

Alguns aspectos da teoria da poesia concreta.

Paulo Franchetti

Dissertação de Mestrado
Instituto de Estudos da
Linguagem

Teoria Literária
UNICAMP

-1982-

para
sandra mara

110000
450
08/80

Nota introdutória.

Várias vezes tentei redigir este trabalho, que resulta de muitos anos de interesse pela poesia concreta e por alguns temas e autores que, de alguma forma, acabo sempre por associar a ela, de Joyce a Arnaut Daniel, do conceito de literatura de vanguarda à tradução como criação e como crítica. Várias vezes esta redação foi interrompida: ou porque o seu texto revelasse que quase nada do que ali se dizia refletia os motivos que me levaram a tão demorado contato com a poesia concreta, ou porque parecesse que os estereótipos sobre literatura de vanguarda substituíam, na elaboração do texto desta dissertação, a reflexão que sempre procurou justamente o distanciamento e a superação do lugar-comum em que se anulam as diferenças e se distorcem as semelhanças.

Como logo se perceberá, tenta-se deixar bem claro que este trabalho é a leitura de alguns aspectos do movimento de poesia concreta feita por uma pessoa formada num ambiente cultural totalmente diverso daquele em que surgiram esse movimento e os críticos que, até agora, se ocuparam em analisá-lo mais demoradamente.

Por outro lado, algum eventual leitor que daqui a algum tempo agite a poeira da prateleira onde se a

linhem as dissertações apresentadas ao IEL poderá estranhar que não se discutam aqui textos como "O ocaso da vanguarda", de Otávio Paz, "As aporias da vanguarda", de Enzensberger, ou Ideologia e linguagem, de Sanguineti. A esse leitor respondo desde já que essa discussão, além de transformar a maior parte destas páginas introdutórias num cansativo prólogo ao seu assunto (que não é a vanguarda, mas sim a poesia concreta e seu sentido na literatura brasileira), não teria tanto a oferecer para a consideração da poesia concreta que justificasse o esforço do leitor para segui-la e o esforço do autor para conduzi-la.

Assim sendo, optou-se por uma apresentação das circunstâncias que estiveram na origem desta dissertação para — depois de explicitados os motivos que me levaram a estudar a teoria da poesia concreta — delimitar o objeto deste trabalho e proceder à análise de alguns textos fundamentais para o entendimento e para a constituição do projeto de poesia concreta, visando ajudar a determinar seu sentido na literatura brasileira.

Compõe-se este trabalho, então, de três partes bem distintas. Na primeira, expõe-se a breve história de meu interesse pela poesia concreta e se discute o sentido deste nome. Na segunda, procede-se à leitura de textos teóricos da poesia concreta. Na terceira, procura-se identificar uma determinada componente da cultura brasileira que é de extrema importância para que se entenda o surgimento da poesia concreta.

INTRODUÇÃO.

Meu primeiro contato com a poesia concreta se deu através da Antologia dos poetas brasileiros, de Manuel Bandeira e Walmir Ayala, publicada em 1967 pelas Edições de Ouro. Havia comprado o livrinho porque trazia o subtítulo "Poesia da fase moderna — Depois do Modernismo" e, na escola, eram poucas as informações sobre o que havia sido a poesia brasileira depois do Modernismo de 30. E então, quando os poemas apresentados na primeira parte do livro, sob a rubrica "Geração de 45", já haviam contribuído com generosa dose de tédio para a atualização dos meus conhecimentos literários, pude ser introduzido à poesia concreta com uma citação de Assis Brasil que dizia, entre outras coisas:

"O movimento de Poesia Concreta brasileira completou, em 1966, dez anos de existência. Movimento de vanguarda, influiu decididamente para que a poesia nacional se revigorasse, tomando novos aspectos e lançando no mercado internacional a poesia brasileira",

a que se seguia um comentário de Walmir Ayala, onde a poesia concreta era apresentada como "o movimento mais controvertido e sensacional da poesia brasileira", que "revitalizou a poesia brasilei-

ra, enleada no marasmo da geração de 45".

Mas, após ter estado há várias páginas, para usar a expressão de Ayala, enleado naquele marasmo, ao ler os poemas a que se atribuía tão grande responsabilidade na renovação da poesia nacional, só pude ficar completamente descrente dos critérios dos antologistas, já que aqueles poucos poemas, ali tão pobremente impressos (alguns, como pude perceber depois, sensivelmente prejudicados pela disposição gráfica), não deveriam ser uma amostra significativa do movimento, pois não correspondiam à expectativa criada pelas palavras que os enunciavam. Eram, quando muito, curiosos com as suas poucas palavras, suas figuras geométricas, seus trocadilhos e seus versinhos de perguntas e respostas. E, naquele momento, não mais do que isso.

Pouco mais tarde, entretanto, já na faculdade, caiu-me nas mãos o livro A arte no horizonte do provável, de Haroldo de Campos. Tratava-se de um livro bastante sedutor, vibrante, tão atraente, na época, quanto As estruturas narrativas, de Todorov, ou quanto Linguística, poética, cinema, de Jakobson (em que se reproduzia uma carta do autor a Haroldo de Campos), no começo da moda estruturalista no interior do estado de São Paulo.

Artigos como "Poética sincrônica", "O samurai e o kakemono" e "Comunicação na poesia de vanguarda" introduziam-me em um novo e rico universo de reflexão que contrastava vitalmente com a mornidão "desestruturada" da maior parte dos programas acadêmicos que eu já frequentara. Um artigo como o que dá nome ao livro, desembocando no poema acaso, de Augusto de Campos, atribuía a esse poema

uma dimensão invejável, fazendo com que ele correspondesse a toda uma tradição moderna de cuja existência eu nem sequer suspeitava e em função da qual se deveria aquilatá-lo. Esses e outros artigos, como "Haicai: homenagem à síntese", que assimila o haicai às "pesquisas mais avançadas da literatura ocidental", ou "Poesia de vanguarda brasileira e alemã", em que se mostra a influência internacional da poesia concreta, revelaram-me — na época do milagre econômico brasileiro e da orientalização da cultura pop — que não me restava senão um esforço no sentido de apreender a totalidade daquilo que se me apresentava como poesia concreta e descobrir as razões por que eu não gostara de um poema como "mar azul", de Ferreira Gullar — que Haroldo, por sinal, considerava, nesse livro, "o único poema concreto realmente realizado do volúvel autor do Bicho" —, ou por que eu deveria gostar de poemas como esse.

Acontece que não havia poemas. Publicados quase sempre em edições muito limitadas, encontravam-se aqui e ali uns poucos, normalmente servindo de exemplos em capítulos de uma ou outra história literária. Mas havia vários textos críticos assinados pelos poetas concretos — Meta-linguagem, introduções a livros da coleção "Nossos Clássicos" e às Obras Completas de Oswald de Andrade — e traduções, como a Antologia poética de Ezra Pound, em edição portuguesa, e a antologia Poesia russa moderna.¹

1- Os textos citados estão referidos na bibliografia.

Quanto à referência a não haver poemas, considere-se, por exemplo, o caso do Poetamenos: editado em Noigandres 2, em 1955, teve uma tiragem de 100 exemplares; na reedição de 1973, pelas Edições Invenção, foram tirados 500,

E assim se criou uma situação estranha, uma vez que esses textos, cuja importância e interesse eu não punha em questão — e cujos autores, no convívio universitário, eram imediatamente rotulados de concretistas, o que não me dizia nada, mas parecia querer dizer algo de decisivo sobre os textos ou sobre o seu valor —, faziam infalivelmente alusões ao movimento de poesia concreta, a cujos poemas não se tinha acesso.

Em 1975, foi republicado o volume Teoria da poesia concreta, de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, antes impresso em edição reduzida. Pode-se dizer que foi aí que a maior parte dos elementos da minha geração pôde tomar contato com os textos básicos da poesia concreta. No ano seguinte — apesar de Augusto de Campos ter declarado, na "Introdução à 2ª edição" de TPC, que a poesia era sempre menos editável do que a teoria — é publicada a coletânea de poemas de Haroldo de Campos, Xadrez de estrelas. Um ano depois, é lançado Poesia pois é poesia, de Décio Pignatari, e, finalmente, em 1979, é publicado o volume Poesia 1949-1979, de Augusto de Campos.

Como dizia Décio Pignatari na contracapa de Poesia pois é poesia, com essas publicações estava sendo interrompida "uma tradição samizdat de um quarto de século".

O efeito dessa "tradição samizdat", ou seja, da ausência de poemas concretos, acompanhada da presença dos poetas concretos na vida cultural brasileira não deve ser minimizado quando se considera a história da poesia concreta. Exceto, talvez, em relação àqueles que conheciam o caminho certo para chegar aos textos poéticos — o que normal-

dos quais boa parte deveria estar destinada a ser enviada para o exterior, como faz supor a versão do prefácio para o inglês.

mente significava conhecer os autores ou alguns amigos dos autores² — a poesia concreta era algo de que se tinha e não se tinha conhecimento, e pouquíssimas pessoas exibiam uma opinião formada e fundamentada sobre o assunto: em geral, poesia concreta era o que dela diziam os textos críticos a seu respeito — já que os poemas que se conheciam apareciam normalmente envolvidos por um discurso crítico que, como no caso do citado "A arte no horizonte do provável", orientava a sua leitura — e as discussões, quando havia, davam-se a respeito de textos de crítica ou teoria literária ou então de manifestos, como o "plano piloto".³

Ainda hoje, diga-se de passagem, parece que não são muito numerosas as opiniões a respeito da poesia concreta que ultrapassem o nível da mera repetição e aceitação das idéias expostas em Teoria da poesia concreta, ou o nível da paixão momentânea ou duradoura do "gosto-não-gosto", "presta-não-presta".

Essa persistência na falta de reflexão crítica sobre a poesia concreta talvez seja ainda fruto do tempo em que os poetas concretos pareciam terrivelmente pedantes ao se referirem tanto à sua poesia, que pareciam sonegar ao público. Ou talvez ainda seja efeito das continuadas afirmações — provavelmente honestas e, em muitos casos, sem nenhum sentido figurado — de críticos e professores universitários de que não conheciam nenhuma obra con

2- E só no sentido de descrever um modo de distribuição é que se pode falar em samizdat a respeito desses textos, já que os poemas concretos nunca foram alvo de perseguição por parte dos poderes públicos.

3- Não é difícil imaginar a força de um argumento como "eu conheço os poemas concretos; eles não prestam", ou o contrário: "eu os conheço, e a maior parte deles é excelente",

cretista de importância.

De qualquer modo, devo reconhecer que essas atitudes, embora há muito não se justifiquem, tiveram um papel mais ou menos importante na história da elaboração deste trabalho: ao mesmo tempo em que permitiam que os poetas concretos se me apresentassem convincentemente como a vanguarda não compreendida,⁴ mantinham aceso o interesse por sua poesia. De fato, o que poderia haver de mais curioso, para uma pessoa que se preocupasse em entender a literatura de seu tempo, que a observação de que aqueles poetas e aquela poesia, freqüentemente aludidos em salas de aula ou conversas informais, muitas vezes, em situações mais formais, como um artigo ou uma conferência sobre literatura contemporânea, fossem simplesmente ignorados ou merecessem apenas um comentário en passant e freqüentemente irônico? ⁵

antes da edição dos três livros de poemas citados acima. Também não é difícil fazer uma idéia de como era fácil, com argumentos desse tipo, evitar qualquer discussão inconveniente sobre a poesia concreta. Outro efeito da pequena difusão dos poemas é que, como não havia muitos em circulação, falava-se freqüentemente em estiolamento da poesia concreta, em redução ao silêncio, beco-sem-saída, etc.

4- Cf. Haroldo de Campos, 1971: "... a crítica não soube responder senão com trivialidades e idéias feitas ao repto radical que lhe fez, desde os primeiros anos da década de 50, o movimento de poesia concreta..." In: Tempo Brasileiro nº 26-27. Rio, Tempo Brasileiro, 1971, p.53.

5- Para citar apenas um exemplo recente: em 1979, na UNICAMP, realizou-se uma mesa redonda sobre poesia contemporânea, de que faziam parte vários estudiosos de poesia moderna. Nas suas falas, porém, não houve nenhuma referência direta à poesia concreta, embora todas aquelas pessoas já se tivessem ocupado, em algum momento, de refletir sobre ela. O fato, se não é espantoso, é pelo menos extremamente significativo como exemplo de um determinado tipo de comportamento em relação à poesia concreta.

É provável que, de agora em diante, a visão que se tenha da poesia concreta seja diferente, pois já existe a possibilidade de uma pessoa entrar em uma livraria ou biblioteca e travar conhecimento diretamente com os poemas de Augusto de Campos, Décio Pignatari ou Haroldo de Campos, sem a mediação de um discurso crítico — dos próprios poetas, de algum historiador da literatura ou de algum professor ministrando um curso — que condicione a recepção dos poemas que nele se apresentem inseridos. Isso poderá fazer com que haja mais pessoas em condições de falar e de julgar o que se fala sobre a poesia concreta e, o que é mais importante, que haja pessoas que só conheçam a poesia concreta através dos poemas concretos, ou principalmente através deles. Assim, é muito possível que ocorram mudanças qualitativas importantes na idéia que se faz dessa poesia e desses poetas.

No entanto, devido às condições em que se deu a difusão dos textos ligados ao movimento de poesia concreta, entendê-lo somente como um determinado conjunto de poemas seria certamente muito mais perigoso — se se quiser pensá-lo no quadro da cultura brasileira — do que refletir sobre a poesia concreta somente enquanto teorização sobre a literatura, sem um conhecimento detalhado dos poemas, porque, como na sua maior parte a participação da poesia concreta na vida literária brasileira se deu através de textos teóricos e críticos, é nos textos que constituem a teoria da poesia concreta (e nas traduções, que quase sempre são de obras de autores citados nos textos críticos e teóricos) que se devem buscar a maior parte dos elementos sobre os quais se possa constituir uma reflexão consequen-

te sobre esse movimento literário.

É verdade que, sem conhecer muito bem os poemas, uma pessoa — com todas as fantasias (sobre a qualidade, as características lingüísticas dos textos e os tipos de interlocutores neles previstos) que decorrem desse desconhecimento — poderia ser levada a escrever algo tão descabido e inexato quanto:

"Em 1957, o primeiro manifesto afirmava que 'a Poesia concreta assumia uma responsabilidade total perante a linguagem'; na prática, como se sabe, os poetas da escola fragmentaram a linguagem em palavras isoladas e jamais conseguiram restabelecer, a partir desses módulos, o tecido global de uma linguagem poética. Em 1958, o 'Plano-Piloto para Poesia Concreta', acentuando 'a importância da idéia do ideograma', definia-o como um 'apelo à comunicação não-verbal', o que é a negação mesma da linguagem. A Luta Corporal (1954), de Ferreira Gular (sic), foi um livro 'revolucionário' que, em larga medida, marcava os limites possíveis do Concretismo; depois dele, embora a parte teórica do movimento haja fixado com maior ênfase os seus princípios, pouco se lhes acrescentou em matéria propriamente 'poemática' ".

Mas, mesmo assim, essa pessoa ainda poderia conseguir situar a poesia concreta no seu momento histórico, desde que fosse além da afirmação de que

"os manifestos concretistas pertenciam ... mais à teoria literária do que à criação poética...".

e se dispusesse a conhecê-los como teoria literária.⁶

Já uma reflexão que tivesse por objeto exclusivamente os poemas concretos, por mais bem feita que fosse, não seria suficiente para determinar nem a área de influência da poesia concreta, nem as tendências culturais para cuja afirmação ela contribuiu, embora essa reflexão fosse de grande interesse e fosse suficiente — tanto quanto a reflexão sobre a teorização — para determinar as tendências culturais a que ela correspondia.

Por outro lado, também é problemático tratar a poesia concreta como um todo indiviso, sem perceber claramente a diferença entre a forma de atuação da teoria e a dos poemas e sem se perguntar o que, no sentido que se atribui a um desses dois tipos de produtos, advém, na verdade, do outro. Tentando ser mais claro: tem-se dito aqui que a recepção dos poemas quase sempre foi informada pela existência de um discurso crítico que acompanhava a sua apresentação e que sempre foi mais fácil o acesso à teoria da poesia concreta do que aos poemas concretos, uma vez que aquela, ao contrário dos poemas, se publicou quase toda em jornais (Jornal do Brasil, Correio Paulistano, Diário de São Paulo, Córréio da Manhã). Importa perceber, então, que não é difícil confundir a leitura dos poemas com a leitura da teorização que os explica ou justifica ou origina.

Por estranho que possa parecer, é comum a falta de atenção ao fato de que não necessariamente entre um discurso sobre o que é ou deveria ser um poema concreto e es-

6- Esses trechos são de: Wilson Martins. História da inteligência brasileira, vol. VII. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1979, pp. 382-3.

se poema deva haver uma concordância ou uma identidade.

Não se pretende, com isso, afirmar que valeria a pena investigar em que medida os poemas realizam aquilo que está previsto na teoria, ou em que medida os poemas ultrapassam a teoria, mas apenas notar que se uma pessoa pode dizer:

"O concretismo — segundo o Plano-piloto para a poesia concreta (1958) — pretende então falar a linguagem de um novo tempo. Diante do horizonte técnico da sociedade industrial, dos novos padrões da comunicação não-verbal, da linguagem publicitária, do out-door, do cartaz, o poema deve livrar-se da 'alienação metafórica', para ser projetado como um

...objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. "

e

"O poema/objeto industrial do concretismo pretende comunicar 'sua própria estrutura': seu problema é o das funções e relações das palavras, relações que levam em conta uma organização ótico acústica do poema, proporcionando a exploração de uma sintaxe visual onde o conflito forma e fundo, elemento da psicologia gestaltista, passa a ter um papel fundamental e construtivo",

nada lhe permite afirmar, depois de ter assim resumido as proposições da teoria da poesia concreta, que

"o poema é 'objeto útil'",

nem deduzir,

depois de comentar o poema coca cola, de Décio Pignatari, e qualificá-lo de "uma espécie de propaganda industrial cor

rosiva", que

"a estetização mesma do poema que se quer técnico, limpo e qualificado como a própria linguagem do sistema o reverte em objeto de consumo".⁷

Que a poesia concreta pretenda construir poemas/ objetos industriais, que ela afirme que o poema deva ser projetado deste ou daquele modo é uma coisa. Que o poema possa, em decorrência disso, ser descrito como objeto útil, é outra. E que ele se converta em objeto de consumo, uma terceira. Nesse comentário, de fato, não obstante a pertinência ou impertinência dos juízos nele emitidos, não se diferenciam os níveis de leitura e também não se leva em conta o lugar onde era publicado, nem o público a que se destinava um poema como coca cola.⁸

Quando a poesia concreta é uma entre as várias impressões no começo de uma viagem essa indistinção talvez não tenha graves conseqüências, uma vez que tudo ali se passa num nível de generalidade em que tal formulação não pesa muito no conjunto. Mas é evidente que teria um resultado desastroso em um trabalho interpretativo mais demorado.

Como se pôde ver pelo uso que dela se fez até aqui, a expressão "poesia concreta" pode ser utilizada, e é,

7- Heloisa Buarque de Hollanda. Impressões de viagem. São Paulo, Brasiliense, 1980, pp. 39-40.

8- Coca cola foi publicado em Noigandres 4, 1958, junto com o "plano piloto para poesia concreta". Tendo em vista o público a que se destinava, merece atenção a possibilidade de falar em "propaganda industrial corrosiva" a respeito desse poema que faz alusão aos milhares de cartazes e luminosos da Coca-Cola espalhados pelo mundo e aparece numa revista quase artesanal, em que é precedido de um texto em que a poesia concreta apresenta como "precursores" Mallarmé, Pound, e outros autores eruditos. Antes, Coca cola fora publicado na revista ad-arquitetura e decoração, junto com um artigo de Haroldo de Campos.

basicamente com dois sentidos. Frente a um determinado poema, como, por exemplo,

com	can	
som	tem	
con	ten	tam
tem	são	bem
	tom	sem
	bem	som ,

uma pessoa poderia dizer "isto é poesia concreta", identificando, no poema de Augusto de Campos, alguns procedimentos comuns a vários outros que as histórias literárias ou as antologias apresentam com esse nome. Mas , quando se diz algo como:

"com a publicação do quinto número de Noigandres, em 1962, a poesia concreta encontra-se em um dilema: ou dar o 'salto conteudístico-participante' prometido em 1961 (= torná-la 'comunicável'), ou silenciar",⁹

a própria formulação confusa (uma das opções do dilema seria a poesia concreta tornar a poesia concreta 'comunicável') já mostra, por esse desdobramento da "poesia concreta", que essa expressão não se aplica somente à descrição de um produto poético (aquilo que passaria a ser comunicável), mas nomeia também algo que detém o

9- O trecho citado é de Nelly Novaes Coelho. Literatura e Linguagem. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, pp.279-80.

controle dessa produção, algo que se localiza além de todo o conjunto de poemas a respeito dos quais se pudesse dizer, como no exemplo acima, "isto é poesia concreta".

Neste segundo caso, poesia concreta equivale a Concretismo ou a movimento de poesia concreta. Eis algumas definições da poesia concreta ou Concretismo:

"Depois de 1950, revelando influências de Mallarmé, Pound, Joyce, Apollinaire, Gomringer, veio surgindo um movimento poético inspirado no concretismo pictórico, caracterizado pela redução da expressão a signos concretos, que visem à apresentação direta do objetivo pela organização de elementos básicos da linguagem em representações gráficas. É um esforço de aprofundamento visual do vocábulo, de isolamento dele em relação aos possíveis conteúdos (afasta-se da poesia 'conteudística')..."¹⁰

"A poesia concreta, ou Concretismo, impôs-se, a partir de 1956, como a expressão mais viva e atuante da nossa vanguarda estética... No contexto da poesia brasileira, o Concretismo afirmou-se como antítese à vertente intimista e estetizante dos anos 40 e repropôs temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao Modernismo de 22 em sua fase mais polêmica e mais aderente às vanguardas européias. Os poetas concretos entendem levar às últimas conseqüências certos processos estruturais que marcaram o futurismo (italiano e russo), o dadaísmo e, em parte, o surrealismo... São processos que visam explorar as camadas materiais do significante... A poesia concreta quer-se abertamente antiexpressionista... Em termos ainda gené-

10- Afrânio Coutinho. Introdução à Literatura no Brasil. Rio, Ed. Distribuidora de Livros Escolares, 1972, p.295.

ricos: o Concretismo toma a sério, e de modo radical, a definição de arte como techné, isto é, como atividade produtora..."¹¹

"O Concretismo é o movimento mais controvertido e sensacional da poesia brasileira. Em princípio visou a objetividade do poema e suas relações com o espaço gráfico. A página onde o poema é escrito (impresso) funcionava como elemento visual na apreensão do mistério poético, que passa a ser menos enigma e mais geografia. O trabalho sobre a palavra em si foi um dos núcleos de ação desta coluna. A palavra e a relação de suas partes, a palavra no contexto despojado, antidiscursivo, ou um discurso em que até os claros da página são movimentos valiosos. A palavra-objeto."¹²

Como se percebe nestas apresentações, quando se trata de caracterizar o movimento de poesia concreta recorre-se fundamentalmente à descrição ou evocação de alguns procedimentos poéticos. Assim sendo, do que se citou há pouco talvez se pudesse concluir que um poema concreto seja definido mais ou menos assim: um tipo de composição poética sistematizada na metade da década de 50, centrada na utilização de poucos elementos dispostos no papel de modo a valorizar a distribuição espacial, o tamanho e a forma dos caracteres tipográficos e as semelhanças fônicas entre as palavras; e que o Concretismo seja definido como o movimento literário que produziu os poemas concretos.

11- Alfredo Bosi. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1975, pp. 528-9.

12- Waldir Ayala, In: W. Ayala e M. Bandeira. Antologia dos poetas brasileiros. Rio, Edições de Ouro, 1967.

Essa definição de poema concreto daria conta de vários poemas concretos "clássicos": coca cola e terra, de Décio Pignatari; mar azul, de Ferreira Gullar; e este, de Haroldo de Campos:

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

Mas tal definição não se aplicaria tão bem a poemas como os de Servidão de Passagem:

poesia em tempo de fome
fome em tempo de poesia

poesia em lugar do homem
pronome em lugar do nome

homem em lugar de poesia
nome em lugar do pronome

poesia de dar o nome

nomear é dar o nome

nomeio o nome

nomeio o homem
no meio a fome

nomeio a fome,

ou aos poemas manuseáveis de Augusto de Campos, ou ainda aos poemas sem palavras de Décio Pignatari. Que dizer: sob a designação "poesia concreta" se costumam colocar vários tipos de poemas que apenas numa pequena medida têm características e procedimentos claramente comuns. Assim sendo, a simples possibilidade de admitir que o Poeta menos de Augusto de Campos, a Servidão de passagem de Haroldo de Campos, a estela cubana e os poemas semióticos de Décio Pignatari possam receber o mesmo nome genérico, aparecendo lado a lado numa antologia como exemplos de poesia concreta, já se constitui numa questão interessante. O fato de que poemas tão diferentes entre si pareçam servir para fornecer algumas definições de procedimentos pelos quais se tenta caracterizar o "Concretismo", então, é muito mais digno de nota.

Só se conseguem pensar claramente essas questões quando se reflete sobre o papel da teorização que os poetas concretos desenvolveram sobre a sua prática poética. Quando se considera não só que aquilo que se chama teoria da poesia concreta informa a leitura dos poemas, mas também que as abordagens do movimento normalmente privilegiam a teoria (ou se detêm num apanhado de alguns elementos dessa teoria), é que se pode começar a perceber o sentido da expressão poesia concreta.

De fato, se a poesia concreta começa por ser definida, em 1955, como poesia que deixa de lado "as pretensões figurativas da expressão" (no artigo "Poesia concreta",

de Augusto de Campos), passa a poesia sem verso (na época da Exposição), volta a ser poesia em que é possível o verso (na época do "salto participante"), e finalmente torna-se poesia sem palavras (por volta de 64), parece que a única explicação para que uma pessoa que esteja organizando uma história literária ou uma antologia poética considere todas essas manifestações como poesia concreta e tente identificar aí algumas características comuns seja a existência desse discurso teórico que reiteradamente atribui a produtos poéticos distintos o mesmo nome, absorvendo todos eles num determinado projeto que se configura com o correr do tempo e em função do qual avalia as mudanças de rumo na produção poética de cada autor e minimiza ou justifica as contradições, descrevendo-as como fases que se sucedem.

Se assim é, não é demais frisar a conveniência de se precaver contra a suposição de que sejam alguns princípios estilísticos ou algumas características técnicas mais evidentes que forneçam unidade ao conjunto de poemas chamado de poesia concreta e de ter sempre em mente que o discurso teórico que acompanha essa poesia é que fornece essa unidade, reconhecida quando se admite possível falar de Concretismo durante 20 anos.

Por meio dessa observação é que se podem eliminar algumas contradições presentes em vários textos que tratam da poesia concreta, porque ao mesmo tempo em que Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos são reconhecidos como autores de uma obra importante na literatura brasileira — na medida em que não se consegue descartar esses autores como interlocutores válidos —, a poesia concreta é freqüentemente acusada de não possuir nenhuma o

bra de importância, como uma vez afirmou Ferreira Gullar e várias vezes se repetiram, sem o mesmo peso nem a mesma graça, os termos dessa declaração.

Mas, já que o próprio Ferreira Gullar mobilizou todo o seu arsenal teórico para desmontar a poesia concreta em Vanguarda e subdesenvolvimento — trabalho a que certamente não se dedicaria tanto se seu antagonista fosse destituído de interesse ou importância —, pode-se pensar que a sua declaração anteriormente aludida só poderia ser verdadeira se todas as informações que se pudessem dar sobre a polêmica que o movimento sustentou durante toda a sua existência, sobre a sua constituição em grupo fechado e o seu caráter de poesia sem poemas, devessem ser consideradas apenas meros acessórios ou empecilhos ao conhecimento da poesia concreta. Nesse caso, porém, grande parte do que ele escreveu em Vanguarda... não teria sentido. Tendo em vista, então, que a maior parte das reflexões de Gullar nesse livro se dá sobre o sentido de um movimento de vanguarda num país subdesenvolvido, pode-se pensar que uma das obras mais importantes da poesia concreta seja justamente o fato de ela se propor como literatura de vanguarda num país subdesenvolvido, agitar aqui questões que diziam respeito às relações da literatura brasileira com a literatura europeia ou americana, da literatura com a sociedade industrial, da cultura de massas com a cultura erudita, etc.

Como disse Gilberto Mendonça Teles, "o nome Poesia Concreta... exprime ao mesmo tempo a linguagem e a metalinguagem, a produção crítica e teórica que informou grande parte da poesia brasileira das duas últimas décadas".¹³

¹³- G.M. Teles. "O nome poesia concreta". In: Vozes, nº 1, 1977. No original, sem grifo.

Essa parece ser uma boa definição, pois leva em conta o uso comum de expressões como poesia concreta, concretismo e concretistas, que tendem a designar todo o conjunto das atividades de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, de meados de 50 até os anos 70 (ou 80?). Dentro desta dissertação, no seu sentido mais geral, a expressão poesia concreta deverá designar mais do que isso: deverá designar uma das componentes mais importantes para definir e entender o processo de criação, difusão e consumo de obras literárias que se chama de literatura brasileira contemporânea.

Reconhecendo, então, na poesia concreta uma força atuante e importante na cultura brasileira, este trabalho evidentemente não se pode querer exaustivo. Pretende, isto sim, constituir-se num primeiro passo — na medida do possível, não muito lerdo nem muito cansativo — para uma compreensão mais total da poesia concreta, almejando subsidiar um dia a apreciação das obras individuais de seus promotores. No momento, vai dedicar-se à leitura de alguns textos básicos da teoria da poesia concreta, visando compreender a articulação do movimento, através da leitura minuciosa dos principais textos teóricos e da identificação das principais postulações teóricas e das linhas de força de sua argumentação.¹⁴

Desse modo, embora sem abdicar da consideração e estudo pormenorizado de todos os poemas publicados por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, es-

14- No final desta dissertação, colocou-se um Adendo, em que se apresenta resumidamente a história do grupo Noigandres e se discute a propriedade da redução do corpus deste trabalho aos três primeiros componentes desse grupo.

te trabalho tratará tão somente da obra crítica e teórica da poesia concreta, reservando para outra ocasião o comentário dos poemas.

