

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

RAFAEL CAMPOS QUEVEDO

**A POESIA NO HORIZONTE DO IMPOSSÍVEL:
Uma Análise dos Fundamentos Utópicos da Poesia Concreta e
do Poema-Praxis**

Vitória – 2007

RAFAEL CAMPOS QUEVEDO

**A POESIA NO HORIZONTE DO IMPOSSÍVEL:
Uma Análise dos Fundamentos Utópicos da Poesia Concreta e
do Poema-Praxis**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo.

Orientador: Prof. Dr. Lino Machado.

Vitória – 2007

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Q5p Quevedo, Rafael Campos, 1979-
A poesia no horizonte do impossível : uma análise dos fundamentos utópicos da poesia concreta e do poema-praxis / Rafael Campos Quevedo. – 2007.
161 f. : il.

Orientador: Lino Machado.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Vanguarda (Estética). 2. Poesia concreta. 3. Literatura brasileira. 4. Utopias na literatura. 5. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. I. Machado, Lino. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

QUEVEDO, Rafael Campos. *A poesia no horizonte do impossível: uma análise dos fundamentos utópicos da poesia concreta e do poema-praxis.*

Dissertação aprovada em _____ de _____ de 2007.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Lino Machado
Universidade Federal do Espírito Santo
(Orientador)

Prof. Dr. Wilberth Claython F. Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Jose Americo de Miranda Barros
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho
Universidade Federal do Espírito Santo
(Suplente)

A poesia se tornou uma “luta insuportável com as palavras e os significados”, um puxar e esticar, um sacudir violento da faculdade de compreensão do intelecto. Outras definições mais antigas e tradicionais de poesia – a extravasão espontânea de sentimentos poderosos, as melhores palavras na melhor ordem – foram deixadas de lado com impaciência. As tentativas obsessivas de dizer “o indizível” colocavam exigências extremas à elasticidade mental. Não só a literatura, mas toda a arte do período, parecia decidida a forçar a mente para além dos limites do próprio entendimento humano.

James McFarlane

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	06
1.1 O pensamento utópico	06
1.2 A função da teoria	15
2. A PALAVRA EM QUESTÃO: O PROBLEMA ONTOLÓGICO	21
2.1 A palavra concreta	21
2.2 A práxis da palavra	37
2.3 Formalismo e realidade nacional	47
3. SOB O SIGNO DA ÉPOCA: UMA NOVA POESIA PARA UMA NOVA SENSIBILIDADE	60
3.1 Subjetividade e trabalho artístico	66
3.2 Ideograma: por uma compreensão sintética	74
3.3 Geometrismo móvel: por uma consciência de leitura	86
3.4 “Tem a arte que seguir o espírito da época?”	93
4. O PROBLEMA DA HISTÓRIA	99
4.1 <i>Paideuma</i>	103
4.2 A história para o poema praxis	112
4.3 Balanço da história	117
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
5.1 O episódio “marginal”	127
5.2 Fim das vanguardas e contexto pós-utópico	132
BIBLIOGRAFIA	151

1. INTRODUÇÃO

1.1 O pensamento utópico

Se atentarmos para os três termos que dão título aos principais movimentos de vanguarda do último período modernista brasileiro, a saber: “concreto”, “praxis” e “processo”, perceberemos a sintomática participação dessas palavras no universo de idéias que indica uma contraposição ideológica ao campo semântico sugerido pelo vocabulário específico do pensamento metafísico e idealista. O “concreto”, nesse

sentido, opor-se-ia ao abstrato e sugeriria uma valorização do real empírico em contraposição ao mundo abstrato das idéias. O termo “práxis”, carregado de conotação materialista (na acepção marxiana do termo), remeteria ao antigo binômio contemplação e ação, cujo sentido veio a ser reformulado quando o próprio Marx, no século XIX, chamou a atenção para a necessidade de a Filosofia transformar o mundo em vez de permanecer na exclusiva tarefa de teorizá-lo. Por fim, o termo “processo”, a nosso ver, diz respeito tanto à assimilação da idéia de movimento quanto da de inacabamento e abertura, algo que está “em progressão” e ainda não chegou a seu termo. Nas duas alternativas, a acepção da palavra concorreria para se opor ao regime de encerramento conceitual e fixidez dos grandes sistemas metafísicos, imbuídos do propósito de fixar o real em representações conceituais e esquemas fechados (a exemplo dos grandes “sistemas” da tradição filosófica).

A mera identificação dessa aparente convergência semântica poderia levar-nos a apontar para uma possível *Weltanschauung* comum às vanguardas acima mencionadas, a saber, a tendência ao anti-idealismo filosófico, em detrimento de uma postura de índole mais metafísica. A julgar por uma primeira leitura dos manifestos e textos teóricos desses movimentos, a conclusão a que nos referíamos poderia ganhar argumentos a mais a seu favor: o arsenal teórico que tais textos carregam e, sobretudo, o fato de grande parte das teorias arroladas pertencerem a um universo de discurso quando não propriamente cientificista, pelo menos de inspiração em filosofias de índole anti-essencialistas, aliadas a conceitos dos campos de conhecimento relacionados à tecnologia e à informática.

Assim, a idéia de promover uma investigação sobre o tema da utopia em duas das vanguardas acima referidas (concretismo e praxis¹) poderia causar certo

¹ Apesar de o primeiro manifesto assinado por Mário Chamie (1962) trazer a designação “poema-praxis”, o poeta lança mão de outras variações para referir-se à sua vanguarda, entre as quais: poesia praxis, instauração praxis, literatura-praxis ou, simplesmente, praxis. Utilizamos essas várias denominações ao

estranhamento, se se partisse da falsa pressuposição de que ao discurso utópico contrapõe-se a atitude teórica e racional. Recusando tal pressuposto, o nosso trabalho tem a intenção de mostrar não somente que essas duas atitudes (a teórico-racional e a utópica) não são excludentes entre si, mas também que a produção vanguardista constitui um *corpus* privilegiado para a constatação do entrecruzamento dessas duas esferas.

Grosso modo, o pensamento utópico caracteriza-se pela tendência a extrapolar os dados da realidade empírica e imediata e afirmar uma outra que ainda não está dada, ou que não é localizável em um *topos* (daí: *ou-topos* = em lugar nenhum) do mundo sensível, embora “exista” no plano da imaginação ou do pensamento. A *República* platônica é um dos primeiros exemplos da formulação de um pensamento utópico. No caso em questão, trata-se da descrição da sociedade ideal governada pelos sábios (*sofocracia*) e fundada no princípio da Justiça. Na seguinte passagem do Livro IX da obra referida, é possível identificar claramente o fundamento da idéia de utopia:

– Compreendo. Referes-te à cidade que edificamos há pouco na nossa exposição, àquela que está fundada só em palavras, pois creio bem que não se encontra em parte alguma da terra.

– Mas talvez haja um modelo no céu, para quem quiser contemplá-la e, contemplando-a, fundar uma para si mesmo. De resto, nada importa que a cidade exista em qualquer lugar, ou venha a existir, porquanto é pelas suas normas, e pelas de mais nenhuma outra, que ele pautará o seu comportamento.

– É natural, concordou. (PLATÃO, 2002, p. 292)

É sabido que as vanguardas históricas foram marcadas por um forte ímpeto utópico. É certo que praticamente todas elas partiram de um desejo de renovação literária e, mesmo considerando as notáveis diferenças entre os diversos “ismos” que se

longo deste trabalho atendendo à especificidade requerida em cada contexto. Obedecemos, também, à grafia original (*praxis*, com “p” minúsculo e sem acento) adotada pelos primeiros textos de Chamie, embora em discordância com as publicações mais recentes que trazem “Práxis”. Dessa forma, quando grafado com acento, o termo não estará se referindo à vanguarda de Chamie, mas sim à aceção comum do termo.

perfilaram no começo do século XX, convém observar que aquelas tendências obedeceram a um *modus operandi* mais ou menos comum. O ato de pôr em xeque a linguagem artística, por parte das vanguardas, não é uma atitude isolada. Ele está em íntima ligação com o julgamento de uma época, e isso tem relação, por sua vez, com o ideal do advento de um novo homem, de uma nova sensibilidade. Tendo em vista essa interdependência entre as três esferas mencionadas: expressão artística, “mundo” e “homem”, percebe-se, claramente, nos programas de vanguarda, um afã de totalidade que se realiza numa atitude estética que não se esgota no âmbito do estritamente “artístico”, mas prevê um horizonte de transformação da realidade.

A palavra “horizonte”, por sua vez, é bastante indicativa da condição utópica das vanguardas. Dissemos que toda vanguarda inscreve-se em um projeto de transformação da realidade. A idéia de “projeto”, tomada a partir de sua etimologia (do latim *projectu* = lançado, participio passado de *projicere* = lançar para diante), indica “projeção” para, ou seja, pressupõe um “adiante”, o “ainda não”. Se dermos crédito às explicações etimológicas, o termo vanguarda, originariamente de acepção militar² (que designa a parte da tropa que se adianta ao terreno inimigo, preparando-o para o avanço da retaguarda), quando transposto ao universo das artes sofre um deslocamento do sentido espacial (a “dianteira” e a “traseira”) para ganhar uma pressuposição temporal: o “avançado” e o “obsoleto”, o “novo” e o “antigo”. Dessa forma, não é possível a idéia de projeto sem a perspectiva de um horizonte, lugar de um vir-a-ser para o qual se “projeta”, ou seja, se lança toda atuação vanguardista.

No entanto, a idéia de horizonte e de projeto, que é constitutiva do próprio conceito de vanguarda, não se configura da mesma forma nos seus vários movimentos.

² Esta explicação etimológica é dada por boa parte da bibliografia sobre vanguarda. Gilberto Mendonça Teles, no entanto, parece atribuir-lhe uma origem mais remota: “O vocábulo vanguarda, de formação híbrida (*avant*, latim; *garde*, germânico), reflete bem as suas mais remotas origens germânicas: *wardôn* ou como no alemão *warten*, “esperar, aguardar, cuidar”. Ao pé da letra, era o que estava na expectativa, o que estava aguardando alguma coisa ou acontecimento mas para dele se precaver [...]” (TELES, 2002, p. 81).

Para uns, esse horizonte é mais delineado e menos obscuro do que para outros e isso repercute no grau de desagregação e anarquia, por um lado, e no de construção e colocação de propostas, por outro. Dessa forma, concordando com Philadelpho Menezes e Gilberto Mendonça Teles, haveria duas “índoles” de vanguarda. Philadelpho estabelece tal distinção tendo em vista o critério “da maior ou menor proximidade dos movimentos com a nova realidade da arte industrial e com a possibilidade de estetização dos produtos de massa” (MENEZES, 1994, p. 104), o que dividiria as vanguardas em “sensorialistas” (ou “irracionais”) e “construtivistas” (ou intelectualistas). Gilberto Mendonça Teles, por sua vez, diz que se trata de “duas frentes opostas e, ao mesmo tempo, unidas por um princípio comum – o da renovação literária” (TELES, 2002, p. 29). Essas duas frentes seriam, de um lado, a dos que “queriam a destruição do passado e a negação total dos valores estéticos presentes” (TELES, 2002, 29), representados pelo Futurismo e pelo Dadaísmo, e, de outro, a dos que, “como o expressionismo e o cubismo, viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova ordem superior” (TELES, 2002, p. 29).

Malgrado tal distinção (válida, para nós, inclusive para situar o concretismo e a praxis no contexto em que surgem e atuam), convém observar que até a mais “demolidora” das vanguardas não deixa de conter, também ao seu modo, um programa, um conteúdo propositivo. É certo que não o faz oferecendo uma imagem de uma “ordem superior” que deva substituir a ordem estabelecida que se queira demolir. Contudo, o caminho para uma nova conduta é apontado, mesmo que de forma não muito clara. Em outras palavras, a negação de alguns valores acarreta a afirmação de outros, e toda atitude negativa encobre uma instauração de procedimentos.

Nas primeiras escaramuças vanguardistas ocorridas no Brasil (que eclodiram com a Semana de 1922), predominou a postura de demolição em detrimento

da perspectiva construtivista. No entanto, tendo em vista o que dissemos no final do parágrafo anterior, o legado dos primeiros grupos do Modernismo brasileiro não pode ser resumido apenas à ruptura anárquica. As bases de um projeto, como nos mostra o próprio Mario de Andrade, foram lançadas: “[1] o direito permanente à pesquisa estética; [2] a atualização da inteligência artística brasileira; [3] e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE apud TELES, 2002, p. 310).

Foi o segundo momento vanguardista (iniciado em 1956 com a 1ª Exposição da Poesia Concreta em São Paulo) que representou, no entanto, o momento de uma efetiva utopia construtivista no âmbito da realidade brasileira. Neste sentido, concordamos com Gonzalo Aguilar quando distingue a poesia concreta dos movimentos de vanguarda do início do Modernismo brasileiro:

Embora façam parte de um mesmo clima intelectual – o da evolução a uma sociedade mais moderna e mais transparente –, as atitudes de Oswald de Andrade e dos poetas concretos nos anos 1950 são contrapostas. Se, para Oswald, trata-se de uma *marcha* (“chama-se de Utopia o fenômeno social que faz marchar para frente a própria sociedade”) na qual o vanguardista desempenha o papel de *agitador*, para os concretos trata-se de uma *construção*, na qual cabe aos intelectuais e artistas o papel de *designers*. (AGUILAR, 2005, p. 256 -257)

Poesia concreta e praxis assumem, portanto, as duas principais linhas de força desse novo momento. Do ponto de vista internacional, porém, esses movimentos já ocupariam o período histórico das chamadas neovanguardas, que, na opinião de Bürger, seriam tentativas – fracassadas – de se revitalizar as intenções das vanguardas históricas que, por sua vez, já teriam sido institucionalizadas, “inoculadas” quanto ao seu potencial revolucionário. “Em suma: a neovanguarda institucionaliza a *vanguarda como arte* e nega assim as genuínas intenções vanguardistas” (BÜRGER, 1991, p. 105).

Sabemos, contudo, da dificuldade de se usar as mesmas categorias historiográficas e, portanto, os mesmos padrões de análise para realidades distintas.

Prova disso são os ensaios que compõem a primeira parte do livro *Modernismo*, de Malcolm Bradbury e James McFarlane, que mostram a desalentadora tarefa de delimitar um sentido único, assim como os marcos do que se entende por Modernismo, dificuldades estas decorrentes das diferenças existentes nas conformações que tal idéia tomou na Europa (e mesmo nela, diferentemente, em Berlim, Paris, etc.) e na América Hispânica. A nosso ver, o conceito de vanguarda é, também, relativo à realidade em que se inscreve.

Por esse e outros motivos intrínsecos aos seus projetos (que serão abordados ao longo deste trabalho), não há como negar o fato de serem a poesia concreta e a praxis dois autênticos movimentos de vanguarda dentro da nossa poesia. Prova disso talvez seja não somente a constituição e a envergadura de ambos os projetos como também os efeitos que eles produziram dentro do cenário literário brasileiro. Independentemente de uma adesão ou de uma discordância quanto aos ideais desses movimentos e, ainda, da exequibilidade (como discutiremos adiante) das suas propostas, as duas poéticas por nós analisadas contribuíram para a abertura de um incontornável campo de debate sobre: o sentido da poesia, suas relações com o homem e o mundo, o problema da linguagem (e suas relações com as novas mídias), o papel da tradição e os valores que a informam, os métodos de análise e composição literárias, o problema da história e uma série de outras questões que sugerem, no mínimo, uma tomada de consciência crítica no seio do próprio fazer poético. Já não se trata mais de um olhar teórico “de fora” (papel da crítica convencional), mas de uma rica conjunção entre crítica e poesia no bojo de uma mesma atividade.

Os fatores acima mencionados, como também o próprio elemento utópico, são de importância singular não só, como já apontamos, para a afirmação do caráter vanguardista de um movimento, como também para a definição de uma situação estética

que podemos estar vivenciando, apontada por Haroldo de Campos como a era do “poema pós-utópico”, ou, ainda, a que Octavio Paz chama de época da poética do “agora”, marcada por uma espécie de “presente perpétuo”, que se instaura em decorrência do apagamento dos horizontes utópicos das artes de vanguarda. A nosso ver, os últimos momentos vanguardistas da nossa poesia representam, também, os derradeiros instantes de afirmação de poéticas com pretensões totalizadoras e, portanto, utópicas, o que significa que já não se pode mais falar em “projeto”, em se tratando da poesia hodierna. Claro está que tal colocação aponta, inevitavelmente, para o polêmico debate sobre um suposto esgotamento do modernismo e um possível advento do que se convencionou chamar pós-modernismo. A demanda do nosso objeto de estudo (a questão do fundamento utópico) em termos de volume e heterogeneidade de teorias, por um lado e, por outro, a complexidade que o problema da pós-modernidade comporta, impedem que este trabalho abrace tal polêmica, em especial, com a acuidade que lhe seria devida. No entanto, a última seção, que está dedicada a esse problema, aborda a questão afirmando haver, sim, uma derrocada das condições de uma poética vanguardista e utópica (via Vattimo, Paz/Haroldo e Bauman). Se este fato, porém, é suficiente para a caracterização de um quadro geral de uma cultura pós-moderna, eis algo que este estudo, embora pretendendo fornecer elementos para tal debate, não chegará a afirmar.

Uma vez antecipado o tema geral e, como adiantamos acima, o problema da seção Considerações Finais, vale apresentar, sinteticamente, o itinerário desta Dissertação. A parte imediatamente posterior à presente Introdução é norteada pelo tema da utopia da palavra poética. Trata-se de discutir o interessantíssimo embate do poeta com as palavras, seja no sentido de colocá-las a “serviço” da realidade, seja no de dar-lhes “vida” autônoma. Em seguida, trataremos das relações entre tal palavra poética

e a época em que se insere. O utópico nesta problemática reside no desejo de tornar viável uma transformação estética da realidade, o que acarretaria uma transformação dos padrões de sensibilidade do próprio leitor. O penúltimo capítulo, por sua vez, trata da concepção do tempo presente nessas vanguardas e do modo como tal concepção determina o olhar sobre a tradição e os valores que subjazem a esse olhar.

