

O IMPERATIVO DA INVENÇÃO: POESIA CONCRETA BRASILEIRA E CRIAÇÃO INTERSEMIÓTICA (1992)

Charles A. Perrone

Tradução de Rafael Silva Lemos (Mestre em Música, UFRJ, e Artes Visuais, Unesp)

No final de 1991, um jornal paulista, relatando a celebração do centenário da famosa Avenida Paulista, cobriu um evento especial: leituras na rua e projeções de poemas do escritor mexicano Octavio Paz, do designer visual local Walter Silveira, do *popstar* e poeta neo-concreto Arnaldo Antunes e do grupo Noigandres, que concebeu a poesia concreta em meados da década de 1950: Augusto de Campos (1931), Haroldo de Campos (1929) e Décio Pignatari (1927)¹. Elementos multimídia convergiram na maior metrópole da América do Sul para conectar o presente de uma tecnologia de comunicação sempre em desenvolvimento à infância da poesia concreta no Brasil, sua evolução extra-literária e seu contexto global.

Sob muitos aspectos, o movimento internacional de poesia concreta dos anos cinquenta e sessenta surgiu a partir de iniciativas brasileiras². No Brasil, nação periférica, falante da língua portuguesa, teoria e prática da poesia concreta desenvolveram-se mais intensamente que em qualquer outro lugar; e os controversos experimentos e inovações do Grupo Noigandres, de seu início até os atuais debates sem resolução, tiveram talvez seus mais significativos efeitos na prática poética no Brasil³. Em 1958, correntes nacionais e internacionais fluíram juntas no *plano-piloto para poesia concreta*, uma compilação de ideias interdisciplinares contidas em manifestos e artigos anteriores. Uma das melhores definições capsulares do minimalismo espacialmente orientado da poesia concreta aparece neste texto: “tensão de palavras-coisa no espaço-tem-

1. *Folha de São Paulo*, 10 de dezembro de 1991, quinto caderno, pg. 3. O jornal cosmopolita estava comemorando também seu septuagésimo aniversário. Arnaldo Antunes foi compositor e vocalista dos Titãs e é autor de *Psia* (São Paulo: Expressão, 1986) e *Tudo* (São Paulo: Iluminuras, 1990), que traz textos não-discursivos com efeitos ópticos gerados em computador.

2. Para uma história internacional, documentação e antologia, cf. a primeira referência em língua inglesa: Mary Ellen Solt (org.), *Concrete Poetry: A World View* (Bloomington: Indiana University Press, 1970) [disponível em <http://www.ubu.com/papers/solt/index.html>]. Uma fonte rara, mas muito importante é o catálogo de *Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry* (Miami Beach: privately printed, 1986). **N.T.:** A bibliografia e cronologia do movimento de poesia concreta podem ser conferidos na seção *apêndice* do livro *Teoria da poesia concreta* (São Paulo: Ateliê Editorial) e em fontes históricas como a revista *Código* nº 11 (1986; agora disponível em <http://www.codigorevista.org/nave/>). O site www.poesiaconcreta.com possui, além de cronologia, uma grande quantidade de material, como poemas, oralizações, manifestos e textos críticos.

3. A poesia concreta foi lançada em conjunto com o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, num gesto propositadamente internacional, e o material de língua alemã permaneceu na vanguarda com a produção brasileira. Desde os anos 60, o adjetivo (e, por vezes, neste ensaio, o substantivo) “concreto” também referiu-se a experimentos (não-)verbais na página impressa (textos “caóticos”, garatujas, neo-letrismo, etc.) que não são comparáveis à “alta” poesia concreta brasileira, cujo veículo oficial é o assim chamado ideograma verbivocovisual. Conforme Claus Clüver, em “From Imagism to Concrete Poetry: Breakthrough or Blind Alley?,” *Amerikanische Lyrik*, ed. Rudolf Haas (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1987), pg. 125, nota: “Não há verdadeiro equivalente nos Estados Unidos para o ideograma da poesia concreta brasileira”. Quanto à teoria, Caroline Bayard, *The New Poetics in Canada and Quebec: From Concretism to Post-Modernism* (Toronto: University of Toronto Press, 1989), pg. 22, escreve: “O historiador da poesia concreta consideraria os textos teóricos brasileiros como a contribuição mais rica e articulada”.