Capítulo 1.

A constituição do projeto de poesia concreta: momentos iniciais (1955-56).

Tell me, tell me, how cam she camlin
through all her fellows, the neckar
she was, the diveline? Finnegans wake

Quando se trata do desenvolvimento do projeto de poesia concreta, podem-se escolher várias periodizações, dependendo do ponto de vista adotado. Assim, uma pessoa que estivesse preocupada fundamentalmente com a produção poética do grupo Noigandres certamente se sentiria inclinada a encarar a produção teórica de acordo com as várias "fases" poéticas do grupo: identificar-se-iam assim a fase "pré-concreta", a da "fenomenologia da composição", a da "matemática da composição",¹ a do "salto participante" e a dos "poemas semióticos".

Do ponto de vista assumido por este trabalho, entretanto — que é o de considerar a evolução da teorização do grupo Noigandres através dos anos em que ela se apresenta como produto de um grupo identificado com a instauração de uma nova poesia —, há apenas três fases bem distintas:

1- Cf. "plano-piloto para poesia concreta", in: TPC, pp.156-158.

aquela em que se começa a constituir o projeto poético, aquela em que se trata de justificar e defender o projeto e aquela em que se faz mais fraca a coesão do grupo.

A cada uma delas será dedicado, como já se vê pelo título que abre a página anterior, um dos três primeiros capítulos desta dissertação.

Os primeiros textos teóricos de importância para a compreensão e para a constituição da poesia concreta foram publicados no ano de 1955. Antes disso, somente Décio Pignatari havia publicado algumas reflexões sobre poesia, em dois textos de que se vêem alguns trechos reproduzidos no volume Teoria da poesia concreta: um artigo intitulado "A Crítica e o Despautério ou a Mosca Azul" e um depoimento a José Tavares de Miranda, ambos publicados no Jornal de São Paulo, em 1950.

Do ponto de vista da elaboração do movimento de poesia concreta, esses textos de 1950 não têm maior importância do que a de documentar que, já nesse ano, o autor era sensível aos aspectos gráficos de um poema, pois nem os autores neles citados são os mesmos que orientarão a maior parte dos textos críticos da poesia concreta, nem se detectam aí as preocupações, típicas alguns anos mais tarde, com a crise do verso e com o combate ao "jargão lírico do após-guerra".²

2- Cf. Pignatari. "nova poesia: concreta". In: ad, nov./dez. 1956 (repr. in TPC, pp. 41-43), para melhor perceber as diferenças. Nesses primeiros textos, os autores citados são Eliot, Ledo Ivo, Hölderlin, Fernando Pessoa, Pound, Marianne Moore, Drummond, George Thomson e Otto M. Carpeaux. O que pode ser interessante mencionar é que, em "A crítica...", Pignatari, citando Thomson, traça um brevíssimo panorama da história das relações entre o poeta e o público, que conclui

Dos cinco textos que apareceram em 1955, quatro foram publicados no Diário de São Paulo: "Poesia, Estrutura" (20 de março) e "Poema, Ideograma" (27 de março), de Augusto de Campos; "Poesia e paraíso perdido" (5 de junho) e "A obra de arte aberta" (3 de julho), de Haroldo de Campos; o outro texto foi publicado na revista Forum de outubro: "Poesia Concreta", de Augusto de Campos.

Os primeiros artigos de Augusto de Campos, publicados com o intervalo de uma semana, constituem uma unidade: tentam traçar uma linha evolutiva na poesia ocidental que iria de Mallarmé até a época de sua publicação. Seu objetivo é demonstrar que, com Mallarmé, surge um novo processo de composição, instaura-se uma "nova ordem expressiva da formulação poética", e que esse processo encontra correlatos ou desenvolvimentos nas obras de Pound, Joyce, Cummings e outros.

"Poesia, Estrutura" trata praticamente apenas da obra de Mallarmé intitulada Un coup de dés. Com esse poema, segundo Augusto, Mallarmé se tornaria "o inventor de um processo de organização poética cuja significação para a arte da palavra se nos afigura comparável, esteticamente, ao va-

dizendo: "Sinto-me aventurado a acreditar que o poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes". A idéia central que ele toma de Thomson é a de que à medida que os grupos sociais vão se tornando mais complexos "o poeta vê reduzindo-se seu auditório, até que suas excogitações poéticas se transformem no monólogo dos dias atuais". De um certo modo, o tema desse trecho parece semelhante ao do livro de estréia de Augusto, em que é recorrente a imagem do poeta como um rei sem vassalos, que se exercita em "Diálogo a um", "Diálogo a dois" e "Canto do homem entre paredes". A questão das relações entre o poeta e o seu público, como se verá mais adiante, é de grande importância para caracterizar a poesia concreta.

lor musical da 'série', descoberta (sic) por Schoenberg, purificada por Webern, e, através da filtração deste, legada aos jovens compositores eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen."

A esse processo Augusto vai denominar "estrutura", contrapondo-o "à organização meramente linear e aditiva tradicional", que se basearia no "lento e monótono silogismo".

O que Augusto vai tentar fazer, ao longo dos dois textos, é, como fica sugerido na sua analogia com a história da música — depois de atribuir a Mallarmé, na história da poesia, um lugar análogo ao que Schoenberg ocuparia na música — destacar uma figura que correspondesse a Webern, ou seja, uma figura a quem se pudesse atribuir uma "filtração" da "estrutura" inventada por Mallarmé, e que pudesse presidir o universo poético dos jovens poetas da era eletrônica.

De um certo modo, já no começo do primeiro artigo, Augusto sugere quem seria essa figura quando, depois de dizer que o poema de Mallarmé "vale por si só todo o vozerio das vanguardas de alguns anos depois" e consagra "o dinamismo do processo de associação de imagens", cita o livro de Hugh Kenner, The poetry of Ezra Pound, para afirmar que o processo inventado por Mallarmé tem tanta importância para o artista quanto a descoberta da fissão nuclear tem para o físico.³

E assim, depois de preparar a irrupção de Pound na sua história da poesia moderna, Augusto de Campos vai te

3- Note-se que essa formulação não só valoriza a modernidade de Mallarmé, mas também estabelece uma ligação entre arte e ciência, ligação essa que também é sugerida quando Augusto fala em descoberta da série dodecafônica, em experiências de Mallarmé e dos futuristas e, mais adiante, em método ideográfico.

cer, sobre o Un coup de dés, algumas considerações cujo objetivo é "dar uma idéia, ainda que pálida, da ossatura poderosa e inquebrantável que a consciência estrutural de Mallarmé armou para o seu admirável poema".

O principal problema desse artigo está na utilização que Augusto faz do termo estrutura. O uso que ele reconhece para a palavra é o que "tem em vista uma entidade medularmente definida pela princípio gestaltiano de que o todo é mais do que a soma das partes, ou de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente, jamais podendo ser compreendido como um mero fenômeno aditivo".

Dada essa definição, qual seria a especificidade do processo de composição ou do poema de Mallarmé que se quer designar com estrutura e termos cognatos? Em que sentido se poderia dizer que um poema qualquer, ou qualquer enunciado verbal (considere-se como exemplo uma expressão simples como "poesia concreta" ou "bom dia") não tenha estrutura? E o que significa exatamente dizer que "com esses elementos (tipográficos) constrói Mallarmé o primeiro poema-estrutura de que se tem conhecimento"? Num poema como "Les chats", de Baudelaire, então, o todo é apenas a soma das partes?

É evidente que Augusto reconhece alguma especificidade no poema de Mallarmé; mais do que a idéia gestaltiana de estrutura, porém, revelará qual é essa especificidade a ênfase que ele coloca, ao apresentar o poema mallarmeano, na utilização dos caracteres tipográficos diversos, na disposição das linhas na página de uma determinada maneira, em suma, no emprego daquilo que ele chamou de "tipografia funcional". Mas não é só a tipografia funcional que ca-

racteriza a "nova ordem poética": Augusto diz também, como se viu há pouco, que o poema de Mallarmé "consagra o dinamismo do processo de associação de imagens" e possui analogias com a música de câmara no arranjo dos temas.

O uso da palavra estrutura e sua associação à Gestalt, portanto, mais confunde que esclarece. Basta considerar alguns lugares em que ela aparece, além dos já citados:

- "...é o espaço gráfico a pontuação essencial, o elemento 'negativo' de uma versificação estrutural que vem fazer caducar o mero e linear verso-livre."
- "Que a manifestação aparente dessa estrutura provém, de certo modo, da comparação com a música, não há dúvida."
- "De modo geral as noções estruturais que Mallarmé foi buscar na música se reduzem à noção de tema...implicando também a idéia de desenvolvimento horizontal e contraponto."
- "Esquemáticamente a raiz estrutural do poema é pois:

▲= ...
A= ...
a= ..."

para ver que ela ora designa um processo de composição, ora uma organização do verso, ora a ossatura do poema e, assim, não deixa claro exatamente a que se refere o autor quando a utiliza.

De qualquer maneira, o artigo cumpre o seu objetivo: chamar a atenção para os procedimentos utilizados por Mallarmé em Un coup de dés.

Em "Poema, Ideograma", Augusto de Campos vai tentar mostrar que "as experiências tipográficas funcionais,

iniciadas por Mallarmé em Un coup de dés tiveram continuação muito menos lúcida, alguns anos depois, com o Futurismo italiano e Apollinaire, para só se cristalizarem outra vez funcionalmente nas obras de Joyce, Pound e Cummings." E que essas experiências "neles se cristalizaram porque só neles existia uma real consciência dos problemas de estrutura."⁴

Como se vê, no aproveitamento que Augusto de Campos pretende fazer da idéia de estrutura para definir um dado processo de composição que tente rastrear através do tempo, a "tipografia funcional" parece assumir um lugar preponderante. Na apreciação sumária que faz do Futurismo, ela é o critério para situar esse movimento literário na sua história da literatura moderna.

Sobre os futuristas, Augusto vai dizer que sua "revolução tipográfica... não foi marcada por um verdadeiro sentido de funcionalidade", agregando a essa afirmação, à guisa de explicação, a de que "a hora era demasiadamente de excesso e inebriação". No entanto, ele vai reconhecer "a Marinetti e ao Movimento Futurista a prioridade, entre os vários movimentos de vanguarda, no farejar a necessidade de uma neotipografia". E é assim que ele descarta, de uma só vez, o dadaísmo e o surrealismo: "...será possível, talvez, discernir na 'imaginação sem fios', nas 'palavras em liberdade', na drástica condenação dos adjetivos dos futuristas algo assim como o pressentimento olfativo de uma

4- Não se deve, certamente, atribuir a desconhecimento da obra de Pound ou Joyce o fato de Augusto colocá-los como continuadores das experiências tipográficas funcionais de Mallarmé, já que, tipograficamente, haverá poucas coisas tão diferentes entre si quanto a obra de Joyce e o Un coup de dés. Seria mais adequado reconhecer nessa formulação o esforço de buscar algum tipo de ligação entre esses autores, tão diferentes um do outro quanto emblemáticos de literaturas de vanguarda.

renovação poética que eles próprios não chegariam a realizar, mas que neles encontraria um estágio bem mais concreto e definido do que em movimentos como o dadaísmo e o surrealismo".

Depois de abordar o Futurismo, Augusto vai introduzir Apollinaire, dizendo que seus Calligrammes são uma "realização muito mais positiva". Sem dizer por que, ou em que sentido são mais positivos, prefere notar que Apollinaire foi o primeiro a tentar explicar "a nova ordem poética" através da noção de ideograma.⁵

Não é difícil perceber que, na busca de uma linha evolutiva que o conduza aonde quer chegar, Augusto vai percorrendo as referências e alijando do seu caminho tudo aquilo que perturbe a sua trajetória, passando rapidamente da consideração de um autor à de outro, de um movimento literário a outro, sem uma argumentação que apresente ao leitor as razões de seus julgamentos ou a possibilidade de tomar as obras desses autores como uma continuidade ou um conjunto passível de síntese. Tudo se passa, no texto, como se a relação entre os autores citados fosse dada pelo fato de serem considerados bons autores ou autores representativos da modernidade.

Associando, como se viu, através da idéia de uma nova ordem poética, Apollinaire e Mallarmé, e, através da afirmação de que os caligramas são mais positivos que os poemas futuristas, estes a Apollinaire, Augusto de Campos age como se todos os poetas a que aludiu até o momento estivessem tratando da mesma coisa, empenhados na mesma o-

5- Observe-se a valorização da idéia de primeiro, correlata à de novo, de invenção, etc.

bra; como se fosse um só o objetivo de todos os seus esforços e uma só a direção de seus trabalhos.⁶ E é por dispor todos esses autores como buscadores de um mesmo objetivo que Augusto vai poder, depois de admirar a lucidez de Apollinaire sobre "o problema da fragmentação e associação das imagens", julgá-lo tão severamente, afirmando que "o erro, o grande erro de Apollinaire", é, "na sua transposição do ideograma para a poesia", acabar confundindo "a noção de ideograma como caráter escrito simbolizando uma coisa, ação ou situação, sem expressar o seu nome, pela justaposição das figuras abreviadas de coisas de alguma forma correlatas, com uma idéia sumária e ingênua de ideograma-figura".⁷ O critério para a avaliação, aqui, parece ser ainda a funcionalidade: Augusto considera que Apollinaire errou porque acrescentou "ao poema algo absolutamente infuncional e dispensável, a figurinha, o desenho do tema".

E nesse ponto da série de avanços e recuos que é a história da poesia moderna para Augusto de Campos, dado o impasse a que parece ter chegado o desenvolvimento do processo de composição que ele definiu por meio da palavra estrutura, surge, no seu texto, a figura organizadora de Pound: "Seria preciso que outro poeta surgisse, mais enérgico, mais culto, mais ampla e universalmente dotado e informado, para, partindo de fontes seguras, estabelecer definitivamente a noção de método ideogrâmico aplicado à poesia. Referi-

6- A visão da história da poesia como um processo cumulativo, implicando a idéia de progresso, perceptível no texto de Augusto, é coerente com a identificação da arte à ciência, que já se observou, e com a valorização da novidade e da precedência deste ou daquele escritor em utilizar este ou aquele procedimento.

7- Cf. loc. cit.: "O erro, o grande erro de Apollinaire está expresso nestas linhas: 'Qui n'apercevait...' Na sua transposição do ideograma para a poesia, acabava confundindo Apollinaire a noção de ideograma..."

mo-nos a Ezra Pound."

Pound aparece como o metodizador, a pessoa que cristaliza a idéia do ideograma como um meio para a poesia, como o ápice de uma linha evolutiva que começou com Mallarmé. E, se Augusto reconhece a existência de "formidáveis diferenças de perspectiva que separam Pound de Mallarmé, o primeiro poeta estrutural", parece acreditar que, por cima das diferenças, ambos olham para o mesmo objeto, já que afirma que os dois escritores "vão se encontrar no campo da estrutura", fornecendo, como garantia dessa afirmação, o fato de que "pound chegou à sua particular noção de estrutura através da música, como Mallarmé, se bem que com maior objetividade ainda do que este, e através do ideograma chinês".

Como se observa no que foi dito até agora, são vários os fios que permitem a Augusto passar de um escritor a outro escritor ou grupo de escritores: a noção de estrutura, possuindo como corolário a tipografia funcional, em Mallarmé, permitiu passar ao Futurismo, e deste a Apollinaire. Neste, a idéia de ideograma permitiu, deixando em suspenso a tipografia funcional, chegar a Ezra Pound. Por sua vez, Pound se encontra com Mallarmé no campo da estrutura porque ambos chegaram a ela através da música e porque, Fenollosa⁸ tendo definido o ideograma como um processo de composição em que "two things added together do not produce a third thing, but suggest some fundamental relation between them", esse princípio básico do ideograma, se-

8- Ernest Fenollosa escreveu "Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia", texto que foi publicado e anotado por Pound e serviu de base a grande parte de suas formulações sobre poesia. Há tradução para o português do texto de Fenollosa em Ideograma, organizado por Haroldo de Campos. V. Bibliografia, no final deste trabalho.

gundo Augusto, "coincide literalmente com o princípio gestaltiano" que se empregou para caracterizar a obra de Mallarmé.

Quando Augusto chega a Ezra Pound, a idéia de uma tipografia funcional, que parecia ser o foco de seu artigo, se esvanece: o que conta, agora, é o princípio ideogrâmico de justapor fragmentos a fragmentos, e a ligação entre esse procedimento e o contraponto musical. É interessante notar essa eliminação da tipografia funcional como critério para definir o lugar dos escritores dentro do processo evolutivo que Augusto tenta apresentar porque ela indica, mais uma vez, o grande esforço que o autor desenvolve no sentido de associar Mallarmé e Pound, que são, na verdade, os dois eixos sobre os quais se move essa sua história.⁹

Em seguida, Augusto fala rapidamente de Cummings, que possuiria "um sentido de estrutura algo semelhante ao ideogrâmico e musical poundiano", mas que "prefere o 'cromo lírico' aos grandes acontecimentos culturais de Pound".¹⁰

9- Estabelecer uma ligação entre Pound e Mallarmé será uma preocupação constante na teoria da poesia concreta. Veja-se, a esse respeito, um texto de Haroldo de Campos, de 1957: "Mallarmé, que do ponto-de-vista do léxico é o pólo oposto da poesia de Pound, vem a ser, no entanto, sob o prisma da estrutura, o imediato antecessor da experiência poundiana. H. Kenner foi o primeiro a divisar esse parentesco, até então ignorado pela crítica, à qual impressionou sempre a exclusão de Mallarmé (por razões de tática literária explicáveis à luz das necessidades históricas da poesia de língua inglesa) do paideuma de autores eleito por E.P." (cf. TPC, p. 96.

10- Nessa primeira versão, Cummings, justamente o único entre os três (Pound, Joyce, Cummings) mais modernos integrantes do paideuma concretista a fazer uso da distribuição espacial das palavras na página, é apresentado como um poeta que "acaba por fazer uma obra menor, mas às vezes extraordinária, de microscopista decompondo o léxico".

O próximo, e último, da lista é Joyce, cujo " 'micro-macrocosmo' ... a atingir o seu ápice no Finnegans Wake, é outro altíssimo exemplo do problema que vimos expondo. O implacável romance-poema de Joyce realiza também, e de maneira especial, a proeza da estrutura". No Finnegans Wake, segundo Augusto, "o contraponto é perene, o ideograma é obtido através de sobreimpressões de palavras, verdadeiras fotomontagens léxicas" e a "infra-estrutura geral" é circular, o que lhe permite dizer que "o esquema circular" é o "grande elo que vai ligar Joyce a Mallarmé".

E assim, conseguindo alinhar e alinhavar todos esses autores modernos através da história, Augusto conclui:

"A verdade é que as 'subdivisões prismáticas da Idéia' de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a simultaneidade joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição — uma ciência de arquétipos e estruturas; para um novo conceito de forma — uma ORGANOFORMA — onde noções tradicionais como início, meio, fim, silogismo, tendem a desaparecer diante da idéia poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica de ESTRUTURA."¹¹

No fim do ano de 1956, esses dois artigos são retomados por Augusto e fundidos num só, intitulado "Pontos — Periferia — Poesia Concreta", que é publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em novembro, pouco

11- Tudo o que veio entre aspas, sem indicação da fonte, é de "Poesia,..." e "Poema,...", cit.. Repr. in: Mallarmé, pp. 177-186.

menos de um mês antes da abertura da Exposição. Nessa fusão, houve alterações importantes, mas não tantas a ponto de não se poder considerar "Poesia, Estrutura" e "Poema, Ideograma" o início da formulação da poesia concreta. Mais adiante será retomada a análise que se fez desses dois textos e se verificará quais as alterações mais importantes na sua redação final e o que elas podem significar. Antes, porém, como já se disse acima, houve o aparecimento dos dois primeiros artigos de Haroldo de Campos, cuja leitura pode, inclusive, ajudar a compreender uma ou outra modificação operada por Augusto na versão final daqueles textos.

O primeiro texto de Haroldo de Campos é "Poesia e paraíso perdido" e se abre expondo as convicções de seu autor sobre as relações da poesia com a história, ou melhor, sobre a história da poesia¹²:

"A arte da poesia, embora não tenha uma vivência função-da-história, mas se apóie sobre um 'continuum' meta-histórico que contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Góngora e Mallarmé, implica a idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação quelitativa, de culturmorfologia: 'make it new'."

A idéia central desse texto é a de que, embora um poeta como Mallarmé não necessariamente seja melhor que Góngora pelo fato de ser posterior a este, a arte da poe-

12- O artigo está reproduzido em TPC, p. 26 e ss.

sia está sempre em evolução, em transformação, e, por isso, o poeta deve tratar de identificar a direção em que se processa essa evolução, sob pena de não participar da literatura de seu tempo, de produzir uma arte ultrapassada:

"'A ordenação do conhecimento, de sorte que o próximo homem (ou geração) possa encontrar da maneira mais rápida a parte viva do mesmo, e gastar o menos tempo possível com caminhos obsoletos' é a metodologia crítica, tácita ou expressa, que conduz à obra de criação."¹³

.....

"Não poucos equívocos se devem à sutileza do processo culturmorfológico, cuja dinâmica vetorial se faz, às vezes, por linhas de força tão tênues que certos artistas, cuja obra registra isolados ápices criativos, perdem o pé na fluência do processo, e acabam, de uma forma ou de outra, morfizados pela nostalgia do jogo sem imprevistos, produzindo uma arte de senectude cuja álibi é o descanso remunerado e que vive às expensas dos dividendos menstruais das chamadas 'peças antológicas'."

Sendo assim, Haroldo vai citar Pierre Boulez e Ezra Pound como exemplos de artistas criativos e pregar a necessidade de o artista contemporâneo operar no passado uma "separação drástica" para, identificando a direção apontada por seus predecessores mais importantes, dedicar-se a pesquisas que visem à constituição de uma obra que não seja repetição ou simplificação das conquistas anteriores, mas que avance em relação a elas:

13- A citação, dentro do texto de Haroldo, é de Pound (v. A arte da poesia. SP, Cultrix/EDUSP, 1976, p. 87), que é, como se pode ver, a presença dominante nesse artigo.

"...à obra de criação./ Assim, na música contemporânea, vemos um Pierre Boulez, através de uma 'separação drástica' preliminar de autores, no sentido poundiano, operar uma síntese qualitativa de Stravinski e do triunvirato dodecafônico vienense (Schönberg, Alban Berg e Webern).. operação esta que se põe no limiar de suas próprias pesquisas, e de Fano, Stockhausen, de Phillipot, no campo da nova música instrumental e eletrônica."

.....

"...antológicas'. No entanto, o 'Canto 85' de Ezra Pound, publicado em The Hudson Review (vol. VII, nº 4, Winter, 1955), é uma arrancada qualitativa na obra em progresso do poeta septuagenário."

Considerando que a poesia se apóia sobre um "continuum meta-histórico" e que, portanto, é possível traçar uma história da evolução da poesia acima das fronteiras nacionais ou lingüísticas, deixam de ter sentido, para Heroldo, as questões relacionadas com as determinações do país e da cultura de origem do escritor:

"Outro tipo de estética, que se pretende revolucionária sob o ponto-de-vista conteudístico, constrói, com ligeiras modificações, seu paraíso doméstico, negando pura e simplesmente qualquer integração da literatura brasileira num plano de experiência internacional, por razões de tropicalismo porquemeufanista (sic), como se lhe fosse destinado, sem remissão, o papel de literatura exótica ou de exceção. Sintomático é, porém, que nos laboratórios de física nuclear ou às especulações filosóficas o trópico não é compelido a afetar..."

Concebendo a criação poética como algo que exige

essa visão da história literária como uma evolução vetorial da "independente de longitude, latitude e língua" (como ele dirá em janeiro de 57, cf. TPC, p. 55), Haroldo valoriza o trabalho de pesquisa e reflexão como parte integrante da elaboração de uma obra poética e, portanto, se volta contra

"esse preguiçoso anseio em prol do domingo das artes, remanso onde a poesia, perfeitamente codificada em pequeninas regras métricas...pudesse ficar à margem do processo cultural...Esse novo arcadismo, convencionado à sombra de clichês, sancionando a preguiça e a omissão como atitude frente aos problemas estéticos...",

para, depois de citar mais uma vez Boulez, a respeito da impropriedade de se conceberem as pesquisas teóricas sob o signo da inumanidade, e Pound, para ratificar Boulez, afirmar que "não é muito esperar-se do intelectual brasileiro, em 1955, que pondere essa dialética".¹⁴

Como se vê, Haroldo argumenta aqui, principalmente através do exemplo de Pound e Boulez, no sentido de que a evolução das técnicas poéticas se dá através da pesquisa estética, do estudo sistemático do passado literário. A história da poesia (da arte em geral, como se deduz do exemplo musical), assim, aparece também aqui — apesar da ressalva de que a arte se apóie sobre um "continuum meta-histórico" — como um processo cumulativo. Isso fica evidente na comparação transcrita na página anterior entre a literatura brasileira e a física nuclear.

14- A dialética, no caso, é a relação entre "a necessidade de precisar o que se quer chegar a exprimir" e a "evolução da técnica", que aparece na citação de Boulez: aquela acarreta esta, que, por sua vez, "reforça a imaginação que se projeta, então, para o não percebido, e assim, em um perpétuo jogo de espelhos, se processa a criação".

O mais curioso, tanto em relação a esse artigo quanto aos anteriores, de Augusto de Campos, é que não se argumenta em nenhum momento no sentido de demonstrar a necessidade da evolução das técnicas poéticas. Perguntas como: "por que, a partir de um dado momento, teria surgido 'uma nova ordem poética'?" ou: "o que é que torna determinado caminho obsoleto?" ou ainda: "por que, por volta dos anos tais, se começou a sentir a necessidade de uma nova tipografia para o poema?" não são respondidas pelos autores.¹⁵ E, sem nenhuma referência a causas, sem nenhuma referência que dê um sentido ou descubra uma necessidade para a evolução que esses artigos pretendem determinar e promover, o motor do processo de transformação da literatura fica indefinido.

Um leitor desatento poderia ser levado a acreditar que toda essa história de evolução seja, na verdade, uma representação da necessidade de cada novo poeta inventar um novo procedimento que seja assim como a marca registrada de seu produto. Mas as coisas não são assim tão simples: o que importa, quando Haroldo propõe a "separação drástica" no passado literário, não é tanto a diferença da obra que se apresentará como resultante dessa "separação drástica" em relação às obras que a precederam, mas sim a possibilidade de essa nova obra se apresentar como, simultaneamente, derivação e superação daquelas, ou seja, se se fala em evolução, mais do que com a distinção se está preocupado com

15- D. Pignatari, em 1950 (cf. nota 1 deste capítulo), explicava o advento das novas técnicas como uma maneira de transpor o poema oral para o escrito, em virtude da diminuição do público do poeta. Nesses artigos de 55, porém, não é a questão da diminuição do público simplesmente o que poderia explicar a evolução da técnica da poesia.

a distinção culturalmente justificada. E o problema desses textos é que lhes falta a justificação da elaboração do seu paideuma e da eleição de determinados procedimentos como correspondendo "intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea", como dirá Haroldo no artigo que se analisará a seguir. No momento, porém, em que se constituir o projeto de poesia concreta, como se verá mais adiante, e houver necessidade de defender uma determinada opção, uma determinada seleção de autores e procedimentos poéticos, os poetas concretos passarão a apresentar as justificativas de suas inovações, a demonstrar a sua necessidade, recorrendo a reflexões sobre a cultura de massas, a cibernética, etc.

Mas já se está avançando mais de um ano e um capítulo, com o parágrafo acima, e, pelo menos durante o comentário desses primeiros textos, é conveniente que se mantenha a cronologia para melhor observar os passos dados pelos autores em direção à constituição do projeto de poesia concreta.

Assim sendo, já se está de volta a 1955, em 3 de julho, um mês depois de "Poesia e paraíso perdido", quando, com "A obra de arte aberta", Haroldo de Campos dá prosseguimento ao trabalho iniciado no artigo anterior, apresentando a relação dos autores que constituiriam a "tradição viva" para o poeta contemporâneo:

"Para objetivar o que, numa postulação voluntariamente 'drástica', no sentido pragmático-utilitário que assume a teorização poundiana, poder-se-ia definir como o campo vetorial da arte poética do nosso tempo, de cuja conjunção de linhas de força resultantes previsíveis e outras impre-

vistas podem surgir à solicitação do labor criativo, bastaria indicar como eixos radiais as obras de Mallarmé (Un Coup de Dés), Joyce, Pound e Cummings."

Esse texto de Haroldo de Campos é impressionante: "sem ingresso em profundidade nos múltiplos problemas que a simples menção conjugada desses nomes suscita ao limiar do experimento poético de nossos dias", ele julga "suficiente indicar alguns dos vetores da precipitação culturmorfológica que suas obras acarretam", o que faz em sete parágrafos onde, junto com os quatro autores citados acima, também se precipitam Husserl, Boulez, Webern, Calder, Sartre, Fano, Bergson e outros, num panorama ainda mais veloz que o de Augusto de Campos, pois não se percebe a propriedade das ligações que pretende traçar entre os quatro autores do paideuma, nem entre esses e os outros:

"Se ao primeiro (Mallarmé) corresponde uma noção visual do espaço gráfico, servida pela notação prismática da imaginação poética, em fluxos e refluxos que se deslocam como elementos de um móvel, utilizando o silêncio como Calder o ar, a Joyce se prende a materialização do 'fluxo poli-dimensional e sem fim' — que é a 'durée réelle, o riverrun — élan-vital — o que o obriga a uma verdadeira atomização da linguagem, onde cada unidade 'verbi-voco-visual' é ao mesmo tempo continente-conteúdo da obra inteira, 'myriadminded' no instante.

Mallarmé pratica a redução fenomenológica do objeto poético. O eidos — "Un Coup de Dés jamais n'abolira le hasard" — é atingido através da eclipse dos temas periféricos à 'coisa em si' do poema, sucedendo porém, na estrutura da obra, o que Husserl assinala em relação a seu método:

'O colocado entre parêntesis não é apagado da tábua fenomenológica, mas colocado simplesmente entre parêntesis e afetado por um índice. Porém, com este, entra no tema capital da investigação.'

Joyce é levado à microscopia pela macroscopia, enfatizando o detalhe — panorama/panaroma — a ponto de conter todo um cosmos metafórico numa só palavra..."