Como parte destas considerações prévias da nossa pesquisa, vale incluir mais uma sobre a questão da utopia. É escusado dizer que o terreno das artes não é o mesmo que os da ciência e da filosofia. Sabe-se da exigência da condução racional das idéias e das demonstrações lógicas que requerem as duas últimas modalidades de conhecimento mencionadas. Por sua vez, a autonomia artística com relação aos ditames do pensamento racional e às leis da lógica garante à arte a liberdade necessária para o exercício da criação, sem a qual ela cairia numa séria crise de identidade. Dessa forma, se, sob certo ponto de vista, pode-se censurar Platão ou Morus pelo “utopismo” de suas concepções políticas se comparado a um Aristóteles ou a um Maquiavel, cujas teorias pautaram-se em análises e estudos factuais e empíricos, o mesmo não pode ser feito, a nosso ver, quando o que está em jogo é uma proposta artística. Entendemos que não há sentido na tentativa de invalidar as intenções vanguardistas simplesmente sob alegação de serem elas inexecutáveis. Trata-se de uma imposição de julgamento estranho ao pensamento poético: não ao pensamento “sobre” a poesia, mas ao que é intrínseco a ela e que se manifesta, no caso das vanguardas, nos seus textos teóricos. Além disso, e, retomando a citação da *República*, o sentido da utopia é manter-se enquanto horizonte, ou seja, sua “função” é a de referencial, de guia, e sua importância não está na sua realização plena, mas no caminho que se percorre no intuito de alcançá-la. Metaforicamente, esse caminho pode ser representado pelos efeitos da poesia concreta e da praxis no cenário crítico e literário brasileiro.

1.2 A função da teoria

Escolhemos a poesia concreta e o poema-praxis por representarem, como dissemos, duas linhas de força efetivamente antagônicas do segundo momento vanguardista em nossa literatura. Sem desconsiderar o contraponto do neoconcretismo a certos pressupostos da poesia concreta, assim como os desdobramentos das idéias concretistas promovidos pelo poema-processo, não se pode negar que esses dois movimentos, apesar de dissidentes, foram continuadores, por seus desdobramentos e experimentações, do núcleo seminal da poesia concreta³.

Ainda sobre a delimitação do nosso objeto, ficará claro, ao longo dos capítulos desta Dissertação, o fato de termos optado pelos textos teóricos⁴ que fundamentaram a ação dessas vanguardas e de termos dado pouca ênfase aos poemas. Advertimos, desde já, que não se trata, aqui, da adesão à opinião de que “os programas teóricos mais inatacáveis e os manifestos vanguardistas mais convictos só ensejaram obras logo esquecidas, ou deixando apenas lembranças anedóticas” (COMPAGNON, 96, p. 59). Na realidade, a razão dessa escolha acha-se ligada à especificidade da nossa proposta. Trata-se de um trabalho sobre os fundamentos do construto utópico das vanguardas em questão. O que está em análise é o pensamento que norteou a prática da poesia concreta e do poema-praxis.

No entanto, a teoria, para as vanguardas de um modo geral, não possui um fim em si mesmo (o que descaracterizaria a identidade propriamente “artística” de um

³ É importante dizer que o “concretismo” trabalhado aqui é, essencialmente, o do grupo *Noigandres*. Embora possamos fazer uma ou outra referência a aspectos da prática de Dias-Pino e José Lino Grünewald, os *Noigandres*, pelo pioneirismo e pela permanência na atuação poética e teórica, constituem o pilar desse movimento.

⁴ Basicamente: os manifestos e os textos críticos tanto de autoria dos integrantes das vanguardas analisadas, quanto de alguns autores aos quais eles recorreram, além, é claro, da bibliografia básica sobre os temas aqui abordados como: modernidade, vanguarda e pós-modernidade.

movimento vanguardista), mas costuma funcionar como uma ponte de acesso à obra ou, às vezes, como um “texto” paralelo ao poema (no caso da vanguarda poética), cuja intenção seria a de comentá-lo. Porém, isso, por si só, não esgota a questão. A própria obra vanguardista, pela sua pretensão de dianteira temporal em termos de linguagem estética, traz, inscrita em seu modo de apresentação, as dificuldades de leitura inerentes aos problemas (estes, no caso, teóricos) que ela se propôs a resolver ou simplesmente incorporar. Em tal sentido, o elemento teórico ajuda a explicitar (às vezes até a produzir) os próprios códigos de que determinada obra lança mão para a sua apresentação. Nesse caso, é como se o objeto artístico também carregasse consigo algo da teoria que lhe serve de plataforma, fato este que concede mais importância à teoria do que ela teria se a considerássemos uma mera extensão não-estética da obra.

Poder-se-ia objetar, no entanto, que tal colocação aplicar-se-ia a qualquer caso artístico, na medida em que toda produção traz consigo um conjunto de conceitos e valores que a sua própria organização, por não ter sido fruto de mero acaso, acaba comportando. Contudo, no caso da poesia de vanguarda, o poema não só carrega uma predisposição teórica como também advoga em nome desta. Emanada de uma obra vanguardista uma forte “voltagem” teorizante que faz com que o seu grau de intenção crítica seja maior se comparado a uma obra descomprometida com uma atuação de vanguarda. Sendo o poema vanguardista um caso privilegiado para a análise das relações entre teoria e objeto artístico, podemos dizer que esse fator de comportamento crítico dá margem a, pelo menos, dois tipos de diretrizes investigativas. Por um lado, um estudo poderia ser conduzido no sentido de averiguar se o resultado estético de uma vanguarda é coerente ou não com os propósitos teóricos do movimento do qual ela faz parte e, por outro lado, deixando a obra “entre parênteses”, é possível também mergulhar nos próprios textos teóricos dos movimentos a fim de refletir acerca da

cosmovisão que eles trazem consigo. No caso, optamos pela segunda alternativa metodológica; porém, o pôr “entre parênteses” os poemas não significa, para nós, fazer *tabula rasa* dos mesmos, mas se refere ao fato de que eles não foram o ponto de partida da nossa reflexão (embora nela estivessem diretamente implicados).

Poesia concreta e praxis atuaram, a partir de táticas e posicionamentos divergentes, sobre o mesmo raio de problemas, no interior de uma mesma conjuntura. Ambas originaram-se do diagnóstico da disparidade entre a produção poética brasileira e a situação contemporânea (mesmo que dessem a essa designação sentidos distintos). Ambas partiram da idéia de que a “arrancada” dada pela Semana de 22 havia arrefecido e que a Geração 45 representava um retrocesso poético (mais uma vez os posicionamentos dos concretos e o de Chamie são divergentes quanto ao papel da poesia diante dessa questão). Uma e outra apostaram na experimentação e creram no seu valor como forma de inserção no mundo.

A teoria funciona, portanto, como uma ferramenta a mais nessa tarefa de mergulho no mundo, parte indispensável do processo legitimador da vanguarda. Por que indispensável? A resposta dessas vanguardas, deduzida da leitura de seus textos, poderia ser justificada, como mais acima antecipamos, da seguinte maneira: em virtude do fato de a poesia que está sendo proposta naquela altura mostrar-se algo sem precedentes no contexto literário brasileiro, faltariam, também, instrumentos de análise adequados, por parte da crítica da época, para compreender a originalidade dessas novas poéticas. Assim, a vanguarda artística acarretaria a vanguarda teórica e os poetas, tanto da praxis quanto do concretismo, teriam esbarrado na necessidade de serem críticos de si mesmos.

Claro está, contudo, que tal explicação, embora plausível, não é de todo correta. Os poetas das vanguardas aqui trabalhadas não são completamente críticos de si

mesmos, pelo menos não no sentido de que mantivessem um distanciamento necessário das suas obras, pressuposto da atividade crítica com pretensões de isenção e objetividade. Seus trabalhos críticos estão totalmente comprometidos com os postulados das suas respectivas vanguardas, o que faz com que um certo comportamento beligerante se ache presente não apenas nos manifestos, o que estaria de acordo com a especificidade desse tipo de texto, como também na crítica que dirigem a outros autores, nacionais e internacionais.

A atitude combativa apresenta-se tanto no concretismo quanto na praxis. Igualmente nesse aspecto ambos são caudatários das práticas das vanguardas históricas:

O que primeiro distingue os movimentos de vanguarda é seu modo particular de intervenção cultural que se configura organicamente na primeira década do século XX. Em 19 de fevereiro de 1909, o italiano Filippo T. Marinetti publica no *Le Figaro*, de Paris, o “Manifesto Futurista”, que instaura modalidade imitada e redefinida por quase todos os demais movimentos de vanguarda. Entre o fazer do hábito (reprodução das sujeições da tradição) e a promessa de uma prática desvinculada das regras, produz-se um *intervalo* que só pode ser anulado por um gênero fundacional e de ruptura como o *manifesto*. [...] O manifesto apresenta as condições de experimentação (do que ainda não é) e aspira a destruir-se nesse mundo em que sua lógica já não será possível. Em alguns casos, o manifesto percorre todas as etapas da obra vanguardista, tal como ocorre com o quadro *Manifesto Intervencionista*, de Carrà, no qual a realização de seus postulados o destrói como discurso lógico ou organizado sintaticamente. Nesse sentido, realiza-se o que é próprio do manifesto: ser destruído e integrado na prática. (AGUILAR, 2005, p. 34)

Do débito para com o Futurismo, movimento que teria sido o inaugurador desse “gênero novo, nem poesia, nem ficção e nem crítica, mas um discurso misto de linguagem e metalinguagem” (TELES, 2002, p. 10), é bom que se ressalte uma significativa mudança quanto ao caráter do manifesto enquanto “gênero”. Conforme a distinção anteriormente estabelecida entre as vanguardas de índole mais “demolidora” e as de postura “construtivista”, é importante frisar que tal diferença se reflete no perfil dos manifestos: entre, por exemplo, os do concretismo e da praxis, de um lado, e os de Marinetti, de outro. Muito embora, como dissemos anteriormente, nem mesmo as

vanguardas mais “irracionalistas” (segundo o termo de Menezes) deixem de ser, em um certo sentido, “propositivas”⁵, o tom irreverente, a agressividade extrema (mostrando menos o que deve ser edificado do que o que deve ser demolido) e o uso de uma linguagem mais metafórica cedem lugar, no “construtivismo”, a uma maior austeridade de estilo, um tom enérgico, porém mais polido e menos anárquico (embora, à sua maneira, ferinamente combativo), e ao uso de uma linguagem mais lógica, no todo pouco metafórica e mais conceitual. Enfim, trata-se de um tipo de discurso que, agora, pensa seu processo de legitimação não só através do combate indiscriminado ao *status quo* como também sistematiza uma proposta. Por esse motivo, a capa da *Teoria da poesia concreta*, que imita o estilo das histórias em quadrinhos, com super-heróis proferindo palavras de ordem em defesa do movimento e fazendo gestos de escárnio aos seus detratores, destoia um pouco do estilo dos textos que a compõem.

A idéia, presente no comentário de Aguilar, de que o destino do manifesto é ser suprimido pela prática, parece bem observada. O manifesto é beligerante, legitimador, mas, amparando tudo isso, subjaz a ele uma função muito bem definida: a função pedagógica. Como bem colocou o crítico argentino, o manifesto trata das condições do devir utópico, “do que ainda não é” e, em decorrência disso, possui a função de “preparar” os indivíduos para o advento de tal devir. A forma como faz isso é, à sua maneira, ensinando, orientando teoricamente, fornecendo instrumentos de compreensão, mas, sobretudo, como toda boa pedagogia, pretendendo transformar a sensibilidade desses indivíduos, modificando-lhes o olhar sobre o mundo. Ora, a partir

⁵ Basta atentar para o fato de que as bases de uma nova poética, posteriormente desenvolvida pelo concretismo, já estão lançadas por Marinetti. Entre elas: a guerra contra a sintaxe, poesia baseada na “analogia” e não na “lógica”, e até mesmo a idéia de que “a psicologia humana será substituída por uma obsessão lírica pela matéria” (RAWSON, In: BRADBURY/MCFARLANE (org.), 1999, p. 201). Em resposta ao questionário do Simpósio de Yale, Augusto de Campos não esconde tal débito: “Creio que, ao surgir, nos anos 50, coube a ela [a poesia concreta] restabelecer o contacto com a poesia das vanguardas do início do século (futurismo, cubofuturismo, dada et alia), que a intervenção das duas grandes guerras e a proscrição das ditaduras nazista e stalinista haviam condenado à marginalização.” (CAMPOS, A. <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/yaleport.htm>).

do momento, hipotético, em que a nova realidade almejada pela vanguarda viesse a se materializar, ou seja, no momento hipotético em que a utopia se fizesse realidade (o que seria uma contradição), a tarefa pedagógica deixaria de fazer sentido e o manifesto perderia sua razão de ser.

Essas seriam, em linhas gerais, as características da teoria vanguardista. Sobre elas é que este trabalho dirigirá o seu foco e, tendo operado tal delimitação, as conclusões aqui professadas não devem ser estendidas, sem uma mediação cabível, ao *corpus* poético do concretismo e da praxis.

2. A PALAVRA EM QUESTÃO: O PROBLEMA ONTOLÓGICO

2.1. A palavra concreta

É preciso não esquecer que, antes de a poesia concreta existir, já havia a arte concreta. Esta informação não pode ser negligenciada se a tarefa consiste em observar de perto os fundamentos da proposta poética articulada pelo grupo *Noigandres*. Como o termo escolhido pelo grupo para designar o seu projeto estético já fazia parte do

repertório das artes, convém saber em que medida ele foi assimilado ou modificado ao inserir-se nas particularidades da arte poética.

Em *Etapas da arte contemporânea*, diz Ferreira Gullar que “a expressão arte concreta parece ter sido cunhada por Theo Van Doesburg, em 1930” (GULLAR, 1985, p. 207). Por mais contraditório que possa parecer, o intuito era o de definir com maior propriedade o que então se conhecia por arte abstrata. A justificativa baseava-se no argumento de que o termo “abstrato” seria melhor empregado se servisse para nomear a arte figurativa, na medida em que o “concreto” seria o objeto real, enquanto que a representação pictórica seria a “abstração” desse mesmo objeto. Nesse sentido, pintar o cavalo é partir de um dado concreto (o cavalo “real”) e abstrair dessa concretude uma figura ilusória: o cavalo pintado. Na arte não-figurativa, a obra, negando o propósito de “ilusão” e emulação da natureza, volta-se sobre seus próprios elementos (plano, cor, linha, etc.) e ganha em concretude, pois oferece ao mundo das coisas um objeto outro, de significações imanentes e autônomas, sem que sua realidade esteja subordinada a uma causa anterior, no caso da arte figurativa o objeto que ela representa. Só seis anos depois, com Max Bill, segundo Gullar, o termo “concreto” passaria a vincular-se a uma arte relacionada a problemas matemáticos e, com isso, começaria a diferenciar-se da arte abstrata genericamente considerada.

É perfeitamente possível fazermos um paralelo entre a argumentação em torno da aceção original da expressão arte concreta e as idéias desenvolvidas pelos poetas brasileiros do concretismo. O que há em comum é o propósito de desmistificar a arte e dar-lhe um estatuto de concretude. A idéia é banir da arte, seja ela pictórica ou poética, o seu caráter ilusório, que, na tradição figurativo-naturalista das artes plásticas, consistia em um modo de ver a representação artística como emulação da natureza. Já

no âmbito da poesia, as presenças do “mito”, do “símbolo”⁶, do “discurso sobre”, da expressão das emoções e outros aspectos são indícios de uma poesia anticoncreta, uma vez que esta, em princípio, não trata a palavra em sua “concretude”, mas subordina-a à condição de veiculadora de conteúdos, mesmo quando explorando a materialidade da mesma. Assim, a imanência “absoluta” da obra a partir de seus próprios significantes resulta numa autonomia estrutural que justificaria o qualificativo de “concreto”.

O que se aplica aos códigos da arte pictórica, no entanto, nem sempre pode servir à arte que lida com a palavra. Entendemos que o ideal da concretude apontado acima possa ser realizado numa escultura, mas que no caso de um poema a questão seja consideravelmente mais problemática. A pergunta que deve ser feita é: seria possível que o poema (entendido como obra cuja matéria é a linguagem verbal) se despisse de todo revestimento de simbolismo e, como pretenderam os poetas concretos, atingisse o estatuto de “coisa”, entendido como um dado quase empírico, cujas significações se encerrassem dentro de sua própria feição estrutural, sem remeter a significações extrínsecas? Ou seja, o poema concreto é, ontologicamente, possível?

Bem entendido o sentido da palavra “concreto” no cerne desta discussão, é bom que fique claro que o termo designa aquilo que é do âmbito da realidade empírica e verificável e que, para a poesia, a questão coloca-se através do desafio de fazer um uso não simbólico da palavra em prol de um aproveitamento material (ou físico, ou plástico) do significante, tendo em vista uma estrutura poética que comunique a si mesma enquanto estrutura, ou seja, que não seja expressão de realidades alheias a ela.

Tal posição representa, a nosso ver, o acirramento racionalizante da tendência geral da arte moderna que Ortega y Gasset chamou de “desumanização da arte”. Para o filósofo espanhol, a “nova arte” europeia do século XX apontava para uma

⁶ “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” (CAMPOS et alii, 1975, p. 42).

profunda transformação dos seus propósitos estéticos, que se vinha refletindo nas várias modalidades artísticas.

O fenômeno da desumanização significa a opção da arte moderna em distanciar-se da fidelidade para com os temas e motivos “humanos”⁷ e voltar-se sobre seus aspectos eminentemente artísticos, leia-se: seus aspectos mais formais. Isso não significa uma simples tendência ao não-figurativo, mas sim à idéia de que o valor da obra está na reconfiguração do mundo e não na apresentação fiel de sua realidade. Ortega y Gasset resume a diferença entre arte tradicional e arte moderna na analogia que faz com uma “questão óptica extremamente simples” (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 27). Ele pede que imaginemos uma janela de vidro e, fora dela, um jardim. Se nossa meta for, simplesmente, olhar o jardim, a nossa visão passará para o lado de fora, ignorando a existência do vidro da janela. No caso de, ao contrário, quisermos enxergar o vidro, “então o jardim desaparece aos nossos olhos e dele só vemos uma massa confusa que parece grudada no vidro” (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 27). À primeira acomodação visual corresponde, metaforicamente, a intenção da arte tradicional e à segunda a da arte moderna.