po”⁴ (CAMPOS et al., 2006: 216). Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos adaptaram elementos específicos de obras experimentais de autores-chave da modernidade: as “subdivisões prismáticas da ideia” de Mallarmé, o método ideográfico de Pound, o conceito de “verbivocovisual” de Joyce, o jogo de palavras e a tipografia expressiva de Cummings, e o *caligramme* de Apollinaire⁵. Além destes, o grupo Noigandres explorou dois recursos nacionais: a poética modernista do iconoclasta Oswald de Andrade (1890-1954), particularmente sua *poesia-minuto* de caráter cubista e o *Manifesto Antropófago* (1928), e o verso econômico de João Cabral de Melo Neto (1920-1999)⁶. Antes destas fontes serem efetivamente amalgamadas em sua teoria e prática, para ser preciso, os poetas de Noigandres haviam já mostrado ousadia e imaginação no domínio da lírica do meio do século; mas o salto que deram para a poesia concreta foi tão radical que não pode simplesmente ser atribuído a uma reação contra valores dominantes. A engenhosa “aventura planejada” (idem: 19) dos irmãos Campos e Décio Pignatari não poderia ter ocorrido sem sua preparação incomum em poética, música e outras artes. O colorido *Poetamenos* de Augusto de Campos, por exemplo, o primeiro poema identificado como poesia concreta no Brasil, tem por modelo a *klangfarbenmelodie* de Anton Webern; uma exposição conjunta inaugural de 1956 apresentava poemas-cartaz em conjunto com obras de arte⁷. Artistas e poetas almejavam, de forma similar, a uma impessoalidade não-representativa e uma objetivação que pusessem a forma e outras propriedades físicas dos materiais de trabalho em primeiro plano.

“Ao colocar ênfase na materialidade da linguagem”, Augusto de Campos disse posteriormente, “a poesia concreta respondeu à provocação dos novos meios de comunicação”⁸. Tais reivindicações de condicionamento tecnocultural são recorrentes, relativamente não desenvolvidas, em explicações da poesia concreta, que foi realizada por seus criadores para ser compatível com “um certo tipo de *forma mentis* contemporânea: aquele que impõe os cartazes, os *slogans*, as manchetes [...] que faz urgente uma comunicação rápida de objetos culturais” (idem: 81). O campo visual isomórfico dos textos concretos permitiu, em teoria, uma recepção condizente com a mentalidade da era de anúncios e televisão. Ainda sobre a

4. O *plano piloto* apareceu originalmente na revista *Noigandres 4* (1958) em formato bilíngue e foi repetido em *Concrete Poetry*, de Mary Ellen Solt, pp. 72-73. Em língua inglesa, artigos representativos da poesia concreta estão presentes na tradução de Jon M. Tolman em *Poetics Today 3* (1982): Augusto de Campos, “The Concrete Coin of Speech” [A moeda concreta da fala] (originally published 1956), 167-76; Haroldo de Campos, “The Informational Temperature of the Text” [A temperatura informacional do texto] (1960), 177-87; and Pignatari, “Concrete Poetry: A Brief Structural-Historical Guideline” [poesia concreta: pequena marcação histórico-formal] (1957), 189-95.

5. Estas fontes são citadas e discutidas em diversos estudos, incluindo *Concrete Poetry*, de Solt, pp. 12-14. Douglas Thompson, em “Pound and Brazilian Concretism,” *Paideuma 6* (1977), 279-94, escaneia o uso estratégico de precursores. Um estudo completo é a tese de Frederick George Rodgers, “*The Literary Background of Brazilian Concrete Poetry: The Impact of Pound, Mallarmé and Other Major Writers on the ‘Noigandres’ Group*”, Indiana University, 1974. Teorias da composição visual também tiveram influência: os escritos de Eisenstein sobre montagem e ideograma, por exemplo, são citados no *plano piloto*.