A citação foi, certamente, um tanto longa, mas tem as suas vantagens. Em primeiro lugar, dispensou mais de uma página de texto que seria utilizada para dar uma idéia da rapidez com que Haroldo alinhava informações e nome; em segundo, fez com que ficasse documentado um determinado modo de proceder comum aos três membros do grupo Noigandres no tocante à bibliografia utilizada em vários de seus textos, em que frases de um autor são colocadas ao lado das de outro num tipo de crítica literária que, aqui, só é diferente de muitos textos de teoria da poesia concreta quanto à condensação em sete parágrafos, o que obrigou o autor a sobrepor os nomes uns aos outros de tal modo que seu texto ficou muito parecido com uma rapsódia, chegando mesmo a ameaçar o recorde, que ainda deve estar com um dos Telefonemas de Oswald de Andrade, de quatro páginas e quarenta citações: "Posição do século".

Esse artigo de Haroldo de Campos tenta mostrar, com essa tentativa de descrição de vários procedimentos de vários autores, que

"tendo à sua disposição um léxico que se enriqueceu com conquistas desde os simbolistas até os surrealistas, e sua recíproca, a 'definição precisa'

de Pound...; tendo à sua frente uma sintaxe estrutural cujas perspectivas revolucionárias foram palidamente aqui evocadas, o poeta contemporâneo não pode sentir-se envolvido por melancolias bizantinas de constantinoplas caídas, nem polipizar-se à margem do processo culturmorfológico que o convida à aventura criativa."

Do ponto de vista da compreensão do desenvolvimento da poesia concreta, um outro ponto a ser destacado nesse artigo é o fato de Haroldo de Campos referir uma conversa de Pierre Boulez com Décio Pignatari. Boulez, segundo Haroldo, manifestou "o seu desinteresse pela obra de arte 'perfeita', 'clássica', do 'tipo diamante', e anunciou a sua concepção da obra de arte aberta, como um 'barroco moderno'". O interessante aqui não é o que Boulez disse a Pignatari, mas sim o fato de Haroldo intitular seu artigo de "A obra de arte aberta" e afirmar, após o relato da conversa, que "talvez esse neo-barroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas".

Um outra observação que pode ser interessante é a de que tanto nos textos de Augusto de Campos quanto nos de Haroldo há várias referências a músicos de vanguarda e que ambos tecem analogias entre a história da música e a da poesia. Em relação aos textos de Augusto, já se chamou a atenção para uma analogia sugerida pela frase "Mallarmé é o inventor etc.". Nos textos de Haroldo, no período há pouco transcrito ("Assim, na música etc"), a analogia é clara. Note-se, porém, que, enquanto em Augusto a analogia

se dava entre (Schoenberg/Mallarmé) e (Webern/Pound) e era apenas sugerida, nos textos de Haroldo ela adquire valor de exemplo e se dá entre (Stravinski e o 'triunvirato'/os quatro membros do paideuma comum a Augusto e Haroldo) e (Boulez/o operador da 'separação drástica' que se propõe em "A obra de arte aberta"). E se Haroldo de Campos, conceitual e praticamente, ainda parecia estar longe do que seria, logo mais, o projeto da poesia concreta, não há como não perceber aqui uma, por assim dizer, vontade de projeto, um anúncio de que se está disposto a ocupar, na história da poesia, um lugar semelhante ao atribuído a Boulez na história da música.

O próximo passo em direção à elaboração do projeto de poesia concreta foi inserir a produção do grupo na "precipitação culturmorfológica" acarretada pela obra dos autores até agora tratados em seus textos.

Esse passo foi dado no artigo "Poesia Concreta", em que Augusto de Campos propõe o uso dessa expressão:

"Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia concreta. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos."

Citando a formulação de Sartre de que na poesia as palavras são tomadas como coisas, enquanto na prosa são tomadas como signos, Augusto continua:

"...aqui, essa distinção de ordem genérica se

transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, 'verbivocovisual' — é o termo de Joyce — de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema."

Apresentando assim a "poesia concreta" como uma radicalização de algumas características da poesia em geral, Augusto afirma que, "como processo consciente", tudo começou com Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings, sendo João Cabral de Melo Neto, no Brasil, "o primeiro a sentir esses novos problemas, pelo menos em determinados aspectos". Ainda a respeito de Cabral, "um arquiteto do verso (que) constrói seus poemas como que a lances de vidro e cimento," Augusto vai dizer que, com os versos

"Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como
manhãs no tempo",

ele "nada mais faz do que teoria da poesia concreta".

Em seguida, o poema "O jogral e a prostituta negra", de Décio Pignatari, é apresentado como "outro salto construtivo de vanguarda, desta vez logrado por um novíssimo", e Haroldo de Campos — de cuja "Ciropédia..." se apresentam alguns trechos — é introduzido com as seguintes palavras: "Haroldo de Campos é, por assim dizer, um 'concreto' barroco, o que o faz trabalhar de preferência com imagens e metáforas, que dispõe em verdadeiros blocos sonoros."

Como se vê, os "novíssimos" já são, nesse artigo, pela primeira vez, incluídos na tradição que os anteriores tiveram por objetivo levantar e divulgar. No entanto, "poesia concreta" — como se nota pela declaração sobre Cabral e pela inserção direta de Pignatari na mesma linha de trabalho daquele — ainda não é o nome de um projeto poético característico do grupo Noigandres, de um projeto que marque a sua especificidade na história literária, mas apenas o nome de uma dada tendência que Augusto e Haroldo pretendem reconhecer na literatura moderna.¹⁶

Esses artigos de Augusto e Haroldo de Campos são importantes por dois motivos. Primeiro, porque se trata de trabalhos que testemunhariam aquilo que Décio Pignatari, na época da Exposição, chamou de "um período mais ou menos longo de pesquisas para determinar os planos de clivagem de sua mecânica interna..."¹⁷ Segundo, porque já se encontra aqui um determinado modo de conceber a história da literatura que percorrerá as várias fases da produção de uma teoria da poesia concreta. Quanto a esse segundo ponto, se foi razoável a análise dos textos até agora apresenta-

16- Quando se constitui o projeto da nova poesia, Cabral vai passar a ser um precursor da poesia concreta, que então vai se pretender a radicalização dos próprios procedimentos dos autores citados nesse artigo, em cuja obra a "distinção de ordem genérica" de Sartre já se teria transportado "a um estágio mais agudo e literal". Cf. o texto homônimo, publicado no lançamento da Exposição, "poesia concreta", TPC p. 44: "mallarmé...joyce...pound...cummings...estão na raiz do novo procedimento poético, que tende a impor-se à organização convencional cuja unidade formal é o verso (livre inclusive)." Cf. também Pignatari em 1957, TPC p. 65: "Donde a tendência da poesia concreta a respeitar a integridade da palavra...a ponto de considerar superadas, num estágio de drasticidade superior, as experiências de um Joyce e de um Cummings..."

17- Cf. TPC, p. 39: "Arte concreta: objeto e objetivo".

tados, devem ter ficado aparentes algumas implicações dessa visão da história literária, bem como alguns procedimentos argumentativos que sobre ela se constroem. Nesse sentido, pode-se dizer que esses textos importam não só porque permitem observar as várias etapas de formulação do projeto de poesia concreta, mas também porque permitem levantar alguns procedimentos argumentativos que, como se mostrará depois, recorrem ao longo dos textos teóricos do grupo Noigandres.

O próximo texto que se vai comentar aqui é, como já se anunciou páginas atrás, aquele que resulta da fusão, pouco antes de se abrir a Exposição, de "Poesia, Estrutura" e "Poema, Ideograma".

"Pontos — Periferia — Poesia concreta", pelo fato de constituir uma retomada daqueles primeiros artigos, modificando-os em função da constituição do projeto concretista, é, na história da poesia concreta, como um ponto intermediário entre as preocupações iniciais de Fignatari, Haroldo e Augusto de Campos, já comentadas, e os manifestos publicados na revista ad e no suplemento do Jornal do Brasil, dos quais se tratará no próximo capítulo.

Dentre todas as alterações processadas por Augusto de Campos, nessa segunda versão, as mais importantes são aquelas sofridas pelo último parágrafo, em que se introduz o nome poesia concreta. Na versão definitiva, ficou assim:

"A verdade é que as 'subdivisões prismáticas da Idéia' de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação 'verbi-voco-visual' joyciana e a

mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma — uma organoforma — onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA."

Comparando com a primeira versão, fornecida na p. 34 desta dissertação, nota-se que, nesta, todas as palavras grifadas foram introduzidas, por substituição ou acréscimo, e que foi suprimido o aposto às palavras "conceito de composição" ("— uma ciência de arquétipos e estruturas").

Não é difícil explicar algumas dessas alterações: tendo utilizado o termo "verbi-voco-visual" em seu artigo "Poesia concreta", Augusto substituí aqui esse termo à "simultaneidade joyciana", o que acaba enfatizando, no resumo das "contribuições" desses autores, a idéia de visualidade, pela substituição de uma imagem temporal por uma espacial (têm-se agora "subdivisões prismáticas", "método ideogrâmico", "mímica verbal" e "apresentação verbi-voco-visual"). A supressão de "uma ciência de arquétipos e estruturas", por sua vez, apenas contribui para a homogeneidade das referências do texto, já que esse aposto poderia conotar influências não reconhecidas ao longo da sua formulação, tais como a da psicologia junguiana, por exemplo. Note-se, por outro lado, que a noção privilegiada por essa frase, a de ciência, não se perde totalmente, sendo, de certo modo, recuperada na alteração seguinte, em que um "conceito de forma" passa a ser uma "teoria da forma".

As modificações sofridas pelas últimas linhas desse texto são, sem dúvida, as mais importantes: se antes de-

terminadas características das obras de Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings convergiam para um dado conceito de forma em que noções como início, meio, fim e silogismo tendiam a desaparecer diante de uma idéia de estrutura (ou seja, se antes se podia deduzir da análise das obras desses autores que elas superam as "noções tradicionais" e se baseiam num novo conceito de estrutura), agora, no ponto de convergência das características que Augusto identificou na obra dos quatro autores citados, se insere a poesia concreta, que se apresenta como uma superação das noções tradicionais através da organização poético-etc da estrutura.

Observe-se que não se trata mais, aqui, de inserir a poesia do grupo Noigandres — como era o caso do artigo anterior — numa certa "linha evolutiva" e apresentá-la como continuação da obra de seus predecessores. Trata-se, isto sim, de um segundo momento no desenvolvimento da produção teórica do grupo Noigandres: elaborado o projeto de uma nova poesia, opera-se uma modificação na perspectiva pela qual se vê a história literária, e aqueles mesmos autores que teriam orientado a elaboração desse projeto são apresentados agora como, por assim dizer, prenunciadores da poesia concreta: eles convergem para uma "nova teoria da forma" que é identificada ao projeto de poesia concreta.¹⁸

18- Não se pretende dizer, com isso, que daqui por diante os poetas concretos tratarão os autores citados apenas como prenunciadores da sua poesia. De acordo com a situação, com o objetivo do texto, ora se enfatiza que Joyce, por exemplo, é um precursor da poesia concreta, ora que a poesia concreta é algo como uma consequência, um desenvolvimento de sua obra. O que se pretende notar é que a partir desse momento é possível, dentro do discurso crítico do grupo Noigandres, tomar esses quatro autores como sendo prenunciadores da poesia concreta.

Para ficar claro que, depois de delineado o projeto de poesia concreta, ocorre uma modificação na perspectiva pela qual Augusto de Campos observa a história literária basta considerar, nas alterações que ele introduziu na segunda versão de seus primeiros textos, a reordenação dos autores citados nessa sua breve história literária, isto é, a maior ou menor importância que eles adquirem nessa segunda versão em relação à importância que lhes era atribuída na primeira.

Observem-se, de início, as alterações que se referem a Mallarmé. No segundo parágrafo, Augusto suprime a frase que apresentava o Un coup de dés como o "primeiro poema funcionalmente moderno, futuro-demais para sua época", mantendo, porém, a idéia de que ele "vale por si só todo o vozerio das vanguardas de alguns anos depois". Mais adiante, onde se lia que, no poema de Mallarmé, a pontuação se torna desnecessária, "uma vez que é o espaço gráfico a pontuação essencial, o elemento 'negativo' de uma versificação estrutural que vem fazer caducar o mero e linear verso livre"; agora se lê: "uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção". Essas duas modificações parecem atuar no sentido de favorecer a continuidade do processo evolutivo que Augusto pretende traçar na história da poesia moderna, sem prestigiar tanto o "primeiro poeta estrutural", a ponto de toda a poesia depois dele — inclusive a concreta, que se iniciava — poder ser vista como apenas a realização daquilo que o poema "futuro-demais" já anunciara e realizara, ou a ponto de Ezra Pound, por exemplo, ao escrever versos, poder estar sob a suspeita de

praticar uma forma que se tornara caduca depois que Mallarmé escrevera Un coup de dés.¹⁹ Essas alterações, portanto, parecem indicar uma leve diminuição no peso atribuído à consideração do poema de Mallarmé. Que haja pelo menos uma tendência nessa direção se percebe quando se observa Augusto, para defender "o interesse da aplicação dos conceitos gestaltianos ao campo das artes", acrescentar ao terceiro parágrafo de "Poesia, Estrutura", o seguinte trecho:

"E é em estritos termos de Gestalt que entendemos o título de um dos livros de poesia de E. E. Cummings: Is 5. Para a poesia, e em especial para a poesia de estrutura de Mallarmé ou Cummings, dois mais dois pode ser rigorosamente igual a cinco".

Essa espécie de equivalência, "Mallarmé ou Cummings" — que não era sequer sugerida na primeira versão desse artigo, em que era destinada a Cummings uma posição, por assim dizer, mais ou menos subalterna entre os quatro grandes que orientariam a poesia da "estrutura" — é bem significativa.

No tocante a Pound, também se pode dizer que já não é o mesmo o peso atribuído à consideração de sua obra. O artigo já não gira em torno do momento em que ele surgia tão pomposamente: se, na primeira versão, a ele se devia a metodização e cristalização da idéia de ideograma aplicada à poesia e, em relação a Apollinaire, futuristas e dadaístas, ele era "mais culto, mais ampla e universalmente dotado e informado", agora a ele apenas coube a "demonstração

¹⁹— Note-se que, na segunda versão, a superação do verso continua sendo postulada. A diferença é que, agora, essa superação se daria pela organização poético-etc que é a poesia concreta: o desaparecimento do verso, como se viu, é afirmado no último parágrafo.

prática, com a aplicação do método ideogrâmico ao gigantesco arcabouço d'Os Cantos", das "relações de essência entre ideograma e poesia" vislumbradas por Fenollosa, e, embora ainda se afirme que ele seja mais culto e "mais amplamente dotado e informado", já não se diz mais "universalmente".

Também aqueles autores que não eram muito valorizados na primeira versão são reapreciados em função do projeto de poesia concreta. Assim, se Apollinaire não merecia, do ponto de vista da obra de Pound (que era, como já se disse, o centro em torno do qual, no texto de Augusto, orbitavam todos os que vieram antes dele e depois de Mallarmé), um lugar de destaque, agora — que o fulcro da história é a poesia concreta — ele é revalorizado: sua assimilação do ideograma à figura já não é o seu "erro", seu "grande erro", mas apenas seu "equivoco"; seus caligramas, que antes implicavam "uma simplificação pueril do tema, para forçar a representação figurativa", embora ainda acusados de apresentar uma estrutura "evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele", já possuem "o valor sugestivo de uma relação fisiognômica entre as palavras e o objeto por elas representado, à qual o próprio Mallarmé não teria sido indiferente"; e, finalmente, apesar das ressalvas, Augusto já reconhece, nos caligramas, "a graça e o 'humor' visual com que quase sempre são 'desenhados' por Apollinaire".²⁰

20- Para essa revalorização de Apollinaire certamente contribuiu o fato de Augusto estar compondo poemas como "nu" e "ovonovelo" (cf. Noigandres 3), em que as palavras tomam a forma do recipiente (no último caso, uma figura oval) sem serem muito alteradas por ele. Esse poema, "ovonovelo", publicado um mês depois desse artigo, é um dos mais citados como exemplo da "fase fisiognômica" da poesia concreta.

O Dadaísmo e o Futurismo saem também mais valorizados dessa segunda versão. Como se pôde ler há algumas páginas, em "Poema, Ideograma" os futuristas eram assim introduzidos no texto de Augusto: "As experiências tipográficas funcionais, iniciadas por Mallarmé em Un Coup de Dés tiveram continuação muito menos lúcida, alguns anos após, com o Futurismo italiano e Apollinaire, para só se cristalizarem outra vez funcionalmente nas obras de Joyce, Pound e Cummings." Na segunda versão do artigo, isso se transformou em:

"As experiências a que, a seguir, se entregaram futuristas e dadaístas longe estavam de possuir aquelas características de funcionalidade que fazem de Un Coup de Dés uma rigorosa e irrepreensível constelação de palavras.

No momento histórico, porém, incumbe ao Movimento Futurista e ao Dadaísmo um papel relevante, de reposição, embora em nível muitas vezes inferior, de algumas das exigências que colocara em foco o poema inovador de Mallarmé."

Não é difícil ver que a nova formulação não só elimina aquela curiosa noção de continuidade que havia em "Poema, Ideograma", mas também inclui o Dadaísmo nos méritos que antes eram apenas dos futuristas.²¹

21- Eliminar a referência a Pound e Joyce como continuadores das "experiências tipográficas funcionais" de Mallarmé era uma modificação evidentemente necessária. Observe-se, porém, como, na redação final desses parágrafos, agora se insinua a idéia de uma missão histórica: a continuidade pura e simples, não explicada, aparece, nessa segunda versão, mediada pela postulação de que haja exigências próprias do processo evolutivo da literatura (cf. o "processo culturmorfológico" de Haroldo) a que responderiam tanto Mallarmé como os futuristas e dadaístas. Nesse texto, no entanto, ainda não é desenvolvida nenhuma argumentação no sentido seja de determinar que exigências são essas, seja de justificar, em relação a situações políticas, organizações sociais, costumes urbanos, novos meios de comunicação, um dado processo evolutivo que se pretende identificar na literatura moderna.

Quanto ao Dadaísmo, nesse texto, é só. A apreciação que Augusto faz dos futuristas, porém, é objeto de algumas outras alterações importantes. A que oferece mais interesse é a seguinte: na primeira versão, o comentário sobre os futuristas encerrava-se com a afirmação de que eles tiveram "o pressentimento olfativo de uma renovação poética que eles próprios não chegariam a realizar, mas que neles encontraria um estágio bem mais concreto e definido do que em movimentos como o dadaísmo e o surrealismo"; na segunda, com a afirmação de que tiveram

"...o pressentimento olfativo de uma renovação poética que eles, futuristas, não chegariam a cristalizar, mas para a qual não deixaram de contribuir bastante, e até certo ponto, mais do que bastante: com a sua própria imolação."

Essa reformulação é muito curiosa: ao mesmo tempo elimina o surrealismo da história da poesia de Augusto de Campos e lhe dá uma coloração levemente sobrenatural, com a introdução, sem informações antes ou depois, que permitissem entender exatamente o que ele pretende dizer com isso, a idéia de que os futuristas se imolaram, se sacrificaram. A que deus, ou a que causa, ou em que altar não é dado no texto, mas que aquilo por que eles se imolaram já se cumpriu é afirmado pela própria possibilidade de Augusto falar em "pressentimento", "contribuir bastante" e "imolação". De fato, Augusto só poderia atribuir esse sentido ao movimento futurista se soubesse qual é a renovação poética que se beneficiaria do seu sacrifício. Como essa idéia só aparece nessa segunda versão, juntamente com a de que a poesia concreta é o resultado de toda a tradição moderna

que se tratou de estabelecer nesse artigo, não é muito supor que Augusto esteja colocando a idéia de imolação dos futuristas em função do surgimento da poesia concreta.²²

Como se pode ver, o advento da poesia concreta altera a avaliação de todos os autores que, nos artigos anteriores, Augusto identificara como componentes da sua tradição moderna na poesia. Pode-se dizer que, nesse artigo, Augusto opera uma certa equalização dos autores de seu paideuma: embora se perceba claramente uma hierarquia, em que Pound e Mallarmé se destacam acima dos outros, a tendência geral da segunda versão é diminuir as diferenças na valoração dos autores e realçar a "contribuição" que cada um deles prestou à elaboração do projeto da poesia concreta, porque, uma vez que já se trata de preparar a apresentação da nova poética, é interessante que ela surja como resposta às preocupações do maior número possível de autores conhecidos, se bem que derive apenas dos mais importantes.

E, de fato, na época do lançamento da Exposição, Augusto vai apresentar a poesia concreta como desenvolvimento de características contidas nas obras de todos esses autores, marcando apenas uma diferença de plano entre eles:

"— mallarmé (un coup de dés — 1897), joyce (finnegans wake), pound (cantos — ideograma),

22- Em "Poema, Ideograma", ao tratar do papel de Pound na história da poesia, Augusto havia dito: "Se a Fenollosa cabe o mérito de..., a Ezra Pound se deve a metodização e cristalização dessa idéia..." Também se lia aí, como já se mostrou, que em Pound, Joyce e Cummings se cristalizariam de novo as experiências de Mallarmé. Agora, quando se diz que os futuristas não chegariam a cristalizar a renovação poética que farejaram, foi eliminada a palavra cristalização e correlatas ao falar de Pound, de modo que não se sugere, assim, que o sacrifício futurista tenha sido em favor dele, ou que ele tenha realizado o que os futuristas não puderam.

cummings e, num segundo plano, apollinaire (caligrammes) e as tentativas experimentais futuristas-dadaístas estão na raiz do novo procedimento poético, que tende a impor-se à organização convencional cuja unidade formal é o verso (livre inclusive)."

(A. de Campos. "poesia concreta")²³

A leitura dos textos publicados durante e após a I Exposição Nacional de Arte Concreta, no entanto, já é assunto pertencente ao próximo capítulo.

23- Observe-se que, coerentemente com o que se apresentou aqui, Augusto vai falar, em consequência da "equalização" apontada há pouco, em "tentativas experimentais futuristas-dadaístas".

Capítulo 2.

A apresentação e defesa do projeto de
poesia concreta (1956-1958)

The age demanded an image
Of its accelerated grimace
Hugh Selwyn Mauberley

Como se pode ler no Adendo, junto com a Exposição e com o número 3 da revista Noigandres circulou o número 20 da revista ad, com manifestos e reproduções de obras concretas. Aí foram publicados os seguintes textos, entre outros: "nova poesia: concreta", de Décio Pignatari; "poesia concreta", de Augusto de Campos; e "olho por olho a olho nu", de Haroldo de Campos.

Esses textos são os únicos que vêm relacionados, no índice de TPC, como "manifestos". E são, de fato, manifestos, que, como quase todos os outros de seu gênero, tratam de anunciar o início de uma nova poética, proclamar a sua necessidade e declarar a falência das práticas vigentes até o momento de sua instauração.

Num certo sentido, esses textos não exigem comentário muito detalhado: grande parte do que neles há de interessante já foi apontado durante a análise dos textos de 1955 que se fez no capítulo anterior. É o caso do "elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momentos his

tórico": são os mesmos, e as mesmas as obras citadas de cada um deles.

Assim sendo, o foco das notações que se farão a seguir recairá sobre aquilo que esses textos apresentam de diferente em relação aos já analisados, ou melhor, sobre aquilo que permita rastrear e entender a articulação do movimento de poesia concreta no tempo.

Desse ponto de vista, o manifesto de Augusto de Campos é o que apresenta menos interesse: seus onze pequenos parágrafos limitam-se a fazer declarações de princípios como:

"a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes..."

e a tentar mostrar a superioridade da poesia concreta sobre a poesia convencional em versos:

"funções-relações gráfico-fonéticas ('fatores de proximidade e semelhança') e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideogrâmica do significado, cria uma totalidade sensível 'verbivocovisual', de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico, antes impossível."¹

1- Atente-se apenas para o uso das expressões "dialética simultânea", "totalidade sensível", "síntese ideogrâmica" e "estrito colamento fenomenológico". Sua utilização, deslocando-as de um contexto que lhes determine o sentido, certamente não contribui para a clareza do texto. Elas parecem servir apenas para conotar algum tipo de reflexão filosófica que estaria na base da formulação da poesia concreta.

Muito mais interessantes — porque mais problemáticos — são os textos de Décio Pignatari e Haroldo de Campos, que merecem consideração mais demorada.

O texto de Haroldo se abre com a proposição de uma nova arte:

"uma arte — não q apresente — mas q presentifique
o OBJETO
uma arte inobjetiva? não
: OBJETAL
qdo o OBJETO mentado não é o OBJETO expresso, a expressão tem uma cárie

LOGO:
falidos os meios tradicionais de ataque ao OBJETO
(língua de uso cotidiano ou de convenção literária)
um(a) novo(a) meio(língua) de ataque direto à
medula desse
OBJETO
POESIA CONCRETA: atualização 'verbivocovisual'
do
OBJETO virtual"

Essa nova arte, a poesia concreta, na busca desse OBJETO mentado não-identificado, exigiria, segundo Haroldo:

"...uma ótica, uma acústica,
uma sintaxe, morfologia e lé-
xico (revisados a partir do
próprio fonema)
NOVOS"

Sem dizer de que modo a nova arte de expressão pretenderia conseguir tudo isso, Haroldo expõe em seguida o seu paideuma, que é o mesmo dos artigos de 1955, e afirma que a poesia concreta é uma:

"poesia posicionada no mirante culturmorfológico ao lado da

PINTURA CONCRETA

MÚSICA CONCRETA

guardando as diferenças relativas mas — não se trata da miragem da obra de arte total — compreendendo as necessidades comuns à expressão artística

CONTEMPORÂNEA",

e, finalmente, apresenta o

"PROGRAMA:

o POEMA CONCRETO aspira a ser: composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta — presentificação — do objeto."

Até este ponto, apesar da curiosa afirmação de que a nova arte exige sintaxe, léxico etc novos, e da não menos estranha teoria da cárie expressional, não há nesse texto nada que destoe do que já se discerniu nos textos de 1955 ou na fusão que Augusto operou nos seus dois primeiros artigos. O último parágrafo, porém, é interessantíssimo:

"a POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea permite a comunicação em seu grau + rápido prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante à q o BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema, etc), quer como objeto de pura fruição (funcionando na arquitetura, p. ex.), com campo de possibilidades análogo ao do objeto plástico substitui o mágico, o místico, e o 'maudit' pelo

ÚTIL

TENSÃO para um novo mundo de formas
 VETOR
 para
 o
 FUTURO"

O que há de mais importante aqui, para a compreensão do movimento de poesia concreta é que se apresenta, pela primeira vez (aqui e no manifesto de Pignatari, como se verá), uma determinação do que antes eram apenas "necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea": a idéia de contemporaneidade aparece agora associada à de velocidade de comunicação e à existência dos meios de comunicação de massa.

O manifesto de Pignatari permitirá levar mais adiante essas observações, porque é não só mais extenso, como também mais denso teoricamente.

Já o primeiro parágrafo é bastante eloquente a respeito do problema de que se está tratando. Nele, Pignatari vai afirmar que o principal elemento da poética anterior à poesia concreta, o verso, está definitivamente superado:

"o verso: crise. obriga o leitor de manchetes (simultaneidade) a uma atitude postiça. não consegue libertar-se dos liames lógicos da linguagem: so tentar fazê-lo, discursa adjetivos. não dá mais conta do espaço como condição de nova realidade rítmica, utilizando-o apenas como veículo passivo, lombar, e não como elemento relacional de estrutura. anti-econômico, não se concentra, não se comunica rapidamente. destruiu-se na dialética da necessidade e uso históricos. este é apenas o golpe de misericórdia da consciência crítica: o

primeiro já fora dado, de fato, por Mallarmé, há 60 anos atrás — *Un coup de dés*."

Nesse parágrafo, além da idéia que coincide com a de Haroldo de Campos — a de que os hábitos do homem moderno exigem que o poema se comunique rapidamente, se concentre — há algumas outras igualmente importantes: uma é a de que é preciso "libertar-se dos liames lógicos da linguagem"; outra, a de que o verso tenta fazê-lo, isto é, a de que a poesia em versos pretende libertar-se daqueles liames; uma terceira, a de que o espaço, utilizado como "elemento relacional de estrutura", permitiria essa libertação. É curioso não só o modo como Pignatari não se preocupa em deixar claro o que seriam esses liames lógicos da linguagem, mas também a afirmação pura e simples de que o verso tenta libertar-se deles, como se não houvesse dúvida ou possibilidade de dúvida de que isso fosse verdadeiro.²

Voltando à formulação que coincide com a de Haroldo, e que é a mais importante nesse momento, os dois parágrafos que se seguem ao que foi apresentado acima sugerem³ que a poesia concreta, segundo Pignatari, pretenda adotar procedimentos semelhantes aos empregados nos mass media:

2- Aqui, como no texto de Augusto de Campos, "Pontos...", não fica claro por que a distribuição espacial permitiria a libertação dos "liames lógicos" (lá, a tipografia funcional aparecia como a condição para a passagem do linear para o estrutural). Somente no ano seguinte, H. de Campos, em "Poesia concreta — linguagem — comunicação" vai indicar o que os poetas concretos pretenderiam dizer com expressões como essa de Pignatari, através da referência a Hayakawa e Korzybski (em Ideograma, 1977, Haroldo apresenta a tradução de "O que significa estrutura aristotélica da linguagem?", de Hayakawa).

3- Ao comentar um texto como esse, em que se sucedem frases nominais, sem que fique explicitada a relação entre as várias partes que constituem os parágrafos, prefiro falar em sugestão a falar em afirmação ou declaração.

"uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular. a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinhos. a necessidade do movimento. a estrutura dinâmica. o ideograma como idéia básica."

Nessas transcrições percebe-se que há duas questões novas, que ainda não foram afluídas pela análise dos textos de que se tratou até aqui: a primeira diz respeito à noção de "arte popular", que encerra um desses parágrafos; a segunda é a sugestão de que o ideograma corresponda, de alguma forma, aos anúncios luminosos, à televisão, etc.