Baseado nesse exemplo, conclui-se que, para Ortega y Gasset, o “artístico” não está no conteúdo, mas na forma de apresentação da obra. Assim, quando o leitor se comove com a fábula de um romance, ele não se acha, de nenhuma maneira, fruindo a obra no que tange especificamente ao seu valor artístico, mas, sim, às paixões humanas (que são da ordem da realidade vivida e não essencialmente pertinentes à realidade estética) que tal romance encena. Nesse sentido, o leitor julgará positivo o valor da obra em questão quanto mais “ilusória” ela for:

⁷ “Pois bem: o humano, o repertório de elementos que integram o nosso mundo habitual, possui uma hierarquia de três categorias. Há primeiro a ordem das pessoas, depois a dos seres vivos e, por fim, há as coisas inorgânicas. Pois bem: o veto da nova arte se exerce com uma energia proporcional à altura hierárquica do objeto. O pessoal, por ser o mais humano do humano, é o que mais a arte jovem evita” (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 49)

E diz que é “boa” a obra quando esta consegue produzir a quantidade de ilusão necessária para que as personagens imaginativas valham como pessoas vivas. Na lírica procurará amores e dores do homem que palpita sob o poeta. Na pintura só lhe atrairão os quadros onde a pessoa encontre figuras de varões e fêmeas com quem, em certo sentido, fosse interessante viver. Um quadro de paisagem lhe parecerá “bonito” quando a paisagem real que ele representa mereça, por sua amenidade ou patetismo, ser visitada em uma excursão. (ORTEGA Y GASSET, 2001, 25-26 pp.)

É sobretudo neste aspecto que a arte (e mais posteriormente a poesia) concreta representa o acirramento do processo de desumanização: no combate que o pensamento estético concretista travou contra tudo quanto lhe parecesse “ilusório”⁸. Arte e poesia concretas aprofundaram essa posição ao ponto de projetarem uma poética absolutamente racional e objetiva, cuja aproximação com a matemática foi fundamental, como defende o teórico alemão Max Bense, do qual falaremos a partir de agora.

Bense foi, sem dúvida, um dos importantes alicerces teóricos da poesia concreta. Interessam-nos, aqui, alguns aspectos da discussão efetuada por ele na sua *Pequena estética* que digam respeito à pergunta que levantamos acerca do estatuto ontológico do poema concreto como superação da condição simbólica e, conseqüentemente, sobre a possibilidade da sua existência como coisa, objeto autônomo. Antes de tudo, vale transcrever o seguinte trecho, em que o autor explicita a sua concepção do termo “concreto”:

No que concerne à expressão “concreto”, ela pode ser desde logo entendida, como em Hegel, simplesmente como o oposto da expressão “abstrato”. O concreto é o não-abstrato. Todo abstrato tem como pressuposto algo, de que foram abstraídos determinados característicos. Todo concreto é, ao contrário,

⁸ O fenômeno da desumanização da arte, tal como constatou Ortega y Gasset, coincide, em termos gerais, com o processo de autonomia da arte que culminou com o esteticismo, do qual fala Bürger em sua *Teoria da vanguarda*. Ao colocarmos a poesia concreta como caudatária de tal processo, poderíamos incorrer no erro de perder de vista a sua proposta de vanguarda na medida em que, como explica Bürger, os movimentos históricos de vanguarda foram decisivos justamente no contraponto crítico a tal processo. Porém, a diferença da poesia concreta está em que esta, imbuída do ímpeto herdado das vanguardas européias, pretendeu romper com o trancafiamento institucional da arte, expandindo-a para outras esferas do mundo da vida. Assim, pelo menos neste ponto, a poesia concreta vivifica antigos ideais e procedimentos vanguardistas, ainda que seu caráter racionalizante e, por vezes formalista, contribua para garantir o seu lugar no quadro estético apontado.

somente *ele* próprio. Uma palavra, para ser compreendida de maneira concreta, deve ser tomada com tal, literalmente. Opera concretamente toda arte cujo material é utilizado em consonância com a materialidade de suas funções e não no sentido de representações traslatas que circunstancialmente poderia assumir. De certa maneira, a arte *concreta* poderia, portanto, ser entendida também como arte material. (BENSE, 1971, p. 194: destaques do autor)

A citação é pertinente aos nossos propósitos no instante em que tangencia pelo menos duas questões cruciais para este momento da discussão. A primeira surge na colocação de que “todo concreto é [...] somente *ele* próprio”; a segunda, expressa nos períodos seguintes do trecho citado, revela que, se aplicarmos o que foi dito sobre o “operar concretamente” no âmbito da poesia, podemos concluir que, pelo menos em termos teóricos, a palavra, no poema concreto, deve escapar da função de veiculadora de “representações traslatas” para figurar em “consonância com a materialidade de suas funções”.

Daí que fazer poesia concreta não significa realizar um discurso que se aproxime mais da realidade imanente e das coisas mundanas do que outras formas de poesia. Ou seja, não se trata da posição de uma “vertente realista”⁹ frente a uma outra mais mistificadora e classicizante. Também não tem a ver com o que, em *O arco e a lira*, Octavio Paz considera ser uma das especificidades da imagem poética diante do discurso científico (conceitual)¹⁰. Embora essas acepções possam ter sido utilizadas algumas vezes como critério de valor pelos teóricos do grupo na análise de outros momentos literários da história (ver nota explicativa n. 4), a rigor, tomando por base os textos da *Teoria da poesia concreta*, assim como a proposta estética de Max Bense, fica claro que “concreto” refere-se à materialidade do código da obra tomada em si mesma.

⁹ Referimo-nos, como exemplo, à valorização da “vertente realista” da sátira galego-portuguesa analisada por Augusto de Campos em *Verso reverso controverso*.

¹⁰ Para o poeta e crítico mexicano, o discurso científico-racional submete as coisas reais, por exemplo, uma pedra e uma pluma, a “reduções racionais” em “unidades homogêneas” como a unidade de peso: quilo. “A operação unificadora da ciência mutila-as [as palavras] e empobrece-as. O mesmo não ocorre com a poesia. O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu *caráter concreto* e singular.” (PAZ, 1982, p. 120: destaques nossos).

Nesse sentido, de que maneira um poema pode ser “somente ele próprio” e não pressupor “algo de que foram abstraídos certos característicos”? A princípio é impossível conceber tal poema, exceto, é claro, até o momento em que uma teoria demonstre o contrário.

Tal é o propósito da teoria estética bensiana. Se, até aqui, existe um estranhamento diante da viabilidade do poema concreto, é porque estamos pensando a partir de um paradigma que a estética de Bense julgou superado. É nesse paradigma, entendido de maneira genérica como “metafísico”, que se coloca a questão ontológica da legitimidade do estatuto do signo como entidade não-representacional e autônoma. A esse paradigma contrapõe-se o modelo bensiano dentro do qual é possível uma “teoria material do signo” (BENSE, 1971, p. 82). Na abordagem metafísica, ou “na temática-do-ser clássica vê-se o mundo sob o prisma das coisas e de suas propriedades [...]; em conexão com essa sentença-inerência a coisa e sua propriedade significam o objeto clássico, visível e representável, tanto na arte como na física clássicas” (BENSE, 1971, p. 165). Já na perspectiva do paradigma adotado por Max Bense, que compreende uma “moderna estética abstrata e exata” (BENSE, 1971, p. 190), em lugar de “coisa” fala-se em “estrutura”, e em lugar de “propriedade” da coisa fala-se em “função”.

A cada um dos modelos teóricos apontados corresponde, respectivamente, uma categoria de poesia, denominada uma de “poesia natural” e outra de “poesia artificial”. À poesia natural pertencem os casos clássico e tradicional, ou seja, toda a história da poesia ocidental. O fundamento dessa poesia é o seu caráter de expressão. Nela “pressupõe-se uma consciência que possui vivências, experiências, sentimentos, lembranças, pensamentos, representações de uma faculdade imaginativa, etc., numa palavra, que possui um mundo preexistente e se presta a nos oferecer uma expressão verbal dele” (BENSE, 1971, p. 181-182).

Caso diverso ocorre com a poesia artificial. Nela,

[...] não há nenhuma consciência poética pessoal, com suas experiências, vivências, sentimentos, lembranças, pensamentos, representações de uma faculdade imaginativa, etc.; [...] não há, portanto, nenhum mundo preexistente e [...] o escrever não é mais um processo ontológico, através do qual o aspecto-do-mundo das palavras possa referir-se a um eu. Em consequência, não se extraem na fixação lingüística dessa poesia nem um eu lírico nem um mundo épico fictivo. Enquanto que, para a poesia natural, um início intencional do processo verbal é característico, para a poesia artificial só existe uma origem material. (BENSE, 1971, p. 182)¹¹

Enquanto processo de composição que visa à transfiguração do mundo em linguagem, a poesia natural, pelo que se pode depreender da argumentação de Bense, faz uso da palavra em seu âmbito simbólico, diferentemente da poesia artificial, que trabalharia com a matéria verbal segundo outras modalidades de abordagem, como a icônica e a indicial. A terminologia é tomada do semioticista norte-americano Charles Sanders Peirce e, no que diz respeito à diferença de trabalho com a palavra entre a poesia natural e a artificial, conclui-se que a primeira emprega a palavra na perspectiva de “dizer” o mundo, “nomeá-lo”, o que significa uma abordagem no domínio do símbolo, que se caracteriza pela arbitrariedade para com o referente. Daí Bense afirmar que somente na poesia natural é possível ao leitor a “interpretação”, entendendo-se por isso a conexão de elos entre as palavras dos textos e a realidade do mundo. Em suma, a característica do símbolo, se comparado ao índice e ao ícone, é a maior distância (arbitrariedade) para com o objeto que nomeia. A poesia natural atua como agenciadora de palavras no domínio simbólico, uma vez que tanto a realidade como a experiência do poeta possuem o primado no processo da criação.

Na direção contrária a que expusemos, a poesia artificial representa o primado “absoluto” do signo sobre o mundo. O desiderato dessa poesia é a “realização

¹¹ A propósito, a eliminação da expressão da subjetividade como “origem” do processo criativo foi uma das palavras de ordem tanto da poesia concreta como da poesia praxis. Esse tópico será abordado no próximo capítulo.

material das palavras ou das seqüências de palavras” (BENSE, 1971, p. 184), sem qualquer implicação conotativa (império da poesia natural). Esse “desligamento” do mundo (entendido como arcabouço de conteúdos) é o que define, na visão de Bense, a especificidade da realização propriamente estética. Como fica claro em seu livro, o teórico alemão apresenta, reiteradas vezes, a sua concepção de realidade estética como correalidade em relação ao mundo físico. Tudo se passa como se a relação de anterioridade e pressuposição do mundo físico sobre o “mundo” estético se resumisse ao fato de que é daquele que este toma de empréstimo os materiais concretos a partir dos quais erige uma realidade autônoma (ou seja, é o mundo físico que fornece o suporte para as obras de arte), como mostra a resposta dada por Bense a Haroldo de Campos, a propósito da pergunta sobre o objetivo de sua estética: “dar uma explicação da realidade estética como uma realidade autônoma face à realidade física” (BENSE, 1971, p. 231)

Assim, fica explícita a razão da inclusão da poesia concreta, tal como foi desenvolvida pelos poetas brasileiros, na categoria da poesia artificial. A poesia concreta teria operado, com o corte na “adiposidade” simbólica da palavra, uma redução do texto ao nível do “essencial estético” (BENSE, 1971, p. 157), logrando, com o espaço *verbivocovisual*, uma facticidade singular no manejo com a palavra poética. Curiosamente, a idéia de realização estética, para Bense, pressupõe uma menor quantidade de comunicação, que implica, por sua vez, uma maior quantidade de criação. Isso justifica o porquê de a informação estética da poesia concreta ser “mais difícil de perceber e apreender que a da poesia clássica, convencional. Só em raros casos se deixa reconhecer de maneira imediata e intuitiva e tem qualidade sensorial. No mais das vezes, deve ser reexecutada de maneira intelectual, construtiva” (BENSE, 1971, p. 198).

Tal pensamento está ligado diretamente aos postulados da teoria da informação conforme consta no livro de Décio Pignatari *Informação linguagem comunicação*. Tentemos sintetizar, em linhas gerais, alguns elementos dessa teoria que possam iluminar as relações entre comunicação e informação, presentes no parágrafo anterior.

A idéia básica da obra citada é a de que o êxito da comunicação (leia-se: a transmissão da mensagem de um emissor ao destinatário) está diretamente ligado ao grau de redundância da enunciação da mensagem. Por redundância devemos entender a quantidade de repetição de elementos já conhecidos (e até mesmo previstos) pelo repertório do interpretante. Os lugares-comuns e os provérbios podem ser tomados como exemplo.

No entanto, o sucesso da comunicação não implica em alta quantidade de informação. Esta depende diretamente da quantidade de elementos novos (não redundantes) incorporados à mensagem. Assim, “lugares-comuns, por exemplo, são menos esclarecedores do que grandes poemas” (PIGNATARI, 1991, p. 48). O elemento novo representa, também, a possibilidade de combater a “tendência entrópica” do sistema de comunicação, na medida em que contribui para o “alargamento do repertório” e redução da “taxa de redundância” desse mesmo sistema. Entropia significa, aqui, o coeficiente de desordem de um determinado sistema. No caso do sistema de comunicação, quanto maior a entropia menor o êxito da comunicação (entropia negativa = informação)¹².

Trazendo tais conceitos para o âmbito da poesia, temos que um poema de fácil compreensão pode ser conseqüência do alto grau de redundância dos elementos

¹² A quantidade de ruído de um canal, por exemplo, tende a aumentar o grau de entropia. Isso gera um desejo de maior redundância por parte do emissor, como mostra o seguinte exemplo de Gullar: “Ex.: se a mensagem a transmitir é ‘eu te amo’, os ruídos e interferências poderiam levar o receptor a entender ‘não te amo’; essa possibilidade seria menor se eu acrescentasse à mensagem uma reiteração: ‘eu te amo, meu amor’” (GULLAR, 2002, p. 204).

que entraram na sua composição. Um poema que causa resistência à rápida compreensão, por sua vez, indica a presença de elementos novos (ou, pelo menos, pouco redundantes) em sua apresentação. Tal poema é, nessa visão, mais inventivo e, além disso, mais informativo do que o primeiro: “E, realmente, a idéia de ‘informação’ está ligada, mesmo intuitivamente, à idéia de surpresa, de inesperado, de originalidade. Quanto menos previsível, ou mais rara, uma mensagem, maior sua informação” (PIGNATARI, 1991, p. 48).

Voltando à distinção bensiana, o autor alemão afirma também que, ao passo que a poesia natural é uma poesia de interpretação, na medida em que sua natureza simbólica e, portanto, arbitrária, proporciona ao leitor o jogo de leituras semânticas em torno do texto, a poesia artificial é, por seu turno, uma “poesia de realização”, pois “ela tem, por assim dizer, com os signos, não um poder essencial, mas um poder *colocador de existência*, ela *realiza* as palavras e seus conexos como materiais”¹³ (BENSE, 1971, p. 185-186: destaques nossos).

Parece lícito supor, a partir dessas considerações, que o leitor de um poema concreto difere do leitor de um poema convencional na medida em que a disposição do segundo, diante da obra, é uma disposição de “transcendência”, ao passo que o primeiro trava, com a obra, uma relação de “imanência”. O grau de transcendência de um poema não-concreto é dado pelo fato de o texto suscitar um “para-além” de si mesmo. A imagem poética, por exemplo, é um para-além da palavra em sua facticidade (os seus sinais gráficos impressos no papel) e isso implica, de fato, em considerar esse poema como discurso sobre o mundo, experiência existencial, etc. Já no poema concreto a “leitura” é, em princípio, a constatação de uma estrutura dada. As significações devem

¹³ É importante frisar que, também nesse caso, Bense raciocina de maneira a supor como seria a poesia artificial “pura” e “abstrata”, ou seja, trata-se de uma situação ideal. O próprio Haroldo, em nota às palavras de Bense (página 185 da *Pequena estética*), assinalou o valor do aspecto semântico para a poesia concreta brasileira.

ser buscadas nas relações dos signos entre si: proximidade, deformações, cortes e várias outras estratégias de visualidade e/ou estruturação sonora. Isso não significa o absoluto divórcio com o mundo, sem o qual as palavras no papel não passariam de tracejados desconexos e ininteligíveis. O leitor, no entanto, não deve buscar compreender esse parentesco pela via de uma interpretação metafórica. O poema concreto quer interditar essa possibilidade na sua própria constituição. No poema concreto, a relação objeto e signo, ainda segundo a terminologia peirceana adotada por Bense, é uma relação “primacialmente indicial” (ou seja, trabalha com as palavras enquanto índices).¹⁴

Percebe-se, com isso, em que medida o poema concreto aspira à condição de objeto. Em uma situação ideal, espera-se do poema um “comportamento” plástico, em que o leitor, preferencialmente, procedesse menos à leitura (convencionalmente falando) das palavras do que à observação de uma “escultura” verbal.

Achamos necessário, nesta altura da exposição, fazer um “parêntese” explicativo que ajudará a entender a ênfase que está sendo dada à poesia concreta enquanto busca de uma poesia autônoma e desligada de referências externas, ainda que o itinerário teórico-experimental do grupo *Noigandres* tenha sido marcado por uma sucessão de, pelo menos, quatro fases, que, sob alguns aspectos, podem ser contraditórias entre si. Em um breve esquema ilustrativo, baseado nos comentários de Antônio Sérgio Mendonça e Álvaro de Sá (*Poesia de vanguarda no Brasil*) e Philadelpho Menezes (*Poética e visualidade*), podemos delimitar tais fases da seguinte forma: 1) Fase “fisionômica” (ou “orgânica”): “guardando relação com a forma significada, como uma longínqua mimesis, ou seja, como um outro modo de figuração” (MENDONÇA, SÁ, 1980, p. 117); 2) Fase isomórfica (ou geométrico-matemática), em que “nada é externo ao poema e ele ‘decifra-se a si mesmo’” (MENDONÇA, SÁ, 1980,

¹⁴ Na hierarquia da “semioticidade” o índice vem depois do símbolo e antes do ícone em termos de “separabilidade” do objeto.

p. 117); 3) Fase “participante”, em que, segundo Menezes, “a única alteração fundamental foi a inclusão no repertório temático de questões mais ‘politizadas’ como a greve, a fome, o poder, a sociedade de consumo”¹⁵ (MENEZES, 1991, p. 41); 4) Fase da “linguagem semiótica”: Décio Pignatari e Luis Ângelo Pinto propõem a “criação de uma nova linguagem ou linguagens” (CAMPOS et alii, 1975, p. 160), que abre as portas para novas possibilidades de experimentação que extrapolam o âmbito da palavra como matéria da poesia¹⁶.