6. Sobre autores modernistas no Brasil e bibliografia suplementar, cf. *Dictionary of Brazilian Literature*, ed. Irwin Stern (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1988), pp. 27-29, 196-99, and 203-08. A versão comentada por Leslie Bary do manifesto comparece em *Latin American Literary Review 38* (1991), 35-47.

7. Ver Claus Clüver, “*Klangfarbenmelodie* in Polychromatic Poems: A. von Webern and A. de Campos,” *Comparative Literature Studies 18* (1981), 386-98. Sobre o termo *arte concreta* e seu retrospecto nas artes, ver Felipe Boso, “Concretism,” *Corrosive Signs: Essays on Experimental Poetry (Visual, Concrete, Alternative)*, César Espinosa (org.), tradução de Harry Polkinhorn (Washington, D.C.: Maisonneuve Press, 1990), pp. 44-50. Para o contexto sócio-cultural de eventos artísticos no início da década de 1950 no Brasil, ver Antônio Sérgio Lima Mendonça and Álvaro de Sá, *Poesia de Vanguarda no Brasil: De Oswald de Andrade ao Poema Visual* (Rio de Janeiro: Antares, 1983), pgs. 93-98, bem como pgs. 102-07 para detalhes da primeira exposição.

8. Numa seqüência do curta-metragem *Poema Cidade*, de Tata Amaral e Francisco César Filho (1986).

declaração de Augusto, é possível que alguém pondere: que provocação? quais novos meios? Admitindo que ele entende por concreta a poesia da era da TV, o cenário de referência deverá ser o internacional. A televisão brasileira, que ainda não havia decolado quando o *plano-piloto* foi publicado, não se tornou um fator maior na formação da consciência nacional até a década de 1970. Neste sentido, a poesia concreta estava bem à frente de seu tempo no Brasil; mais do que uma resposta, ela representava uma antecipação dos novos meios de comunicação.

Os poetas de Noigandres, operando em tempos de crescimento democrático e afirmação cultural, buscavam reconciliar formalismo, tecnologia e relevância social. Boa parte do discurso cultural brasileiro em meados de 1950 estava matizado por uma consciência acerca do colonialismo e das relações hegemônicas entre as nações industrializadas e o Terceiro Mundo; intelectuais brasileiros estavam particularmente sensíveis às implicações do subdesenvolvimento. Durante a presidência de Juscelino Kubitschek (1956-1961), planos abrangentes para a industrialização e avanço econômico com o slogan “50 anos em 5” nutriram um clima de otimismo. A poesia concreta foi concebida nos anos imediatamente precedentes à administração de Kubitschek. O movimento mesmo desdobrou-se, e experimentou o olhar eufórico para o futuro do “desenvolvimentismo”. Era do interesse da declarada vanguarda do grupo Noigandres fazer “uma poesia à altura de uma sociedade moderna” (SIMON; DANTAS, 1982: 103). Dentro e além da esfera literária, “os signos da modernidade e da técnica... foram valorizados como portadores de uma consciência transformadora, aptos a superar as estruturas arcaicas” (idem). O desejo por modernidade poderia conduzir a “afirmações em abstrato a vocação para o futuro, como se a perspectiva de superação do subdesenvolvimento fosse iminente” (idem), e os poetas concretos “celebraram os sinais dos tempos modernos”. A mais vívida promulgação do crescimento brasileiro foi o plano-piloto para a construção da nova capital, Brasília, a qual Haroldo de Campos chamou retrospectivamente de “uma metáfora epistemológica da capacidade de inovação do artista brasileiro” (MEDINA, 1984). Os poetas concretos ecoaram o projeto inovador da capital chamando seu manifesto de *plano-piloto* e reconheceram a arquitetura como a arte representativa do período; ainda que esta identificação fosse declaradamente espiritual e não política ou partidária, uma vez que a poesia concreta não era efetivamente ligada a nenhuma agência ou projeto cultural do governo, ela expressa claramente, no entanto, a participação da vanguarda em seu primeiro momento, em meados dos anos 50. As implicações, porém, de tratar o grupo Noigandres como uma manifestação de seu tempo são numerosas e devem ser tratadas delicadamente. Perguntado em retrospecto se o objetivo de Pignatari de “construir poemas à altura dos objetos industriais, racionalmente planejados e produzidos” (idem) conectava a tarefa concreta ao pensamento institucional do final da década de 1950, Haroldo de Campos enfatiza o ambiente da época e nega ligações com a “ideologia desenvolvimentista” (idem) oficial. Ao fazer isto, Haroldo provavelmente responde aos recentes comentários sobre o governo de Kubitschek e suas falhas e, por associação, aquelas da poesia concreta. Modelos utópicos proporcionaram um “respaldo contextual”, afirma Haroldo, mas a poesia concreta sempre foi essencialmente uma “ruptura literária contra a poesia discursiva” (FONSECA, 1986: 62) em um país excêntrico, onde tal pensamento era possível. O pensamento do período favoreceu a poesia concreta como coletivo que, com uma sociedade mais justa no horizonte, poderia produzir novas formas poéticas.