Ao que tudo indica, Pignatari fala aqui de "arte popular" para sugerir que a poesia concreta, utilizando procedimentos semelhantes aos usados nos meios de comunicação de massa, estaria mais apta a atingir o público acostumado a esses procedimentos do que a poesia "tradicional", em versos. Assim sendo, um dos sentidos da frase "uma arte popular" nesse manifesto seria: a poesia concreta trataria de tornar a arte da poesia de novo uma arte popular, ou seja, possuidora de um público significativo, acessível como um programa de televisão ou uma novela de rádio. Nesse caso, tem-se aqui um eco daqueles seus primeiros, referidos no capítulo anterior, em que ele exibia, baseado em Thomson, a sua história das relações entre o poeta e o público. A diferença, porém, é que, se em 1950, o distanciamento entre o poeta e o público era uma decorrência da complexidade crescente da vida social e o poeta moderno era "um turista exilado, que atirou ao mar o seu Baedeker", ou seja, um indivíduo desorientado e sem função possível, agora esse distan

ciamento parece ser uma consequência da não-adaptação dos poetas aos novos tempos da simultaneidade, onde outras formas de comunicação conseguem alcançar o público que o verso não mais atrai.⁴

Há, porém, um outro sentido em que se pode entender a expressão "arte popular" nesse texto: aquele para o qual contribui o uso, ao longo do manifesto, de expressões como "reacionário", "revolução industrial", "alienou-se", "dialética da necessidade e uso histórico". Essas referências acabam por formar, dentro do texto, como que um pastiche de discurso "engagé", em que a poesia concreta levantaria a bandeira da "arte popular".⁵

Quanto à associação do ideograma à televisão, aos anúncios etc, deve-se notar que, nos textos anteriores, o ideograma era apenas um componente de uma dada tradição erudita: embora na última versão dos seus primeiros artigos Augusto de Campos tivesse incluído o cinema de Eisenstein nas suas reflexões, para mostrar "o significado de verdadeira 'revelação' que tem para a estética moderna o ideograma chinês", este não se propunha como um meio para aumentar a rapidez da comunicação ou para atingir um maior número de leitores. A sugestão de que entre o ideograma e os meios de comunicação de massa haja uma relação qualquer (o texto su-

4- Cf. essa idéia com as expostas na comunicação de João Cabral de Melo Neto ao Congresso de 1954 resumidas no capítulo 4 desta dissertação.

5- Já se notou há pouco, com relação ao texto de Augusto de Campos, esse procedimento, que consiste em utilizar termos que remetem a outro tipo de discurso — filosófico, sociológico, científico — sem no entanto deixar claras as opções que se fazem ao incorporá-los ou o sentido que se lhes pretende atribuir. Pode-se dizer que esse é um procedimento recorrente em muitos textos de teoria da poesia concreta: Haroldo de Campos já falara, em "Poesia e paraíso perdido", de "abastança pequeno-burguesa" para qualificar a poética que julgava ultrapassada e perniciosa. Pignatari fala, aqui, em "jargão lírico do após-guerra.vegetativo, reacionário."

gere inclusive que o ideograma possa ser visto como a "idéia básica" de todas essas manifestações culturais) indica que — diferentemente dos textos que precederam o lançamento "oficial" da poesia concreta, quando a nova poesia era apresentada apenas como o resultado e a superação (pela radicalização dos procedimentos) de toda uma evolução que se teria processado na literatura ocidental dos últimos 60 anos — agora se trata de apresentá-la não só como o resultado dessa evolução, mas também como a poesia que responde às características dos novos tempos e aos hábitos criados pelos mass media. Trata-se, então — e esse será um dos maiores problemas teóricos da poesia concreta —, de apresentar a nova poesia como uma síntese de duas formas de produção simbólica basicamente distintas: a indústria cultural, os mass media, e a cultura erudita, a que pertencem os autores do paideuma concretista.

Nesse texto de Pignatari, sugere-se um caminho para resolver esse problema:

"a técnica de manchetes e Sun coup de dés...
joyce e o cinema..."

Aqui, Décio parece apontar uma relação entre o surgimento das técnicas poéticas que se valorizam no paideuma e o surgimento dos mass media, talvez mesmo uma leve noção de causalidade, o que explicaria o seu primeiro parágrafo, em que Mallarmé e a poesia concreta apareciam como manifestações da mesma consciência crítica.

Mas num trecho como o que segue:

"o livro de ideogramas como um objeto poético.

produto industrial de consumo. feito a máquina. a colaboração das artes visuais. artes gráficas, tipográficas. a série dodecafônica (anton webern) e a música eletrônica (boulez, stockhausen). o cinema. pontos de referência."

percebe-se que ainda não emerge síntese alguma, pois não há nada que indique qualquer ligação entre Webern e o produto industrial de consumo: dessa mistura meio incompreensível só fica mesmo a idéia de que a poesia concreta pretende ter como pontos de referência (seria mais exato dizer: de apoio) artes tão diferentes quanto à forma de produção, divulgação e consumo, como o cinema e a música dodecafônica.

Os dois parágrafos seguintes permitem observar o mesmo problema por um outro ângulo:

"com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra §flor§ sem a flor. e desintegrou-se ela mesma, atomizou-se (joyce, cummings). a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica: §jarro§ é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. a palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro, como §la mer dans la mer§. isomorfismo."

.....

"a poesia concreta acaba com o símbolo, o mito. com o mistério. o mais lúcido trabalho intelectual para a intuição mais clara. acabar com as alusões. com os formalismos nirvânicos da poesia pura..."

O primeiro deles apresenta a poesia concreta como síntese da evolução que Pignatari traça na poesia moder-

na.⁶ O segundo afirma que ela acaba com os formalismos etc: para uma poesia que se pretende baseada em Mallarmé, é uma afirmação, pelo menos, surpreendente. A não ser que essa poesia se pretenda uma superação daquilo que, nos poetas do seu paideuma, não corresponda às necessidades contemporâneas da poesia na época das comunicações de massa.

Nos textos que se seguem a esses manifestos, podem-se encontrar alguns elementos que permitem observar de que modo a teorização concretista incorporará todas essas referências contraditórias ou, pelo menos, dificilmente compatíveis: pode-se dizer que é essa incorporação que constitui a especificidade do projeto de poesia concreta, tal como ele se apresentará no "plano-piloto para poesia concreta", em 1958.

O primeiro texto que permite identificar um avanço da reflexão concretista sobre as relações entre a poesia concreta e a tradição, de um lado, e entre a poesia concreta e os mass media, de outro, é "Evolução de formas: poesia concreta", que Haroldo de Campos publica no Suplemento Domical do Jornal do Brasil, em 13 de janeiro de 1957.

Nesse texto, que começa afirmando:

"A poesia, como invenção de formas, sente as mesmas premências que as outras artes afins: mú

6- Os textos iniciais de Pignatari, junto com esse agora citado, permitem entrever algo que parece uma característica digna de nota: a facilidade com que esse autor, sem muitos cuidados, traça rápidos panoramas históricos em que não se precisam lugares, causas nem circunstâncias. No presente caso, não fosse a recorrência desse procedimento, dis pensariam comentários tanto a sua ingenuidade lingüística quanto seu pequeno vôo histórico (tão rude quanto impreciso).

sica e pintura. A melodia na música, a figura na pintura, o discursivo-conteudístico-sentimental na poesia são fósseis gustativos que nada mais dizem à mente criativa contemporânea",

e apresenta em seguida uma longa discussão sobre os formalistas russos, entremeada de citações de Sartre, que procura mostrar que a idéia de "conteúdo" da obra de arte é uma idéia superada segundo os formalistas⁷ e que a idéia de engajamento poético é uma tolice, Haroldo vai escrever:

"Dizemos que a poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos, porém, à comunicação-signo, mas à comunicação de formas. À presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial."

e, em seguida, que:

"como forma verbal, o poema está sujeito a uma evolução qualitativa. A poesia concreta compreende essa dialética de formas: não foge para o "paraíso perdido" de retrocessos pusilânimes. Rejeita as estéticas solipsistas que ofuscam a história e a culturmorfologia em prol de um conforto artístico livre do pânico da invenção."

7- Haroldo pretende que a distinção "material/procedimento" que os formalistas empregam ao invés de "forma/conteúdo" apóie a sua postulação inicial de que o "conteudístico" na poesia é algo ultrapassado. Evidentemente, trata-se de uma confusão entre dois tipos de problemas, porque dizer que na análise de uma obra literária não se deve separar "forma" de "conteúdo" não quer dizer que uma dada obra literária moderna possa abdicar do "conteúdo" da mesma maneira que uma dada música contemporânea poderia dispensar a melodia, nem que uma certa maneira de analisar uma obra literária represente necessariamente o gosto da "mente criativa contemporânea".

Não é difícil perceber que essas formulações diferem um pouco das apresentadas por Haroldo no seu manifesto "olho por olho a olho nu", quando o poema concreto, que funcionaria perfeitamente como "veículo de propaganda comercial", permitia "a comunicação no seu grau + rápido".

De certo modo, Haroldo parece ocupado em retificar a ênfase que o seu manifesto atribuía à integração do poema concreto na comunicação de massa: a maior parte desse artigo é reservada a afirmações como:

"a poesia concreta, tal como a compreendemos, é uma resultante de um estudo sistemático de formas, arrimado numa tradição histórica ativa. A obra máxima de Mallarmé — Un coup de dés —, que é a sua matriz, data de 1897... 'colher no ar essa tradição viva', ..., compreender essa dialética de formas, é a missão da poesia concreta."

Recuperando muitas de suas formulações expostas nos artigos de 1955, Haroldo está empenhado em mostrar que a poesia concreta responde a uma tradição, que já a teria, inclusive, profetizado:

"Hans Arp chega a falar em poesia concreta... a propósito do livro de Kandinsky, Klänge (Sons). Embora os poemas de Kandinski não coloquem problemas de estrutura... não deixam de ser proféticas algumas formulações de Arp:..."

No entanto, a idéia de que a poesia concreta também está em função dos novos meios de comunicação de massa não deixa de aparecer. A forma, porém, como isso se dá é bem significativa:

"Quando Stockhausen... escreve que, pela primeira vez, uma peça musical está em vias de ser organizada de modo total e sinteticamente serial... aborda um problema que, 'mutatis mutandis', se situa como hipótese de trabalho da poesia concreta: trata-se de organizar de maneira 'sintético-ideogrâmica' ao invés de 'analítico-discursiva' ... a totalidade do poema... Esta a supereação crítica para a qual aponta a poesia concreta, considerada em relação ao paideuma do qual emerge...

Jules Monnerot descreve o poeta moderno como 'um mágico sem esperança'. A poesia concreta elimina o mágico e devolve a esperança. Desaparece o 'poeta maldito', a poesia 'estadomístico'. O poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico. A poesia concreta responde a um certo tipo de 'forma mentis' contemporânea: aquele que impõe os cartazes, os 'slogans', as manchetes, as dicções contidas do anedotário popular, etc. O que faz urgente uma comunicação rápida de objetos culturais. A figura romântica, persistente no sectarismo surrealista, do poeta 'inspirado', é substituída pela do poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário um muro.

Fenollosa & Pound, a propósito do ideograma chinês..."

A citação foi propositadamente longa, para que se pudesse perceber como o parágrafo em que se aborda a correspondência entre a poesia concreta e os mass media irrompe abruptamente no texto, deslocado no meio de todos os outros em que a reflexão se centra em produtos e em produtores da cultura erudita.

Mas se aqui em absoluto está resolvido o problema da integração entre as várias referências da poesia concreta, o caminho para o equilíbrio entre as duas formas de

justificar a necessidade da nova poética já está preparado: a poesia concreta responde a uma 'forma mentis' e se os seus poemas são propostos como objetos úteis, não se fala mais em "veículo de propaganda comercial", mas em "comunicação de objetos culturais", em "comunicação de formas".⁸

Mas então, de que modo a poesia concreta corresponde à forma mentis contemporânea? Essa correspondência não se daria apenas devido ao fato de ela ser, como se propõe, a resultante de uma evolução de formas cujos maiores expoentes nunca conseguiram comunicar-se rapidamente, como é o caso do Un coup de dés e do Finnegans Wake.

Para responder a essa pergunta, é necessário primeiro responder a uma outra: afinal, o que comunica um poema concreto, segundo a teoria do grupo Noigandres? Responder a essa questão é o objetivo expresso de pelo menos dois textos publicados no ano de 1957: "Poesia concreta — linguagem — comunicação", de Haroldo de Campos, e "A moeda concreta da fala", de Augusto de Campos.

Em "Poesia concreta...", publicado em abril/meio de 57, Haroldo de Campos tenta pôr em função da poesia concreta algumas formulações de Korzybski a respeito da necessidade de o homem moderno libertar-se dos "dualismos 'metafísicos, pré-científicos, animistas'" de que estaria eivada a linguagem cotidiana. Haroldo, dizendo que o poema concreto "põe em xeque, desde logo, a estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional, porque encontra nela uma barreira para o acesso ao mundo dos objetos" e que tanto o poe

8- Pouco tempo depois, em "Poesia concreta...", Haroldo dirá: "...o poema concreto agride imediatamente, por todos os lados, o campo perceptivo do leitor que nele busque o que nele existe: um conteúdo-estrutura." No original, sem grifo.

ta concreto quanto o semanticista querem a "comunicação realizada da maneira a mais direta e eficaz e rejeitam as estruturas incapazes de conquistá-la", marca, porém, uma diferença entre esse poeta e esse semanticista: "o primeiro visa a uma comunicação de formas; o segundo procura comunicar conteúdos".

A explicação para a afirmação de que o poema concreto "põe em xeque a estrutura lógica da linguagem discursiva" é a seguinte:

"Tendendo para a técnica sintético-ideogrâmica de compor, ao contrário da analítico-discursiva, toda uma cultur morfologia que, nos últimos sessenta anos, se produziu no domínio artístico (desde Mallarmé), armou o poeta de um instrumento lingüístico mais próximo da real estrutura das coisas, e, profeticamente, o colocou 'em situação' perante as modernas criações do pensamento científico."

Pode-se entender por "modernas criações do pensamento científico" tanto a televisão, o cinema e o computador, quanto a teoria da relatividade ou o princípio da incerteza, mas não é bem isso o que importa no texto de Haroldo, e sim a idéia de que não há uma relação muito direta entre a cultur morfologia e as modernas criações do pensamento científico, uma vez que a relação que se estabelece entre essas coisas é a da profecia, e não a da causalidade ou a da origem comum. Há também a considerar essa recorrência da idéia de que a poesia concreta conseguiria estar mais próxima da estrutura das coisas (Augusto de Campos também falava, no seu manifesto, como se viu, num colamento entre palavra e experiência), porque ora a palavra

concreta é uma coisa, ora ela permite esse colamento palavra-coisa:

"A poesia concreta, ao buscar um instrumento que a traga para junto das coisas, uma linguagem que tenha, sobre a poesia de tipo verbal-discursivo, a superioridade de envolver, além de uma estrutura temporal, uma dimensão especial (visual), ou mais exatamente, que opere espaço-temporalmente, não pretente, com isso, uma descrição fiel de objetos, não é seu escopo desenvolver um sistema de sinais estruturalmente apto para veicular, sem deformações, uma visão de mundo reificada pelo conhecimento científico moderno."

A poesia concreta, segundo Haroldo:

"Pretende pôr esse rico e flexível instrumento de trabalho mental — dúctil, próximo da forma real das coisas — a serviço de um fim inusitado: criar o seu próprio objeto. Pela primeira vez passa a não ter importância o fato de as palavras não serem um dado objeto, porque, na realidade, elas serão sempre, no domínio especial do poema, o objeto dado. Então uma linguagem afeita a comunicar o mais rápida, clara e eficazmente o mundo das coisas, trocando-o por sistemas de sinais estruturalmente isomórficos, coloca, por uma súbita mudança de campo de operação, seu arsenal de virtualidades em função de uma nova empresa: criar uma forma, criar, com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas — o poema".

Como se vê, o texto de Haroldo quase que se desmonta por si mesmo, através da simples transcrição de suas palavras num espaço que quebre o envolvimento conseguido

pelo alinhamento de citações e proposições confusas. Nos trechos acima, percebe-se que, nessa época, como no ano de 1955, Haroldo vê o discurso científico como algo exatamente correspondente às coisas: pode-se dizer que para Haroldo, então, a linguagem ideal é um sistema formalizado ao extremo, e que, nos seus textos dessa época, como nos de Pignatari, transparece a idéia de que é possível formalizar um sistema de linguagem de modo que as relações nele existentes correspondam às que efetivamente se dariam entre as coisas do mundo.

A inspiração dessas proposições talvez seja o ensaio de Fenollosa, tão citado durante toda a teorização da poesia concreta, em que o autor dizia que "lendo o chinês não temos a impressão de estar fazendo malabarismos com fichas mentais, e sim de observar as coisas enquanto elas vão tecendo seu próprio destino"⁸ e que "a forma da sentença transitiva chinesa, e a da inglesa (que omitem as partículas), correspondem exatamente a essa forma universal de ação na Natureza. Isso aproxima a linguagem das coisas..."

Da mesma forma que Haroldo de Campos, em 1977, reconhecerá, no texto de Fenollosa, "resíduos... de uma aliança algo "naif" entre cientificismo 'fin-de-siècle' e 'transcendentalismo' idílico"⁹, pode-se admitir que o seu próprio discurso de 1957 está preñado desses mesmos problemas.

Esse texto de Haroldo, assim, é bastante frágil :

8- Ideograma, cit., p. 123.

9- Ib., p. 77.

não colocando em questão, em nenhum momento, as formulações de Korzybski expostas por Hayakawa no texto já citado (como, aliás, diga-se de passagem, também não colocara em questão as de Sartre, ou as dos formalistas russos), citando de trivela Kofka, Köhler, Fenollosa, Merleau-Ponty etc, é difícil conseguir tirar daí algumas proposições esparsas que possam servir para alguma coisa além de demonstrar um aparato teórico que, em 1957, deveria ser impressionante.¹⁰

Voltando, porém, à questão que interessa a este capítulo, a certa altura do texto, diz Haroldo de Campos:

"Somente no plano histórico-cultural, poderemos encontrar uma relação entre o poema-objeto concreto e um conteúdo exterior a ele: relação, porém, que será, ainda uma vez, uma relação de estruturas. Assim, será a 'fisiognomia de nossa época' (a revolução industrial, as técnicas do jornalismo e da propaganda, a cosmovisão oferecida pelas revoluções do pensamento científico e filosófico, a teoria da comunicação rasgada pela cibernética, etc.) a provável estrutura conteúdo-estrutural relacionada com o conteúdo-estrutura do poema-concreto, e não este ou aquele objeto, esta ou aquela sensação subjetiva..."

Em seguida, na análise que faz do poema terra, de

10- Por exemplo, a que poderia servir um período como: "Oliver Bloodstein ... acrescenta que a arte moderna — como a matemática — é um sistema não-aristotélico, rejeitando, entre outras coisas, o princípio de identidade (arte = imitação da natureza)". A idéia de princípio de identidade é aqui tão elementar que só se justifica a sua citação pelo nome do autor.

Décio Pignatari, fica claro o que ele entende por "conteúdo" de um poema concreto:

"Pignatari — como ele próprio refere — usou o processo de 'retro-alimentação' ('feedback') da cibernética como recurso estrutural do poema. W. Sluckin(Mentes e máquinas): 'As máquinas que...'"

"Na sétima linha-membro do poema terra — que até então vinha se compondo desta única palavra, articulando-se e desarticulando-se, como a correr na fita de um teletipo ou na esteira rolante de um noticiário luminoso..."

"esse elemento novo (que está em 'erro' em relação à expectativa do leitor, que aguardaria, simplesmente, a formação contínua do vocábulo terra, e não a duplicação de sua sílaba final) é 'memorizado' pelo poema e passa a controlar o seu rendimento subsequente..."

"Um tópico da cibernética, correlato, deve ainda ser chamado aqui à cena: o método de solver problemas por 'tentativa-e-erro', que interessa do mesmo modo aos psicólogos da 'Gestalt'. Como assinala W. Sluckin, o comportamento 'tentativa-e-erro' pode ser descrito em termos de "feedback negativo".

"Um quadro concreto possui um determinado número cromático, que controla quantitativa e qualitativamente o número das cores requeridas para a solução do particular problema proposto; o poema concreto possui o seu número temático:..."

"Hayakawa (expondo Korzybski): '... Na matemática, o processo de manipulação do símbolo é tal que, ocorrendo uma confusão de ordens de abstração, o sistema evidenciá-la-á imediatamente exi-

bindo uma contradição...'. A poesia concreta — que é, como a matemática, um sistema especial, não-aristotélico de linguagem — possui, também, através do número temático, um instrumento de controle que evidencia e elimina os elementos que entram em contradição com sua estrutura rigorosa."

"Gráfico-visualmente o poema terra está dirigido à sua estrutura... um setor que míngua de terra até a (centro-superior, em triângulo retângulo) liga-se por um dos vértices do triângulo, também retângulo... uma coluna ortogonal... finalmente, um triângulo retângulo maior..."

Entende-se, então, que, de acordo com Haroldo de Campos, um poema concreto comunique apenas a sua modernidade, e sua semelhança com outros produtos de seu tempo, ou seja, comunique a correspondência entre a arte da poesia e as outras artes e técnicas da era cibernética.¹¹

Algo nesse sentido aparece tematizado no final do artigo:

"tarefa do poeta concreto será a criação de formas, a produção de estruturas-conteúdos artísticas cujo material é a palavra. Valor dessa tarefa (além do que lhe é intrínseco): colocar uma obra de arte — o poema ('bric-à-brac' nostálgico dos 'bons velhos tempos', papel de tornassol de sensibilismos irresolvidos e vagas disponibilidades, conta-gotas do 'humano') — em cor-

11- Evidentemente, não se presume aqui que um poema concreto seja de fato tão pouco. O que interessa não é saber se Haroldo tinha razão ao analisar assim o poema de Pignatari, ou se seus próprios poemas iam além do que ele prefigurava para o poema concreto, mas sim observar as mudanças teóricas que vão aparecendo com o correr do tempo.

respondência com uma série de especulações de ciência e de filosofia de nosso tempo..., bem como em íntima e desejada correlação de pesquisas com as manifestações da música e das artes plásticas verdadeiramente representativas de nossa época."

E quando Haroldo de Campos diz, no último parágrafo desse texto:

" A produção de estruturas-conteúdos põe problemas que não se esgotam na obra de arte especificamente considerada — o poema. As novas tendências das artes visuais instigaram um novo mundo de formas no campo da produção industrial (Bauhaus). O poema concreto instiga um novo tipo de tipografia e propaganda e mesmo um novo tipo de jornalismo, além de outras possíveis aplicações (TV, cinema, etc.)."

já aparece uma clara diferença entre o poema concreto, de um lado, e as novas formas que ele instiga, de outro: a área proposta para a atuação do poema concreto, como se vê, não é mais a mesma dos anúncios: ao poema se reserva um campo próprio de atuação, que pode exercer sobre o dos mass media uma influência mais ou menos profunda, mas que marca suas diferenças em relação a ele.

O comentário rápido do texto de Augusto de Campos, citado páginas atrás, permitirá, finalmente, responder com toda a clareza às questões que se colocaram neste capítulo.

Em "A moeda concreta da fala", Augusto de Campos se propõe, de início, a responder a uma

"pergunta-instigação: o que comunica um poema concreto?"

E é assim que ele procede para isso:

"Num sentido amplo, poder-se-ia responder desde logo que comunica o mesmo que um poema não-concreto, um poema qualquer. Isto é: que não comunica o mesmo que o discurso, entendida essa palavra na conceituação de Susanne K. Langer como 'a linguagem em seu uso literal'".

Acatando essa distinção entre a linguagem comum e a poesia,¹² Augusto vai dizer que:

"Ponto agudo da questão, apenas aflorado por Susanne Langer, é o fato de a poesia, cuja natureza é essencialmente não-discursiva, utilizar-se do arcabouço lingüístico lógico-discursivo."

Assim sendo, para Augusto a história da poesia poderia ser entendida como um movimento em direção ao abandono desse arcabouço:

"Talvez toda uma história da evolução da poesia pudesse ser traçada a partir da contradição entre os propósitos não-discursivos da poesia e os meios (a sintaxe lógico-discursiva) por ela empregados. Por sua feição não utilitária a poesia, ainda que precipuamente não-discursiva, teria que curvar a cabeça às imposições da linguagem prática, e, por conseguinte, ao arcabouço

12- Ver a leitura de Ferreira Guller do texto de Langer, em Vanguarda e subdesenvolvimento, p. 96, ss.

lógico moldado especialmente para o uso simbólico-discursivo. Daí que a história da evolução da poesia é e sempre foi uma história de revolução, de tentativas de forçar a clausura por todas as portas, desde a rima e o metro até o processo de alienação metafórica (cujo excesso vem a dar no surrealismo)."

Evidentemente, quem realiza essa 'revolução' é a poesia concreta.¹³ Nesse artigo de Augusto de Campos, em nenhum momento se faz referência aos meios de comunicação de massa; a justificação da modernidade da poesia concreta se dá a partir da identificação entre alguns procedimentos concretistas e estruturas lingüísticas do chinês, através de citações de Sapir e Fenollosa e através dessa colocação da poesia concreta no cume de uma evolução em que a poesia iria progressivamente se rebelando contra a lógica da linguagem "em seu uso literal", que Augusto, aliás, como os outros membros do grupo Noigandres, não discute.¹⁴

Mas há um trecho em que se percebe que Augusto retoma as formulações de Pignatari e Haroldo de Campos sobre a integração da poesia concreta no universo dos mass media:

"Joyce pôde realizar a poreza de construir duas obras máximas de todos os tempos... Contudo, mesmo reconhecendo a extraordinária importância da experiência de Joyce, não podem os poetas con-

13- No último parágrafo Augusto diz: "A poesia concreta não se dissocia da linguagem, nem da comunicação. Mas despe a armadura formal da sintaxe discursiva".

14- De fato, nada impediria pensar que a linguagem cotidiana não se distinguiria essencialmente da poética, e que o "uso literal" é que pudesse constituir uma elaboração e um respeito ao "arcabouço lógico" da linguagem.

cretos admitir como suscetível de continuação o radicalismo de seu 'esperanto' literário, com toda a carga de elementos artesanais e subjetivos de que é provido. Como perspectiva para o futuro, ao menos no que toca à poesia..., uma solução à Joyce não atenderia aos requisitos de clareza e objetividade que os poetas concretos reconhecem como cada vez mais indispensáveis para tornar transitivas e funcionantes as novas estruturas formais do poema."

A idéia-chave, aqui, é a de que nos textos de Joyce tratar-se-ia de uma produção artesanal,¹⁵ o que propõe a poesia concreta como, de algum modo, uma forma de produção industrial, como a queria Décio Pignatari, mas não mais integrada num outro tipo de produção industrial como o jornal, a televisão, etc.

No comunicado "conteúdos", recusando algumas características "artesanais" na obra dos membros do seu paideuma, a poesia concreta teria por função não mais permitir que o poema se integre na vida cotidiana. Segundo Augusto,

"a verdadeira missão social da poesia seria essa de arregimentar as energias latentes na linguagem para destronar os seus dogmas petrificadores, vivificando-a, donde a extremada exigência ético-estética da poesia realmente digna desse nome, que prefere correr o risco de ver DESCONHECIDA SUA EXISTÊNCIA a ser etiquetada pelos padrões

15- Algum tempo depois Haroldo dirá de Ezra Pound: "...se bem que sua poesia, à parte o método ideogrâmico de composição, se enquadre no ciclo de elaboração artesanal...". "A temperatura informacional do texto", Revista do livro, nº 18. Repr. in TPC, p. 143.

inquisitórios da linguagem..."

Assim, esses dois últimos textos revelam que a relação da poesia concreta com as técnicas dos meios de comunicação de massa (e também com a cibernética etc) é, fundamentalmente, uma relação mimética: a poesia concreta se propõe a apresentar procedimentos que lembrem os utilizados nos anúncios, na diagramação dos jornais, etc, mas não pretende mais, em primeiro lugar, uma utilização desses procedimentos no sentido de conquistar um público mais amplo. Sua relação com a tradição, por outro lado, é, como em 1955, uma relação de continuidade e superação. A diferença é que, agora, a poesia concreta marca a sua especificidade em relação aos autores do paideuma, não só afirmando que se constitui numa radicalização dos seus procedimentos, mas também pretendendo eliminar na sua herança aquilo que neles ainda haveria de artesanal. Que essa recusa ao artesanal não diz respeito, porém, à forma de atuação da poesia concreta, vê-se num trecho como o seguinte, ainda de "A moeda concreta da fala":

"Mesmo quando circunstancialmente divorciada do grande público, como hoje, (e nesse caso a missão social da poesia estaria limitada a um plano mais alegórico do que factivo) é de crer-se que a poesia possa intervir, ainda que a posteriori, à medida que o tempo vá permitindo a absorção das novas formas, no sentido de pelo menos compensar o atrofiamento da linguagem relegada à função meramente comunicativa."¹⁶

16- A respeito das características artesanais/industriais da poesia concreta, ver Poesia Concreta, de Iumna Simon e Vinicius Dantas, p. 7.

A idéia de alegórico é fundamental para compreender esse estágio da teorização concretista: a relação entre a poesia concreta e a tradição e entre a poesia concreta e o mundo contemporâneo seria uma relação baseada num como se: o poema concreto seria produzido como se fosse um produto industrial e como se fosse o herdeiro de uma evolução da literatura ocidental. Ao leitor caberia, então, juntar os elementos indicativos dessas relações para compor "a provável estrutura conteudística relacionada com o conteúdo-estrutura do poema concreto", que, como já se disse a respeito do texto de Haroldo de Campos analisado há pouco, é a "fisiognomia de nossa época".