Sendo esta última fase, de certo modo, uma descaracterização da poesia concreta, que se desfaz como movimento rumo à dispersão dos seus integrantes em experiências não mais vinculadas a um programa comum e sendo a fase “participante” uma resposta mais circunstancial ao momento histórico, restam as duas primeiras fases como instantes decisivos para a consolidação da procura fundamental do projeto concretista: a afirmação de uma nova sintaxe poética em substituição ao modelo discursivo-linear amparado pela estrutura versificada. Nesse ponto, concordamos com Philadelpho Menezes quanto à opinião de que a segunda fase é a que, de fato, consolida um propósito original do concretismo *noigandres*:

Parece claro que apenas no estágio posterior da evolução formal temos os elementos que descolam a poesia concreta de procedimentos anteriormente teorizados e já catalogados sob rótulos de outros movimentos, diversa tanto do método caligrâmico quanto da poesia espacializada do início dos anos 50 que já percorreram a poesia futurista, a surrealista e movimentos derivados. Somente na fase geométrica não-figurativa é que se pode usar o termo “concreto” enquanto denominação de um processo poético particular com nítidas separações com outras formulações da vanguarda. (MENEZES, 1991, p. 36-38)

¹⁵ Afirmação um tanto simplificada da “fase participante”, se considerarmos que, em “Servidão de passagem”, de Haroldo de Campos, ocorre a restauração de elementos discursivos.

¹⁶ Exemplos de poemas típicos das fases mencionadas: 1) “Ovo novo” (Augusto de Campos), 2) “Uma vez, uma fala” (Augusto de Campos); 3) “Servidão de passagem” (Haroldo de Campos); 4) os “poemas semióticos” de Décio Pignatari.

Baseado nessas considerações é que justificamos o foco deste capítulo, no que tange à poesia concreta, sobre o ideal da conversão da palavra em coisa ou do poema em objeto autônomo, eximindo-nos, portanto, de repetir o que ora estabelecemos como pressuposto: as nuances e inflexões desse projeto no desdobramento do pensamento concretista.

Retomando o curso da argumentação, interrompido pelo necessário “parêntese” explicativo, tomamos o alerta de Cassiano Ricardo, em *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*, para o que seria uma limitação do projeto concretista, tal como o descrevemos acima. Diz ele:

Mas esse mínimo de discurso será apenas o material lingüístico indissociável à elaboração do poema, que “se presentifica” (oticamente) mas também “diz”; que é “visto”, mas também que é “lido”; porque ver palavras sem as “ler” é coisa que só quem não sabe ler (não há aqui nenhuma conotação pejorativa) poderá realizar, impunemente. (RICARDO, 1964, p.33)

Em seu outro livro intitulado *22 e a poesia hoje*, o autor retoma essa crítica e observa algo semelhante: “Bastasse isso [o caráter material do significante], não seria preciso traduzi-lo de uma língua pra outra; nos contentaríamos com o seu desenho e com o seu som” (RICARDO, 1962, p. 82).

A observação de Cassiano aponta para o problema da conversão do poema em coisa. Já vimos que esse projeto, para o qual a estética bensiana serve de alicerce, consiste numa re colocação do problema estético, que, privilegiando a realização semiótica do poema, faz dele algo como um objeto correal ao mundo físico. Isso pressupõe que encaremos a palavra menos pelo que ela tem de conotação do que pelo que ela configura fisicamente na relação com as demais palavras do poema.

No entanto, o próprio Max Bense, como também os concretistas brasileiros (na pessoa de Haroldo de Campos, que organiza a edição da *Pequena estética* de Bense

e dialoga com o autor em várias notas de rodapé), tinham consciência da impossibilidade da completa extirpação da carga simbólica que a palavra comporta. Prova disso é o fato de Bense afirmar que, no próprio texto concreto, a natureza indicial da sua composição possa gerar “símbolos” ou “ícones”:

A informação estética de cunho material, autônoma, dos textos da poesia concreta é, primacialmente, de natureza indicial. Correspondentemente, a simultânea materialidade verbal, vocal e visual das palavras constitui sua faticidade [*Gegebenheit*] de maneira plenamente real, não ideal, irreal ou possível, e a realidade, dotada dessa peculiar autonomia, só é acessível à compreensão de maneira primacialmente indicial. Só em relação a esse mundo próprio indicial dos textos da poesia concreta podem formar-se, no curso da evolução semiótica do texto, símbolos ou ícones. (BENSE, 1971, p. 197)

Aqui, Max Bense cita o poema “vai e vem”, de José Lino Grünewald:

vai e vem
e e
vem e vai

Com efeito, a partir da carga simbólica dos verbos “ir” e “vir”, e das conexões sintáticas (indiciais) dos seus termos, que permitem leituras em qualquer direção, o texto “representa portanto, em sua totalidade visual, um ícone”, vale dizer, o do “eterno retorno” (BENSE, 1971, p. 198)

Esse “nó” que se interpõe entre a irreparável natureza simbólica da palavra e o desejo de tornar exequível o projeto do poema-objeto desnuda um flanco utópico do sofisticado arcabouço teórico bensiano (e concretista). Roland Barthes (1971), embora tratando de outros problemas referentes à literatura, já dissera algo em entrevista a *Tel Quel* que pode servir para enfatizar o “nó” a que nos referimos. Trata-se do “estatuto particular da literatura” com relação às outras artes. Por se tratar de uma arte que se serve de um material específico que é a linguagem verbal (um sistema, portanto, já

significante), a literatura se distingue radicalmente de outras artes, como a pintura, para usar o exemplo do autor. Diz Barthes que a “substância” de um quadro, suas linhas e cores, “não são significantes em si” (BARTHES, 1971, p. 171), ao contrário do caso da literatura. Nesta, a substância que a compõe já faz parte de um sistema de significação que a antecede.

É certo que, como dissemos, não é proposta da poesia concreta a denotação do mundo, ou seja, não é propriamente a representação da coisa que a preocupa, mas a consecução de um objeto estético autônomo, correal ao mundo físico. E é justamente nesse ponto que pretendemos contrapor-lhe o argumento barthesiano. Como compor um objeto de significação autônoma e intrínseca se esse mesmo objeto irá servir-se, na sua constituição, da palavra, que, por seu turno, já faz parte de um sistema anterior de significações? Tal problema não se colocaria para a linguagem pictórica, uma vez que seus códigos (linhas, cores, etc.) são, por assim dizer, neutros, em si mesmos (se retiramos uma linha ou uma cor de um quadro, cada elemento desses, isoladamente, não remete a nenhum significado).

Visto sob tal prisma, portanto, a questão do poema-objeto coloca-se como um ponto referencial para os procedimentos experimentais da poesia concreta. O verdadeiro poema-objeto é algo inscrito num horizonte para o qual os poetas concretistas dirigem seus olhares e orientam suas experimentações. Somente porque existe uma inviabilidade constitutiva na realização plena do poema-objeto é que tanta teoria foi consumida na perspectiva de apontar para sua possibilidade. Isto que caracteriza uma das várias facetas do motor utópico do movimento não é assinalado aqui de maneira a desmerecer toda a construção teórica e crítica arrolada pela poesia concreta. Ao contrário, é o que confere ao grupo a sua fisionomia, o que revela a partir de quais referenciais aqueles “escritores-críticos”, para usar um termo cunhado por

Leyla Perrone-Moisés¹⁷, pensaram a consciência do próprio tempo e erigiram valores. Ao longo deste trabalho, pretendemos discutir outros aspectos da base de tal construto e o material utópico de que ele é constituído, como forma de mostrar que é justamente em virtude desse utopismo que os movimentos de vanguarda representaram, talvez, o último gesto de uma atitude ainda conduzida por um *ethos* modernista (pelo menos em dos seus aspectos mais fundamentais), antes que entrássemos em definitivo na fase da “poesia da presentidade” absoluta e do poema “pós-utópico”, sobre os quais fala Haroldo de Campos no último capítulo de seu *Arco-íris branco* (ao qual retornaremos no final deste trabalho, no momento em que abordaremos a saída de cena dos valores utópicos que nortearam as vanguardas).

Por fim, tão certo quanto o fato de que a atitude racional (como no caso em questão também teórica e científica) não elimina o fulcro utópico, assim como este não contradiz aquela, é a certeza de que tal conciliação era algo previsto e acalentado pelo próprio Max Bense, como mostra esta passagem de Haroldo de Campos na apresentação da *Pequena estética*:

A filosofia de nosso tempo, segundo Bense, tem três funções principais: a fundadora, a crítica e a utópica. A função utópica é a outra face da crítica e também a sua projeção no futuro. A *Pequena Estética*, mesmo nos seus aspectos mais expostos ao debate, se deixa perpassar por duas raias complementares, que a vincam e unificam, como as marcas em linha de água na sucessão das páginas de um livro: a vontade de rigor e o descortino utópico, que estão, uma para com o outro, na mesma relação dialética de razão e sensibilidade (título significativo, aliás, de uma coletânea de ensaios do autor, *Rationalismus und Sensibilitaet*, de 1956). Chamado a opinar sobre qual, a seu ver, o futuro da poesia na perspectiva da era tecnológica, Bense recorreu não a uma figura de retórica, mas a uma figura matemática: a *assíntota*, linha que se aproxima cada vez mais de uma curva dada, sem tocá-la nunca dentro de uma distância finita. Através desse tropo geométrico seria possível, talvez, definir também toda a atividade bensiânica no campo da estética e da crítica: a convergência de racionalidade e fantasia, de método e imaginação, convergência que não se deixa exaurir na coincidência absoluta, pois se rege pela medida mesma dessa sua diferença permanentemente

¹⁷ Referimo-nos ao livro *Altas literaturas*, em que a autora inclui Haroldo de Campos (ao lado de Pound, Eliot, Borges, Paz, Calvino, Butor e Phillipe Sollers), no rol de autores que contribuíram decisivamente para a fixação dos valores poéticos da contemporaneidade.

perseguida e jamais abolida, espaço intersticial onde se move o pensamento criativo. (CAMPOS, In BENSE, 1971, p. 39))

2.2. A práxis da palavra

Dentre as várias críticas de Chamie à poesia concreta encontra-se uma que se refere diretamente à questão do poema como objeto. Iremos tomá-la como ponto de partida para este momento da discussão sobre a praxis:

c) firmaram pé [os concretistas] em que um poema “não é intérprete de objetos exteriores”. Ora, se não é intérprete de objetos do mundo exterior, só pode ser intérprete de si mesmo. Para tanto teria que eliminar todas as conotações possíveis com o que está fora dele, inclusive com o leitor que não vê nem lê, jamais, sem um mínimo suficiente de interpretação. Acontece que as palavras, por si só, já são um significado interpretado e não existe em semiótica (teoria da informação ou lingüística) nada que seja denotação pura. (CHAMIE, 1974b, p. 36)

Esse tipo de crítica à poesia concreta perpassa boa parte dos textos dos dois volumes que compõem a *Instauração praxis*, assim como aparece, de forma mais ou menos recorrente, em outros textos teóricos de Mário Chamie. O cerne da diferença de posicionamento está em que, para Chamie, a poesia concreta votou todos os seus esforços para desligar as conexões entre poesia e mundo, o que desembocaria em uma nova modalidade de formalismo estético. O que colocaria a praxis na posição de antípoda desse pensamento seria, justamente, a tentativa de fundar uma poesia totalmente comprometida com o mundo, ou seja, uma poesia de “levantamento”.

A idéia de levantamento é muito cara aos primeiros escritos de Chamie e é a principal arma de combate contra o que o poeta julgou tratar-se de momentos formalistas da poesia brasileira, representados pela geração de 45 e pelo movimento da poesia concreta. O formalismo típico deste último seria uma conseqüência direta da tentativa de eliminação da palavra como “expressão” e “representação” do mundo prescrita pela teoria da poesia concreta e que orientaria a experimentação do grupo. Por

sua vez, a precedência da teoria como receituário para a produção poética já seria, segundo Chamie, mais um indício de formalismo, na medida em que o poema seria uma “ilustração” da teoria e não uma poesia interessada na abordagem da realidade mundana.

Nesse sentido, a poesia como levantamento significaria, para Chamie, a contrapartida de um formalismo estético, sobretudo porque partiria da experiência com uma determinada realidade (a área de levantamento), reorganizando-a no corpo do poema. Por causa disso, nenhuma teoria viria predeterminar a feição de um poema-praxis, no máximo funcionando como reflexão segunda, ou até mesmo terceira, uma vez que o próprio texto poético já seria uma reflexão (e não reflexo, como quis Chamie¹⁸) da realidade.

Embora o trabalho ensaístico de Chamie aborde questões referentes ao âmbito formal (das quais nos ocuparemos no próximo capítulo), como “espaço em preto”, “geometrismo móvel”, etc., estas não representam a preocupação central das suas reflexões. Elas aparecem como agentes possibilitadores daquilo que, a nosso ver, é o escopo último da praxis, a saber, a consecução do poema de amplitude coletiva, seja no ponto que toma como partida (o levantamento de uma área que já pressupõe uma comunidade de agentes envolvidos), seja no ponto de chegada: o ato de consumir (identificação de uma coletividade com o texto poético que diz respeito à sua realidade, e a abertura para a intervenção dos leitores na reorganização dos elementos do poema, possibilitando novas construções de sentido).

Tal como procedemos com a poesia concreta indagando sobre a problemática da fundação do poema como objeto autônomo, nossa discussão aqui se ocupará dos pressupostos de um texto com pretensões de levantamento, ou seja, uma

¹⁸ “A poesia praxis não é um reflexo, é uma reflexão sobre a realidade brasileira” (CHAMIE, 1979, p. 315)

poesia que pretende constituir-se enquanto uma linguagem que mostre a “realidade vista por dentro” (CHAMIE, 1979, p.311).

A discussão sobre o caráter representacional da arte percorre toda a história do pensamento estético, como mostra a antigüidade da categoria de mimese cunhada pelo pensamento grego e sistematizada por Aristóteles como o cerne da produção artística. Chamie não traz para o centro e sua teoria a discussão sobre o problema histórico da mimese artística, embora a tensão com a realidade seja o eixo de sua proposta. Porém, é possível fazer algumas inferências sobre o assunto, baseado no desenvolvimento que Chamie dá à noção de poesia de levantamento e, posteriormente, na distinção que estabelece entre esta e a chamada poesia de expressão. Começemos pelo primeiro ponto.

Em várias passagens do seu *corpus* ensaístico, Chamie fala sobre o processo que o levou à composição de *Lavra lavra* (1962), livro que estréia a praxis como poética de vanguarda. Chamie define tal processo como um autêntico “trabalho em campo” (CHAMIE, 1974b, p. 51). No caso, o autor faz referência aos dez meses que passou em Severínia, interior de São Paulo, lugar escolhido para o processo de imersão na realidade do homem do campo (o lavrador), objeto de problematização do livro em questão. A citação seguinte mostra os elementos “levantados” durante esse período:

Conhecemos seu vocabulário [do lavrador], seus cacoetes, sua dicção, seu cotidiano de sol a sol, sua carência moral, física e ideológica, seu misticismo rudimentar, suas frustrações, sua situação perante os donos da terra, sua fome, sua convivência com a morte e a doença, sua desproteção e fragilidade, sua imagem anti-urbana e o desprezo político e econômico que o vitima. Estivemos com ele em todos os momentos e passos de seu trajeto circular: desde o instante em que revolve a terra, lança a semente, planta, até aquele em que faz a colheita e retira seus proventos do armazém, sem dinheiro para saldar débitos acumulados.

Seguimos o ciclo telúrico do lavrador e anotamos tudo o que revelasse o seu dramático tipo antropológico. O livro *Lavra Lavra* é o repertório móvel e a estrutura, em nível de solução estética, desse levantamento direto. (CHAMIE, 1974b, p. 51)

Este é, de forma exemplificada, o processo de captura daquilo que Chamie designou como “estrutura genética” da realidade. O poeta vem a impregnar-se pela lógica e pela dinâmica que rege a vida do homem do campo (no caso de *Lavra lavra*) e deixa-se “entrosar com a situação”, ora agindo sobre ela, ora recebendo a ação que vem dela:

Uma vez, somos nós que nos entrosamos com a situação do homem do campo; outra vez, somos entrosados nela; e desse jogo dialético saímos comprometidos com o nosso próprio sistema válido de participação. Só com essa repetição mútua de entrosamento é que um poeta, fora da situação do homem do campo, pode falar desse homem e só, assim, pode esse homem aceitar e se ver, ao nível de sua consciência, naquilo que dele o poeta diz. (CHAMIE, 1974a, p. 30)

O poema será sempre, portanto, um resultado desse entrosamento do poeta com a área de levantamento. Ao processo que constitui a transposição das estruturas da realidade para a estrutura do poema, Chamie denominou “virtualização”¹⁹. Nesse sentido, a estruturação formal do poema não está previamente estabelecida, mas depende de como a área em questão irá “ditar” suas especificidades constitutivas e de como o poeta estará sensível à virtualização destas na configuração espacial do poema.

Em decorrência disso, a mobilidade interna dos textos de *Lavra lavra* possui a mesma característica cíclica do “trajeto circular” da existência do lavrador. Certo aspecto da fala campesina é refletido no poema por meio de uma dicção truncada, como mostra a disposição das palavras no poema “Plantio”. A lógica da exploração do trabalho é problematizada não só tematicamente, ao longo dos textos, mas aparece, sobretudo, “dramatizada” sob a forma do desempenho das próprias palavras no interior do texto, como mostra o poema “Compra e venda”:

¹⁹ “Que é virtualizar? É dar realidade autônoma, no tempo e no espaço, aos dados do nosso conhecimento. Se a literatura pretende ser forma de conhecimento, ela só o será na medida em que virtualize. Diremos: a literatura é forma de conhecimento com sua categoria própria. Ao contrário do conhecimento filosófico, ela não prima pelo conceitual. É, antes, virtual” (CHAMIE, 1974a, p. 69).

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

A boca abre:
 passa o produto e a tarde.

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

O bolso seca:
 corre o dinheiro à meca.

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

O faro falha:
 pesa a proposta e a palha.