No clima político mais radical dos anos imediatamente seguintes à revolução cubana, alguns críticos sociais e literários contestaram a adequação da poesia concreta como uma vanguarda experimental num país severamente desigual, subdesenvolvido. Em um artigo de 1962, Haroldo de Campos foi obrigado a se pronunciar sobre a possibilidade de uma “literatura de exportação” poder ser produzida em tais condições. A tentativa primordial de refazer as relações entre a literatura brasileira e as demais havia sido um dos principais modelos locais do grupo Noigandres: a “deglutição” canibal de Oswald de Andrade, ou a assimilação crítica de informação estrangeira e a re-elaboração em termos nacionais. Além disso, Haroldo de Campos encontrou apoio para o projeto concreto no conceito de “redução sociológica”: em dadas circunstâncias, um povo pode desenvolver uma “consciência crítica” (RAMOS, 1996: 46) e, não mais satisfeito de importar produtos acabados, desenvolver outros objetos que, em termos de forma e função, expressam e satisfazem novas demandas históricas. Esta “redução” pode ser aplicada não somente a coisas, mas, argumenta Haroldo, igualmente a ideias⁹. O processo vai da importação à produção de novas coisas/ideias, e então para a exportação. A instância literária, é claro, é a poesia concreta, que surgiu “em condições brasileiras, [entre poetas e leitores] no convívio com uma 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 poderiam jamais ocorrer, p.ex., a um barbudo artista da *Rive Gauche...*” (CAMPOS, 1962: 86). O eixo do argumento é que a poesia concreta, “totalização até a radicalidade de uma linha mestra da poética de nosso tempo - a verdadeiramente crítica e comprometida com a fisionomia de sua época [...] - exportou-se” (idem, 87). O orgulho palpável de Haroldo de Campos aqui é comparável ao da exclamação de Maiakóvski em 1922, quando pela primeira vez os construtivistas russos, ao invés dos franceses, tinham a última palavra em arte. Na década de 1960, com o crescente interesse internacional na poesia concreta brasileira, uma arte inovadora foi exportada, como Oswald de Andrade havia teorizado. O processo de importação, o fluxo convencional de informação da metrópole para a colônia foi invertido. Considerando que, em sua estratégia industrial para substituir produtos importados, o Brasil ganhou nova capacidade de produção em linha de montagem, enquanto o conhecimento tecnológico relevante permaneceu em seus países de origem, no caso da poesia concreta, “nós exportávamos know-how”¹⁰ (RISÉRIO, 1977: 60).

A poesia concreta que os brasileiros expuseram no exterior desenvolveu-se em três etapas, entre o início dos anos 1950 e o fim dos 60. Na primeira fase (1953-1956), a produção “orgânica” ou “fenomenológica” foi marcada pela espacialização das linhas e pela dispersão das palavras, como em, por exemplo, *lygia fingers*, poema da série *poetamemos*, de Augusto de Campos. Na segunda fase (1965-1961), da “clássica”, “alta” ou “ortodoxa” poesia concreta, os poetas geraram textos como *terra*, de Décio Pignatari, de acordo com princípios de composição racionais, “matemáticos”. Após 1962, noções mais fluidas e flexíveis de “invenção” prevaleceram. Este período cobre as publicações da antologia *Teoria da poesia concreta* (1965) e do periódico interdisciplinar *Invenção* (1962-1967). A diversificação desta última fase inclui peças deliberadamente sócio-políticas; “variações semânticas” e a prosa-poesia densamente aliterativa e

9. Na segunda edição de *Redução sociológica: Introdução ao Estudo da Razão Sociológica* (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965), pgs. 19-20, Guerreiro Ramos reconhece o paralelo estético sugerido por Haroldo de Campos.