Como se vê por esses textos, a poesia concreta, apesar de momentos de hesitação, como o do manifesto de Haroldo de Campos, ou este de alguns anos depois (Contexto de uma vanguarda", 1960):

"A poesia concreta pretende criar novas reações semânticas para a abordagem do produto estético ... , não há dúvida de que o produto concreto — mesmo para aqueles que não o aceitam como poesia — já se comunica na própria medida em que se dá esse repúdio e nas próprias associações que provoca com o mundo de realidades cotidianas — cinema; televisão, técnicas de imprensa, propaganda, etc. — que nos cerca. Não importa de fato chamar o poema de poema: importa consumi-lo, de uma ou de outra forma, como coisa."

vai sempre de afirmar, até meados de 60, poesia (e não só poesia, como também a única verdadeiramente crítica e conseqüente de seu tempo):

"A poesia concreta é a primeira grande totalização

da poesia contemporânea, enquanto poesia 'projetada' — a única poesia conseqüente de nosso tempo (a contar do simbolismo francês e, especialmente, do Lance de Dados para cá)"¹⁷

"É a poesia concreta, poesia com projeto, totalização até a radicalidade de uma linha mestra de poética de nosso tempo — a verdadeiramente crítica e comprometida com a fisionomia de sua época (esta forma de participação lhe foi reconhecida recentemente por Cassiano Ricardo) — exportou-se."¹⁸

Sua área de atuação é, como se pode ver, a cultura erudita. Até por volta de 1958, época em que já se pode considerar completamente articulado o movimento de poesia concreta (tanto que é comum os seus próprios promotores referirem-se a essa época como a "fase ortodoxa" do movimento), os esforços dos Campos e de Pignatari se dirigem para a assimilação da poesia concreta ao maior número possível de referências eruditas. A reflexão sobre os meios de comunicação de massa, que, na época do lançamento da exposição poderia parecer o cerne da teorização concretista, não passou de um aspecto mais ou menos secundário nos textos analisados: sua única função parece ter sido permitir afirmar a especificidade da poesia concreta em relação ao paideuma do qual ela emergiria, o que lhe permitiria, também, transformar esse "elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico" num

17- D. Pignatari. "A situação atual da poesia no Brasil", comunicação apresentada ao Congresso de Assis, em 1961. Repr. in: Contracomunicação. S. Paulo, Perspectiva, 1973.

18- H. de Campos. "A poesia concreta e a realidade nacional". Revista Tendência, nº 4, 1962. Repr. in: Arte em Revista, nº 1, São Paulo, Kairós, 1979.

elenco de "precursores". A idéia aparece assim:

"precursores: mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo...pound (the cantos): método ideogrâmico. Joyce (ulysses e finnegans wake): palavra-ideograma...apollinaire...oswald de andrade...joão cabral de melo neto..."

O plano-piloto é, na verdade, um conjunto de frases que já haviam pertencido a artigos dos três membros do grupo Noigandres: "poesia concreta: produto da evolução crítica de formas", que é a frase com que ele se abre, é de "Da fenomenologia da composição à matemática da composição", que Haroldo de Campos publicou em 57; "poesia concreta: tensão de palavras-cousas no espaço-tempo" é do manifesto de Augusto de Campos, publicado em 1956; "a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum" é de "A moeda concreta da fala", e assim outras frases.¹⁹

O que não há, nesse texto, é a retomada de alguma frase em que se aborde a semelhança entre o poema concreto e a propaganda comercial. A frase mais próxima disso é: "o poema-produto: objeto útil", que vem precedida da afirmação da poesia concreta como "uma arte geral da palavra" (no manifesto de Pignatari era "arte geral da linguagem" e "arte popular").

19- Do ponto de vista da descrição da articulação do projeto de poesia concreta, há pouco interesse no comentário do "plano-piloto...". Embora se trate de um dos textos mais divulgados e conhecidos, seu caráter de apêndice faz com que não haja necessidade de comentá-lo mais detidamente. Além do que aqui se diz, mereceria atenção apenas o fato, já citado no capítulo "Introdução", de ele estabelecer as "fases" da poesia concreta.

De certo modo, pode-se dizer que as relações da poesia concreta com a tradição erudita de que ela se pretende consequência e com os meios de comunicação de massa que caracterizam a época em que surge acabam, na sua "fase ortodoxa",²⁰ por corresponder perfeitamente ao exposto no pequeno prefácio que Augusto de Campos apusera ao seu Poetamenos, em 1955, em que, inspirado na "klangfarbenmelodie" de Webern, Augusto pretendia reproduzi-la com palavras:

POETAMENOS

"ou aspirando à esperança de uma

K L A N G F A R B E N M E L O D I E
(melodiade timbres)

com palavras

como em WEBERN:

uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor:"

e sugere que, para cumprir melhor seu objetivo, deveria recorrer a anúncios luminosos:

"mas luminosos, ou filmletras, quem os tivera!"

A poesia concreta parece ter estado sempre, segundo os textos teóricos, a buscar a consecussão de uma obra inspirada na tradição erudita, de uma obra que atuasse no âmbito da cultura erudita, mas que utilizasse proce-

20- A expressão foi utilizada por Pignatari. Cf. Contra-comunicação, p. 18.

dimentos ou recursos típicos dos mass media: não se trataria de uma tentativa de "massificar" a produção erudita, mas sim de "eruditizar" a comunicação de massas.

Somente após o "salto participante", ou seja, a partir de meados da década de 60, é que se associará ao movimento de poesia concreta, através da obra de Décio Pignatari, uma reflexão mais acurada sobre os meios de comunicação de massa, a cibernética etc. Mas esse já é um assunto que extrapola, em grande parte, os limites que se propôs este trabalho.

No próximo capítulo ainda se tratará de algumas questões localizadas em textos posteriores ao "plano-piloto...". Mas, de certo modo, esta parte do trabalho, a descrição da elaboração do projeto de poesia concreta, termina aqui.

Este capítulo e o anterior devem ter deixado mais ou menos claro que, não propriamente como "um verdadeiro plano decenal na teoria e na prática" — assim a descreveria, em 1965, Augusto de Campos — a poesia concreta se foi elaborando através de contradições, hesitações, avanços táticos e recuos estratégicos.

Também deve ter ficado claro que de tudo isso emerge não só um programa poético (Haroldo de Campos, em "Dois novos poemas concretos",²¹ 1960, fala em "programa geral de beleza"), mas também uma determinada visão da história literária e das relações da literatura com a sociedade em que ela é produzida.

21- Cf. TPC, p. 126.

Essa visão da história, bem como os procedimentos argumentativos mais recorrentes apontados nas notas de rodapé serão retomados no final do trabalho.

Capítulo 3.

O 'pulo da onça' e outros
saltos igualmente interessantes(1958-62)

dans ces parages

du vague

en quoi toute rea-
lité se dissout.

Un coup de dés.

O "plano-piloto para poesia concreta", como já se disse, foi publicado na revista Noigandres 4, em 1958. Quem for consultá-lo na Biblioteca Municipal de São Paulo, verá que ao texto impresso foi acrescentado à mão, a caneta azul, um sucinto

"post-scriptum 1961: 'não há arte revolucionária
sem forma revolucionária'
(maiakovsky)"

Essa pequena observação caligráfica indica que, em 1961, os poetas concretos vão estar preocupados em rever a sua produção, reforçando a idéia de revolução artística que, como já se deve ter observado, existia anteriormente em seus textos teóricos. É que nesse ano vai se propor o salto teórico-"participante", no Congresso de Assis. Bibliograficamente, pode-se datar de pouco antes o "pulo da onça": por volta de 60, Décio Pignatari e Haroldo de Campos começam a citar Marx e Engels nos seus trabalhos.

Há citações desse naipe, por exemplo, no "Ovo novo no velho", de D. Pignatari¹, e no "Contexto de uma vanguarda", de Haroldo de Campos².

Poeticamente, o "salto participante" se resolve tematicamente. Haroldo de Campos, por exemplo, vai dizer, no poema citado no capítulo 1:

"nomeio a fome",

enquanto que Augusto escreve um poema em que aparece, por trás de uma folha transparente, em que se lê:

"arte longa vida breve
escravo se não escreve
escreve só não descreve
grita grifa grafa grava
uma única palavra",

quarenta e quatro vezes a palavra greve. Na verdade, a se adotar essa terminologia, não há porque considerar esses poemas mais "participantes" do que "coca cola", ou "hombre hambre hembra", de Noigandres 4.

O "salto participante" (Pignatari falava em "pulso conteudístico-semântico-participante") é um acontecimento de importância quase que exclusivamente teórica. Na sua comunicação ao Congresso de Assis, dizia Pignatari:

-
- 1- A citação é "É sina das criações históricas completamente novas serem tomadas como imitações de formas mais velhas e mesmo defuntas, com as quais podem guardar alguma semelhança."
2- Aqui, a citação é a que afirma a formação de uma literatura universal.

"A poesia concreta vai dar só tem de dar, o pulo... Quando — e quem — não se sabe. Nem se será percebido, numa sociedade onde a poesia, sobre ser gratuita, é clandestina..."³

Não se trata, então, de um pulo para a "participação social no sentido de alterar a forma ou o lugar de atuação da poesia concreta, ou seja, de atingir outros leitores que não os mesmos a que se dirigia a produção "não-participante".

Há quem tenha visto nessa nova orientação da poesia concreta (e não, talvez, sem boa dose de razão) uma negação dos princípios que até ali orientavam a sua teoria.⁴ De fato, depois de terem citado e recitado a formulação sartreana da "tolice que seria exigir um engajamento poético", não era muito confortável propor esse "pulo da onça". Tal proposição, porém, se dá de uma maneira muito engenhosa, que faz lembrar aqueles artifícios utilizados para resolver equações do 3º grau em matemática: uma vez que a citação de Sartre se baseava numa distinção poesia/prosa, Décio resolve o problema assim:

"A poesia concreta deslocou a linha divisória entre poesia e prosa. Rigorosamente falando, prosaico, para a poesia concreta é todo e qualquer

3- Contracomunicação, p. 108. As citações são feitas segundo esta referência. No entanto, nas folhas mimeografadas distribuídas durante o Congresso havia uma página a mais, suprimida em Contracomunicação. Junto com a comunicação de Pignatari foi distribuído também, em Assis, o "plano-piloto..." já devidamente dotado de "post-scriptum".

4- Cf. Casais Monteiro. "Avanço ou recuo concretista?". In: Suplemento literário d'O Estado de São Paulo, 11-11-61. Afonso Ávila. "Considerações sobre o relatório de Décio Pignatari". Anais.... Assis, Fac. Fil., 1963.

poema em versos que hoje se faça. A diferença que ia entre o poema em prosa e o poema em versos é hoje a mesma que vai, entre este e o poema concreto."⁵

Desse modo, consegue-se propor o engajamento da poesia concreta afastando, pelo menos aparentemente, a exibição da contradição teórica:

"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)?"

O aprofundamento teórico do "salto participante" foi dado por Haroldo de Campos, no artigo "A poesia concreta e a realidade nacional", publicado na revista Tendência nº 4, 1962. Nesse texto, Haroldo tenta responder às seguintes questões: 1- "Pode um país subdesenvolvido produzir uma literatura de exportação?"; 2- "Em que medida uma vanguarda universal pode ser também regional ou nacional?"; 3- "Pode-se imaginar uma vanguarda engajada?"

Para responder à primeira pergunta, ele recorre ao exemplo de Oswald de Andrade, que teria sido "uma forma de redução. Uma devoração crítica". Depois de dizer que

"22 foi a primeira tentativa de desalienar a literatura brasileira de seu paraíso perdido for-

5- Contracomunicação, p. 107-8.

mal e colocá-la nos trilhos do tempo. No que já ia, por si só, uma forma de participação, pois participar significa, ao nível do óbvio, ser entranhadamente de sua época, viver efetivamente. E isto — Norbert Wiener nos adverte — quer dizer 'viver com a informação adequada' (The Human Use of Human Beings — Cybernetics and Society)⁶

e que, depois da segunda Grande Guerra, vicejavam no Brasil e no mundo

"todos os derivativos meta-ou-parapoéticos, todas as formas de diluição e de retrocesso..."

Haroldo se utiliza do conceito de "redução sociológica" de Guerreiro Ramos para explicar o movimento de poesia concreta:

"Foi então que se pôs em nosso país — e, com toda a naturalidade, se pôs em termos internacionais — o problema de uma nova poesia. Retomava-se a intimação sem precedentes de Oswald: por uma poesia de exportação. E em que condições? Nas condições criadas por uma nova visada redutora, por um novo rasgo antropofágico. Redução estética, direi... Um sociólogo alistado, da acuidade de Guerreiro Ramos, descreve o processo, que é reversível à problemática artística: forma-se, em dadas circunstâncias, uma 'consciência crítica', que já não mais se satisfaz com a 'importação de objetos culturais acabados', mas cuida de 'produzir outros objetos nas formas e com as funções adequadas às novas exigências históricas'; essa produção não é apenas de 'coisas',

6- Repr. in: Arte em Revista, cit., p. 28 e ss.

mas, ainda, de 'idéias' (A redução sociológica)."

A a exportabilidade da poesia concreta era, na época, uma questão vital: se não se afirmasse essa possibilidade, de que modo se poderia pensar a poesia concreta em termos de realidade brasileira, já que os poetas concretos tinham divulgado tanto os seus colegas europeus e japoneses?

A ordem em que Haroldo apresenta as questões é, realmente, a ordem de importância: não poderia parecer, em hipótese alguma, que a poesia concreta, afirmando derivar de uma tradição precipuamente internacional, pudesse ser vista como a simples importação de determinadas formas e procedimentos. Se numa entrevista de 1957 ("Aspectos da poesia concreta") o fato de que "Gomringer...empenhou-se, em contemporaneidade cronológica com o que vinham fazendo alguns jovens poetas de São Paulo, em compreender a dialética evolutiva das formas poéticas..." era elevado ao estatuto de uma "prova culturmorfológica de atualidade do problema, da importância de uma sintonização crítica com essa tradição viva de composição sintético-ideogrâmica...", agora já não se insiste nessa contemporaneidade cronológica, e aquilo que era apenas sintoma de uma "evolução... independente de longitude, latitude e língua" ("Evolução de formas: poesia concreta", 1957), agora passa a ser uma "operação redutora" que

"...se fez sobretudo em condições brasileiras, no convívio com a realidade urbana (tão nacional como a rural), onde se podia meditar a máquina, a civilização técnica, a relação homem(operário)-máquina, a relação homem(operário)-nova arquitetura, e respectivas contradições, em

condições que não poderia jamais ocorrer, por semplo, a um barbudo artista da 'rive Gauche', no horizonte finissecular da Paris de 'fachadas bilaquianas'..."

Na verdade, como se vê nesse trecho, as condições brasileiras de que fala Haroldo são assim como uma possibilidade de refletir sobre aquilo que constituiria a especificidade do mundo moderno sem o entrave de uma tradição paralisadora, ou seja, aproveitando da tradição somente aquela sua parte mais viva que se consubstancia num paideuma. A esse respeito, veja-se o seguinte trecho de um artigo de 1960, "Contexto de uma vanguarda", desse mesmo autor:

"No entanto, em nosso país, que acaba de dar ao mundo o exemplo altamente significativo da construção, em pleno oeste, de uma nova capital que é, ao mesmo tempo, um marco da arquitetura e do urbanismo de vanguarda, mais talvez do que em nenhum outro se apresentam as condições para a produção e o consumo de uma arte verdadeiramente contemporânea, porque, enquanto informação estética, comensurada ao homem de hoje."

É verdade que Haroldo de Campos, considerando que "só é contemporâneo o homem que se situa no âmbito de um sistema informativo proporcionado ao tempo em que vive"⁷ assume uma perspectiva um tanto simplória: parece pretender que o subdesenvolvimento brasileiro logo seria um estágio superado, sem se aperceber de que era e é tão contemporâneo

7- Cf. TPC, p. 151.

o homem "que se situa no âmbito..." quanto o que ainda vive e vê o mundo de uma maneira desproporcionada ao tempo em que vive.⁸

O que importa para Haroldo, no entanto, é mostrar que a poesia concreta exportou-se, que "um movimento que já era discutido em 1955 na imprensa de São Paulo passa a ter hoje veiculação mundial e a influir sobre poetas em âmbito internacional", e que, portanto:

"acabou-se a defasagem cultural de uma ou mais décadas, observável mesmo em 22..."

Citando Engels para poder dizer que é uma "falácia idealista" a afirmação de que "o mundo da cultura não passa de uma superestrutura do econômico", Haroldo vai encerrar essa resposta afirmando a possibilidade teórica de a poesia de um país subdesenvolvido influenciar a dos desenvolvidos.

Para responder à segunda questão que se coloca, Haroldo se socorre, de novo, de uma citação de Marx em que este fala do surgimento de uma literatura universal, a que acrescenta:

8- A respeito da formulação da "redução estética", ver Silviano Santiago: "Paulistas e mineiros. In: Rev. Vozes, cit. Heloísa Buarque de Hollanda, em Impressões de viagem, escreve: "O cálculo político-econômico da vanguarda concretista não percebe o caráter estrutural do subdesenvolvimento no sentido de sua integração ao sistema capitalista internacional. Não consegue, portanto, pensar o subdesenvolvimento como relação (...) Caía então a vanguarda na armadilha desenvolvimentista: a crença de que o país estaria ultrapassando o subdesenvolvimento. A modernização que de fato ocorria — mas para adequar a economia brasileira a uma nova etapa de dependência, marcada pela integração ao capital monopolista — era mal avaliada e mitificada."(p.41).

"Se esta era a cosmovisão que já podia ser estabelecida à época, que se dirá do mundo de hoje, entrando pela Segunda Revolução Industrial (a Era da Automação), onde as distâncias se reduzem de maneira impressionante, as técnicas da intercomunicação se aceleram, o patrimônio mental é cada vez mais posto em termos universais... Entendo que, ao contrário de um nacionalismo ingênuo, fechado numa idéia temática... e que repele o confronto com técnicas estrangeiras por temor de servilismos e desconfianças de sua capacidade de operação e superação das mesmas, se pode falar num nacionalismo crítico, que começa por uma empresa redutora."

Assim, ainda afirmando que a poesia concreta totaliza uma linha mestra da poesia moderna que se inicia com Mallarmé, Haroldo vai atribuir à poesia concreta um nacionalismo crítico.⁹ Esse nacionalismo crítico de que fala Haroldo

"...sabe que nacional e universal são uma correlação dialética, da mesma maneira que forma-conteúdo...o são."

Citando de novo a redução sociológica de Guerreiro Ramos, Haroldo vai tentar definir o que é o dado nacional desse seu nacionalismo:

"Assim, no campo da arte (desculpem-me os licornes

9- O nacionalismo, como se sabe, era o tema principal da época. O que Haroldo tenta fazer é conseguir atribuir à poesia concreta uma preocupação nacionalista. A respeito do nacionalismo crítico, veja-se a revista mineira Tendência.



da sacralidade artística, se se confronta aqui, mais uma vez, o produto poético com a máquina), é possível reelaborar criticamente, numa situação nacional, o dado técnico e a informação universal, para, através de um salto qualitativo, afirmar-se uma poesia como produto acabado de vigência inclusive para esse universal, cuja universalidade não mais poderá ser definida com a necessária abrangência sem tomar conhecimento dessa contribuição nacional inovadora."

Vê-se, então, que o esforço de Haroldo é no sentido de justificar de outra maneira aquilo que poderia ser tomado como atividade típica da poesia concreta desde o seu surgimento: o que se faz aqui é transformar o que poderia ser visto como uma consideração quase exclusiva da literatura européia e norte-americana — e, portanto, como não-participação na realidade nacional — em assimilação crítica das obras dessas literaturas em função de uma expressão poética nacional. Concebendo, porém, a poesia como uma atividade em que a técnica (entendida como um conjunto de procedimentos ou meios para se construir um poema) evolui "independente de longitude, latitude e língua", é natural que Haroldo privilegie, na "correlação dialética" entre o universal e o nacional, o lado universal.⁹

Como fica implícito na comparação entre a "importação" poética e a importação de tecnologia, Haroldo acredita

9- A mesma concepção de técnica como um dado universal levava Pignatari, em "Forma, função e projeto geral", a equivaler "universal" e "impessoal", "geral":

"Quanto mais objetivamente gerais e impessoais — quanto mais objetivamente universais — tanto mais belas." (Cf. TPC, p. 110)

que um dado procedimento poético — por exemplo, a distribuição das palavras no espaço de uma página, como em Mallarmé — indicie um estágio evolutivo da, por assim dizer, "tecnologia" poética internacional que, aos brasileiros, só cumpriria incorporar, reelaborar e aplicar na produção de poemas que, só através dessa incorporação poderiam ter um lugar na literatura internacional.

Para levar ao extremo a sua comparação do poema com a máquina (no caso, Haroldo comparava a indústria automobilística com a poesia concreta), pode-se dizer que o que até agora não apareceu claramente nesse texto foi a relação desse produto poético resultante de uma "redução estética" com o mercado interno de poesia. A poesia concreta seria exclusivamente um produto de exportação ou teria um público dentro do Brasil? Disso Haroldo vai tratar na próxima questão, que é: "pode-se imaginar uma vanguarda engajada?".

Para responder a esta última questão, Haroldo cita a frase de Maiakóvski que fora aposta ao "plano-piloto...": "sem forma revolucionária não há arte revolucionária". Advertindo que "evidentemente ... o consumo de uma tal arte não se faz por milagre, mas será produto da luta do poeta-criador", Haroldo vai dizer:

"... é preciso saber distinguir as faixas de consumo: há livros que, num primeiro momento, se destinam a produtores e que — a comparação é de Maiakóvski — são como uma estação central distribuidora de energia para outras estações, livros que acabam inseminando toda a linguagem poética. Onde, o justificar-se as pequenas tiragens iniciais desses livros, o que não teria

cabimento se se tratasse de obras meramente voluptuárias e inúteis, como as edições de luxo, para gosto de bibliômanos, de dessorados vates acadêmicos."¹⁰

E, atribuindo a essa produção para produtores uma utilidade e um "parti pris revolucionário na linguagem", Haroldo distingue vários níveis de "participação" em poesia:

"desde as participações de existência (implícita uma "ontologia direta"), passando pela reautenticação do lírico (desalienado do esconde-esconde metafórico e restituído a um padrão básico do humano) até o nível ideológico propriamente dito, participação de realidades ou de teses."

Como se vê, Haroldo opera uma tal relativização na noção de participação que chega a parecer um contra-senso que Décio Pignatari tenha se preocupado em propor, um ano antes, um "salto participante", já que, em tal quadro, era inevitável a "participação" da poesia concreta.

Em Assis, Pignatari perguntava: "A onça vai dar o pulo. Até onde pulará para trás...?. Pelo menos num sentido, pode-se dizer que o pulo da onça estava dirigido para trás: através de formulações como essas, Haroldo procura

10- A apresentação da poesia concreta como uma poesia produzida para produtores de poesia marca, na verdade, uma opção que será cada vez mais a opção pessoal de Haroldo de Campos. A partir da época do "salto participante" torna-se cada vez mais difícil encontrar denominadores comuns aos três noigandres que permitam definir uma teoria da poesia concreta: enquanto Haroldo de Campos pensa a poesia concreta como poesia para poetas, Pignatari elabora comerciais concretos para a TV (1962, v. Informação, linguagem, comunicação, p. 112) e revistas médicas (1963, v. Poesia pois é poesia, p. 155 e p. 195).

não só atribuir à poesia concreta um público concreto, mas também atribuir uma função social e um caráter revolucionário a todo esse trajeto poético que começava a ter cada vez mais questionada a sua "alienação".¹¹

Percebe-se, quando se lê um texto como o que se acabou de comentar, que se tenta justificar ideologicamente um projeto que começava a ser questionado numa época de grande agitação política, em que muito se falava na "função revolucionária" da arte, e outras reivindicações do gênero. À medida que decresce a agitação política, porém, vai diminuindo o empenho em defender o engajamento da poesia concreta: assim é que em 13-3-65, numa entrevista de Augusto de Campos a José Louzeiro, na série "Poetas de Vanguarda tomam posição", nem o entrevistador nem o entrevistado fazem qualquer alusão a tomadas de posição políticas. O "tomam posição", no caso, acaba por se referir apenas às posições tomadas em relação a outros movimentos de criação ou crítica de literatura. E se, pouco depois, no mesmo jornal, há uma entrevista de Décio Pignatari em que se lê

"Quantos televisores há, só no Rio? Quantos rádios? Não há posição nem atuação revolucionárias

11- Fábio Lucas, in Tendência nº 4: "O concretismo vem sendo o movimento mais original da literatura brasileira de nossos dias. Pesa-lhe, entretanto, a sanção de ter vivido alheio aos temas sugeridos pela realidade nacional e à técnica recomendada pela nossa evolução" (apud Silvano Santiago, Revista Vozes, cit. Ver, a respeito desse ponto, as intervenções a apresentação da comunicação de Pignatari no II Congresso de Crítica e História Literária, Assis, 1961, bem como as "Considerações sobre o relatório de Décio Pignatari", de Afonso Ávila, Anais, cit.

efetivas sem a radical consciência da nascente realidade industrial e dos meios de comunicação de massa."

"Eu só me sinto inclinado a atacar pelo avesso... Só que eu quero atacar industrialmente e nada faço ou digo que não me envolva em consciência e estado de massa, visando à linguagem e aos meios de comunicação adequados."

não é difícil perceber que o lado "participante da poesia concreta já não tem nem o mesmo peso nem o mesmo sentido que tinha em 1961-2, quando aparecia recheado por esparsas citações de Marx e Engels.

Esse foi, em linhas gerais, o "pulo da onça". Depois dele, talvez não seja muito correto falar de poesia concreta, já que vão rareando as referências a um projeto comum e cada um dos três noigandres, por assim dizer, segue o seu próprio rumo. Haroldo de Campos — como se vê nos trabalhos publicados em Metalinguagem: A arte no horizonte do provável e A operação do texto — desenvolve fundamentalmente uma atividade de crítica literária. Augusto de Campos — vajuam-se O balanço da bossa e Verso reverso controverso — dedica-se principalmente a traduções e à crítica de música. Décio Pignatari — Contracomunicação; Informação, linguagem, comunicação e Semiótica e literatura — se dedica principalmente à teoria da informação e à reflexão sobre os meios de comunicação de massa e sua influência na cultura moderna.¹²

12- Em 1977, Pignatari lançou um curioso "algo assim como o manual do candidato ou pretendente a poeta. Ou do analista de poesia" (a definição é do autor, na contracapa): Comunicação poética. São Paulo, Cortez & Moraes, 1977.

Esses textos, porém — embora constituam provavelmente o que há de mais instigante na produção desses autores —, deverão ser objeto, se tudo correr bem, de um próximo estudo. A este compete, por uma necessidade de delimitar um objeto compatível com os limites de um trabalho de sua natureza, somente refletir sobre a elaboração do projeto da poesia concreta, fornecendo indicações para que se possa perceber o seu sentido na literatura brasileira.

Para isso, é necessário que se levantem alguns dados referentes ao período de surgimento da poesia concreta, o que se fará no próximo capítulo.

Capítulo 4

"Geração de 45" e outras idéias
correntes e cruzadas.

Quando se trata de determinar o ambiente em que surgiu a poesia concreta na literatura brasileira, é inevitável que se fale em "geração de 45". De fato, a maior parte das referências até aqui alinhavadas situam a poesia concreta em relação à "geração de 45".¹

Nos próprios textos que se comentaram até o momento, já se pôde observar que, pelo menos como antagonista, importa considerar a poesia da "geração de 45" para compreender o momento em que surge a poesia concreta no Brasil. Mas não seria só uma relação de antagonismo a que se estabeleceria entre essas duas poéticas. Se parece muito agressiva a formulação já citada de Décio Pignatari:

"nádegas de cristal, órrosa. o jargão lírico do após-guerra. vegetativo, reacionário."

essa agressividade parece transformar-se em autocrítica, na me-

1- Afrânio Coutinho é o único que não estabelece relações diretas entre a poesia concreta e a "geração de 45".

dida em que Haroldo de Campos, em Noigandres 1, tinha escrito:

"Bela como o almíscar que róia as pituitárias
E as zibelinas mortas em torno de suas nádegas
de prata",

e não parece haver uma diferença essencial entre as calipíguas argentinas e as calipíguas cristalinas.

Mas o que se deve entender por "geração de 45"? E de que modo, por esse caminho, se poderia chegar e entender a que forças culturais corresponde o surgimento da poesia concreta?

Este capítulo tem aí duas tarefas iniciais: tentar determinar o que se entende ou desentende quando se fala de "geração de 45" como uma tendência da literatura brasileira e verificar em que medida os discursos sobre o que foi a "geração de 45" podem fornecer indicações para se perceberem as tendências da literatura e da cultura nacional a que responde o movimento de poesia concreta.

Num artigo de 1970, Affonso Romano de Sant'Anna tratava a "geração de 45" como "um mal-entendido que faz 25 anos".² Essa parece uma boa caracterização. Hoje, esse mal-entendido parece ter envelhecido mais dez anos, mas, sem a presunção de desfazê-lo, deve ser possível, depois de apresentar alguns dos usos da expressão "geração de 45", definir uma parte de seu sentido, pelo menos.

2- Música popular e moderna poesia brasileira. Petrópolis, Vozes, 1977, pp. 39-54.

Pode-se começar com Manuel Bandeira. Nas suas Noções de história das literaturas, ele já dizia que "não parece ser possível caracterizar os poetas aparecidos a partir de 1942" e que "tudo o que se pode dizer é que alguns desses poetas se distinguem pela atitude intelectualista, parecendo pesar as palavras, juntando-as com certo espírito de geometria".³

Domingos Carvalho da Silva, o criador da expressão, por sua vez afirma, em depoimento de 1965, que a sua "geração de 45" tem um lugar na história da poesia brasileira e já realizou a sua fase "propriamente histórica", embora ressalve que, "no entanto, não está suficientemente definida ainda a poesia que caracteriza o grupo chamado neomodernista". Mas é ele mesmo quem cita a caracterização que lhe foi atribuída por Hernâni Cidade: "Eram graves na escolha e tratamento dos temas, e, se bem conservando-se fora da regularidade parnasiana, quanto às medidas métricas e estróficas, curavam com certo esmero da forma."⁴

É bem possível que, até hoje, a poesia de sua geração não esteja definida segundo o gosto de Domingos Carvalho da Silva, mas, se a Hernâni Cidade se acrescentar Manuel Bandeira — que na obra acima citada também declarou: "de um modo geral, são de expressão pouco acessível, sobretudo pelo insólito de suas imagens" —, já se terá mais ou menos o lugar-comum a respeito de 45: a ligação com o parnasianismo e a expressão pouco acessível.

Não é muito diferente disso o que se lê, por

3- Noções... Rio, Ed. Fundo de Cultura, 1969, pp. 339-40.