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

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

(CHAMIE, 1978, p. 70)

Em suma, a exemplificação dessa interdependência entre a estrutura da área de levantamento e a estrutura do poema não quer dizer outra coisa senão que para a “literatura-praxis o conhecimento é a projeção da estrutura da realidade através da obra que é sempre um *resultado*” (CHAMIE, 1974a, p. 70). Com esse argumento Mário Chamie se munia para desfechar contra a poesia concreta as acusações de formalismo, uma vez que a estrutura, para os poetas concretos, seria o resultado da manipulação do material lingüístico e não da reflexão sobre o mundo. Fica aberto, aqui, o fosso que separa duas orientações distintas sobre poesia: uma que assevera que o significado de

um poema está nele mesmo e não em algum contato com a realidade alhures; outra que, por sua vez, coloca a palavra poética na perspectiva de “mediação da energia interna dos acontecimentos, dos problemas que elas [as palavras] levantam” (CHAMIE, 1974a, p. 172), ou ainda define o poema como “organismo vivo que incorpora e exprime realidades externas a ele, transfigurando-as” (CHAMIE, 2004, p. 280).

Poderíamos perguntar se a posição da praxis de retomada do preponderante valor semântico da poesia não representaria um retorno ao modo “convencional” de compreender o fazer poético como discurso sobre a realidade. E, nesse caso, ficaria em aberto a questão de saber em que circunstância seria a praxis uma vanguarda, uma vez que não oporia nenhuma contrapartida ao *status quo* literário, coisa que, concordando ou não com a poesia concreta, esta inegavelmente realizou.

O segundo momento da discussão que anteriormente anunciávamos, a saber, a distinção entre poesia de expressão e poesia de levantamento, oferecerá algumas coordenadas para um redimensionamento do problema.

Chamie declara posição contrária à perspectiva de abordagem temática da literatura: “o ‘tema’ da vida do campo, o ‘tema’ da usura e da exploração capitalista, o ‘tema’ da revolução cubana, o ‘tema’ da renúncia de um presidente” (CHAMIE, 1974a, p. 72). Para ele, o fazer poético que se coloca no âmbito da abordagem de temas permanece alheio à situação real e confina-se em um tipo de resultado que só ratifica o hiato que separa os verdadeiros problemas da realidade brasileira e o universo alienado da “Literatura-literária”. Como esse conceito aparecerá ainda em vários outros momentos do trabalho, convém darmos uma breve indicação do seu sentido:

Este [o conceito de Literatura-literária] se refere à literatura que não se desvincula de um universo literário estrito, ou seja, uma literatura que, ao invés de partir de uma realidade contextual situada para formular o seu projeto estético revolucionário, prefere retomar, embora pelo reverso, os

preceitos de escolas e movimentos anteriores, dando-lhes continuidade histórica. (CHAMIE, 1974b, p. 42)

Baseado no que foi até agora apontado, podemos fazer algumas incursões no cerne da problemática praxis, a fim de indagarmos sobre as suas bases utópicas. Antes, porém, uma breve recapitulação da ordem dos argumentos: 1) praxis assume posição diametralmente oposta à poesia concreta, ao reivindicar a relação de interdependência entre poema e contexto; 2) a área de levantamento coloca-se como condição necessária para a feitura do poema-praxis (“Só com essa repetição mútua de entrosamento é que um poeta, fora da situação do homem do campo, pode falar desse homem” [CHAMIE, 1974a, p. 30]), o que pressupõe que as “estruturas genéticas” da realidade possam ser “virtualizadas” no poema; 3) colocando-se numa perspectiva de compromisso com a realidade contextual, a vanguarda representada por Chamie pretende romper com uma tradição literária ao mesmo tempo em que instaura a literatura-praxis, cujo plano revolucionário inclui o poema de abrangência coletiva.

O que é uma “poesia de levantamento”, portanto, para que possamos extrair do seu bojo um núcleo de utopia? Tudo se passa como se a realização do poema de levantamento fosse a transfusão, sem perda, da “energia vital” das coisas para o universo do poema. Como as coisas não são palavras, o máximo que se pode esperar desse procedimento é uma “tradução”, isto é, um complicado processo de transporte de um sistema de códigos para outro, o que implica em um jogo de perdas e ganhos. No fundo, isso nada mais é do que a operação básica pela qual passa todo usuário da linguagem, seja de que natureza for. É esse o ideal do pintor como também o do cientista que se esforça em “decodificar” a natureza. A diferença que Chamie parece querer efetuar de um modo mais incisivo com relação a esses exemplos é a de que a idéia de levantamento envolve a “problematização” no lugar da mera “expressão”. O poema-praxis sustentaria uma carga de criticidade supostamente não localizável em

textos da tradição de não-levantamento. Isso ocorreria porque o texto praxis desvencilhar-se-ia do pressuposto de que ele fosse um mero exemplar no grande museu das formas literárias. Se o poema-praxis almejou inscrever-se em um horizonte de transformação social, é natural que ele se rebelasse contra a tendência de firmar-se como fim em si mesmo. Utópico é, portanto, em parte aquele ideal de conservação de energia das coisas nas palavras, porém, talvez em menor escala, se comparado ao escopo maior para o qual o projeto praxis de transformação de consciências se dirigia.

Durante a abordagem empreendida neste sub-capítulo, fizemos questão de sublinhar dois traços que definiriam os pilares do pensamento da praxis tendo em vista a natureza do texto poético. Um deles é a interdependência entre poema e área de levantamento. O outro diz respeito ao ideal do poema coletivo. Vale considerar, todavia, que a vanguarda praxis, sempre procurando escapar da possibilidade de converter-se em “movimento” literário, esteve atenta a evitar que suas teorizações se transformassem em receituário técnico sobre como orientar a produção artística. Tal como dissemos anteriormente, Chamie sustenta a opinião de que o instante da teoria é posterior à feitura do poema e relativa a ele. Todavia, apesar de adepta dos manifestos, o que poderia sugerir uma postura rígida com relação a determinados postulados para a criação poética, a instauração praxis já antecipava a necessidade de superação constante de suas próprias proposições. Assim, embora não haja qualquer passagem dos textos de *Instauração Praxis I e II* em que Chamie tenha considerado a questão do levantamento como condição prescindível, ela não deve ser entendida como um dogma ou uma amarra inibidora da criação poética²⁰:

²⁰ Em entrevista à revista *Cult* (n. 32, 2000), inserida em *A palavra inscrita*, Chamie declara sobre a área de levantamento: “A área de levantamento remetia a uma proposta mais aberta, para não se ficar preso a temas comuns e canônicos. Essas áreas não são apenas objetivas, são também subjetivas, intersubjetivas, em seu tempo histórico. Não tenho, neste ano 2000, necessidade de recorrer a esses recursos” (CHAMIE, 2006, p. 321).

Ao falarmos, todavia, em situações-área e problemas não pretendemos fechar os campos possíveis de criação artística nem advogar uma espécie de opção por constrangimento. Cada produtor ou criador tem sua perspectiva de liberação de resultados. O que argüimos é que esses campos possíveis (a vida rural, uma pessoa, um fato cotidiano, u'a emoção lírica, o operariado) são mais ou menos eficazes se são mais ou menos inseridos e incorporados ativamente pelo processo dinâmico do contexto. Porque, em última análise, a perspectiva individual do escritor (subjetivada ou objetivada, não importa) é um modo de ser da perspectiva total da sociedade. (CHAMIE, 1974a, p. 72-73)

Para ser tomado como área de levantamento não é preciso que o dado em questão seja sempre uma realidade empírica e objetiva, como pudemos ter feito parecer pela ênfase no caso de *Lavra Lavra*. Já que esta obra “nunca foi [...] o paradigma absoluto de uma forma de fazer texto” (CHAMIE, 1974a, p. 73), é bom que fique registrado que a área de levantamento é um conceito mais abrangente do que possamos ter dado a entender até o momento.

O leque de abrangência do conceito de área de levantamento é bastante amplo. É curioso constatar a presença do tópico “emoção lírica” no rol dos exemplos apresentados por Chamie na citação acima. Isso prova que a proposta de levantamento é menos a de um rigoroso “trabalho de campo”, tal como foi realizado em *Lavra lavra*, do que a de uma outra disposição do poeta para com o seu objeto. E qual seria essa outra disposição? Primeiro, uma postura anti-expressiva e mais crítica. Segundo, a preocupação de evidenciar os nexos do seu objeto com um universo de relações mais amplo, de maneira que o poema informe as ligações, muitas vezes insuspeitas, que regem a própria dinâmica da realidade. Em uma entrevista ao Suplemento Literário de *O estado de São Paulo* (1966) incluída em *Instauração Praxis I*, Chamie dispõe-se a exemplificar o processo de criação de um poema-praxis e mostra, no ato mesmo da entrevista, os passos dessa realização. Inicia por estabelecer uma área que, na ocasião, foi o computador. A passagem é um pouco longa, mas achamos interessante reproduzi-la, ainda que suprimindo algumas partes, devido ao valor da

minuciosidade e da riqueza de detalhes explicativos do mecanismo de composição amparado pelo processo de levantamento:

[...] Suponha, Altmann, que eu queira elaborar um poema sobre um computador. O que faço antes de tudo? Procuo levantar o vocabulário que o identifica e lhe confere realidade dentro do seu contexto. Com o perdão do improviso, digamos que o vocabulário seja este: “computador”, “ciência”, “eletrônico”, “técnica”, “cálculo”, “precisão”, “cibernética”, “estatística”, “equação”, “ficha” e “empresa”. [...] Tenho, portanto, diante de mim e para meu trabalho de autor, essas matérias-primas. Se eu fosse um autor tradicional (de vanguarda ou não), eu poderia projetar meus sentimentos sobre cada uma delas ou simplesmente relacioná-las, adaptando-as e dispondo-as dentro de um esquema formal, pré-estatuído. Como autor praxis, porém, meu comportamento criativo é outro; vou inter-relacioná-las, colocá-las uma frente a outra, examinar as contradições internas que cada uma carrega consigo. Desse modo (e tendo em vista que sintaxe é o estudo das relações entre os signos) vou proceder a um levantamento de uma sintaxe possível (não condicionada por nenhuma regra lingüística predeterminada) que o próprio vocabulário registrado contém em si. Suponhamos, então, que eu coloque, de início, frente a frente essas três palavras ou signos: “precisão”, “técnica” e “empresa”. Inter-relacionando uma com as outras eu posso obter a seguinte conexão de signos: “A PRECISÃO DA TÉCNICA NA EMPRESA”. Suponha, agora, que eu coloque frente a frente estas outras três: “equação”, “cibernética” e “ficha”. Posso obter essa conexão: “A EQUAÇÃO CIBERNÉTICA DA FICHA”. Farei a mesma coisa com mais estas três: “cômputo”, “eletrônico” e “ciência”. O resultado poderá ser este: “O CÔMPUTO ELETRÔNICO DA CIÊNCIA”. Finalmente me sobram duas palavras: “computador” e “estatística”. Além de colocar uma diante da outra, digamos que eu queira examinar a contradição interna de uma delas. Escolho para isso a palavra “computador” e vejo que este signo contém dois outros muito conflitantes. Trata-se de “cômputo” e “dor”. Organizo, finalmente, esta unidade de composição: “O CÔMPUTO DA DOR ESTATÍSTICA”.

[...]

O autor praxis, porém, não vai apenas do vocabulário à sintaxe. Para entrosar-se criticamente com a dialética interna da área e acionar os seus fatores de transformação, ele põe em prática a relação dos signos (levantados e articulados numa sintaxe) com o contexto geral em que a área se situa. Voltemos ao “computador”. Qual o contexto geral em ele se situa? Ainda na base do improviso, eu diria: o contexto que certos problemas de uma civilização tecnológica cria para nós que vivemos o conflito subdesenvolvimento x desenvolvimento. Que problemas? Por exemplo: o da automação e o da mão-de-obra, o da racionalização da produção e do consumo, o do capital e do trabalho, o da organização empresarial num país cujo povo tem ainda um baixo índice sócio-econômico, o do desnível entre uma alta técnica industrial de produção de bens e o pequeno poder de compra e ingresso nesses bens por parte da grande massa, o da emocionalidade e das dolorosas frustrações individuais e coletivas que esse desnível provoca, o do estímulo a uma consciência ideológica e transformadora, etc. São esses problemas que, em última análise, darão sentido ao texto feito sobre o “computador”; São eles que me levam ao levantamento de uma semântica em que, necessariamente, implicam os signos de conexão organizados em sua sintaxe. Bastaria eu estabelecer uma justaposição entre o “cômputo da dor” (que pode ser a soma emocional de tantas frustrações) e a “precisão da técnica na empresa”, para eu caracterizar a relação entre os signos (palavras) e o significado contextual da área a que eles se referem. A unidade “cômputo da dor” por si só conflita com a “precisão técnica da empresa” e exterioriza

uma semântica proposta pela própria área e não por uma projeção subjetivista do autor. (CHAMIE, 1974a, p. 247-249)

Dessa forma, ratificamos o caráter do poema-praxis: poema como objeto de conhecimento e virtualização de uma problemática. Em um contexto mais amplo: poema que se quis coletivo, porque partia de uma área que por si só era uma dimensão da coletividade e abria-se à intervenção do leitor.

2.3. Formalismo e realidade nacional

Definimos este capítulo como a seção do trabalho destinada à indagação sobre o que é o poema no âmbito das duas vanguardas tomadas como objeto de estudo. Como a pergunta pelo ser do poema exigiu um exame sobre a matéria que o constitui – no caso, a palavra –, vimo-nos forçados a entender qual o seu estatuto na ordem das realidades: daí o problema ter tomado, em um primeiro momento, uma feição de discussão ontológica.

Pensar o estatuto ontológico da palavra, no entanto, é colocar o problema da sua relação com o objeto e tal problema, como vimos, ocupa um lugar de primeira ordem no debate concretismo X praxis, cuja disputa dizia respeito à posição de vanguarda da consciência artística brasileira.

É preciso ter em mente que ambos os projetos tinham em vista um caminho de “revitalização” da palavra poética. Quando a poesia concreta abole o verso e libera o signo verbal da cadeia da sintaxe discursiva, a intenção é a de promover a possibilidade de uma manifestação integral das potencialidades verbais, sonoras e visuais da palavra. Quando a praxis critica a estrutura do poema concreto é por entender que a palavra verdadeiramente viva é aquela que se abastece na fonte da energia das coisas. O que coloca as duas vanguardas em situação de extremo antagonismo é, nesse aspecto, a idéia

de correalidade adotada pela poesia concreta contra a relação de interdependência do poema-praxis com a área de levantamento.

A tese da correalidade promove, inevitavelmente, uma relação de paralelismo entre a palavra e o mundo, ao passo que, por outro lado, se empenha em demarcar os contornos de uma certa noção de autonomia do objeto artístico, autonomia essa que visa garantir as significações da obra poética dentro das suas próprias fronteiras estruturais e não em associações metafóricas e conotativas com os objetos reais.

A praxis, por sua vez, crê na viabilidade da poesia como discurso sobre o mundo. Não pela expressão subjetiva do autor sobre uma determinada temática, mas através da mediação, por parte dele, entre o mundo da experiência e o mundo da expressão artística. Nesse sentido, também atenta (tal como a poesia concreta) contra, digamos, a palavra mistificadora e a metáfora como adorno. Só não adota como procedimento viável o desligamento do conteúdo semântico em relação ao mundo, porque, para Chamie, é um elemento indispensável o nexo da palavra com a realidade. O poema, nesse caso, não comunica apenas a si mesmo, mas enfeixa em sua estrutura significados que problematizam um campo de atuação e um conjunto de relações que esse campo suscita.

Entre as duas tendências há uma bifurcação operacional: a primeira pauta suas experimentações no sentido de aproximar-se ao máximo de uma proposta de poema em que o estrato semântico não ocupe o primeiro plano (dividindo a sua importância, ao contrário, com a dimensão anti-discursiva e com a espacialidade tipográfica). A outra mantém o semântico na ordem das suas prioridades, por ser parte estrutural da composição da área de levantamento.

Isto posto, seria oportuno discutir, ainda que de forma muito mais breve do que mereceria a questão, o problema da relevância das propostas aqui abordadas para o âmbito da “realidade nacional”. Tal poderia ser feito por duas vias que se interceptam. A primeira indagaria sobre a contribuição, ou não, das vanguardas concretista e praxis para o aprofundamento das questões relacionadas à busca de uma, se não identidade, pelo menos auto-imagem da cultura nacional. A outra seria buscar o lugar de contribuição da poesia concreta e da praxis aos problemas levantados pelo Modernismo brasileiro. Como este representou, principalmente com as primeiras vanguardas de 1922, um instante de redimensionamento do problema do nacionalismo literário, fica clara, portanto, a ligação entre os dois ângulos do problema.

Levantar tal questão, neste momento do trabalho, poderia parecer um tanto precipitado, dada a quantidade possivelmente insuficiente de elementos que oferecemos até agora, se confrontado com a complexidade que a questão envolve. Porém, tal como pretendemos apresentá-lo, o problema se mostrará perfeitamente cabível ao momento presente da argumentação. Um possível enunciado para o tópico seria, portanto, o seguinte: as diferenças de tratamento da dimensão do conteúdo, que, como vimos, separa poesia concreta e praxis, podem funcionar como critério de valor para a aferição da pertinência, ou não, dessas vanguardas para o problema da realidade brasileira? Ou ainda: seriam essas vanguardas, e em especial a poesia concreta, um formalismo e, em caso afirmativo, até que ponto é válida uma atitude formalista para a poesia brasileira?

Ao levantarmos tais perguntas estamos tocando em cheio no problema central do ensaio de Ferreira Gullar de 1969, intitulado *Vanguarda e subdesenvolvimento*. O texto em questão tem uma finalidade básica: invalidar as experiências de vanguarda no Brasil. Através de uma ótica materialista-dialética que tenta demonstrar que a experimentação vanguardista descamba para um formalismo

abstrato e paralisador, Gullar atribui às vanguardas brasileiras dos anos 50 e 60 (aqui, leia-se: concretismo e neoconcretismo) a responsabilidade pelo desencaminhamento da discussão da literatura brasileira sobre as questões de interesse nacional.