10. Outros observadores apontam para desenvolvimentos contemporâneos, como o Brasil assumindo a liderança no futebol através da carreira de Pelé e a emergência da bossa nova como música planetária.

paronomástica de *Galáxias*, obra singular de Haroldo de Campos; colagens [*collages*] semantizadas de Augusto de Campos¹¹; publicidade criativa e “poemas semióticos” providos de chave léxica de Pignatari e outros poetas; e contribuições várias, como as *tatuagens* de Edgard Braga, os *logogramas* de Pedro Xisto e outros espécimes que se movem em direção a uma *intermedia* e uma materialidade literal da visualidade¹². Após o que Pignatari chamou “concreto sem palavras”, a ontologia do poema foi questionada em termos absolutos. Em meados dos anos 60, as fronteiras da poesia, *qua* arte verbal, começaram a dissolver-se em meio a arte gráfica¹³. No que foi chamado de “poema processo”, as palavras abrem caminho para códigos semaforicos, animações abstratas e colagem [*collage*]. “Processo”, com o último de uma série de manifestos de grupos, representa a completa exaustão do poema como um construto literário no Brasil¹⁴.

Em seguida ao experimentalismo e a poesia política da década de 1960, a poesia brasileira dos anos setenta e do início dos oitenta é de grande pluralidade. Por comparação, a produção parece espontânea, sem documentos, plataformas ou objetivos missionários. A poesia da geração nascida entre, digamos, meados dos anos 40 e meados dos anos 50 engloba, em um extremo, a assim chamada “poesia marginal”, caracterizada pelo coloquialismo neo-romântico; esta produção em mini-imprensa¹⁵ foi entendida como uma reação contra a intelectualização concreta e a não-oralidade. No outro extremo, há as montagens gráficas da autodenominada “poesia intersignos”¹⁶. Um termo mais geral, “criação intersemiótica”, cobre publicações (muitas vezes incluindo as produções mais recentes dos membros de Noigandres) construídas na interação entre sistemas sígnicos, representações espaço-tipográficas variadas, verso ilustrado, fotografia e outras combinações e podendo ainda incluir lírica “construtivista”¹⁷. Nesta arena surgiram tensões

11. *popcretos*.

12. Para uma síntese da poesia dos anos 60 e leituras de exemplos particulares, cf. os dois ensaios de Claus Clüver: “Reflections on Verbivocovisual Ideograms,” *Poetics Today* 3 (1982), 137-48, and “Languages of the Concrete Poem,” *Transformations of Literary Language in Latin American Literature: From Machado de Assis to the Vanguard* (Austin: Abaporu Press, 1987), pp. 32-42. Para exemplos traduzidos em língua inglesa, cf. a antologia *Brazilian Poetry 1950-1980*, organizada por Emanuel Brasil e William Jay Smith (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1983), pp. 58-84, 110-35, 136-37, and 146. **N.T.:** Para ter em conta a poesia das décadas de 1960 e 1970, ver o site da revista *Código* (citado na nota 2) e o catálogo da exposição *Artéria 40 anos* (disponível em https://issuu.com/espacoliquido/docs/a40_catalogo-sp_web). Com curadoria de Omar Khouri e Paulo Miranda e realizada pela produtora Espaço Líquido, a exposição ocorreu na Caixa Cultural do Rio de Janeiro em 2015 e na Caixa Cultural de São Paulo em 2016. Tendo sua primeira edição em 1975, a *Artéria* - fundada pelos poetas Omar Khouri e Paulo Miranda - é a revista de poesia experimental mais longeva ainda em atividade no Brasil. Para comentários sobre poetas deste período, ver ainda *O livro das mil e uma coisas*, de Omar Khouri (disponível em http://www.nomuque.net/mileumacoisas/livro_mileumacoisas.pdf).