4- Apud Bandeira e Ayala, op. cit. pp. 9-10.

exemplo, na História Concisa da Literatura Brasileira:

"Para a poesia, a fase 30/50 foi universalizante, metafísica, hermética, ecoando as principais vozes da 'poesia pura' européia de entre-guerras ..."⁵

"...Mas o que caracteriza — e limita — o formalismo do grupo é a redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadências intencionalmente estéticas que pretendem, por força de certas opções literárias, definir o poético, e, em consequência, o prosaico ou não-poético...Renovava-se, assim, trinta anos depois, a maneira parnasiano-simbolista contra a qual reagira maculamente a Semana; mas renovava-se sob a égide da poesia existencial européia de entre-guerras, de filiação surrealista, o que lhe conferia um estatuto ambíguo de tradicionalismo e modernidade."⁶

Estas passagens, além de acrescentarem a pitoresca idéia de que o "amaneiramento" já mereceu, no passado, um corretivo másculo, indicam que a "geração de 45" corresponde a tendências mais gerais, características de todo um período.

Por sua vez, Afrânio Coutinho, que acredita que:

"com a geração de 45, a poesia aprofunda a depuração formal, regressando a certas disciplinas quebradas pela revolta de 22, restaurando a dignidade e severidade da linguagem e dos temas, policiando a emoção por um esforço de objetivismo

5- Alfredo Bosi, op. cit., p. 433.

6- id. ib., p. 518.

e intelectualismo, e restabelecendo alguns gêneros fixos, como o soneto e a ode",⁷

também julga "interessante mencionar que essa preocupação maior com a forma e o tratamento rigoroso do verbo, não se restringe aos elementos da geração de 45, mas se revela também entre figuras da geração anterior, ..., sendo assim uma característica geral da fase, mesmo levando-a a certos exageros formalistas, que se procuram contrabalançar, ultimamente, com uma tendência humanística".⁸

E é já como uma característica geral da fase que Wilson Martins, na sua recente História da inteligência brasileira, utiliza a expressão. Ele fala de uma "geração de 45" na política, que seria uma geração "claramente restauradora, se não reacionária, e, em todo caso, aristocrática"⁹; de uma "geração de 45" na música, "assinalando idêntica passagem no nacionalismo modernista para a gratuidade estética e o universalismo da técnica": na crítica literária, cujo primeiro grande crítico seria Álvaro Lins e cujo exemplo flagrante seria Afrânio Coutinho; além, é claro, do seu paradigma na poesia, do qual diz o crítico, comentando o lançamento do Panorama da nova poesia brasileira: "Na verdade, os poetas da época não se apresentavam

7- op. cit., p. 294.

8- id. ib., p. 295.

9- Observa-se uma semelhante e não menos curiosa extensão de termos literários à política em Sant'Anna, cit., p. 43: "E finalmente, que relação haveria entre o formalismo estético de 1945 e o Governo neoparnasiano (Eurico Dutra) que naquela época se instalou programando a sonetização da consciência nacional?". A diferença é que em Wilson Martins não há ironia.

com mãos calejadas, mas com punhos de renda".¹⁰

Como se percebe, na maior parte dos casos não parece ser um valor positivo o que se associa à expressão em foco, apesar de a única idéia mais ou menos recorrente em todos esses textos citados ser a de que a "geração de 45" apresentaria algum tipo de "intelectualização" da produção poética, a que, provavelmente, corresponda o "hermetismo" que se lhe atribui. Por outro lado, chega a parecer que Coutinho e Bosi estejam falando de assuntos diferentes, tão grande é a sua diversidade de opinião. O ponto sobre o qual aparentemente concordam Martins, Coutinho e Bosi é quanto à possibilidade de encarar como características gerais de um período as tendências que se atribuem à poética da "geração de 45", e isso é o que vai interessar mais de perto a este trabalho, que pode concordar com o que dizia Mário Faustino em 1957:

"A geração de 45

'Ils n'existent pas; leur ambiance leur confère une existence'",¹¹

desde que se considere que esse ambiente, que teria conferido existência aos poetas dessa "geração de 45" e que permitiria que se pudesse falar dela como respondendo a uma característica geral da fase, talvez tenha muito mais implicações e importância, do ponto de vista da compreensão

10- Também o teatro parece ter tido, segundo o autor, a sua "geração de 45", pois "substituiu o texto pelo espetáculo, caminhando rapidamente para o esgotamento do que se poderia denominar 'o ciclo do TBC'", p.296. Os "punhos de renda" estão na p. 295. A "geração de 45" na política, na p. 206. A na música, na p. 254.

11- Cf. Poesia-experiência. Perspectiva, 1977, p. 214.

do desenvolvimento da literatura brasileira, do que normalmente se lhe costuma atribuir.

De fato, a expressão "geração de 45" deve ser entendida no seu sentido mais amplo, e não como o nome de um tipo de poesia ou de um grupo de poetas recolhidos no Panorama... Tanto é assim que se consegue falar de "geração de 45" sem nunca se ter chegado a um acordo sobre quem eram os seus integrantes.¹²

Para pensar melhor esse ambiente em que Wilson Martins — na boa coletânea de informações publicada com o título acima — tratou apenas de identificar uma "geração de 45" em quase todos os domínios da cultura brasileira de 1942 a 1956, basta considerar rapidamente e sem muitos preconceitos, os dados que ele próprio fornece.

Além do crescimento da produção de livros em fins do Estado Novo,¹³ o que avulta, nesse período da cul

12- Os poetas incluídos no Panorama... são 24; segundo Alfredo Bosi, podem-se incluir como "geração de 45" cerca de 40 poetas: ele aí arrola vários que considera "também representativos de tendências formalistas e, latu sensu, neo-simbolistas, difusos a partir de 45". Uma questão polêmica é a inclusão de João Cabral de Melo Neto na "geração de 45". Péricles E. S. Ramos, no 3º volume de A literatura no Brasil, tenta mostrar que Cabral apresenta se melhanças estilísticas com outros poetas dessa geração. Haroldo de Campos, por outro lado, escreve, furioso, que só por um "critério de cronologia tabelião" é que se pode colocá-lo como representante dessa geração (v. Metalinguagem, p. 67 — Segundo H., a "geração de 45" se caracteriza por um "marcado pendor idealista para o imponderável", enquanto Cabral, por "uma acentuada propensão realista para o substantivo e para o concreto", grifo nosso). Affonso Romano de Sant'Anna, no artigo "Perspectiva da poesia brasileira moderna" (SL O Estado de São Paulo, 8-7-67), acredita, inclusive, que essa denominação não recubra senão um momento de transição, faltando à "geração de 45" "os elementos estéticos de sustentação histórica". Segundo esse autor, os poetas então identificados sob essa rubrica passarão a ser classificados como "continuadores de 22" ou como "pre-nunciadores de 56".

13- Deve-se notar também que, em meados de 1943, iniciava suas atividades, o Clube do Livro, que iria, durante os

tura brasileira, é o número de instrumentos de divulgação e conservação da cultura que aí foram criados: em 1945 se realiza o I Congresso de Escritores Brasileiros; em 47 é criado o Museu de Arte de São Paulo; em 48, a Escola de Arte Dramática, o Teatro Brasileiro de Comédia e o Museu de Arte Moderna de São Paulo; em 49, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Escola Superior de Guerra; em 51 é realizada a primeira Bienal e fundado o Conselho Nacional de Pesquisa; em 54 se realiza em São Paulo um Congresso Internacional de Escritores e se realizam os Encontros Intelectuais da Unesco; e em 1956 surgem a Revista do Livro e os suplementos literários de O Estado de São Paulo e do Jornal do Brasil.

Nesse quadro, em que Wilson Martins vai situar — também por volta de 45, com o concurso acadêmico de Antônio Sales Campos e, depois, os de Alceu Amoroso Lima e Antonio Candido — "o momento em que se iniciam entre nós, em plano verdadeiramente universitário, os estudos sistemáticos de Literatura Brasileira", não se deve esquecer de mencionar o grande número de escolas de nível superior (e, principalmente, de Faculdades de Letras e Ciências Humanas) criadas entre 1945 e 1956. É realmente algo digno de

anos seguintes, comercializar um grande número de obras literárias. Deve-se ressaltar também que os retrospectos das atividades literárias de 55, 56 e 57 publicados na Revista do Livro traçavam um quadro cada vez mais otimista das atividades editoriais. É verdade que se publicavam livros de poesia intitulados Escrínio de esmeraldas e rubis ou Grinalda de Miosótis, mas não deixa de ser interessante observar que a publicação de poesia em 56-57 parece ter batido todos os recordes. Finalmente, quanto ao aspecto editorial do período em questão, cumpre notar que, em 1948, iniciou-se a publicação da Coleção Saraiva. Essa coleção, juntamente com a do Clube do Livro, formava, com certeza, as primeiras bibliotecas da classe média brasileira.

nota o aumento do interesse pelos estudos de ciências humanas experimentado nesse período. Para que se tenha uma idéia, transcrevem-se a seguir os comentários de alguns estudiosos do assunto:

"In the last thirty years, the percentage of university students enrolled in medicine and related areas has dropped from 50 to 22, while the percentage enrolled in law has remained fairly constant. The great increases have come in the faculties of philosophy, science and letters (liberal arts), and the economic sciences." "Enrollment in these faculties (Filosofia, Ciências e Letras) increased sharply, and has grown more rapidly than any other category of enrollment. By 1956 there were about 15.000 peoples who had received licences to teach from such faculties, but many of them had gone into other kinds of work." ¹⁴

"o período ...de 1937 a 1954.. é uma fase de crescimento numérico realmente perturbador, em que as Universidades brasileiras, reduzidas a quatro em 1937, chegam a quinze, em 1953, ameaçando atingir a duas dezenas, entre oficiais e particulares, e as Faculdades, que eram então apenas duas, já orçam por sete no Estado de São Paulo e se calculam em 40 ou perto disso espalhadas pelo país... A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, dessa Universidade (USP), desenvolveu-se por tal forma que se repartiu por cinco ou seis edifícios diversos, e teve seu orçamento anual elevado a perto de 70 milhões de cruzeiros, em 1954, para menos de dois mil estudantes." ¹⁵

14- Robert J. Havighurst e J. Roberto Moreira. Society and education in Brazil. Univ. of Pittsburgh Press, 1969 (1ª ed.: 1965)

15- Fernando de Azevedo. A cultura brasileira. Brasília, Editora da UnB, 1963.

Pode-se imaginar, diante de tais informações, de que modo se estava transformando, no Brasil, o mercado para a produção erudita: as instituições citadas acima, bem como as universidades e faculdades que se criavam nessa época indicam que se formava um público novo — novo porque heterogêneo e não mais diretamente identificável, como o público de que dispunham os primeiros modernistas, com uma determinada fração da classe dominante—, cuja importância para o entendimento da produção literária de meados do século não pode ser subestimada.¹⁶

Assim, antes de repisar o que sempre se diz a respeito da poesia de após a guerra, antes de procurar atribuir um sentido político quase sempre muito vago àquilo que se define como uma "intelectualização" ou "elitização" presente na literatura da época da "geração de 45", importa perceber, na preocupação quase exclusiva que se atribuiu aos poetas de 45 com as questões mais superficialmente técnicas do poema (questões de métrica, rima, vocabulário, imagética), um sintoma da intensa divisão do trabalho intelectual que então se processava, em função do aumento do mercado potencial para a produção erudita.

Como notava Antonio Candido, já em 1950:

"Em nossos dias, estamos assistindo ao fim da literatura onívora, infiltrada como critério de valor nas várias atividades do pensamento. As-

16- Não é fácil compreender de que modo, por exemplo, Alfredo Bosi pretende abordar "o novo sistema cultural posterior a 30", na sua História... (p. 431), sem recorrer a uma reflexão sobre as transformações que se operavam no público de literatura e, em consequência, nos grupos produtores dessa literatura.

sistimos, assim, ao fim da literatice tradicional... Em consequência, presenciamos também a formação de padrões literários mais puros, mais exigentes e voltados para a consideração dos problemas estéticos, não mais sociais e históricos. É a maneira pela qual as letras reagiram à crescente divisão do trabalho..."

E mais adiante:

"Um Alencar ou um Domingos Olímpio eram, ao mesmo tempo, o Gilberto Freire e o José Lins do Rego em seu tempo... Mas hoje, os papéis sociais do romancista e do sociólogo já se diferenciaram, e a literatura deve retrair, se não a profundidade, certamente o âmbito da sua ambição. Daí as modernas tendências estetizantes aparecerem ao sociólogo e ao historiador da cultura como reação de defesa e ajustamento às novas condições da vida intelectual; uma delimitação de campo que, para o crítico, é principalmente uma tendência ao formalismo, e por vezes à gratuidade e ao solipsismo literário".¹⁷

Que essa autonomização da literatura se processa em função da modificação e ampliação do público, Antonio Candido vai afirmar em 1955, quando nota que até o Modernismo, "correspondendo aos públicos disponíveis de leitores — pequenos e simples — a nossa literatura foi geralmente acessível como poucas" e que, no segundo quartel do século, "a diferenciação dos públicos, alguns dos quais melhor aparelhados para a vida literária, permitiu maiores

17- As citações são de "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", in: Literatura e sociedade. São Paulo, Editora Nacional, 1975, p. 136.

aventuras intelectuais e a produção de obras marcadas por visível inconformismo".¹⁸

Do mesmo modo que na produção literária propriamente dita, correspondendo ao surgimento de um público mais especializado, percebe-se um movimento similar nos métodos de análise e interpretação da obra literária. Ao lado da tradicional crítica de orientação do gosto e do consumo literário e da crítica universitária de orientação histórica, surge uma atividade crítica (melhor dizendo: teórica) que faz alarde de sua autonomia em relação às outras ciências humanas e se preocupa, fundamentalmente, com as questões de método. É claro que se está tratando aqui dos produtos da nova crítica, tal como Afrânio Coutinho a divulgou no Brasil.

Algumas rápidas considerações a respeito da atividade de Coutinho, embora quebrem a seqüência deste capítulo, talvez ajudem a refletir sobre o estágio de divisão do trabalho intelectual por volta dos anos 50.

A maior parte dos artigos que ele publicou em jornal no período em questão tratava da necessidade de uma atitude mais profissional do crítico e do produtor de literatura. Significativamente, na sua perspectiva um dos maiores males da nossa literatura era o diletantismo dos produtores e a falta de formação universitária dos críticos. Por isso, ele diz ter desencadeado uma campanha "tendo em mira a renovação dos métodos e processos da crítica literária, bem como por (sic) uma reforma dos costumes literários, de

18- "O escritor e o público". In: op. cit., pp. 86 e 88.

acordo com a mais pura ética do homem de letras".¹⁹ Na sua opinião, a difusão dos cursos universitários contribuiria bastante para essa reforma dos métodos e dos costumes, por que ele acreditava que a carreira universitária seria simultaneamente um estímulo ao estudo, uma possibilidade de trabalho crítico desinteressado e um mercado para a produção teórica e crítica.²⁰

O curioso nessa campanha é que, embora o seu promotor recusasse ao rodapé de jornal o estatuto de crítica literária, toda ela se desenvolveu em jornal. Isso parece atestar a existência, na época, de um público razoavelmente amplo receptivo a problemas de teoria crítica. Outro ponto de interesse na atividade de Coutinho é que ele deve ter sido o primeiro estudioso de literatura no Brasil que se dedicou quase que exclusivamente à teoria da literatura, em livros, jornais e cursos universitários.

Com todo o seu fervor apostólico, Coutinho parece ter percebido bem a força da corrente em que embarcou os navios da sua cruzada jornalística, pois a universidade lhe deve ter conferido um bom público, já que num de seus últimos livros ele pôde se vangloriar de ter atingido a posição "mais alta a que pode chegar um puro homem de letras no Brasil".²¹ Posição essa que já não é, como lá se vê, a mais alta a que chegava um homem de letras no Brasil até o começo do século — tradicionalmente um bom pos

19- A literatura no Brasil. Ed. Sul Americana S.A., 1968, p. 539. Para conhecer a campanha aí referida, ver: No hospital das letras, Rio, Tempo Brasileiro, 1963.

20- Cf. Introdução à literatura no Brasil. cit., pp. 45, 52.

21- Afrânio Coutinho. A tradição afortunada. Rio, José Olympio, 1968, p. vii.

to burocrático ou um emprego diplomático — mas a posição mais alta de um puro homem de letras que, então, já podia e devia viver só do seu mister: as cátedras universitárias e as cadeiras das academias.

Mas se se tenta compreender a "geração de 45" dentro desse quadro, em que o seu "formalismo" etc se explica pelas modificações que se processavam na produção e no consumo de literatura, tal como se tentou sugerir acima, como compreender que ela não seja — a não ser do ponto de vista de uns poucos, entre os quais se inclui A. Coutinho — reconhecida como representante adequada de sua época, ou, melhor dizendo, como compreender que se possa afirmar o "marasmo" da "geração de 45", tratá-la como inconsequente e, até mesmo, negar a sua existência como força literária?

Dizer que seus poetas se apresentavam com "punhos de renda" e não com "mão calejadas" poderia levar a supor que fosse o alheamento desses poetas em relação aos problemas nacionais que fizesse com que, por exemplo, no Congresso Internacional de Escritores, se enfatizasse a necessidade de renovação literária e se apresentasse (em textos como o de Aderbal Jurema, "Apontamentos sobre a niponização da poesia", e o de João Cabral de Melo Neto, "Da função moderna da poesia") uma recusa à poética de 45.²² Essa não seria, no entanto, a melhor explicação. Principalmente porque uma boa parte da versalhada "participante" produzida por volta de 60, que é quando realmente se exige a "participação" dos poetas, é devida a pessoas perten

22- Cf. Congresso Internacional de Escritores e Encontros Intelectuais. São Paulo, Editora Anhembi Limitada, 1957.

centes à "geração de 45".²³

Qual a razão para a recusa à poética praticada nos anos que se seguiram à Segunda Guerra pode-se perceber quando se observam os anais do já citado Congresso Internacional de Escritores, que se realizou durante as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo.

O que se percebe logo de imediato no ambiente desse Congresso é, como já se disse há pouco, a grande ênfase na idéia de que é necessária uma renovação literária, muitas vezes tratada como "revolução".

Logo na sessão solene de instalação, o governador do Estado dizia que os escritores têm "de empregar todos os esforços de que são capazes não só para apreender e refletir o pensamento e os anseios da humanidade, mas também para adaptar a sua arte às tendências, ainda não bem definidas, da nova civilização em cujos umbrais nos encontramos".

Durante o desenrolar dos trabalhos, ouvem-se depoimentos como o de Mário Pedrosa: "O crítico vale sobretudo na medida em que colabora com o artista criador"; e o de Casais Monteiro: "Evidentemente que aquilo que na Europa é, são aqueles que olham para o futuro e não para o passado.. Segundo a tradicional exigência de imparcialidade, não faria sentido que se visse como função da crítica apoiar e estimular 'revoluções'. Eu creio que pelo contrário não lhe pode caber mais nobre função."

O já aludido Wilson Martins afirmava que há "inumeráveis escritores pretensamente revolucionários que

²³- Ver, a esse respeito, Canto melhor, de Manoel Sarmiento Barata (Rio, Paz e Terra, 1969), p. 54.

escreveram obras 'reacionárias', se não no sentido político, pelo menos no sentido literário..." Mas é ele mesmo que, valorizando o sentido literário da revolução, adverte:

"Bem entendido, a crítica ideal nem se deixará prender pelos laços afinal cômodos e tranqüilizadores da 'tradição', nem se entregará cegamente a qualquer aventura que se apresente com o rótulo da novidade e da revolução. Nesses domínios, nada mais próximo da autêntica revolução do que a autêntica mistificação..."

Como se pode ver, nessas falas tanto a tradição quanto a revolução são colocadas entre aspas: existe aí a idéia de que se está chegando a um novo tempo e de que a tradição ou os procedimentos tradicionais de crítica não fornecem muitas garantias de adaptação a essa nova era, cuja tônica seria a renovação ou "revolução". Percebe-se também que, contrariamente ao Congresso de 45, a política já não é o centro das atenções. Antes, as idéias políticas aparecem transmutadas em literatura: revolução, reacionário, subversivo são termos de sentido literário, isto é, sua aplicação se subordina a critérios específicos da literatura.²⁴ Mas como esses critérios nunca são claramente formulados, surge uma certa insegurança, sensível nas palavras de Wilson Martins, quando se trata de decidir o que seja ou não seja reacionário ou revolucionário na literatura.²⁵

24- Casais Monteiro é que fala em subversão literária.

25- Paulo Duarte era presidente do Congresso. No seu discurso lembrou que, em 1945, naquela mesma sala, começava o Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores, que se constituíra no primeiro passo para a libertação da ditadu-

Como se disse, não é difícil perceber um descon tentamento com o panorama literário dos anos anteriores. Quanto ao ponto que interessa a este capítulo, pode-se ver, na seção de poesia, que Cabral reclamava uma função para a poesia moderna.

Depois de justificar a necessidade de inovações formais na literatura e de apontar alguns campos em que teria havido um enriquecimento técnico na poesia moderna, Cabral vai dizer que esse enriquecimento limitou-se aos aspec tos materiais do poema, não levando em conta "o plano da construção do poema no que diz respeito à sua função na vi da do homem moderno". Eis o que ele dizia:

"No plano dos tipos poemáticos, tudo o que os poetas contemporâneos obtiveram foi o chamado 'poema' moderno, esse híbrido de monólogo inte rior e de discurso de praça, de diário íntimo e de declaração de princípios, de balbúcio e de hermenêutica filosófica, monotonamente linear e sem estrutura discursiva, escrito quase sempre na primeira pessoa e usado indiferentemente pa ra qualquer espécie de mensagem que o seu au- tor queira enviar".

Cabral advertia que os poetas modernos não conse guiram criar novos tipos poemáticos capazes de conseguir maior comunicação com o homem moderno, deixaram cair em de suso gêneros aproveitáveis, como a poesia narrativa, e não souberam aproveitar os novos meios de comunicação, como o rádio, o cinema e a televisão, atribuindo, assim, aos poe tas grande parte da responsabilidade pelo "abismo que sepa

ra. Suas palavras, na p. 33, ecoam quase ironicamente nas de Wilson Martins, p. 39: "Revolução e reação... Quanto a mim só me interessam as que mudam a fisionomia transitória de cada época literária."

ra hoje em dia o poeta de seu leitor".

As palavras de Cabral trazem o outro grande tema do Congresso: o divórcio, se é que alguma vez houve realmente um casamento, entre a literatura moderna e o grande público.²⁶ E trazem também para dentro do discurso crítico sobre a literatura a presença dos novos meios de comunicação de massa.

Nesse Congresso, Morton Dauwen Zabel apresentava uma comunicação sobre os novos meios de comunicação, em que explorava principalmente o seu papel na popularização da arte. Na comunicação de Cabral, por outro lado, não se trata de uma utilização dos mass media para popularizar a arte, mas sim de sua utilização para garantir a própria sobrevivência da poesia.

Quando Afrânio Coutinho, retomando o tema de Zabel, pergunta se

"diante dos novos meios de comunicação do pensamento e da criação intelectual que a técnica moderna proporcionou ao homem, não será lícito admitir que ao escritor ... caberá o direito de criar novos artifícios literários que o a daptem às novas circunstâncias técnicas?",

ele

está abordando um aspecto da cultura brasileira importante para a compreensão do surgimento da poesia concreta. Na con tinuação de seu discurso, esse problema se torna mais cla-

26- Cf. "Declaração de princípios" do Congresso: "Verificando o considerável progresso técnico alcançado pela literatura, afirmamos o amplo direito que têm os escritores à pesquisa estética...e manifestamos a confiança de que esse progresso seja empregado no sentido de expressar as aspirações coletivas e de melhor atingir a sensibilidade do homem moderno, circunstancialmente alheio à melhor literatura que se escreve hoje".

ro:

"Será normal que o artista atual, porque não deseja imiscuir-se com as formas inferiores, ou por que receia que os novos métodos (sic) de difusão comprometam a sua dignidade, será normal ao artista eximir-se de participar, fugir à realização, silenciar, não concorrer? Parece-me que não e o seu dever é adaptar-se às novas condições, salva guardando naturalmente a sua integridade e a qua lidade de seus padrões... Se os novos meios se considerarem obras diabólicas, fugir, isolar-se deles, é abandoná-los ao diabo. Não é esse o dever do espírito, mas sim vencer o príncipe das trevas."²⁷

O que as frases inflamadas de Coutinho revelam é que no Brasil aquilo que se chama de cultura de massas ou indústria cultural surge como concorrente da cultura erudita, à qual caberia vencê-la, concorrendo com ela na disputa pelo público. Concorrência essa que, como já mostra a identificação da cultura de massas com o diabo, não é de maneira alguma uma batalha desprovida de perigos.

Isso também Antonio Candido percebeu claramente no seu artigo de 55: nos últimos anos, dizia ele, aumentou consideravelmente o número de leitores, "mas este novo público, à medida que crescia, ia sendo rapidamente conquistado pelo grande desenvolvimento dos novos meios de comunicação".²⁸

27- pp. 150-1. No original há diabos e espíritos. Os grifos, porém, são meus.

28- O texto de Antonio Candido continua assim: "Viu-se então que no momento em que a literatura brasileira conseguia forjar uma certa tradição literária, criar um certo sistema expressivo que a ligava ao passado e abria caminhos para o futuro — nesse momento as tradições literárias começavam a não mais funcionar como estimulante. Com efeito,

Isso é que é importante notar: que, no mesmo momento, formavam-se e se confundiam no Brasil os mercados para uma produção cultural de cunho erudito e para uma produção cultural que se destinava aos mass media. Isso talvez ajude a explicar o fracasso da poética que se ensaiava no pós-guerra, tal como o apresentam os textos críticos a seu respeito: se a "geração de 45" representava "uma reação de defesa e ajustamento às novas condições da vida intelectual", como já se disse, isto é, se correspondia à autonomização da literatura em relação às outras ciências humanas, ela foi logo superada historicamente, por não levar em conta uma outra determinação do momento, a indústria cultural, que exigia alterações no modo de compreender a produção da cultura erudita, devido à criação de novos hábitos e novas opções culturais.

Quando se tratou dos manifestos da poesia concreta, falou-se bastante a respeito de suas ligações com a indústria cultural, seu namoro com os mass media etc. Essa é de fato uma questão de muita importância, mas não só para a compreensão da poesia concreta: ao pensar as relações da poesia concreta com a comunicação de massas — e isso se deve ter sempre em mente — não se está pensando uma relação arbitrária, devida unicamente ao programa do movi

as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos, ou novamente reequipados, para nós, — como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos. Antes que a consolidação da instrução permitisse consolidar a difusão da literatura literária (por assim dizer), estes veículos possibilitaram, graças à palavra oral, à imagem, ao som (que superaram aquilo que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrava numa certa tradição), que um número sempre maior de pessoas participassem de maneira mais fácil dessa quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro." *op. cit.*, p. 137.

mento; pelo contrário: está-se pensando uma relação que se estabelece no miolo da literatura brasileira contemporânea.

É quase desnecessário frisar esse ponto, mas é preciso que não se deixe de perceber que as relações, ora tensas, ora cordatas, entre a cultura de massas e a cultura erudita no Brasil são essencialmente diferentes dessas relações num país europeu, porque, enquanto lá a indústria cultural veio, por assim dizer, instalar-se "sobre" um sistema de cultura erudita já bem estabelecido, no Brasil as coisas se deram tal como acima foram descritas.²⁸ As conseqüências de tal diferença não são simples de avaliar, mas compreender esse fenômeno é fundamental não só para refletir sobre a poesia concreta e sua permanência como interlocutora das várias tendências poéticas que vieram depois dela, mas também para entender, por exemplo, porque é que não se vê normalmente nenhum problema em afirmar, em cursos universitários, que a melhor poesia brasileira é a que se encontra nas letras de músicas de Caetano ou Chico,²⁹ ou para refletir sobre a carreira de Ferreira Gullar, que saiu da poesia de vanguarda para a poesia "participante" pseudo popular e desta para os seriados da Rede Globo de Televisão. É também tendo em vista essa questão que se pode entender porque Caetano Veloso é procurado para opinar sobre os mais variados aspectos da cultura brasileira: além de todos os outros motivos que se poderiam buscar, é também porque ele é uma das poucas pessoas (uma outra, por

28- A esse respeito, veja-se o texto "Literatura e Subdesenvolvimento", de Antonio Candido, in: Argumento nº 1 (Rio, Paz e Terra, s/d), em que o autor fala da passagem dos públicos analfabetos diretamente da "fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada".p11.

29- Não se trata, evidentemente, de uma consideração de valor, mas sim de apontar uma indiferenciação da cultura de massas e da erudita, que nem sempre tem resultados benéficos.

outros caminhos, é Décio Pignatari) que pensam a produção cultural no Brasil a partir da constatação de que aqui é possível cantar John Donne em ritmo de bolero, ou misturar Joyce e Lewis Carroll em um sucesso de rádio, ou ainda ligar poesia concreta, Webern e Lupicínio Rodrigues.

Levantados os pontos que parecem os fundamentais para a consideração do momento em que surge a poesia concreta — a intensificação da divisão do trabalho intelectual e o surgimento da indústria cultural — pode-se tentar agora alinhar as várias tentativas de aproximação a esse objeto mais ou menos identificado em que se constituíram os capítulos em que se dividiu esta dissertação.

Capítulo final.

No capítulo 1 observou-se que os primeiros textos de Augusto e Haroldo de Campos apresentavam uma maneira semelhante de conceber a história literária. Ela aí aparece como um processo de transformação dotado de uma direção. Como indicava a relação dos autores citados nesses textos, e como ficava tematizado num dos artigos de Haroldo de Campos, esse processo de transformação seria universal: tratar-se-ia de uma evolução de formas em que não importariam as determinações da classe social, da língua, do país ou da época em que viveram os escritores através dos quais essa evolução se realizaria. E como se percebia pelas comparações que aqueles textos teciam entre a história da poesia e a história da física, essa evolução era vista como um processo baseado no acúmulo de informações, que se desenvolveria através de "experiências" que levariam adiante o conhecimento das técnicas poéticas e se constituiriam em "conquistas" à disposição das novas gerações. Assim sendo, cada novo escritor, ou geração, deveria proceder — se quisesse produzir uma obra significativa — a um exame daquilo que já teria sido feito antes, para identificar o ponto de onde deveria partir e a direção do processo "culturmorfológico" na qual deveria aplicar os seus esforços.