Sob a linha de pensamento adotada pelo escritor, parece legítima a alegação de Gullar de que o concretismo representou uma inflexão na história da literatura brasileira, se a encararmos de acordo com a perspectiva de uma sucessão de movimentos e obras que, cada qual a seu modo, apresentaram instantes de imersão na busca de uma representação da cultura nacional. Assim, desde o Indianismo, que representou a “busca de uma temática própria para a literatura brasileira” (GULLAR, 2002, p. 186), a nossa literatura persegue a configuração de uma expressão autônoma de um nacionalismo que:

[...] nasceu sob a dominação portuguesa para se concentrar no patriotismo bilaquiano e no ufanismo. Mais tarde, com o Modernismo, manifesta-se uma nova forma de nacionalismo, uma espécie de descoberta e aceitação do país “tal como é”. [...] O romance nordestino é um passo adiante nessa redescoberta da realidade brasileira que, de José Américo a Graciliano Ramos, passando por José Lins do Rego e Jorge Amado, atinge a maturidade da visão realista. (GULLAR, 2002, p. 232)

A partir dessas considerações, convém explicitar alguns pressupostos básicos que servirão para delimitar os pontos de vista do autor de *Poema sujo* que nossa argumentação poderá aproveitar como válidos, como também distanciar-se deles em alguns aspectos. Primeiramente, vale lembrar, o pensamento de Gullar no ensaio em questão está totalmente assentado sobre certas bases materialistas que podem ser sintetizadas pela premissa de que a “arte – como a ciência, como o pensamento ligado à vida cotidiana – é um reflexo da realidade objetiva” (LUCKACS, apud GULLAR, 2002, p. 221). Sem entrarmos no mérito da validade da opção metodológica do autor, o fato é que, enquanto um olhar possível sobre o problema das vanguardas, a questão suscitada sobre serem estas um problema alheio ao meio cultural brasileiro parece

convidativa ao debate, ainda que as soluções a que porventura chegaremos possam tomar rumos opostos aos trilhados pelo poeta e crítico maranhense.

Outro ponto, a nosso ver, de extrema importância a ser considerado, diz respeito ao absoluto silêncio de Gullar sobre a existência do poema-praxis entre as manifestações brasileiras de vanguarda. Esse ponto é de fundamental importância se pensarmos que a inclusão da praxis no quadro das vanguardas poderia inviabilizar a linha de raciocínio que generaliza as vanguardas da época sob a categoria de formalistas. Ora, se o que sustenta tal classificação é, preponderantemente, a suposta desocupação dos “concretismos” quanto à abordagem da realidade, em que lugar estaria situada a praxis senão como a contrapartida estética desses movimentos? Ficamos sem explicação para tal negligência, uma vez que não podemos considerar que, na altura em que Gullar publica seu ensaio (1969), ele não tivesse travado contato com as idéias de Mário Chamie. Tal hipótese é totalmente absurda devido à proximidade de Gullar (ele mesmo redator do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil) com as publicações e os debates que se colocavam na ordem do dia sobre os problemas da poesia.

Delimitando, portanto, os contornos do problema, poderíamos perguntar: será forçoso concordarmos com Gullar quanto à idéia de que o concretismo, e, por nossa conta, a praxis, caracterizam-se como propostas poéticas de índole formalista?

Parece não restar dúvida, a partir do que foi colocado neste capítulo, quanto a um ponto comum à poesia concreta e à praxis: ambas trouxeram a discussão sobre a estrutura do poema para o centro do debate. O dispêndio, o excesso de teorizações a respeito de questões de estrutura como: o espaço em branco (concretista) e o espaço em preto (praxista), a validade ou invalidade do verso, a relação de proximidade e semelhança (a parataxe concretista) contra dialética interna das palavras (ou o geometrismo móvel da praxis), e uma série de outros assuntos relativos à estruturação

formal do poema podem, de fato, indicar uma certa preocupação formalista que nem os modernistas de 1922 (com a liberação da “pesquisa estética”) nem os poetas das gerações seguintes (João Cabral, que veio a elevar essas questões a níveis altos de racionalização, e os poetas da geração 45, cuja preocupação formal restringia-se à reutilização de formas abandonadas pelos modernismos anteriores) chegaram a demonstrar. Além disso, Antonio Houaiss (1967) parece ter razão quando observa que, na poesia concreta, o intuito de concretizar as palavras através dos complexos procedimentos de reorganização anti-discursiva mais contribuiu para “abstratizá-las” do que para concretizá-las²¹.

Tais considerações já são suficientes para encaminharmos as questões levantadas e isso poderá ser feito, como dissemos anteriormente, a partir de dois ângulos de visão que se sobrepõem: o da perspectiva de uma poética envolvida com a realidade nacional e o do lugar ocupado por ela no contexto do Modernismo brasileiro. A interdependência entre essas duas perspectivas pode ser compreendida se levarmos em consideração o conhecido tripé que serviu de fundamento para o Modernismo brasileiro na visão de Mário de Andrade, a saber: “[1] o direito permanente à pesquisa estética; [2] a atualização da inteligência artística brasileira; [3] e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE apud TELES, 1997, p. 310).

A nosso ver, as vanguardas dos anos 50 e 60 não estiveram desligadas dessa tríplice preocupação e, nesse ponto, foram tão “modernistas” e tão “participantes” quanto os “modernismos” que as precederam. Ocorre que a leitura que as últimas vanguardas fizeram dos “sinais” da modernidade foi diferente, em vários aspectos, da leitura dos primeiros movimentos modernistas e isso, menos do que um fator de distanciamento, é, na realidade, uma manifestação do caráter de heterogeneidade que

²¹ “Parece que o desejo de concretizar os conceitos mercê do isolamento, do insulamento, da desantenação das palavras do seu contexto lingüístico, vale dizer, sistemático, em lugar de concretizar, abstratiza mais ainda os conceitos, já de si abstrações.” (HOUAISS, 1967, p. 153)

parece ser um ponto pacífico no que diz respeito a qualquer tentativa de caracterização do Modernismo.

Sob a égide dos valores que informam um mundo cada vez mais modificado pelos efeitos das transformações industriais e pelas novas formas de linguagem, tanto a poesia concreta quanto a praxis pensaram e produziram suas obras e teorias. Os dados dessa nova configuração mundial e das novas linguagens foram decisivos para o modo como ambas as vanguardas puseram em exercício tanto suas “pesquisas estéticas” quanto a “atualização da inteligência artística brasileira”. O que causa uma aparência de divórcio entre essas vanguardas e a realidade nacional é o fato de que, para elas, a idéia de um projeto de atuação dentro da realidade não esteve ligado a uma abordagem de elementos considerados específicos da cultura nacional. Isso significa, a nosso ver, menos um desvirtuamento do Modernismo do que uma recolocação dos seus problemas, sob novos aspectos.

No tocante à “pesquisa estética”, concordemos ou não com as propostas dos integrantes de *Noigandres* (levando em consideração que se deve a estes o passo inicial), foram eles os responsáveis por um profundo questionamento acerca dos valores da poesia instituída. O sentido da experimentação concretista que é, na verdade, a procura de uma nova poesia baseada em outros padrões de composição, ao mesmo tempo em que exigiu um alto grau de pesquisa estética, significou, também, uma “atualização” da produção brasileira com dados teóricos e artísticos internacionais que ainda não haviam sido considerados, a não ser muito pontualmente, por poetas de gerações anteriores.

A primeira questão que deve ser proposta àqueles que acusam a poesia concreta de dar as costas à realidade nacional é: como seria possível, para uma proposta de poesia que se coloca mais na perspectiva de comunicação de estruturas do que de

conteúdos, conciliar os pressupostos que a constituíam com a abordagem mais direta de elementos culturais, antropológicos, sociais, etc.? Em outras palavras, é preciso perceber até que ponto não se estava exigindo do pensamento e da prática concretistas algo que lhes era totalmente estranho. Eis um aspecto. Em seguida (e isto nos parece fundamental), destacamos que o fato de a poesia concreta não tratar “temática” ou “conteudisticamente” as várias dimensões da realidade não significa que ela esteja fora do raio de abrangência dessas questões e que o todo de sua produção artística e teórica não seja uma tomada de posição diante delas. Porém, costuma-se repudiar a poesia concreta partindo-se do pressuposto de uma certa forma de atuação e participação poéticas que, embora tenha garantido os ganhos e aquisições do nosso Modernismo, já não são as mesmas partilhadas pelo grupo concretista. Tal linha de refutação não acata a possibilidade inversa, ou seja, de a vanguarda concretista ter vindo a acrescentar ao Modernismo um novo horizonte de leitura de suas problemáticas fundamentais, pois a preocupação está votada sempre a identificar a “subtração” da poesia concreta de um rumo que fora acertado pela Semana de 1922. Por conseguinte, pensando no fio condutor de *Vanguarda e subdesenvolvimento*, não haveria ali uma certa imposição de uma lógica linear externa aos fatos que compõem a literatura brasileira? Explicando: ao descrever uma sucessão de realizações literárias como enredadas por uma lógica evolutiva subjacente, Gullar encerra um esquema explicativo dentro do qual manifestações como o concretismo não passariam de inflexões ou retrocessos, jamais contribuições ou acréscimos. Cai-se assim no risco de atribuir uma “razão teleológica” à nossa literatura (leia-se: o progresso rumo a uma literatura genuinamente brasileira), que termina por encerrá-la em um modelo explicativo algo castrador e pouco inclusivo.

Dessa forma, não é necessariamente a questão do formalismo que se deve ter em vista se se quer criticar a poesia concreta. Se, por formalismo, pretende-se

generalizar traços de uma poesia voltada mais para sua estrutura do que para possíveis conteúdos, de fato, o concretismo é um formalismo. Contudo, a equação de que formalismo é igual a alienação parece pouco acertada na medida em que, de um lado, restringe o potencial de criticidade da poesia a um tipo convencionado de abordagem temática e conteudística e, por outro, impede o advento de outras possibilidades de leitura e conserva hábitos de sensibilidade que poderiam ser, se não abandonados, pelo menos enriquecidos a partir de outros procedimentos de fruição, análise e interpretação da obra e de suas relações com o contexto. A poesia concreta é, certamente, passível de crítica sob vários aspectos, porém, o que estamos defendendo aqui é que os pressupostos dessas críticas precisam se precaver contra certas totalizações argumentativas, sob pena de: 1) determinar um sentido unificador para o Modernismo, que, pela sua heterogeneidade intrínseca, é, no mínimo, rebelde a conceitualizações definitivas; 2) desconsiderar o fato de que uma solução formalista nem sempre representa uma “fuga” idealista e que tal solução pode ser uma tomada de posição diante dos problemas conjunturais; 3) deixar de lado o possível potencial de criticidade de uma proposta que, ao criar novos valores, põe em xeque certa prática sedimentada sobre uma dada concepção do que seja o sentido do poético. Este é, basicamente, o aspecto reducionista da metodologia de Gullar no ensaio em questão.

Com consideráveis ressalvas, parte dessas considerações vale para a praxis, em vários aspectos, alguns deles já sinalizados ao longo desta discussão. Primeiro é preciso considerar que, não fosse a tomada de posição concretista, a praxis seria bem diferente do que ela se tornou. Os textos da *Instauração* mostram isso muito claramente²². Sem querer minimizar a originalidade das reflexões de Chamie, é fato que

²² Isso não nos autoriza a tomar a vanguarda praxis como a “dissidência mais próxima do projeto original [o concretismo]” (BOSI, 1997, p. 483). O fato de ter surgido alguns anos depois da poesia concreta (e dada a repercussão deste movimento) exigiu de Chamie, como processo de auto-afirmação da praxis, uma rigorosa tomada de posição ante os problemas discutidos pelo grupo concretista.

grande parte delas ergueu-se em antagonismo direto com a poética concretista. Dada a proposta deste capítulo, ativemo-nos a enfatizar tal antagonismo no ponto específico da relação dessas vanguardas com a realidade exterior ao poema. Nesse sentido, se o formalismo da poesia concreta deve-se ao fato de ser ela uma poesia que abdicou da representação, o mesmo não se pode dizer da praxis, cujo programa foi totalmente voltado para uma poetização problematizadora dos dados da realidade. No entanto, ainda que tal preocupação tenha sido central, os poemas-praxis possuem, de forma bastante evidente, a marca da experimentação formal.

Por essa última característica, a praxis representou uma forma “equilibrada” de ajustamento entre os atributos de uma vanguarda e o caráter de uma poesia “participante”, tal como era entendido o termo na época em que, pelas forças das circunstâncias políticas, se cobrava dos movimentos artísticos um comprometimento social, como foi o caso dos concretistas com o “pulo da onça” em 1961. Porém, a solução praxista não pode ser equiparada à chamada poesia “panfletária” ou a qualquer tipo de arte genericamente considerada como “engajada”.

O posicionamento de Chamie sobre a relação da praxis com o Modernismo e com a questão nacional pode ser resumido nos seguintes pontos: de fato coube ao Modernismo todo o mérito da colocação de um nacionalismo artístico brasileiro. No entanto, malgrado todas as rupturas com os academismos das escolas literárias com fortes ranços do complexo colônia-metrópole, cujo sintoma mais manifesto é a cultura da importação de padrões artísticos europeus, o Modernismo não conseguiu constituir-se enquanto um verdadeiro projeto de instauração, tendo sido mais uma atitude de recusa (decerto procedente) do que, efetivamente, uma proposta. Além disso, mesmo as grandes produções modernistas ressentem-se, na visão de Chamie, de uma certa limitação que a abordagem temática impõe aos seus autores. Nesse sentido, um

Macunaíma, na “tentativa de organização de uma fala única brasileira não consegue superar a dicção folclórica do tema do ‘herói sem nenhum caráter’” (CHAMIE, 1974a, p. 111), assim como um *Grande sertão: veredas* “não vence, ainda, uma constante regional folclórica” (CHAMIE, 1974a, p. 111).

O fundamento central dos argumentos de Chamie é o caráter totalizador e revolucionário da vanguarda em nome da qual ele advoga. Para esta, o Modernismo é uma “situação-limite” que deve ser superada por um projeto de transformação coletiva, cujo escopo último é a formação de uma “consciência de leitura” entre intelectuais e povo:

[...] “a literatura-praxis se estabelecerá, em definitivo, como fazer histórico, quando intelectuais e povo forem leitores de uma mesma linguagem” [trecho do “manifesto didático”]. Vale dizer: quando houver o domínio pleno de uma consciência de leitura, identificando produtor e consumidor de arte num só projeto. Não significa isto que o escritor deva escrever para o leitor segundo a educação e o alcance intelectual deste, numa sociedade de privilégios. (CHAMIE, 1974a, p. 57)

Nesse ponto do pensamento da instauração-praxis, as demonstrações práticas escasseiam, à medida que vai ficando cada vez mais difícil visualizar quais os caminhos de acesso a tal utopia congregante, na medida em que, como reconhece seu próprio fundador, não é possível ao autor “falar diretamente às massas” (CHAMIE, 1974a, p. 78).

Tudo se passa, portanto, como se o Modernismo, caudatário ainda de uma atitude “temática” na literatura, permanecesse limitado pelas peias da “Literatura-literária”, cuja característica principal é o fato de atuar “paralelamente” ao mundo. Nesse sentido, por mais que a atitude modernista tenha dado saltos qualitativos no que tange a um processo desmistificador da cultura brasileira, sua relação com esta não escapa da eleição temática e ilustrativa dos dados da realidade, permitindo-se, não raro,

a apresentação de cenas imbuídas de folclorismos, como no caso das obras mencionadas de Mário de Andrade e Guimarães Rosa.

A crítica de Chamie parece querer demonstrar que toda a problemática nacionalista, dentro de tal quadro, carecerá de uma verdadeira potencialidade transformadora e que só a praxis possui as condições de assumir uma atitude de verdadeira superação das potencialidades abertas pela Semana de 1922. Parece cabível ilustrar a tomada de posição praxista parafraseando a conhecida frase de Marx: “os filósofos não fizeram mais do que *interpretar* o mundo de várias maneiras, mas agora trata-se de o *transformar*” (MARX, ENGELS, 1980, p. 33). No caso da praxis, poderia ser dito: os poetas não fizeram mais do que *tematizar* o mundo de várias maneiras, mas agora trata-se de *levantá-lo* para *transformá-lo*.

Já tivemos oportunidade de indicar que toda a estruturação formal do poema-praxis tem em vista a viabilização do seu projeto maior de transformação social. Embora não tenhamos entrado nos detalhes dos aspectos formais (que ficarão para o próximo capítulo), chegamos a assinalar o fato de que tal estruturação corresponde, ao mesmo tempo, ao levantamento de uma prática coletiva e tende a gerar um resultado poético passível de intervenção de leitores co-autores. Mesmo que nos ocupássemos, no momento, em expor os detalhes dessa que é a característica básica do poema-praxis, tal esforço seria apenas parcialmente suficiente para demonstrarmos o elo causal entre tal proposta de poesia e os resultados que dela seria possível depreendermos. Ou seja, a relação contida entre uma coisa e outra (o poema instaurador e o efeito social) resultaria do fato de que o poema, ao envolver a estrutura e a problemática da área de levantamento, da qual se origina, possibilitaria a convergência entre o autor e o leitor numa mesma “consciência de leitura”, isto quando ambos “forem leitores de uma mesma linguagem”. Finalmente, podemos notar que a pretensão da praxis acerca da

problemática que discutimos é a de representar o instante histórico de ruptura vanguardista em que literatura e realidade estarão conjugadas, de tal sorte que ambas pertencerão a uma zona comum, de modo que “poema” e “problema” serão instantes de uma mesma prática. O nacionalismo sairia, assim, do lugar de temática convencional modernista para dar lugar à constante crítica da questão desenvolvimento/subdesenvolvimento, que estaria no cerne de toda atividade produtora da cultura nacional.

3. SOB O SIGNO DA ÉPOCA: UMA NOVA POESIA PARA UMA NOVA SENSIBILIDADE

Um dos argumentos utilizados pelas vanguardas para confirmar os motivos de suas rupturas e experimentações é aquele que coloca a necessidade de mudança na maneira de pensar e sentir, mudança esta que se justificaria a partir de uma sintonização da linguagem artística com as alterações ocorridas no modo de vida das pessoas na sociedade moderna.

Desde os empreendimentos das primeiras vanguardas históricas, principalmente o Futurismo, a idéia de moderno esteve intrinsecamente vinculada à de industrialização, com todas as suas implicações, entre as quais: a substituição do fazer artesanal pelo fazer industrial; a troca do esforço humano pela energia maquinária; a intensificação da velocidade do cotidiano que passa a ser regido pela produção; a sofisticação do *design* dos objetos industriais que dá o tom da “novidade” do produto (ou seja, um novo produto não é mais necessariamente o resultado de uma inovação propriamente funcional do objeto, mas, muitas das vezes, apenas uma alteração no seu modo de apresentação) e várias outras modificações nas relações sociais decorrentes dessas transformações.