13. Sobre a transição do concreto para uma experimentação mais permissiva, cf. a introdução de César Espinosa em “Corrosive Signs: For a Liberating Writing,” *Corrosive Signs*, Espinosa (org.), pp. 5-22. A questão relevante de um concreto “limpo” vs. um concreto “sujo” é reconhecida por Marjorie Perloff em *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), pp. 114-16.

14. O manifesto de tom científico e múltiplos exemplos desta produção aparecem em *Processo: Linguagem e Comunicação*, compilado por Wladimir Dias-Pino, 2ª ed. (Petrópolis: Vozes, 1973). Os raros manifestos tardios foram afirmações individuais, não documentos de movimentos associados. Ver, p. ex., Márcio Almeida, “The DEYEdeitic: A Post-Reading of Visual Poetry” (1985), *Corrosive Signs*, Espinosa (org.), pp. 99-07.

15. Geração que também ficou conhecida por seu modo de impressão e divulgação dos poemas como *geração mimeógrafo*.

16. Em *Poética e Visualidade: Uma Trajetória da Poesia Brasileira Contemporânea* (Campinas: Editora da Unicamp, 1991), Philadelpho Menezes engendra três categorias para a “poesia visual” (da década de 1960 à de 1980): colagem, onde o visual é dominante; embalagem, onde o visual simplesmente “decora” palavras; montagem (“intersignos”), um balanço ideal ou interpenetração de signos, não necessariamente verbais. A categorização é problemática no tratamento de construtos verbais com elementos gráficos integrados (mais “poéticos” que “visuais”), onde estariam incluídos algumas das produções brasileiras mais ricas.

17. O termo guarda-chuva *criação intersemiótica* era o subtítulo dos dois primeiros números da revista de artes *Qorpo Estranho*. Escritores jovens usavam o termo “construtivista” para dissociar seu trabalho da indisciplinada poesia marginal e para alinhar-se

naturais entre a expressividade subjetiva e as preocupações óticas objetivas: sintomaticamente, o poeta Régis Bonvicino chamou a si mesmo de “repórter sígnico” e “um concretista que não sabia o que fazer com o seu coração” (apud DANTAS, 1986: 43). Poetas essencialmente líricos, por exemplo, Duda Machado (1944) e Carlos Ávila (1956), mostraram interesse em linguagens industriais (como a propaganda) e nos aspectos extra-verbais da produção textual (como imagem, fonte, cor, etc.). Ambiciosos “construtivistas” moldaram versos com uma aguda consciência fonética, qualidades alfabéticas e forma textual, exibindo um esperado senso de rigor e consciência na fatura do texto e valorizando a subordinação da experiência às explorações linguísticas. Em muitas destas buscas figuram proeminentemente elementos de quebra, paronomásia e concisão.

Nesta época, as marcas do concretismo, tanto a poesia concreta quanto a crítica literária, teoria e tradução realizadas pelo grupo Noigandres são extremamente variadas. A canção era um reconhecido canal para a poesia e o interesse de Augusto de Campos na música popular incitou experiências que incluíam conceitos concretos¹⁸. A ênfase dos poetas na semiose sobre as funções referenciais e emotivas implica em um reconhecimento claro, mas não-restritivo, dos ideais concretos. Enquanto manifestações que evoquem a poesia concreta de forma “orgânica” e “inventiva” são numerosas, a poesia concreta “ortodoxa” figura somente como referente histórico, o que reflete seu caráter único. A principal influência de Noigandres ocorre em uma propensão contínua para a brevidade: ver, por exemplo, o cartaz minimalista de Duda Machado, *cachê / michê / clichê*, um retorno marcadamente ousado aos ideogramas do fim da década de cinquenta. No entanto, independentemente do quão importante a poesia concreta possa ter sido na década de 70, o termo pós-concreto é de essencial valor cronológico¹⁹.