Aqueles textos de 1955 se pretendiam justamente a apresentação dos resultados da "pesquisa" que o grupo Noigandres teria realizado nesse sentido, e aquilo que ele destacava na obra de cada um desses autores citados era proposto como o que nela haveria de mais interessante, de mais vivo, do ponto de vista das "necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea". Dessa visão cumulativa da história da poesia decorre, entre outras coisas, uma valorização do trabalho poético, necessário para levar adiante uma tal "tecnologia" da palavra. A valorização do trabalho, porém, tem também outras origens, que transparecem nas palavras de Pignatari sobre Flaubert:

"mais interessante, porém, é a indicação, já levantada por outrem, de que Flaubert trabalhava 'duro' e metodicamente, com apuro e rigor, para sentir-se (ou provar que era) um profissional útil à sociedade a que pertencia (e assim apaziguar a sua consciência e suas dúvidas)".¹

O que se viu no capítulo 1 foi, portanto, o modo pelo qual a poesia concreta se apropria de uma tradição, ou seja: o modo pelo qual, através de uma certa maneira de conceber a história literária, aqueles textos tratam de criar uma tradição de que a poesia concreta não só seria parte, mas também o último elo, a consequência mais ou menos lógica (poder-se-ia também dizer perfeitamente: a herdeira).²

1- Cf. "A situação atual..." In: Contracomunicação, p.94.

2- Sobre a questão da manipulação da história e sua função no debate cultural veja-se o excelente estudo de Michel Lahud, "Chomsky historiador", In: Manuscrito, vol. IV, nº 1, Campinas, 1980, pp. 51-69.

Essa apropriação da tradição significa, concretamente, a possibilidade de argumentar nestes termos:

"em segundo lugar, estamos cansados de proclamar que os pontos cardeais para a realização de uma poesia concreta são: Mallarmé (Un Coup de Dés), Pound, Joyce e Cummings... Sobre estes nomes, os tais críticos calam a boca — o que é significativo de muitas coisas penosas".³

Mesmo quando não é assim explícita, esta é idéia subjacente à filiação numa tradição: "nós somos a continuação das experiências de Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings, se vocês não nos aceitam, então não aceitem também a esses nossos antecessores.

Tanto é assim, que houve várias tentativas de responder a essa proposição: tentou-se mostrar que aquilo que os poetas concretos julgavam ser o mais importante na obra desses autores não era (é o caso de Casais Monteiro: "Só por obstinação...é que se pode pretender que o grande Mallarmé esteja no 'Coup de dés'; está, sem dúvida, no resto da sua obra"⁴); que a redução da obra desses autores a detalhes a descaracterizava ("Essa visão formalista da arte levou os concretistas a subestimarem alguns aspectos fundamentais da obra dos autores que tomaram como seus precursores, acentuando-lhe o formalismo e simplificando-lhe a problemática cultural e formal."⁵); ou ainda que os autores citados eram ruins e, assim, ruim era toda a poesia concreta (este é o caminho mais infeliz, e foi trilhado, en-

3- Cf. Pignatari. "A Exposição de Arte Concreta..." TPC:59.

4- "A tentativa concretista". In: A palavra essencial. São Paulo, Cia. Ed. Nacional/EDUSP, 1965, p. 64.

5- Cf. Ferreira Gullar. Vanguarda..., p. 35.

tre outros, por J. G. Merquior ao tentar mostrar o fascismo de Pound num dos números da revista Praxis e, assim, por tabela, sugerir o fascismo concreto).

Também se observou no capítulo 1 uma espécie de inversão de perspectiva na observação da história que se apresentava nos textos aí comentados, na medida em que Haroldo podia falar em "contribuição rítmica" de Schoenberg (contribuição para a obra de Boulez, bem entendido), ou Augusto podia se referir à imolação dos futuristas: é como se, nessa história, uma obra anunciasse outra, que viria cumprir o que já fora prenunciado; mais ou menos como na Bíblia, onde os comentaristas anotam passo a passo o cumprimento das escrituras, ali também a história era tomada como uma série de profecias, realizações, revelações e indícios do que estava por vir.

O próprio texto bíblico oferece exemplos dos problemas implicados por esse tipo de visão da história. É só tomar uma edição comentada para ver que, por um lado, a leitura do passado deve se submeter a ginásticas mentais que nem sempre se livram totalmente do ridículo: é o caso dos padres que tentam interpretar como alegoria das partes da Igreja as referências aos seios, lábios, umbigo e coxas femininos do Cântico dos cânticos; e que, por outro, as ações do Messias devem conformar-se às escrituras, e muitas delas não têm outra função a não ser essa conformidade, pois é disso também que decorre parte de sua autoridade.

Essa inversão de perspectiva é o segundo momento da apropriação da tradição, pois permite a transformação dos antecessores (aqueles da quem se recebe a herança) em precursores (aqueles que preparam o caminho para o que vem

depois). (Apenas para manter a referência bíblica: João Batista pode ser, e é, visto como precursor de Cristo — o que veio preparar-lhe o caminho e deve diminuir para que ele cresça (Jo 4-28,4-30) —; já não faria sentido, porém, afirmar que S. Pedro é precursor do papa João Paulo, ou que Moisés é precursor de Salomão. Há claramente uma noção hierárquica que orienta o uso da palavra precursor)

Essa transformação é possível porque a poesia concreta se pretende a totalização da linha evolutiva começada com Mallarmé (nesse caso, seria o todo do qual a obra de cada um dos "precursores" seria uma parte). O que lhe permite apresentar-se coerentemente como a totalização dessa linha evolutiva é a colocação de todos os "precursores" em função das "necessidades..contemporâneas", que acabam por se definir em relação aos meios de comunicação de massa: a poesia concreta se apresenta, assim, como uma espécie de mínimo múltiplo comum de Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings para uso na era da eletrônica e dos mass media.

Isso foi o que se viu no capítulo 2.

No capítulo 3, observou-se o "salto participante", cuja importância maior foi situar a poesia concreta frente ao debate político da época.

No que se recapitulou acima, percebem-se não só três momentos definidos com razoável clareza no trajeto teórico da poesia concreta (num primeiro, há uma teorização que apresenta a poesia concreta exclusivamente em função da tradição erudita; num segundo, enfatiza-se a correspondência que haveria entre a nova poesia e os mass media; num terceiro, ao mesmo tempo em que começa a surgir a preocupação de justificar politicamente o projeto, diminui a ênfase na integração da poesia com a televisão, a propagan-

da, etc), mas também um certo modo de argumentar derivado de uma dada visão da história e da filiação da poesia concreta na tradição. No entanto, outros tipos de argumentos que se apresentam constantemente nos textos que formam a teoria da poesia concreta, embora tivessem sido indicados ao longo dos artigos comentados, não foram ainda devidamente destacados.

É importante lembrar as noções e os interlocutores que os argumentos mais recorrentes privilegiam, para que se possa perceber melhor ainda o quanto e como a teoria da poesia concreta correspondia às preocupações da época.

Para determinar os argumentos mais utilizados no conjunto de textos teóricos produzidos em função da poesia concreta, pode-se tentar responder a duas questões: a) de que a maior parte desses textos deseja convencer os leitores? e b) em função da resposta à primeira pergunta, que tipos de leitores esses textos visam, de fato, convencer?

Respondendo à primeira questão, nota-se que, nos textos até agora comentados, trata-se de convencer o leitor de que: a) era necessária, em meados de 50, uma renovação poética; b) a poesia concreta realiza essa renovação; c) o projeto de poesia concreta é prática e culturalmente viável.

Para afirmar a necessidade de renovação poética, recorreu-se à citação de exemplos: Pound (que apresentaria uma arrancada qualitativa aos setenta anos), Boulez (que operaria uma separação drástica no passado recente da música, embora as obras de seus predecessores ainda não estivessem assimiladas pelo público e pela crítica), e outros,

como se vê na citação seguinte:

"Problemas há, e gravíssimos, mas os únicos que nos podem ensinar algo de útil sobre o assunto são os que tentaram solucioná-los a partir das premissas da revolução industrial. Um Walter Gropius, por exemplo."⁶

Outra maneira de apresentar a necessidade de renovação poética nesses textos foi afirmar que os novos tempos da comunicação de massa criaram novos hábitos culturais a que a poesia "tradicional" não corresponderia, sendo portanto necessária uma adaptação da poesia à nova era.

Quanto à segunda resposta, a preocupação em mostrar que a poesia concreta realiza essa renovação necessária apresenta como corolário a argumentação no sentido de afirmar a modernidade do projeto da poesia concreta. Como se pôde observar durante o desenrolar dos comentários expostos nos capítulos precedentes, não só se procurou mostrar a modernidade do projeto pela afirmação de que a poesia se posicionava "no mirante culturmorfológico ao lado da pintura concreta (e da) música concreta", mas também se tratou de afirmar que a poesia concreta permitia a re-integração do poema na vida cotidiana, através de sua integração aos media; ao mesmo tempo, a modernidade do projeto também era indicada pela afirmação de que a poesia concreta se colocava na ponta de uma linha evolutiva da

6- Décio Pignatari. "A coragem de construir". Há um trecho reproduzido em TPC: "Construir e expressar", p. 125. Correlata à idéia de "separação drástica" como já se viu é a de trabalho artístico, de pesquisa estética. A "velha" poética, nesse caso, seria fruto da "preguiça e da omissão", enquanto que a poesia concreta seria produto do trabalho de pesquisa do artista consciente do seu dever.

literatura ocidental e pela afirmação da concordância dos postulados concretos com os da lingüística e da psicologia modernas.

A tentativa de mostrar que o projeto da nova poesia era viável significava, concretamente, mostrar que os procedimentos e objetivos apresentados por ele eram culturalmente válidos,⁷ e são duas as principais linhas de argumentação nesse sentido: em primeiro lugar, tratava-se de filiar a poesia concreta a uma tradição erudita e respeitável, mostrando que ela efetivamente correspondia a essa tradição (para usar uma imagem e um trocadilho: mostrando que os autores do paideuma são os pais de uma nova poética: a concreta). Em segundo, procurava-se assimilar o maior número possível de nomes reconhecidos nos mais diversos campos de conhecimento ao projeto de poesia concreta: esse procedimento, a citação desenfreada, já foi, mais de uma vez, objeto de críticas, por isso só se vai fornecer aqui mais um exemplo típico e claro. Décio Fignateri, no seu manifesto da revista ad, escrevia:

"...webern e augusto de campos. a psicologia da gestalt.

So pensamento poético é essencialmente figurado. ele nos põe sob os olhos não a essência abstrata dos objetos, mas a sua realidade concreta. § hegel." (cf. TPC: 43.)

⁷- Cf. as palavras de Wilson Martins sobre revolução/mistificação.

A. Coutinho, em 1954, escrevia: "Chegamos a tal estado de desagregação moral que ninguém acredita em nada, nem em ninguém. Tudo é mistificação, de jeito que ao surgir uma voz nova todos pensam que é mais uma mistificação igual às que estão acostumados a ver e a perpetrar". No hospital das letras,

Evidentemente, a citação de Hegel só consegue su-
gerir que a poesia concreta seja essencialmente poesia, ou
que o filósofo e o poeta concreto vêem a poesia da mesma
maneira, já que assim solta dificilmente se pode atribuir-
-lhe um sentido semelhante ao que possuiria dentro do tex-
to de onde ela teria sido tirada.⁸ Outros meios de incorpo-
rar referências dignas de respeito, como a utilização de
termos que remetem a um dado universo de reflexão, já foram
apontados.⁹

Um outro aspecto da afirmação da viabilidade da
poesia concreta é o que faz apelo à semelhança do movimen-
to nacional com outros movimentos estrangeiros, ou o que a-
presenta opiniões favoráveis à poesia concreta emitidas por
intelectuais estrangeiros. A esse respeito, observe-se o
seguinte trecho:

"Finalmente, como prova culturmorfológica da a-
tualidade do problema, da importância de uma sin-
tonização crítica com essa tradição viva de com-
posição sintético-ideogrâmica, abafada e estran-
gulada pela morna reação das estéticas de reta-
guarda e conformismo, é de se apontar, na jovem
poesia européia, a posição de Eugen Gomringer;
este, secretário de Max Bill e professor na

p.47. Compreende-se, então, como era necessário mostrar a
seriedade do projeto de poesia concreta nessa época em que
se sentia não só a crise da "tradição" mas também o medo da
mistificação.

8- Citações desse tipo têm também um outro valor evidente,
que é o de atestar o trânsito de quem a faz pela obra do
autor citado.

9- Um terceiro modo de advogar a legitimidade cultural da
poesia concreta é advogar a legitimidade cultural da in-
corporação dos media, exibindo as preocupações dos "precur-
sores" como os meios de comunicação de massa. Principalmen-
te depois de 60, os poetas concretos insistirão na influên-
cia da paginação de jornal sobre Mallarmé e Sousândrade. Es-
te não é, porém, um procedimento dos mais recorrentes.

'Hochschule für Gestaltung', em Ulm (sucessora do Bauhaus), empenhou-se, em contemporaneidade cronológica com o que vinham fazendo alguns jovens poetas de São Paulo, em compreender a dialética evolutiva das formas poéticas..."¹⁰

ou este, de Augusto de Campos:

"Enquanto a 'suspici cia indígena' trata de descobrir os meios de exorcizar o fantasma da poesia concreta, antes mesmo de tentar compreender o sentido de suas experiências e de sua evolu o, em outras partes do globo há sinais de maior visão e maior sensibilidade para a coisa nova. Entre eles, a grande mostra 'Between poetry and painting'...realizada em outubro de 1965, no ICA, Institute of Contemporary Arts, de Londres, entidade presidida por Herbert Read."¹¹

Se esses são objetivos argumentativos dos textos que compõem a teoria da poesia concreta, não   muito difícil determinar que tipo de leitor está previsto na sua origem: eles se destinam não são a pessoas que detenham os instrumentos intelectuais para avaliar as referências utilizadas para demonstrar a validade, a necessidade e a via-

10- H. de Campos. "Aspectos da poesia concreta". TPC, p.99. Nas cita es desta página merece aten o o jogo de títulos e nomes respeitáveis.

11- "Sem palavras", texto de 1967. Apud Poesia, antipoesia, antropofagia, cit. Nessa mesma linha de argumenta o, Haroldo de Campos ("Vanguarda em questão", Tempo Brasileiro, cit.) e Augusto de Campos ("Introdu o   2  edic o" de TPC, cit.) ameaçam a crítica nacional com o "efeito de bumerangue" da poesia concreta, isto  : a poesia concreta, recusada pelos críticos, seria exportada, aceita no exterior e importada pelos brasileiros, o que seria a sua vingança contra aqueles que não a reconheceram a tempo. Ainda nessa linha, não deixa de ser digno de nota que H. de Campos felicitava os poetas de Fortaleza, em 1960, por essa capital antecipar-se a Viena e Munique na realiza o de uma exposi o de arte concreta: "Contexto de uma vanguarda". TPC, pp. 151-5.

bilidade da proposta concretista, mas também (e, em alguns textos: principalmente) a pessoas que tenham algum poder de legislar sobre assuntos culturais, de reconhecer culturalmente os processos e objetivos propostos pelo movimento de poesia concreta.¹²

Para que se perceba a importância desse reconhecimento para a poesia concreta, basta ler a seção "MóBILE" da revista Invenção, que é o lugar onde se vão alinhavando e festejando as referências favoráveis ao movimento, ou a "Sinopse..." incluída no volume Teoria da poesia concreta, em que merecem menção fatos como:

"Manuel Bandeira, que se interessara pelo movimento a ponto de realizar algumas experiências para-concretas, inclui a nova poesia (notícia e poemas) na 3ª edição da sua 'Apresentação da Poesia Brasileira' ('Do Barroco ao Concretismo')."

ou

"Afrânio Coutinho inclui a poesia concreta em 'A literatura no Brasil' (vol. III, tomo 1), escrevendo: '...como experimentalismo formal, o movimento se destina a produzir resultados benéficos'."

Assim sendo, dada a importância que se confere, nos textos ligados à poesia concreta, à sua aceitação como poesia erudita, digna de "entrar para a história" da literatura, pode-se suspeitar de que, em relação a essa entrada na história, grande parte da produção teórica do grupo Noigandres original seja, se não um requerimento de licen-

¹²⁻ Como se pode perceber pelos termos utilizados nesse parágrafo, ele se inspira em algumas formulações de Pierre Bourdieu.

ça, pelo menos um mandado de segurança, em que se exibem, além de respeitáveis precedentes, vários pontos polêmicos que, por assim dizer, formam uma jurisprudência internacional a respeito das obrigações e direitos de um movimento de vanguarda, no tocante às suas relações com a história e a crítica da literatura.

Mas, evidentemente, não se dirigem só a esse tipo de público os textos teóricos e críticos da poesia concreta: se se podem distinguir facilmente textos em que a preocupação é quase que exclusivamente a apresentação ou defesa do projeto de poesia concreta, também se podem perceber aqueles em que essa preocupação é mediada pela de divulgar autores e obras desconhecidos ou mal conhecidos no Brasil.

Um texto publicado no primeiro número de Invenção permitirá entender melhor a função desses textos:

"Por ocasião do lançamento da página (Invenção) naquele matutino paulista (Correio Paulistano) dizíamos estar tentando 'uma organização, em novas bases, do consumo da obra de arte'. Era verdade. E se hoje dizemos que é nossa vontade organizar em novas bases a produção da obra de arte, também é verdade — e mais."

Tirando o quase incompreensível "e mais", este trecho delimita rigorosamente o campo de atuação da página de jornal, por um lado, e o campo de atuação da revista literária, por outro: a primeira se dirigiria ao consumidor de arte, a segunda ao produtor.

Ao que tudo indica, essa organização do consumo

significaria criar um substrato referencial básico, que permitisse uma certa unidade autor/leitor.

Na época dos nossos parnasianos, talvez se pudesse falar ainda de uma cultura comum ao poeta e seu público, muito mais restrito e identificável. Pelo menos, a representação que os poetas faziam de seus leitores permitia a alusão a personagens da história clássica, da história nacional ou da mitologia grega como assuntos conhecidos ou dignos de atenção ou interesse. Por volta de 1950, com o aumento rápido do público leitor, pode-se pensar que seja sentida como um problema a ser superado a falta de uma base comum entre o poeta e esse público. Com a poesia concreta, então, em que o discursivo deve ser programaticamente banido da poesia e o poeta concreto deseja apenas uma comunicação rápida de formas, o problema é elevado a uma potência maior: passa a haver maior necessidade de o leitor dominar um quadro de referências que seja similar ao do poeta, sem o que o poema se tornará impenetrável, ou penetrável apenas num nível insatisfatório (esse nível insatisfatório seria, por exemplo, o de uma leitura que se apegasse a "esta ou aquela sensação subjetiva...como a tábuas de salvação" — TPC, p. 73).

Frente a um público crescente, cada vez mais anonimizado, porém rapidamente conquistado pelos meios de comunicação de massa, de que modo poderia reagir o poeta brasileiro de meados do século para assegurar-se um público significativo? Ou utilizando nas suas obras aquilo que ele julgasse do domínio dos mais vastos setores componentes desse público, ou criando as referências para a leitura de sua obra.

Apresentando-se, num primeiro momento, como uma tentativa de integrar o poema nos mass media; em seguida, como uma poesia que necessitava de referências mais elaboradas para sua correta apreciação; e, por fim, como poesia para poetas, a poesia concreta correspondia a tendências reais da cultura brasileira: sua primeira proposta interessou àqueles que sentiam a concorrência da indústria cultural com a cultura erudita (um João Cabral ou um Manuel Bandeira, por exemplo, que, depois, quando a poesia concreta já se propunha poesia para poetas, definiu-a como um beco-sem-saída); seu segundo momento, o da erudição e divulgação de correntes críticas e poéticas estrangeiras correspondia aos interesses e às necessidades crescentes do público universitário que então se ampliava.¹³ Por outro lado, mesmo reduzindo-os a uma função alegórica, a preocupação com os recursos e procedimentos dos mass media correspondia, de fato, a uma preocupação da época, como já se mostrou no capítulo anterior: emprestava à poesia concreta a marca da modernidade, da poesia de "uma nova civilização", da renovação poética por que tanto se ansiava.

Na verdade, não é difícil notar que o didatismo presente nos textos de teoria e crítica que acompanham a produção da poesia concreta tem sempre esses dois objetivos: criar condições para a apreciação da poesia concre-

13- Cf. Impressões de viagem, cit., p. 42: "Lembro-me de ter lido, relido e fichado o Suplemento Dominical dessa época com o mesmo entusiasmo com que participaria, mais tarde, do ritual das passeatas. A novidade que me oferecia o concretismo e a sua exigência de maior rigor estimulavam minha reflexão teórica e me levavam a ministrar, na Universidade, vários cursos sobre as vanguardas profundamente identificadas com suas propostas, paideumas e inovações. Fui uma fã ferrenha do concretismo com a mesma força estranha que, mais tarde, me levou a rejeitá-lo. Quando menciono um exemplo pessoal, faço-o consciente de que ele é um sintoma expressivo de um debate e uma adesão mais geral no quadro dos produtores da cultura daquele momento."

ta e legitimizar culturalmente as suas pretensões a poesia séria e erudita.¹⁴

Frente a uma série de poemas concretos, os leitores da época talvez se pudessem sentir inclinados a manipular as páginas, a olhar e a brincar com os poemas de Noigandres ou do Poetamenos, da caixa preta ou dos poemóviles, a divertir-se com eles, consumindo-os como se consome um filme de TV, uma revista em quadrinhos ou uma dobradura impressa numa caixa de alimentos matinais.

Mas não foi assim que sucedeu: a poesia concreta, como se disse na Introdução, sempre apareceu envolta numa teorização que garantia a seriedade do objeto estético — seriedade essa, diga-se de passagem, sempre reconhecida ao grupo Noigandres, de Bandeira a Bosi —, apontava suas implicações culturais e vinculava sua realização e fruição a conhecimentos de técnicas de computação, leitura de autores eruditos, etc.

A teoria da poesia concreta revela uma escolha de público e de espaço de atuação na medida em que, de poesia destinada ao consumo generalizado, passa a ser apresentada como poesia para poetas, "central de força" para as várias subestações que levariam a luz até os bairros mais afastados dos centros da cultura.

¹⁴— Do outro lado da moeda: correspondendo também ao aumento do público alfabetizado e escolarizado e à maior familiaridade com a literatura escrita, vai surgir também, por volta de 60, uma tendência de utilizar as formas literárias convencionais para atingir rapidamente o público e veicular conteúdos políticos (que, o mais das vezes, não ultrapassam o nível do sentimentalismo banal, mais próximo do ato de contrição do que da pregação político-partidária). A esse respeito, veja-se a série "Violão de Rua" (3 vol. Civ. Bras. 1962) e o texto de C. Estevam Martins, em Arte em Revista, nº 1, cit.

Do ponto de vista do conhecimento dos poemas concretos, a ampla divulgação de teoria parece ter tido tanto efeitos negativos quanto positivos, uma vez que, ao mesmo tempo em que chamou a atenção para eles, impediu que as qualidades desses textos fossem devidamente apreciadas, ofuscadas que foram pela abundante teorização a respeito.

De qualquer maneira, a poesia concreta se manteve, no Brasil, na ordem do dia durante 25 anos, com todas as suas incoerências teóricas e, talvez, práticas. Isso só se explica porque não só os problemas que ela se coloca são os problemas da literatura mais recente, como já se disse, mas também porque depois dela não houve nenhum outro movimento que tão bem se situasse no centro dessa problemática.

BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL.

Obras de Augusto de Campos:

- Antologia poética de Ezra Pound (seleção e prefácio de AC; trad. de AC, DP, HC, M. Faustino, J.L. Grūnewald). Lisboa, Ulisséia, s/d.
- Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- caixa preta (com Julio Plaza). São Paulo, Ed. Invenção, 1975.
- Dez poemas de e. e. cummings. Rio, Serviço de Documentação do MEC, 1960.
- Guimarães Rosa em três dimensões (com HC e Pedro Xisto). São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- Invenção 1, 2, 3, 4, 5.
- Maiakóvski - Poemas (tradução, com HC e B. Schneiderman). Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.
- Mallarmé (com DP e HC). São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1974.
- Noigandres 3 (com DP, HC e R. Azeredo). São Paulo, dez. 56.
- Noigandres 4 (idem). São Paulo, março 58.
- Noigandres 5 (idem, mais J. L. Grūnewald). São Paulo, Massao Ohno editora, 1962.
- Panorama do Finnegans Wake (com HC). São Paulo, Perspectiva, 1978.
- Poemóviles (com Julio Plaza). São Paulo, 1974.
- Poesia, antipoesia, antropofagia. São Paulo, Cortez & Moraes, 1978.
- Poesia 1949-1979. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- Poetamenos. São Paulo, Ed. Invenção, 1973, 2ª ed.
- Re-visão de Kilkerry. São Paulo, Fundo Estadual de Cultura, 1971.
- Revisão de Sousândrade (com HC). São Paulo, Ed. Invenção, 1964.
- Sousândrade — poesia (com HC). Rio de Janeiro, Agir, 1966.
- Teoria da poesia concreta (com DP e HC). São Paulo, Duas Cidades 1975, 2ª ed.
- Verso, reverso, controverso. São Paulo, Perspectiva, 1978.

Obras de Décio Pignatari (excluídas as citadas em 1)

- Comunicação poética. São Paulo, Cortez & Moraes, 1977.
- Contracomunicação. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- Informação, linguagem, comunicação. São Paulo, Cultrix, 1981, 10ª ed.

- Poesia pois é poesia. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- Semiótica e literatura. São Paulo, Perspectiva, 1974.

Obras de Haroldo de Campos (excluídas as citadas em 1):

- A arte no horizonte do provável. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- A operação do texto. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- Dante — 6 Cantos do Paraíso. São Paulo, Fontana/Istituto Italiano di Cultura, s/d.
- Ideograma. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1977.
- Morfologia do Macunaíma. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- Obras completas de Oswald de Andrade: introduções vol. 2 e ao vol. 7. Rio, Civilização Brasileira, 1971 e 1972.
- Oswald de Andrade — trechos escolhidos. Rio, Agir, 1967.
- Xadrez de estrelas. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- Metalinguagem. São Paulo, Cultrix, 1976.

Periódicos consultados:

- Suplemento literário de O Estado de São Paulo: 1956-....
- Suplemento Dominical do Jornal do Brasil: 1956-....
- Correio da Manhã
- Correio Paulistano
- Revista do Livro: 1956-....
- ad — arquitetura e decoração
- Tempo brasileiro
- Revista Praxis
- Através
- Código
- Arte em Revista
- Revista de Cultura Vozes

Histórias da literatura:

- Alfredo Bosi. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1975.
- Afrânio Coutinho (org.). A literatura no Brasil. Rio de Janeiro, Ed. Sul-Americana, 1955-59.
- Afrânio Coutinho. Introdução à literatura no Brasil. Rio de Janeiro, Ed. Distribuidora de Livros Escolares Ltda, 1972.
- Arnold Hauser. História Social da Literatura e da Arte. São Paulo, Ed. Mestre Jou, 1972.
- Otto Maria Carpeaux. História da literatura ocidental. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1959-1966.

- Manuel Bandeira. Noções de história das literaturas. Rio de Janeiro, Ed. Fundo de Cultura S.A., 1969.
- Wilson Martins. História da inteligência brasileira. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1979.

6- Bibliografia utilizada na Introdução:

- Edoardo Sanguinetti. Ideologia e linguagem. Porto, Portucalense Editora, 1972.
- Hans Magnus Enzensberger. "As aporias da vanguarda". In: Tempo Brasileiro, 26-7. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1971.
- Heloísa Buarque de Hollanda. Impressões de viagem. São Paulo, Brasiliense, 1980.
- Nelly Novaes Coelho. Literatura e linguagem. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.
- Octavio Paz. Los hijos del limo. Barcelona, Editorial Seix Barral S.A., 1974.
- Pierre Bourdieu. A economia das trocas simbólicas. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- Roman Jakobson. Linguística, poética, cinema. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- Tzvetan Todorov. As estruturas narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1970.

7- Bibliografia utilizada no ADENDO:

- Ferreira Gullar. Cultura posta em questão. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- Ferreira Gullar. Vanguarda e subdesenvolvimento. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- Mérico Chamie. Instauração Praxis (2vol). São Paulo, Quíron, 1974.

8- Bibliografia utilizada nos Capítulos 1, 2, 3:

- Anais do Segundo Congresso de Crítica e História Literária. Assis, Faculdade de Filosofia, 1963.
- Aristóteles. Arte Retórica e arte poética. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d.
- Chaim Perelman. Le champ de l'argumentation. Bruxelas, P.U.B., 1970.
- Haqira Osakabe. Argumentação e discurso político. São Paulo, Kairós, 1979.
- Pierre Bourdieu. A economia das trocas simbólicas. São Paulo, Perspectiva, 1974.

Bibliografia utilizada nos Capítulos 4 e Final:

- Affonso Romano de Sant'Anna. Música popular e moderna poesia brasileira. Petrópolis, Vozes, 1978.
- Afrânio Coutinho. A tradição efortunada. Rio de Janeiro, José Olympio/EDUSP, 1968.
- Afrânio Coutinho. No hospital das letras. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963.
- Antonio Candido. Literatura e sociedade. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1975.
- Antonio Candido. "Literatura e Subdesenvolvimento". In: Argumento. Rio de Janeiro, Paz e Terra, ano 1, nº 1, s/d.
- Caio Navarro de Toledo. ISEB: fábrica de ideologias. São Paulo, Ed. Ática, 1978.
- Carlos Guilherme Mota. Ideologia da cultura brasileira. São Paulo, Ed. Ática, 1977.
- Cesar Fernandez Moreno (coord.). América Latina en su literatura. México, Siglo XXI editores S.A./UNESCO, 1972.
- Congresso Internacional de Escritores e Encontros Intelectuais. São Paulo, Ed. Anhembi Ltda., 1957.
- Fernando de Azevedo. A cultura brasileira. Brasília, Ed. da UnB, 1963.
- Iumna M. Simon e Vinicius Dantas. Poesia concreta. São Paulo, Abril S.A., 1982.
- Manoel Sarmiento Barata. Canto melhor. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.
- Michel Lahud. "Chomsky historiador". In: Manuscrito, vol IV, nº 1. Campinas, 1980.
- Pierre Bourdieu. A economia das trocas simbólicas. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- Robert J. Havighurst e J. Roberto Moreira. Society and education in Brazil. Pittsburgh, Univ. of Pittsburgh Press, 1969.
- Thomas Skidmore. Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.

ADENDO.

Breve história do grupo Noigandres.

... e l'olors d'anoi gandres.