Poesia concreta e praxis também estiveram sensíveis ao tema da adaptação da linguagem artística às mutações sociais. O momento histórico em que essas vanguardas atuaram concorreu para acrescentar um ingrediente novo ao já consolidado tema da equiparação entre arte e espírito da época. Trata-se da ideologia desenvolvimentista que se espalhava pelas consciências dos mais diversos setores da produção brasileira daquele período. No âmbito da produção estética, a questão

colocava-se, portanto, na perspectiva de como equacionar as exigências da modernização das técnicas artísticas, que, no cenário internacional, há muito já ocorrera, com a saída do estágio de subdesenvolvimento, processo ao qual os padrões brasileiros de gosto e sensibilidade ainda achavam-se atrelados.

Observa-se, como pano de fundo das soluções propostas pelas vanguardas, uma certa convergência com o espírito nacional-desenvolvimentista da era Kubitschek, na medida em que elas apostaram no valor da inserção da consciência brasileira na lógica da produção e do consumo. Se o Brasil estava sendo politicamente pensado em termos de sua rápida emancipação da condição terceiro-mundista (como provam o audacioso projeto de construção de Brasília, os “50 anos em 5”, a abertura para investimentos estrangeiros, o processo de industrialização, etc.), de forma subjacente, o “reflexo” disso no pensamento vanguardista foi a obstinação de que o Brasil deveria desenvolver uma poesia que ombreasse com essas novas perspectivas.

O projeto de atuação sobre os padrões de sensibilidade do brasileiro obedece a esse propósito maior de saída da situação de inferioridade cultural do país. Ou seja, da mesma forma que, para a lógica da ampliação de mercado, se faz necessária a sofisticação e diversificação do consumidor, para a poesia de vanguarda (tanto o concretismo quanto o poema-praxis), o público é também visto como consumidor, o termo final do processo da produção artística e, como tal, precisa ser considerado do ponto de vista de suas novas necessidades.

As conseqüências lógicas da estipulação de um projeto “participante” para a poesia acarretam soluções peculiares no âmbito do pensamento sobre a linguagem poética, sobre o papel do produtor de poesia, assim como acerca das relações entre poesia e sociedade. A primeira condição intransponível de um projeto nesse sentido é a impossibilidade de manter a poesia dentro dos contornos estritos da instituição arte, tal

como descreve Peter Bürger em sua *Teoria da vanguarda*. Isso faz com que o pensamento vanguardista busque maneiras de conceber modos de penetração da linguagem artística no mundo da práxis cotidiana. O rompimento dos limites da instituição arte e a sua inserção no universo da vida é uma das características fundamentais para, na visão de Bürger, um movimento ser considerado de vanguarda. Mais uma vez o paradoxo insiste em expandir seus tentáculos por sobre os propósitos utópicos das vanguardas. Se, por um lado, a exigência da participação no mundo da vida impõe-se como uma dedução direta das intenções das vanguardas, tal objetivo não pode ser realizado através de uma simples facilitação da linguagem poética tendo em vista um alcance mais direto para o público consumidor. Se assim fosse, as vanguardas não estariam contribuindo para a elevação dos padrões de fruição estética das massas, desiderato inscrito no próprio conceito de vanguarda como prospecção para o futuro e indicação de novos caminhos. Esse fato distancia as vanguardas dos projetos de arte “engajada” tal como foram postos em prática por alguns poetas e artistas dos Centros de Cultura Popular (os CPCs), principalmente durante os primeiros anos de 1960²³.

Em tal sentido, trataremos de discutir as coordenadas teóricas que orientaram as experimentações da poesia concreta e da praxis quanto à perspectiva de fundar uma poesia condizente com os padrões da modernidade tal como a assinalamos anteriormente. Podemos adiantar, desde já, que os valores tidos como representativos do presente histórico, no qual a poesia concreta e o poema-praxis estavam inseridos, dependeram da interpretação específica que cada vanguarda efetuou dos problemas conjunturais do momento. Nesse sentido, as diferentes cosmovisões de ambas as tendências geraram soluções distintas para essa problemática ou até mesmo concepções diversas sobre a própria configuração dos termos da questão. A resposta da poesia

²³ A esse respeito conferir o livro de Heloísa Buarque de Hollanda: *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*.

concreta (via Apollinaire) de que é preciso “compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente” (CAMPOS et alii, 1975, p. 21), porque é necessária uma “comunicação em seu grau + rápido” (CAMPOS et alii, 1975, p. 48), em nada se parece com o “geometrismo móvel” da estrutura do poema-praxis como forma de incitar a intervenção do leitor como co-autor. Também o flerte da poesia concreta com a linguagem dos *mass media* em nenhum momento pareceu ter seduzido Mario Chamie, preocupado que estava com o equacionamento das possibilidades de leitura entre intelectuais e povo, embora tenha-se aproximado bastante do diálogo com certas vertentes da música popular brasileira da época. No entanto, não há como deixar de observar, tanto no pensamento dos *Noigandres* quanto nas colocações de Chamie, uma aproximação no que diz respeito à incorporação dos padrões do mundo da produção/consumo ao âmbito do fazer poético e de suas relações com o social. Foi essa particularidade que levou as duas vanguardas a pensarem em questões como: a utilidade do poema e a extinção do “eu” criador, correlato da substituição do artesão pelo processo de produção maquinal.

Antes mesmo de ter forjado o controvertido “pulo da onça” em 1961²⁴, a poesia concreta já comportava na constituição do seu projeto (assim como, a seu modo, a poesia praxis) uma visão “participante”. Paulo Franchetti chama a atenção para esse ponto em seu *Alguns aspectos da poesia concreta*, quando observa que esta, preocupada em extrapolar seu raio de atuação para fora dos umbrais de uma seara estritamente erudita, procurou dar uma feição mais totalizadora ao seu projeto pela via da aproximação com várias outras formas de linguagem da cultura de massas, como “os cartazes, os ‘slogans’, as manchetes, as dicções contidas no anedotário popular, etc.” (CAMPOS et alii, 1975, p. 52). O caráter sintético-ideogrâmico do poema concreto

²⁴ V. “Situação da poesia brasileira”, de Décio Pignatari, incluído em *Contracomunicação* (cf. Bibliografia).

funcionaria, portanto, como ponto de contato, zona de interseção entre o mundo da cultura erudita e a realidade da vida cotidiana. Em outras palavras, quando a teorização concretista erige um conjunto de argumentos que insere o poema “verbivocovisual” na culminância de uma linha de realizações de autores da alta modernidade (Mallarmé, Apollinaire, Joyce, cummings e outros), ela auto-afirma sua razão de ser na história da literatura. Aproveitando a essência da mesma linha de argumentação que lhe possibilitou tal inclusão, a teoria concretista dirige-se às supostas premências de comunicação do mundo dos homens, impondo-se como a mais legítima expressão do modo de ser do tipo antropológico da era industrial.

Já a praxis, por sua vez, não lançou mão de nenhum expediente que a legitimasse na esfera da evolução das formas literárias. Ao contrário, tal propósito foi mesmo repudiado pelo conjunto dos textos que forma a base do seu pensamento. A Literatura-literária, termo já evocado no capítulo anterior, passa a ser encarada como o ciclo vicioso responsável pela inocuidade da literatura diante da capacidade de transformação dos problemas do mundo. Nesse sentido, a literatura-praxis, ao contrário da poesia concreta, coloca-se, segundo Chamie, fora da disputa por um lugar de afirmação na história da literatura e afirma-se como uma anti-literatura-literária²⁵, na medida em que os valores que a informam são hauridos da realidade extra-literária.

Isso posto, importa analisar de que maneira esses dois programas estéticos pensaram seus caminhos de participação no mundo da vida, tendo em vista a viabilização de um projeto totalizador. Contudo, tanto o termo “participação” quanto a idéia de “totalização”, adotados por este trabalho, merecem uma breve observação elucidativa sobre a acepção em que estão sendo empregados.

²⁵ Chamie reconhece a inevitabilidade do lugar da praxis na história da literatura, uma vez que não pode fugir da “fatalidade cronológica” de ter atuado em um tempo específico. Porém, tal atuação tem em vista a instauração de um ponto final na lógica que move a esteira da evolução da literatura: “Vale dizer: uma vez existente a literatura-praxis, ela fará a *sua* história, abolindo a história da literatura estrita e de autores” (CHAMIE, 1974a, p. 40).

É importante que se diga que utilizaremos o termo “participação” desligado do sentido adotado, por exemplo, pela arte dita “engajada”. A diferença fundamental que pretendemos estabelecer é que, no caso desta, as preocupações de ordem didática reduzem a obra a uma função imediatista, não raro impregnada de uma concepção estreita de ativismo político, postergando qualquer outro nível de abordagem artística para segundo plano. Já na poesia de vanguarda, a pesquisa estética continua a ocupar um lugar de prioridade e não é subsumida por pretensões de didatismo político. O modo como os vanguardistas formulam o problema da participação (embora nem sempre usem esse termo para se referir à questão) é muito menos simplista e, a nosso ver, de muito maior profundidade do que a participação da arte dita engajada. As vanguardas, desde suas primeiras manifestações históricas, como lembra Peter Bürger, pretendem uma radical transformação do *status* da obra de arte na sociedade, o que não se restringe a uma simples exigência de adaptação de conteúdos para fins específicos:

Os movimentos europeus de vanguarda podem definir-se como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. Não impugnam uma expressão artística precedente (um estilo), mas a instituição arte na sua separação da praxis vital dos homens. Quando os vanguardistas formulam a exigência de que a arte volte a ser prática, não querem dizer que o conteúdo das obras seja socialmente significativo. A exigência não se refere ao conteúdo; é dirigida contra o funcionamento da arte na sociedade, que decide tanto sobre o efeito da obra quanto sobre o seu conteúdo particular. (BÜRGER, 1993, p. 90)

É nesse sentido que situamos o conceito de totalização: como horizonte utópico da participação vanguardista no âmbito da práxis social. Quando dizemos, portanto, que a poesia de vanguarda visa a um fim totalizador, estamos querendo dizer que seu intuito extrapola a idéia de estabelecer uma “função social” para a poesia. A vanguarda, ao tomar parte da realidade dentro do que entende ser o “espírito da época” ou o *modus hodiernus* da sociedade, opera no sentido de ajustar estética e vida num

mesmo *ethos*, agindo sobre os padrões de sensibilidade que informam um determinado modo de vida do homem moderno.

O ponto em comum, ao qual fizemos referência anteriormente e que, a nosso ver, aproxima poesia concreta e praxis na definição da qualidade do que seria a imagem do espírito da época, consiste na idéia de que as grandes transformações sociais advêm do avanço industrial e tecnológico e que, adaptando para a poesia os novos padrões e valores decorrentes dessas modificações, o poema passaria a ser signo de uma modernidade e isso, por sua vez, assinalaria um amadurecimento dos padrões de produção estética, a exemplo do que estaria ocorrendo, no Brasil, no âmbito econômico e social.

Começaremos a abordagem dessa questão analisando, primeiramente, de que maneira isso se refletiu na concepção de criação poética, sob a forma de eliminação da subjetividade criadora.

3.1. Subjetividade e trabalho artístico

Techné, matriz da palavra técnica, era o termo usado pelos gregos para definir “todos aqueles processos que, mediante o emprego de meios adequados, permitem-nos fazer bem uma determinada coisa” (NUNES, 2000, p. 20). Pressupunha o ato da produção, como também o conjunto de regras que norteavam esse “fazer”, distinguindo-o de algo que se realiza aleatoriamente, sem o concurso de um “saber”. Assim, dentro dessa acepção, poder-se-ia incluir tanto o trabalho do político que dirige a pólis a partir de um saber determinado (a “arte” da política) quanto o indivíduo que se dedica à produção artística, como música, teatro, escultura, etc.

O termo *poiésis*, que também significa “produção, fabricação, criação” (NUNES, 2000, p. 20), diferencia-se de *techné* por uma “densidade metafísica e cosmológica” (NUNES, 2000, p. 20). Segundo o professor Benedito Nunes, esse termo, o mesmo que Aristóteles usou para se referir às artes de seu tempo, poderia ser empregado para designar, também, o ato divino da criação do universo, conforme a cosmologia platônica, segundo a qual um Demiurgo teria moldado a realidade sensível a partir das formas imutáveis do mundo das idéias, neste que teria sido o arquétipo do primeiro ato poético (e também mimético) por excelência: “A ação do Demiurgo, que fez do universo a sua obra, e que o gerou como artefato, foi o ato poético fundamental que os artistas repetem ao impor à matéria, segundo a idéia que trazem na mente, uma forma determinada” (NUNES, 2000, p. 20).

A conhecida discussão levantada por Platão no Livro X da *República* apresenta a arte mimética como atividade inferior, na medida em que se ocupa com a representação de realidades que, em princípio, já são representações de uma realidade anterior, esta sim verdadeira. Se considerarmos que, para essa teoria, o estatuto da verdade encontra-se no mundo das formas arquetípicas, a arte ocupa um lugar desfavorável quanto à possibilidade de acesso à verdade, uma vez que sua condição é a de cópia da cópia, pálida aparência, portanto, das essências eternas.

Platão fala, no entanto, de uma outra ordem de “poetas”, que se diferenciariam daqueles a que nos referimos acima. Aqueles estariam mais próximos da condição do artífice: “Platão dá aos poetas uma posição privilegiada, separando-os dos *artífices*, tanto dos artesãos propriamente ditos quanto dos pintores e escultores, que trabalham com as mãos, usando a matéria” (NUNES, 2000, p. 23). O que definiria, portanto, essa condição privilegiada? É no diálogo *Ion* que o filósofo fala do poeta “inspirado”. Este estaria menos próximo do artífice (e, por esse motivo, da categoria da

poiésis) do que do adivinho²⁶, uma vez que a inspiração é uma espécie de intuição mística, resultado de uma experiência que independe totalmente das faculdades racionais e a elas se opõe. Devemos fixar aqui que, nesta experiência, o que está em jogo não é mais a categoria da *poiésis*, segundo Nunes, mas sim a

categoria religiosa do *delírio* (mania), que compreende três manifestações diversas: a *divinatória*, como a profecia e as previsões feitas pelos vãos dos pássaros ou pela inspeção das vísceras dos animais, oferecidas em holocausto; a das *purificações* do corpo e da alma e, finalmente a *inspiração* das Musas, que nenhum conhecimento técnico supre e à qual se devem todas as perfeições da poesia, quer a sua capacidade para recriar os feitos que merecem memória, quer a indispensável influência que ela exerce na educação da humanidade. (NUNES, 2000, p. 240)

Invocar esses conceitos, pertencentes aos primórdios do pensamento ocidental, no universo de nossa discussão, prende-se ao nosso intuito de demarcar o que talvez possa ser a origem do antagonismo entre a arte entendida enquanto trabalho submetido a regras (ou seja, a *techné* e a *poiésis*) e a idéia de arte como inspiração, que, em Platão, está relacionada ao êxtase divinatório, no qual o poeta transcende o mundo sensível e alça vãos para alcançar outras regiões onde vai buscar o conteúdo do seu canto.

Entre as vanguardas é possível identificar, em movimentos artísticos distintos, a encarnação de uma ou de outra das posições apontadas. No surrealismo, por exemplo, encontramos, *mutatis mutandis*, a idéia, presente no *Ion*, do poeta que transcende uma realidade configurada por convenções racionais e, através de processos que lembram os da magia (no caso de Platão, a “mania” – o delírio – e no caso do surrealismo, o sonho, a hipnose e a escrita automática), liberta-se do império da lógica e “recebe”, alheio à sua vontade e determinação, os ditames da composição de sua obra. Nas vanguardas e neovanguardas de índole mais construtivista, como é o caso da arte e da poesia concretas, ocorre exatamente o contrário do exemplo surrealista. Nesse caso,

²⁶ Daí o termo “vate” que aproxima o poeta da arte do vaticínio.

dá-se a ênfase sobre a *techné* e o repúdio à inspiração e à magia/mania. Entram em jogo o tema do controle do acaso, já abordado por Mallarmé em seu *Lance de dados*, e a racionalização dos processos de composição.

João Cabral de Melo Neto abordou o tema da distinção entre os dois modos do fazer poético (a inspiração e o trabalho de arte) em uma conferência realizada na Biblioteca de São Paulo em 1952²⁷. Na sua fala, Cabral delimita duas “famílias de poetas” que se distinguem quanto à postura diante do ato criador. Há, de um lado, os poetas inspirados. Para eles, os poemas “brotam, caem, mais do que se compõem” (CABRAL, 1997, p. 60). A postura desses poetas é mais passiva justamente porque, para eles, o trabalho da busca é mínimo, já que o poema é um “achado” em que o escritor pouco labora e mais registra uma “voz” de alguma forma alheia à sua decisão: “a poesia para eles é um estado subjetivo pelo qual certas pessoas podem passar e que é necessário captar, tão fielmente quanto possível” (CABRAL, 1997, p. 59).

Por outro lado, há os poetas ativos para os quais a poesia não é “achado”, mas “procura”. A busca pela objetividade poética norteia o trabalho dessa classe de poetas: “O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema” (CABRAL, 1997, p. 65). O trabalho, o labor, os “fracassos” e as “concessões” fazem parte do exercício poético e o poema, por sua vez, será um “organismo acabado, capaz de vida própria. É um filho, com vida independente e não um membro que se amputa, incompleto e incapaz de viver por si mesmo” (CABRAL, 1997, p. 66).²⁸

²⁷ Trata-se do texto “Poesia e composição”, que se encontra no livro *Prosa* (cf. Bibliografia).

²⁸ Apesar de todas essas oposições citadas e mais algumas outras apontadas por Cabral, o poeta de *Educação pela pedra* diz que “essas duas maneiras de fazer não se opõem” (CABRAL, 1997, p. 54). Segundo ele, “são ambas conquistas de homem, de um homem tolerante ou rigoroso, de um homem rico de ressonância ou de um homem pobre de ressonâncias. Por este lado, ambas as idéias se confundem, isto é, ambas visam à criação se uma obra com elementos da experiência de um homem” (CABRAL, 1997, p. 54). A nosso ver tal colocação não condiz com o todo da conferência que mostra nitidamente que a predominância de uma ou de outra disposição poética acarreta resultados divergentes que partem da visão do poeta, passam pela feição que o poema recebe e chegam a determinar a relação deste com o leitor. Evidente que entre ambas as posições cabem inúmeras soluções intermediárias, o que não desmonta, contudo, a relação de oposição entre as duas posturas.