Durante este contínuo redescobrimento da lírica, houve muitas afirmações de suas limitações genéricas e suas interrelações com a música e as artes plásticas. Jovens vozes expressaram ansiosamente novos modos de perplexidade sócio-cultural no contexto de expansão tecnológica e ditadura militar que durou de 1964 a 1985. A *Rosa Tatuada* (1974), de Duda Machado, evoca a experiência da prisão durante a ditadura (“a longa vista no presídio / o grande amor pela guanabara / uma coincidência sinistra”); dentro do triângulo formado pelas palavras “policial”, “político”, “poético”, o poema exhibe a tatuagem de um prisioneiro, e ao pé da página oferece uma glosa deste misterioso texto²⁰. Esta geração de poetas foi levada a questionar o lugar da poesia, explorar gêneros, testar fronteiras. Materiais extra-verbais foram transferidos para a página como recursos fáticos ou de expressividade. Testes intencionais da página estenderam-se à sondagem do formato do livro em si e à fabricação de recipientes alternativos para o texto. Um experimento notável é o bem humorado *mercado* (1969), de Eliane Zagury, seis círculos concêntricos de palavras sobrepostos com instruções do tipo faça-você-mesmo para diversas possibilidades de montagem

a uma posição consciente de internacionalismo.

18. Cf. Charles A. Perrone, “From Noigandres to ‘Milagre da Alegria’: The Concrete Poets and Contemporary Brazilian Popular Music,” *Latin American Music Review* 6 (1985), 58-79. **N.T.:** Para os artigos de Augusto de Campos sobre música popular, ver *Balanço da Bossa e outras bossas*. (São Paulo: Perspectiva, 1974).

19. De acordo com Carlos Avila, “Constructive Language: The Generation of the 1970s in Brazil,” *Corrosive Signs*, Espinosa (org.), p. 113.

20. Duda Machado, *A ROSA TATUADA*. In: CAMPOS et al., *Navilouca: Almanaque dos Aqualoucos* (Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1974). Uma versão abreviada aparece no livro de Duda Machado, *Crescente (1977-1990)* (São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990). **N.T.:** para um panorama das revistas que aparecem aqui citadas, cf. *Revistas na era pós-verso*, de Omar Khouri (São Paulo: Ateliê Editorial, 2003).

de um livro. Grupos e indivíduos divulgavam poesia (muitas vezes ao lado de objetos “grafocêntricos”) em diferentes tamanhos de papel e cores, em sacolas, fichários e pastas. Nestes casos, as variações físicas davam margem à individualidade ou particularidade no contexto de um coletivo *ad hoc* ou de uma coletânea do mesmo autor.

Ludismo, justaposição de códigos e a exibição de instrumentos figuram constantemente nos trabalhos típicos de poetas “intersemióticos” ou “construtivistas”. Uma mentalidade de organização criativa organiza a junção de imagens de Antonio Risério, e fotos versáteis atuais de uma criança emergindo de uma casca de ovo gigante e tipografia oriental estilizada dão ensejo a uma quadra: “risos estalam sisos / rios mudam a plumagem / quando renasce das cinzas / o kamikaze da linguagem” (1977)²¹. Alguns experimentadores pós-concretos foram influenciados pela eletrônica ao ponto de fazê-la a substância de seus textos. Um exemplo do alcance da tecnologia na arte da página verbal é de Philadelpho Menezes, a foto de de dígitos de uma calculadora (612309) vista pelo negativo, onde se lê nos dígitos a palavra “poesia”²². Esta evocação da lírica através do computador uma ambivalência e uma perspectiva compartilhadas por numerosos poetas de sua geração: uma preocupação com a poesia *per se* com uma aversão aos pilares-padrão da lírica convencional. Tais exemplos buscam estabelecer a diferença de resposta a um imperativo de invenção herdado. Por trás desses experimentos “intersemióticos” é possível encontrar uma aceitação da declaração de meados dos anos 1950 sobre a morte do verso tradicional, no sentido de que a manipulação da visualidade representa em si mesma uma prática “avançada”, e uma crença de que ainda é válido prosseguir nas opções de experimentação abertas pela poesia concreta.