Entendida a poesia concreta como movimentação de idéias, como força atuante no sistema literário brasileiro, e levadas em conta as considerações feitas na Introdução sobre o papel da teorização concretista, pode-se dizer que a sua história se confunde com a história do grupo de poetas que, em 1952, lançou em São Paulo o primeiro número de uma revista chamada Noigandres: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos.

Essa colocação talvez levante, de imediato, duas objeções. A primeira seria que não leva em conta diretamente o propalado caráter internacional do movimento de poesia concreta. A segunda, que parece excluir outras pessoas que fizeram ou fazem poesia concreta.

Quanto à primeira objeção, não haveria muita dificuldade em sustentar a colocação, pois, mesmo que se insistisse em ver na poesia concreta brasileira a importância de alguns procedimentos e de uma visão da história da literatura, não há como negar que, independentemente

das suas origens, houve no Brasil esse movimento e que seu sentido aqui — que é só o que interessaria determinar — foi necessariamente diferente do sentido de qualquer movimento similar existente na Alemanha, na França ou no Japão. Além do mais, não se demonstrou até agora a dependência da poesia concreta brasileira em relação a algum outro movimento semelhante havido no exterior (muito pelo contrário), e deve-se crer que Alfredo Bosi e Otto Maria Carpeaux, entre outros, ao citarem Gomringer para esclarecer algo a respeito da poesia concreta, nada mais estejam fazendo do que seguir o velho costume de encarar as manifestações literárias nacionais a partir da idéia de uma literatura "metropolitana".

Quanto à segunda, deve-se considerar que o grupo Noigandres foi o principal (e, se se tomar um período maior, por exemplo, 1955-1970) núcleo gerador de teoria da poesia concreta. Na verdade, se se pôde falar em poemas concretos em Fortaleza, no Rio de Janeiro ou em Campinas, não se pode afirmar que tenha havido, nesses lugares, nem uma grande divulgação de poemas, nem uma teorização que os acompanhasse e tivesse sido divulgada. Pelo contrário, o que se dava era uma prática poética informada pela teorização do grupo Noigandres.

Sem dúvida, há outros nomes de importância nessa história: Ferreira Gullar, Wladimir Dias Pino, Ronaldo Azevedo, José Lino Grünewald, Cassiano Ricardo, Edgard Braga, Pedro Xisto, etc. Todos eles, no entanto, se definem, no que toca à sua participação na poesia concreta, em relação ao núcleo original formado pelos três autores citados no primeiro parágrafo. Ferreira Gullar, por exemplo, que par-

tecipou ativamente da Exposição e do debate que se lhe seguiu no Rio de Janeiro, acabou por reconhecer o direito que o grupo Noigandres tinha à "verdade" concretista, quando, ao discordar da direção que este estaria imprimindo ao movimento, passou a intitular o seu próprio caminho de neo-concretismo.¹

Não faz muito sentido, portanto, afirmar que o grupo Noigandres seja uma versão, uma parte ou facção do movimento de poesia concreta. E, abordando a poesia concreta como uma componente do processo cultural brasileiro, não há nenhum grave inconveniente em que a sua história seja compreendida como a história do grupo Noigandres, isto é, a evolução de suas idéias, suas alianças, suas desavenças, seu combate com outros movimentos que também se pretendem vanguarda, seu proselitismo, seu reconhecimento pelos meios eruditos no Brasil e no exterior.

Os três componentes do grupo Noigandres começaram a poetar na época da chamada "geração de 45". Os três se co

1- A respeito da participação de Gullar no movimento de poesia concreta, ver: Cultura posta em questão e Vanguarda e subdesenvolvimento. Augusto de Campos, em Poesia, antipoesia, antropofagia, transcreve cartas entre ele e Gullar, cuja leitura é muito proveitosa. A respeito dos outros autores citados nesse parágrafo: Cassiano Ricardo e Edgard Braga são poetas de outra(s) geração(ões) que de semboçaram na poesia concreta e tiveram pouca ou nenhuma importância na sua formulação. Ronaldo Azeredo, Wladimir Dias Pino e Pedro Xisto não desenvolveram uma atividade crítica ou teórica significativa que os tornasse presentes no debate nacional como representantes da poesia concreta. José Linç Grūnewald, que possui uma significativa bibliografia crítica, passou a fazer parte do grupo Noigandres. Não obstante o fato de alguns o considerarem apenas uma parte do movimento (A.S. Mendonça, na rev. Vozes cit., chega a falar em "a teoria da poesia concreta, na sua versão Noigandres"), do ponto de vista de uma efetiva atuação na cultura brasileira, deve-se convir que o grupo Noigandres é a poesia concreta.

nheceram, segundo uma carta de Décio Pignatari, em 1948, durante o Congresso Brasileiro de Poesia, e, no ano seguinte, sabe-se que publicaram poemas na Revista de novíssimos, no suplemento literário do Jornal de São Paulo — dirigido por Péricles Eugênio da Silva Ramos e Osmar Pimentel — e na Revista brasileira de poesia.²

No ano de 1950, Haroldo de Campos e Décio Pignatari publicam, pelo Clube de Poesia, cada um o seu primeiro volume de versos: Auto do Possesso e O carrossel, respectivamente. E no ano seguinte, quando, segundo a carta citada de Pignatari, os três autores já haviam rompido com o Clube de Poesia, Augusto de Campos edita por sua própria conta O rei menos o reino.

Essas três obras já podem ser consultadas sem muito esforço, pois foram incluídas em Xadrez de estrelas, Poesia pois é poesia e Poesia 1949-1979. De um modo geral, os poemas desses primeiros volumes não se destacam muito dos outros publicados na mesma época e não deixam entrever aquele tipo de poema sintético e econômico que alguns anos mais tarde levaria o nome de poesia concreta.

Os poemas de Haroldo de Campos, por exemplo, são na maior parte escritos em versos longos, como este "Rito de Outono":

"No mês propício as virgens babilônicas
Tecem guirlandas em louvor de Ishtar.
Olha os seus rostos contornando o templo,
Côdeas de luz na lápide do altar.

2- A carta citada é de 11-6-63, endereçada ao Prof. Ataliba T. Castilho, que a cedeu para este trabalho, juntamente com outras raridades bibliográficas como, p. ex., o nº 3 e o nº 5 de Noigandres.

bra, no todo ou em detalhe, um certo traço surrealista que se percebe nos poemas acima. Nele, antes se tem a impressão de poemas rigorosamente construídos, muito mais próximos, por exemplo, da poesia de João Cabral de Melo Neto — que a poesia concreta tomaria como precursor de sua poética — do que os poemas dos outros dois autores citados:

"4

Nesse reino
 Onde eu sou o rei e és a morta rainha
 Ou onde eu sou
 O rei e és a rainha morta e a morte
 São meus braços,

O referido reino onde os tristes vassallos
 Nunca encontram o rei que em si mesmos procuram
 E onde o rei se coroa à falta de vassallos
 E onde à falta de reino pisa o próprio corpo
 (Duro reino),

Tu, que apenas me restas, tu, agora morres,
 Morres a dura morte
 Na carta do baralho em que te enterram viva.

Rainha morta,
 Morta nesse reino
 Onde és tu a encantada e eu que tenho o Canto
 Que a mim só desencanta, duro como as pedras
 À seda que adormece em teus ouvidos:

Já que eu não posso mais desencantar-te
 Ao meu Canto que é antes Desencanto,
 Encanta-me contigo
 Morta e rainha à tua
 Mais do que fala
 Fábula.

Mas como não é objetivo deste Adendo ou deste tra

balho discorrer sobre a poesia desses autores, diga-se agora que, no ano de 1952, foi lançado o nº 1 da revista Noigandres, e que lá foram publicadas as seguintes obras:

"Rumo a Nausicaæ", de D. Pignatari; "A cidade" e "Thálassa thálassa", de Haroldo de Campos; "Ad augustum per angusta" e "O Sol por natural", de Augusto de Campos.

O nome "Noigandres", como se sabe, foi tomado, conforme declaração dos autores, do Canto XX de Ezra Pound, em que este diz ter perguntado ao "velho Levy" qual era o significado dessa palavra no verso de Arnaut Daniel. A razão para o grupo e a revista assumirem como nome esse "termo cujo significado nem os romanistas sabem precisar" não é dada na "Sinopse..." incluída em TPC, em que apenas se afirma que essa palavra "foi tomada como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe".³

Dadas as características da poesia publicada em Noigandres 1, no entanto, pode-se pensar que o que tenha determinado a adoção desse nome tenha sido o fato de que Noigandres é algo tão preciso quanto "Orfeu" e tão impalpável quanto um "Cavalo Azul", com a vantagem de ser, sem dúvida nenhuma, mais erudito.

Vejam-se alguns trechos de poemas de Noigandres número 1:

³- "Sinopse...". In: TPC, p. 193. A respeito do nome Noigandres, ver Ezra Pound, Antologia poética, cit., pp. 166-8. Augusto de Campos, em Verso, reverso, controverso, p. 43, anota: "A linha, e joiç lo grans, e l'olors de noi-gandres fora assim reconstituída pelo sabio alemão (o "velho Levy"): e joiç lo grans, e l'olors d'anoi gandres. A segunda parte de NOIGANDRES seria derivada do verbo gan-dir (proteger); anoi seria forma cognata da moderna palavra francesa ennui. Portanto, um olor d'anoi gandres, que protege do tédio, antídoto do tédio: o grão só de alegria e o olor contra o tédio".

"Finalmente
me vereis opascentando um rebouho de sepulcros
sobre a última colina do derradeiro beirro
entre o ocaço da luz e o fim dos grandes gestos.
Onde a noite inventa a pedra denegrida
em que se crucifique das ovelhas a mais negra,
onde o defunto mais sinistro enrijeceu o músculo
de uma árvore de trevas
e em golfadas de sombras golpeou a face do crepúsculo
como escarmento de promessas em ludíbrio
e vômitos de entranhas rebeladas,
— este será o aprisco ao qual me oferto
sucinto em minha roupa e em meu porvir."
(de "Rumo a Neusícaa")

"Não sabemos do Mar,
O Mar varonil com seus testículos de ouro
O Mar com seu coração cardial de folhas verdes
E suas imensas brânquias de peixe aprisionado
O Mar, não esse que dá às nossas costas
Pantera de espuma que as mulheres domesticam
Em suas redes de látex
Rei de bizâncio e unguento movendo entre as esposas
As mãos manicuradas."
(de "Thálassa thálassa")

"O que viu as nascentes do Nilo
O que viu o Pássaro Roca
Chocando o seu ovo imenso como dez cidades
O que soube de um animal de dentes-de-sabre
E maior duas vezes que um exército alinhado
(E o chamou Piton!) — Não Te viu
Cidade de mortos solitários
Teu rosto — mandíbula de sal gema — roendo o ar.
Onde esteve Tebas, a de Cem Portas,
Onde esteve Nínive e os carros corriam a largura
dos muros
Onde Sabá recebeu sua rainha negra
Que um monarca senil aqueceu em sua última

Púrpura,

Estás

Cidade de vivos!"

(de "A cidade")

Como se pode ver, se esses poetas, alguns anos mais tarde, se pretenderão sucintos, econômicos, nesse momento ainda ostentam uma roupagem brilhante, hiperbólica e prolixa, mas dentro da moda de seu tempo.

Esse tipo de poesia — que parece constituir uma etapa de aprendizado para os noigandres — poderia, sem nenhuma dúvida, para usar a terminologia de Pound, ser encarado como diluição de sua poética. No entanto, a poesia de Augusto de Campos publicada na mesma revista apresenta algumas diferenças em relação à dos outros. Poemas como:

"1

Ao meu forçoso amigo — o ar — às vezes peço
A voz de Solange Sohl, serena de ouro.
E o ar, douto rei sem amor,
Se escuta o meu pedido
Morre como um rei sem sentido.

Olhando para além do ar e vendo
O céu azul, a ele também me estendo
Doloroso e unido.
Porém o céu — assim aprendo —
É ar e ar reunido.

Essa amiga segura — a sombra — enfim
Ela me disse, a esfinge:
— A voz de Solange Sohl, senhora
De ouro, a voz
De Solange Sohl, pomba sonora,
O ar — rei amável — a devora."

(de "O Sol por natural")

embora também não marquem uma diferença muito grande em relação à produção média de seu tempo, ou seja, não deixem patente nenhuma ruptura com a poética da chamada "geração de 45", são do ponto de vista do desenvolvimento da poesia do grupo em direção à poesia concreta, muito mais modernos e coerentes.

Somente com o segundo número de Noigandres, em 1955, é que surge algo essencialmente diferente da poesia de sua época: o Poetamenos, composto a partir de 53 por Augusto de Campos. Impresso em cores, fazendo uso da distribuição espacial dos seus elementos, construído com expressões nominais ou fragmentos de frases e palavras, um poema como "dias dias dias" marca o momento em que a poesia do grupo começa a apresentar uma significativa distância em relação às poéticas comuns à sua geração.⁴ Junto com o Poetamenos, em Noigandres 2 foi publicado o poema "Ciro-pédia ou A educação do príncipe", de Haroldo de Campos. Nesse número, Décio Pignatari não compareceu, talvez porque tivesse partido para a Europa no ano anterior, onde permaneceria até meados de 56 e travaria contato com E. Gomringer.

4- Caetano gravou esse poema num disco distribuído primeiramente com a caixa preta e, depois, com Poesia 1949-1979, de Augusto de Campos. Este havia dito aquele que suas duas paixões em música eram Anton Webern e Lupicínio Rodrigues. Caetano então, segundo Augusto, "webernizou" Lupicínio, tocando no melotron a música "Volta" de tal modo que a atomização da melodia impede que ela seja identificada e só se percebe o que se está tocando quando Caetano, no final da faixa, canta "...pois meu corpo está acostumado." Há quem veja, na escolha da música de Lupicínio, uma intenção crítica de Caetano: ele estaria sugerindo a Augusto algo como a conveniência de uma volta ao corpo, ao ritmo, um jogo com o comum e o costumeiro. Certa ou errada, essa é uma leitura sugestiva do trabalho conjunto de Caetano e Augusto.

Nesse mesmo ano de 55, Augusto e Haroldo de Campos publicam na imprensa paulista seus primeiros artigos sobre literatura. Esses artigos são de grande importância para entender a poesia concreta, e estão, por isso, analisados no capítulo primeiro.

O ano de 1956 é o ano do lançamento da Exposição Nacional de Arte Concreta, de que participaram os poetas do grupo Noigandres (de que agora faz parte Ronaldo Azeredo), e mais Wladimir Dias Pino e Ferreira Gullar.⁵

Junto com a Exposição, além do nº 3 da revista Noigandres, que trazia o subtítulo "poesia concreta", foi lançado o nº 20 da revista ed- arquitetura e decoração, que trazia manifestos e reproduções de obras apresentadas na Exposição.

Não se pode dizer que a Exposição tenha causado escândalo ou que tenha tido muita repercussão em São Paulo. Como dizia um colunista de jornal em 13 de dezembro, "do ponto de vista social, não houve, praticamente, reações à mostra de pintura concreta, que o Museu de Arte Moderna realiza."⁶ Embora essa afirmação se aplicasse tanto à pintura quanto à poesia, não se deve pensar que a poesia concreta tenha despertado simpatias entre os críticos da épo-

5-Para um conhecimento detalhado dos fatos que marcaram o início da poesia concreta, podem-se consultar a "Sinopse..." já citada e o nº 1 da Revista Vozes, 1977, que inclui artigos, depoimentos e documentário fotográfico. Veja-se também o volume Poesia concreta, de Literatura Comentada, já referido.

6- O Estado de São Paulo, 12-12-56, p. 8. "Exposição de pintura concreta no MAM", na coluna "Artes plásticas". O mesmo autor, em 15-12, volta ao assunto, aludindo à poesia ali exposta: "Terminamos por citar, em crônica anterior, os poetas concretos... sem nos referirmos à parte histórica dessa poesia, suas origens já um tanto ultrapassadas: acham-se no 'Universel Poème' iniciado por Henri M. Barzum, em 1907... A redescoberta de Barzum, tardia também, na tradução indígena dos 'concretos' da exposição, carecia dessa

ca. De um modo geral, tratou-se de tentar mostrar que aquilo já tinha sido feito antes e, portanto, não era novidade nenhuma: assim procedeu, por exemplo, o cronista da coluna "Artes plásticas" de O Estado de São Paulo; assim também Luís Martins, Sérgio Milliet e alguns outros. Lívio Xavier, para citar mais um, acreditava que uma pessoa que já fizera algo parecido com a poesia concreta era Isidore Isou, "literato de segunda ou terceira ordem, romeno que, há alguns anos, para melhorar a sua condição de meteca perdido em Paris, inventou o 'letrismo'".⁷

Entre as várias reações à poesia concreta, houve ainda quem tentasse mostrar que, não obstante a necessidade de tentativas como a da poesia concreta para a renovação da literatura, todas elas eram destinadas ao esquecimento. Era essa a posição de Sérgio Milliet. E também houve quem, como Lourival Gomes Machado, tentasse refutar algumas formulações concretistas por meio de uma argumentação sólida e séria.⁸

referência, para que se possa verificar como não é 'nova poesia concreta a que se imiscui na exposição...' Como se vê, alguma reação social houve à Exposição. Observe-se, neste trecho, a tentativa de filiar a poesia concreta a vultos menos expressivos do que aqueles que ela reivindicava como seus "antecessores imediatos" (Mallarmé, etc), que também aparece em vários textos que tratavam da poesia concreta, como se vê a seguir:

7- O Estado..., 16-2-57. Sérgio Milliet foi o primeiro a tentar filiar a poesia concreta a Isou ("A propósito da exposição concretista", idem, 22-12-56); Luís Martins (idem, "A poesia concretista", 4-1-57) retorna a idéia. O último da lista é Lívio Xavier, no artigo citado.

8- O Estado..., 22-12-56, SL, p.6: Lourival Gomes Machado. "Ainda não é amenhã". Embora trate especificamente da pintura e escultura concretista, o artigo de Lourival Gomes Machado apresenta boas indicações para a consideração da poesia concreta. O autor aponta não só para a manipulação da história que se processa para defender a necessidade do movimento, mas também para a conveniência de superar o "clima de dispensável 'vanguardismo' que ainda elude ao velho e descabido tema da ruptura" e a "gritaria polêmica

Somente quando a Exposição foi transferida para o Rio de Janeiro, onde se instalou no saguão do Ministério da Educação e Cultura, é que houve grandes reações "do ponto de vista social", ou seja, é que a poesia concreta causou escândalo.

Segundo Neide Dias de Sá, "frustrados com a pequena repercussão (em São Paulo), poetas e artistas resolvem realizar a exposição no Rio". Ainda segundo a mesma autora, para conseguir um bom noticiário jornalístico "aproveitaram-se os poetas dos conflitos existentes no panorama da imprensa do Rio de Janeiro, onde se apresentava uma luta política e de prestígio entre o Diário Carioca e O Globo... Através da ação de Ferreira Gullar, então trabalhando no Diário Carioca, os poetas concretos forçaram a publicação de um de seus poemas...na primeira página deste jornal... O Globo imediatamente respondeu com um ataque, também em primeira página, desencadeando-se uma verdadeira cobertura jornalística por meio de entrevistas, artigos, charges, reportagens, etc."⁹

com que, num nacionalismo 'pode-não-pode', foram recebidas as primeiras realizações do gênero", que estariam tomando o lugar da reflexão mais aprofundada. A crítica que o autor faz à proposta concretista pode ser percebida, nas suas linhas gerais, no trecho transcrito a seguir:

"Sucede, porém, que tal posição supõe uma evolução linear, ou melhor: retilínea, da história, muito difícil de sustentar no instante em que todos os esquematismos doutrinários, programáticos e principalmente táticos se encontram em franca e inevitável desagregação. Devemos aqui fugir a qualquer política, mas basta a inevitável alusão para colocar-nos de sobreaviso contra qualquer afirmação teórica que, anunciando a muito óbvia transformação estrutural da sociedade ocidental contemporânea, ouse adiantar-nos pormenores sobre a nova estruturação. Nesse sentido, o pecado capital de "abstratos" e "concretos" está no desejo de antecipar-se, como expressão, à ainda mal entrevistada sociedade de amanhã. ... "Não há historicismo, não há dialética capaz desse milagre(...) Eis, contudo, o que parece repugnar ao extremado vanguardismo dos 'concretos' que, relutando em considerarem-se contemporâneos de seu próprio tempo, procuram estabelecer reserva de domínio sobre o futuro".

9- In: Revista Vozes, cit., pp.11-18 .

Foi tão grande o destaque conseguido pela poesia concreta no Rio de Janeiro que a revista O Cruzeiro (segundo a referência da nota 9, então com uma tiragem de 610 mil exemplares) dedicou-lhe uma reportagem em que a assimilava ao que causava mais sensação na época, chamando-a de "O Rock'n Roll da Poesia".¹⁰

A partir de 57, a poesia concreta começa a se impor como item obrigatório na reflexão sobre a literatura brasileira: não só Mário Faustino e Manuel Bandeira se manifestam favoravelmente a respeito da nova poesia, em jornais, mas também este último a inclui na sua Apresentação da poesia brasileira. Em meados desse ano, talvez devido ao caráter polêmico de que se revestiu a nova poética, ganham maior peso algumas de suas formulações iniciais, instaurando-se dentro do movimento uma luta pela, por assim dizer, ortodoxia dos procedimentos poéticos. Assim é que Reinaldo Jardim e Ferreira Gullar, discordando justamente daquilo que era o lado mais polêmico do movimento e que acarretara para a poesia concreta a acusação de frieza e de

10- Muito mais escândalo do que a Exposição causou, em 56-57, a exibição do filme No balanço das horas (Rock around the clock), com Bill Haley e seus Cometas. O Estado de São Paulo, por exemplo, não poupou espaço para despachos internacionais como o que mostrava o escritor Kurt Barthel acusando o rock'n roll de ser "a forma mais moderna de preparação norte-americana para a guerra", ou para notícias e comentários sobre a impropriedade e o despudor dos baillinhos vespertinos organizados na rua pelos jovens e reprimidos pela polícia, sobre a imbecilidade e o caráter passageiro da nova moda e sobre a proibição de se exibir o filme em algumas cidades do interior paulista. Esses fatos podem sugerir que, em meados de 50, nem a literatura era mais a linguagem por excelência da cultura burguesa (como em 22, cujas reações a Semana são bem conhecidas), nem a manipulação de informações a que se chama de opinião pública fazia distinções entre um filme mal feito, cujo maior mal parecia ser, aos olhos das pessoas da época, o excesso de vitalidade que ele suscitava, e uma bem cuidada exposição de arte, em cujas "invenções limpas e serenas" um articulista de O Estado... lamentava não encontrar "a justificação da juventude que implicaria tal gesto e tal extremismo". ("Os concretos no museu", n. ass., O Estado..., 15-12-56).

sumanidade, isto é, a formulação da poesia e do poema como técnica de linguagem, como estrutura verbal que se esgota em si mesma, ensaiam a ruptura com a poética do grupo Noigandres, o que só se consubstanciará, dois anos mais tarde, no movimento neo-concreto, de pouca duração.

No ano de 1958, em razão dessas divergências, o grupo Noigandres se afasta do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, que havia sido, até então, o principal lugar de divulgação do discurso crítico da poesia concreta e, em 1959, com Cassiano Ricardo, Mário Chamie, Pedro Xisto, Edgard Braga e José Lino Grünewald, Pignatari e os Campos formam a equipe que iria organizar a página literária que Cassiano Ricardo conseguira no jornal Correio Paulistano. Em 1960, é lançada a primeira página Invenção, que duraria até o ano seguinte, e que se constituiria no novo canal de divulgação da poesia concreta.

Quando se encerra a página, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos já eram donos de uma considerável obra crítica na literatura brasileira: não só se deviam a eles traduções que iam de Bashô a Marianne Moore, passando por Joyce, Lewis Carroll e Pound, mas também, nos últimos números da página, Augusto e Haroldo de Campos começam a divulgar e estudar a obra de Sousândrade.

Mário Chamie, em depoimento na revista Vozes cit., declara ter sido excluído da equipe depois de ter criticado a tese de Pignatari apresentada no Congresso de Assis, e que, logo depois de sua exclusão, a página definhou. Parece haver algum engano no depoimento de Chamie, já que o último número da página é de 26-2-61 e seu artigo sobre a tese de Pignatari é de novem de 61. No entanto, é verdade que

Chamie foi excluído da equipe.¹¹ E também é verdade que, depois de encerrada a página Invenção, a equipe, ainda contando com Cassiano Ricardo, decide elaborar uma revista de mesmo nome. No seu primeiro número, publicado no primeiro semestre de 1962, aparecem a supracitada tese de Pignatari e um trabalho de Cassiano Ricardo, também apresentado em Assis, "22 e a poesia de hoje".¹²

Quando é lançado o primeiro número da revista Invenção, os poetas concretos já pretendem ter dado o "salto participante", ou seja, o salto para o enriquecimento semântico dos poemas, para a "participação social", anunciada no Congresso de Assis, em 1961. Nesse mesmo ano, ainda, os poetas concretos começam a se deparar com um novo tipo de adversário: o pretendente a um lugar ao sol no pequeno espaço reservado à vanguarda literária.

O capítulo da luta intestina das vanguardas ainda está para ser escrito. Será, sem dúvida, um capítulo tão cheio de interesses quanto de maldades e repentinas quedas de nível intelectual na produção dos contendores. Para tal capítulo, fornecem-se aqui apenas dois pequenos textos, ambos muito eloqüentes:

11- Com certeza devido a divergências sobre o valor do "salto participante". Em resposta a Chamie, Haroldo de Campos escreveu: "O meu propósito não é polêmico. Pretendo dialogar... Por isso mesmo, não me ocuparei aqui dos aranzéis cantinflascos de algum epígono ressentido, a curtir, na perplexidade de suas primeiras leituras, a incapacidade dialética de acompanhar a dinâmica do movimento concreto. Falarei apenas dos interlocutores válidos". ("A crítica em situação". O Estado..., 25-11-61.

12- Cassiano Ricardo permaneceu fazendo parte da revista até o segundo número, em que ainda era considerado e apresentado como um representante do "espírito permanentemente vivo de 22", sendo logo depois sumariamente expulso do grupo quando se aproximou demais do seu antecessor na desgraça, Chamie, que então animava seu próprio movimento de vanguarda, inimigo ferrenho da poesia concreta — que ele passou a denominar "vanguarda velha"—, a poesia Práxis.

"LADRA LADRA

Não temos tempo a perder com um Mário Chamie, plagiário e contrafator de idéias e criações alheias que, através de sua arrivista 'Práxis', vem desenvolvendo, a reboque de 'Invenção', parasitária atividade de rapina intelectual. Não vamos aqui indagar de seus objetivos auto-promocionais nem de seus propósitos de falsificar a história para escamoteamento de suas conhecidas origens de diluidor e copista. Seria aceitar o debate ao seu nível, e isto nos repugna. Prosseguiremos serenamente, em nossas tarefas criativas e construtivas. Que o ladrevago autor de 'Ladra ladra' prossiga naquelas que lhe são próprias."

(não assinado, em Invenção 3)

"LADRA LADRA

No pasquim em que se transformou a re(ação)vista Invenção, n. 3, publica-se uma nota denominada Ladra Ladra. O fato não nos causou nenhuma estranheza. O diretor do pasquim, o nasista (de naso) Décio Pignatari, é autor do poema "Hidrofobia em Canárias", onde duas vezes se auto-define:

Eu, que sou raro e lobo, ou cão raivoso
(...)

Aronda, aronda
décius é o cão

pignatari — o canil

Não podemos nos nivelar nem fazer nada como o zôo-onenismo de um Pignatari e da equipe endogâmica integrada, entre outros, por aquele larápio-autor de 'Servidão de Lavragem' ou por aquela antiga 'amostra-grátis' de várias gerações. Tudo é natural. Temos, apenas, de advertir os leitores do perigo que sempre representa um 'cão raivoso' solto..."

(não assinado, em Práxis 3)

Nos anos que se seguem ao anúncio do salto participante, como se sabe, vários são os caminhos da poesia

concreta: Augusto de Campos expõe os seus "popcretos" (colagens de que se podem ver reproduções na revista Invenção); Haroldo de Campos publica o seu "livro de ensaios galáxias", em que se ensaia uma prosa concreta, construída com um pouco de tudo, do pastiche à narração de viagens e à biobibliografia; Décio Pignatari lança a "poesia semiótica", em que a algumas palavras correspondem umas tantas figuras geométricas que se montam e desmontam na página e devem ser interpretadas em função da "chave léxica". Entre todos esses textos, os poetas concretos continuam a traduzir e divulgar Pound, Joyce, Mallarmé, e os poetas citados por Pound no seu paideuma, além de Maiakóvski, pelo qual começaram a se interessar mais por ocasião do "salto participante".

A enorme atividade de tradução de textos estrangeiros para o português ligada ao movimento de poesia concreta parece ser o único aspecto desse movimento a respeito do qual é possível conseguir uma opinião quase unânime: não só as traduções de Haroldo, Augusto e Décio Pignatari são da melhor qualidade, mas também a tradução se torna um meio excelente de análise literária. (Uma leitura do texto "Preliminares a uma tradução do Coup de Dés de St. Mallarmé", de Haroldo de Campos (Mallarmé, cit., pp.119-147) permite avaliar o que se está dizendo aqui.)

Outros textos que se devem citar, quando se trata de traduções são, sem dúvida, o Panorama do Finnegans Wake, em que, além das traduções de Augusto de Campos, se reproduzem vários estudos críticos, e o Verso, reverso controverso, que reúne algumas das obras primas da tradução para o português e textos críticos de Augusto de Campos, publicados a partir de meados da década de 60.

FIM.

Agradecimentos:

A Marisa, Alcir, Iumna, Jesus e Roberto,
que me ajudaram a corrigir alguns dos defeitos
feitos deste trabalho.

A Archanjelo Franchetti e Sandra Mara,
pela ajuda na pesquisa e na redação dos capítulos.

Ao Prof. Ataliba e à D^a Maria Luísa, do CCLA,
pela ajuda bibliográfica.

A minha mãe.

Durante parte do período de elaboração deste trabalho, contei com o auxílio da CAPES.

Índice.

Nota introdutória.....	1
Introdução.....	3
Capítulo 1 (1955-56).....	23
Capítulo 2 (1956-58).....	57
Capítulo 3 (1958-62).....	89
Capítulo 4	104
Capítulo final	126
Bibliografia fundamental.....	142
Adendo	
Breve história do grupo Noigandres.....	146
Agradecimentos.....	164