Apesar dos esforços semi- ou quasi- verbais, o que sobressai da produção recente é a recuperação da palavra que consegue administrar uma não-renúncia à síntese visível alcançada pela poesia concreta. Desde 1975, Augusto de Campos enriqueceu os campos fraseológicos com elementos gráficos como a tipografia, cor e *layout* que reforçam os efeitos e funções de constituintes estruturais (embora talvez não reconhecidas) *de facto*, como tom, modo verbal, espaço e significado abstrato. O oportuno poema *pós-tudo* é um questionamento “pós-tudo” do pós-modernismo como moda e uma afirmação ambígua (a referência de “mudo” à mudez e à mudança) de silêncio (implicando tudo o que foi dito no poema) e de mudança (implicando a representação temática do princípio da mudança perpétua)²³. Da parte de Haroldo de Campos, o repensar da lírica e sua noção de “poema pós-utópico” são caracterizados por um senso de transformações históricas contínuas pelas quais passa a poesia²⁴. A poesia concreta como movimento de vanguarda, por sua vez, pode hoje ser vista somente em perspectiva histórica. O projeto de Noigandres, porém, ainda permanece como modelo de potencial interdisciplinar para a lírica e, especialmente, da preocupação com as qualidades concretas da linguagem. Os objetivos dos irmãos Campos e de Décio Pignatari de fazer uma poesia em compasso com a realidade presente permanecem na ofensiva de uma atenção à substância lingüística, pois seja no Renascimento ou às vésperas do fim do século XX, estes

21. Antônio Risério, *kamikaze da linguagem*. In: SALOMÃO, Waly et al., *Muda* (São Paulo, 1977).

22. Philadelpho Menezes, *achados* (São Paulo, 1980). Repetido em *nova leva: riocorrente construtiva 0* (1986), que não é paginada com números, mas com semáforos.

23. Augusto de Campos, *pós-tudo*. In: CAMPOS, Augusto de. *Despoesia* (São Paulo: Perspectiva, 1994).

24. Haroldo de Campos, “Poesia e Modernidade: O Poema Pós-Utópico,” *Folhetim*, suplemento literário da *Folha de São Paulo*, 14 de outubro de 1984, 3-5. **N.T.:** cf. também “*Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico*”, texto de *O arco-íris branco* (São Paulo: Imago, 2010): pp. 243-270

guardiões de uma vanguarda de trinta e cinco anos sustentam que “Aquilo no que toda a poesia, todos os poetas, convergem ao fim e ao cabo, isto é, a materialidade do signo. Isto [a preocupação com a materialidade] existe em um poema de Camões como existe em um poema de Cummings, como em um poema nomeadamente ‘concretista” (ORTEGA, 2000: 4)²⁵. E uma poesia adaptada às condições atuais deve manter à vista, tanto em novos versos na página como em projeções de textos estabelecidos, o horizonte de invenção.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. “A Poesia Concreta e a Realidade Nacional”. In: **Revista Tendência 4**. Minas Gerais, 1962.
- DANTAS, Vinícius. “A Nova Poesia Brasileira & A Poesia”. In: **Novos Estudos CEBRAP**: São Paulo, n.º 16, pp. 40-53, dez. 86.
- FONSECA, Albenísio Fonseca. “Entrevista com Haroldo de Campos”. In: **A Tarde**. Salvador Bahia, 17 de dezembro de 1986, pg. 62.
- MEDINA, Cremilda. “Haroldo de Campos, Perseguidor da Poética Universal”. In: **Estado de São Paulo. Suplemento Literário nº 938**. 22 de setembro de 1984, pg. 9. Disponível em <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp655/pag1213.htm>
- ORTEGA, Julio. **Taller de la escritura: conversaciones, encuentros, entrevistas**. México: Siglo veintiuno, 2000.
- RAMOS, Alberto Guerreiro. **A Redução Sociológica**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- RISÉRIO, Antônio. “Poesia Concreta: Por Dentro e Por Fora”. In: **Revista de Cultura Vozes 71**, 1977.
- SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. **Poesia Concreta**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

Submetido à publicação em 14 de setembro de 2017.

Aprovado em 10 de outubro de 2017.

25. Disponível em língua inglesa como “Concrete Poetry and Beyond: A Conversation Between Haroldo de Campos and Julio Ortega”. Tradução de Alfred J. Mac Adam, *Review: Latin American Literature and Arts* 36 (1986), 40.