A conferência de Cabral traz ainda uma série de outras questões interessantes, que poderiam ser aqui consideradas, não fosse a prioridade da questão que dá título a este tópico do trabalho. Procurando estabelecer a passagem do que foi dito acerca da clássica oposição entre inspiração e trabalho artístico para as posições das vanguardas praxis e concreta sobre esse assunto, vale mencionar ainda algumas considerações do texto de Cabral que antecipam a forma que o problema tomou quatro anos depois da conferência em questão, com a 1ª Exposição de Poesia Concreta em São Paulo (dezembro de 1956). As considerações dizem respeito ao lugar do autor no “poema objetivo” (o poema que Cabral considera como resultado do trabalho de arte). Enquanto que, para a poesia de cunho subjetivista (a que resultou da inspiração), “o autor é tudo” (CABRAL, 1997, p. 59), uma vez que, como aparece numa das citações que fizemos anteriormente, o poema é como um membro do poeta, o outro tipo de poema, o objetivo, define-se como aquele “no qual não entra para nada o espetáculo de seu autor” (CABRAL, 1997, p. 65), e ainda: “Outro aspecto importante a que visa o trabalho artístico, a saber, o de desligar o poema de seu criador dando-lhe uma vida objetiva independente, uma validade que para ser percebida dispensa qualquer referência posterior à pessoa de seu criador ou às circunstâncias de sua criação” (CABRAL, 1997, p. 60).

Poesia concreta e poesia praxis esforçaram-se, teoricamente, em limitar o quanto possível o concurso da subjetividade na produção do poema. Nesse ponto, ambas disputaram o bastão que Cabral estendeu para a poesia que viesse a sucedê-lo. A poesia concreta trouxe o poeta pernambucano para compor o seletivo time de brasileiros que integraram o seu *paideuma*. Não raro Mário Chamie também enalteceu os “achados” poéticos do autor de *O cão sem plumas* e identificou, neles, procedimentos

da instauração praxis²⁹. Em um processo de radicalização tipicamente vanguardista, o poema “objetivo” de Cabral torna-se o “poema útil” das vanguardas, o trabalho de arte vira racionalização de procedimentos e a busca pela impessoalidade gera, em alguns casos, o extremo da equiparação entre o fazer poético e o modo de operação da máquina.

Certamente que, na poesia concreta, o repúdio à expressão humana foi elevado a conseqüências muito maiores do que na praxis. Nesta, a subjetividade exerce um papel relevante, ainda que seja como momento de uma dialética que prevê a sua anulação. Ou seja, a etapa do entrosamento dialético do autor com a área de levantamento requer uma captação da realidade inconcebível para uma inteligência artificial, pois, por exemplo, nenhuma máquina, ainda que hipoteticamente concebida, poderia “problematizar” dados da realidade humana, pressuposto da elaboração poética praxista.

Conforme dissemos anteriormente, as questões envolvidas neste capítulo estão todas relacionadas diretamente ao fato de que as vanguardas abraçaram a idéia de que deveriam estabelecer os princípios de suas poéticas de maneira a traduzirem o modo de ser da época em que estiveram inseridas. Tanto a poesia concreta quanto a praxis, de forma mais ou menos determinante, tomaram, como signo desse *ethos* epocal, a lógica da industrialização e do consumo. Ambas entenderam ser possível projetar essa configuração da realidade no cerne de um projeto poético. Foi a partir desse propósito que as duas vanguardas articularam, por caminhos próprios, a idéia da eliminação da subjetividade como origem do poema. Antes, porém, de mostrar onde os caminhos dessas vanguardas se bifurcam, vejamos, nas transcrições abaixo, uma da *Teoria da*

²⁹ “Mesmo em relação à poesia de poetas que adotam uma atitude de omissão tática a respeito da instauração, o fato é indisfarçável. Esta aí a *Educação pela Pedra*, livro diferente na produção de João Cabral de Melo Neto, pela grande absorção de nossos prospectos” (CHAMIE, 1974b, p. 75).

poesia concreta e outra da *Instauração praxis*, o ponto de partida basicamente comum, ao qual nos referimos:

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 no anedotário popular, etc. O que faz urgente uma comunicação mais rápida de objetos culturais. (CAMPOS et alii, 1975, p. 52).

O ato de consumir é, para nós, o ato da leitura ao nível da consciência dos leitores. Não significa que devamos escrever para o leitor segundo a sua educação e o seu alcance intelectual, numa sociedade de privilégios. Não se trata disso. Trata-se de atender ao modo de ser dessa consciência projetada em dada situação. Qual é, hoje, esse modo de ser? É a utilidade. [...] Assim, o poema que não contenha a possibilidade e a efetividade do uso é inútil, ao nível da consciência dos leitores de nosso tempo. (CHAMIE, 1974a, p. 38-39).

Utilidade, no sentido empregado acima, não deve ser entendida como se o poema precisasse ter uma finalidade prática muito bem definida. Não se trata disso. O ponto de vista da utilidade é o critério a partir do qual o poema, encarnando a lógica da produção e do consumo dos bens de mercado, reabilita o seu lugar no seio da vida social e passa a fazer parte dela, uma vez que encontrou a forma compatível com as transformações que essa realidade social atravessou. Com uma linguagem condizente com uma realidade modificada, o poema recupera a possibilidade de ser consumível por um homem que, em virtude das alterações advindas da modernização, sofreu também modificações nas suas faculdades cognitivas, assim como nos seus referenciais axiológicos. Essa é a idéia de utilidade presente nas vanguardas, como mostra, a seguir, o trecho de Iumna Simon e Vinicius Dantas sobre a poesia concreta:

As exigências da vida moderna solicitam uma comunicação rápida e eficiente. Assim, incorporando técnicas e recursos dos meios de comunicação modernos (jornal, propaganda, cinema, cartaz), o poema é concebido como um “objeto de consumo” – utilitário e funcional.

Isso não significa que a realidade urbano-industrial esteja diretamente reproduzida no poema. Como diz Décio Pignatari: “Objetos-bens-de-consumo, sim, mas no âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são a valores meramente utilitários”. O que implica

transformar a realidade num universo imaginário, de formas sensíveis. Universo que tem a aparência do real, mas que, por sua beleza racional, visa a uma crítica do capitalismo e das suas formas de consumo. Uma verdadeira utopia construtivista: o poema quer tornar-se mercadoria, mas sem valor de troca, para poder resgatar e afirmar o poético e a poesia numa sociedade em que tudo está à venda. (SIMON/DANTAS, 1982, s/p)

Não foi só a categoria da obra que se conformou aos novos padrões da modernidade industrial, convertendo-se em objeto útil. A categoria do “autor”, poderíamos dizer, cedeu lugar à do “produtor”. E há nisso toda uma relação de dependência com o fato de que, nas vanguardas, a arte atualiza os conceitos gregos de *poiésis* e *techné*. A idéia de autoria, em grande parte, ainda está atrelada à da personalidade do homem por detrás da obra. A atuação de um “eu” no perfazimento do objeto artístico inspira a idéia de que este põe em jogo forças expressivas, sentimentos e idiossincrasias que a idéia do “produtor” poderia eliminar, pelo menos utopicamente, de forma definitiva. A figura do produtor remete à idéia de um operador de máquinas. Ele aciona certos mecanismos e permanece “neutro” no resultado final, ou seja, o produto não terá a sua “presença” transfigurada, o seu “estilo”: “Um operário que trabalha uma peça ao torno não escreve nela o seu nome ou a sua revolta” (CAMPOS et alii, 1975, p. 125).

Esse é o fundo da discussão, presente tanto na *Teoria da poesia concreta* quanto na *Instauração praxis*, que coloca a necessidade de superar a idéia de “artesanato” na poesia em nome de uma concepção “industrial” do poema. É o que sugerem Pignatari e Chamie nos respectivos trechos abaixo:

O operário quer um poema racional, que lhe ensine a agir e pensar como a máquina lhe ensina. [...] Portanto, aos poetas, que caleem suas lamúrias pessoais ou demagógicas e tratem de construir poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos. (CAMPOS et alii, 1975, p. 125)

Além disso, ela [Chamie refere-se à imagem de um gráfico abstraído de um poema seu] é bastante suficiente para arredar a provável suspeita de que um poema-praxis seja obra de artesanato. Longe disso, o poema-praxis, criado

por nós, é a evidência imediata de que, num plano poético, o produto artístico é um artefato de co-realidade útil e dinâmico no seu uso, na produção em que um artefato industrial o é. (CHAMIE, 1974a, p. 29)

O ponto em que, sobre esse assunto, as duas concepções poéticas se bifurcam parece localizar-se, como indicamos anteriormente, no maior grau com que a poesia concreta tenta suprimir a figura do sujeito em nome da estrutura, ao passo que, no poema-praxis, a carga de problematização da realidade inviabiliza tal possibilidade. É possível ilustrar essa diferença, tomando, por um lado, a argumentação de Haroldo, na *Teoria*, em nome do “poeta factivo”, “trabalhando rigorosamente sua obra (o poema útil, de consumação), como um operário um muro, um arquiteto seu edifício” (CAMPOS et alii, 1975, p. 104), e, por outro, a relevância do autor no processo de composição do poema-praxis. A questão é que, na poética de Chamie, a realidade vivida torna-se matéria do poema sob a forma de “problemas” que são dinamizados na estrutura do texto. Além disso, na fase de levantamento, é ao poeta que cabe o papel da perscrutação do contexto e a tarefa de relacioná-lo a problemáticas mais amplas. É por isso que não caberia, nessa proposta, a idéia bensiana de uma “origem material” do poema, muito menos a utopia do poema feito por iniciativa puramente maquinal.

Tentando ilustrar definitivamente a coincidência e a separação entre as duas vanguardas sobre o tema em questão, poderíamos dizer que tudo se passa como se a impessoalidade pretendida por ambas fosse análoga à pretensa neutralidade do cientista diante do seu objeto de estudo, sendo que, no caso do poeta concreto, sua postura estaria mais próxima da de um matemático, ou de um geômetra, no trato com estruturas, relações, funções, espaços, quantificação, etc., ao passo que, no poema-praxis, o poeta aproxima-se do cientista social em seu trabalho de campo³⁰.

³⁰ Como toda analogia, esta também pode apresentar suas imperfeições, principalmente ao aproximar o poeta concreto do cientista matemático. Embora não seja nenhum absurdo, uma vez que a teoria da poesia concreta previu a “matemática da composição”, o fato é que a matemática é, por definição, uma ciência formal, ou seja, seu objeto não possui realidade empírica e verificável, enquanto que os concretos visavam, ao contrário, a concretude material do seu “objeto”, a palavra. Porém, para além desses aspetos, as relações entre vanguarda e ciência não param por aí, como revela a própria idéia de experimentação,

Feitas tais considerações sobre o problema da composição poética nas vanguardas, passamos agora às “soluções” formais encetadas pelo concretismo e pela praxis que representaram propostas de realização de uma linguagem compatível com o “espírito da época”.

3. 2. Ideograma: por uma compreensão sintética

Franchetti observou bem a “tática” da poesia concreta em tecer uma argumentação teórica que a legitimasse tanto do ponto de vista de uma história da literatura, na qual ela se insere como culminância de uma “evolução qualitativa” que se inicia (de modo consciente) em Mallarmé, passa por Apollinaire, Pound, Joyce e outros, como também, por outro lado, justificaria a sua condição de poética hodierna, autêntica expressão de uma “forma mentis” contemporânea.

Subjaz a tal lógica uma premissa fundamental que pretendemos evidenciar neste momento de nossa investigação. Trata-se do valor da “concisão” formal da linguagem poética. Quando a poesia concreta, adotando a concepção poética, assinala que a verdadeira definição de poesia é aquela que carrega o máximo de condensação (*dichtung = condensare*) e, em seguida, advoga em nome de uma poética estruturada sintético-ideograficamente para uma comunicação mais rápida, entendemos que ela, nesse momento, une o que seria o caráter “essencial” e atemporal da poesia, com uma necessidade histórica validada pelas transformações sociais, às quais já nos referimos anteriormente. Trata-se de uma sofisticada visada totalizante de articulação entre o permanente e o transitório, cuja consequência é a validação do seu projeto, como observou Franchetti, tanto no âmbito da alta cultura quanto no da cultura de massas.

legado das ciências para as artes e um sem-número de outros pontos de contato que não caberiam ser citados no momento.

O ideograma chinês é o paradigma não só da concisão em termos de linguagem, como revela, ainda: 1) um menor grau de arbitrariedade entre a representação visual e a coisa representada, razão pela qual, segundo Fenollosa, o sistema ideográfico chinês seria mais “concreto” do que os sistemas das línguas ocidentais e 2) estaria pautado em uma lógica diferente da lógica aristotélica que rege a língua e o pensamento ocidentais. Com essa segunda característica, a linguagem ideográfica atuaria no sentido de modificar os padrões de sensibilidade das consciências contemporâneas. Tentaremos desenvolver, passo a passo, as relações que o ideograma estabelece ao mesmo tempo enquanto modelo ideal para a poesia e como possibilidade de uma lógica alternativa. Começemos pelo interesse da poesia concreta pelo ideograma sob o ponto de vista poético.

Podemos dizer que as idéias de Fenollosa chegaram aos *Noigandres* via Ezra Pound, que tirou o teórico americano do limbo dos estudos da linguagem e deu movimento às suas idéias no âmbito da crítica literária. Pound, no seu *Abc da literatura*, oferece vários “testes” que funcionam como métodos de aferição da qualidade de um poema. Entre esses métodos há um, talvez o principal, que parte do princípio de que “a incompetência [do poeta] se manifesta no uso de palavras demasiadas” (POUND, 1995, p. 63). Nesse sentido: “O primeiro e o mais simples teste a que o leitor deve submeter o autor é verificar as palavras que não funcionam” (POUND, 1995, p. 63). Ao estabelecer tal parâmetro de valoração estética de um poema, Pound está amparado em um conceito de poesia que pode ser resumido pela fórmula *dichten = condensare*. *Dichtung* é o termo alemão que significa poesia. Pound fala de um poeta inglês que, ao verificar um dicionário alemão-italiano, constatou que verbo *dichten* (da mesma família do substantivo *Dichtung*) equivale ao verbo italiano “condensar”, o que só reforçaria a compreensão de que o elemento definidor do poema é a capacidade de condensação, de

carregar de “significado até o máximo grau possível” (POUND, 1995, p. 40) a linguagem, ou seja, ser sintético e não usar palavras desnecessárias. De fato, a idéia de concisão é um antigo atributo da arte poética³¹ que Pound eleva à condição de conceito de poesia e que a poesia concreta incorpora e, a partir de uma re-leitura do conceito, radicaliza em suas experimentações.

Vejamos, então, em que medida o modelo da antiga linguagem ideogrâmica inspirou a tentativa concretista de elaboração de uma linguagem poética pautada em novos padrões de leitura e sensibilidade. Um amplo material encontra-se no livro *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (organizado por Haroldo de Campos), do qual extraímos dois pontos fundamentais para os propósitos deste momento do trabalho. O primeiro diz respeito à “concretude” do signo ideogrâmico e o segundo refere-se a como a lógica desse tipo de escrita oriental rompe com os pressupostos da lógica aristotélica, pressupostos esses presentes na base de todas as línguas indo-européias. Tais pontos espelham todo um novo modo de leitura e pensamento ocidentais.

O artigo de Fenollosa, incluído no livro acima mencionado, pretende demonstrar o caráter privilegiado da escrita chinesa no que diz respeito à linguagem poética. O ideograma estaria mais próximo da natureza – se comparado às línguas fonéticas – pela sua feição pictórico-figurativa:

³¹ A discussão em torno da concisão como virtude poética não era algo totalmente estranho à tradição do pensamento poético, como nos mostra o capítulo XIII do livro *Literatura européia e Idade Média* de Ernst Curtius, intitulado “A brevidade como ideal estilístico”. Nas páginas referentes a esse assunto é apresentada a origem da idéia de *brevitas* (na antiga retórica clássica) como virtude poética: “o bom poeta expressa-se de modo tão conciso que *brevitas* e *bonus* se aproximam na significação” (CURTIUS, 1996, p. 597). A propagação da recomendação de brevidade às mais variadas formas de discurso, segundo o autor, favoreceu, mais tarde, o obscurecimento dessa acepção primitiva. Com isso, o sentido de *brevitas*, desviando-se do sentido original de *virtutes narrationis*, passa a abarcar uma série de artificios retóricos dos mais variados propósitos, desde o intuito de evitar o aborrecimento (*taedium, fastidium*) (CURTIUS, 1996, p. 598) até o de valorizar os feitos dos santos: “Os autores comprazem-se em afirmar que o santo realizou mais milagres do que eles podem enumerar. A fórmula *brevitas* passa, assim, ao serviço do panegírico” (CURTIUS, 1996, p. 596). O fato é que, segundo Curtius: “[...] há e naturalmente houve – em todos os tempos – a necessidade de, sem artifício sofisticado, apresentar os fatos em resumo ou pormenorizadamente” (CURTIUS, 1996, p. 603).

Apresentei esta argumentação toda porque me capacita a mostrar com nitidez o motivo pelo qual acredito que a linguagem escrita chinesa não somente absorveu a substância poética da Natureza e com ela construiu um segundo edifício metafórico, como também, através de sua visibilidade pictórica, conseguiu conservar sua poesia criativa original com um vigor e uma vividez muito maiores que qualquer língua fonética. (FENOLLOSA in: CAMPOS (Org.), 2000, p. 128)

Há um critério que perpassa todo o artigo de Fenollosa e que pode ser detectado na citação acima: o poético como presentificação das coisas e dos processos (ações) existentes na natureza. O ideograma seria uma linguagem mais “concreta”, uma vez que, ao contrário do que ocorre com as línguas fonéticas, as representações de caráter pictórico são menos arbitrárias (convencionais) e, portanto, menos distantes das coisas do que no caso da representação das línguas ocidentais³². Entretanto, adverte Fenollosa, “o chinês seria uma língua pobre e a poesia chinesa não passaria de uma arte limitada, se não pudesse ir além, representando também o que não se vê” (FENOLLOSA in: CAMPOS (Org.), 2000, p. 126). Nesse ponto é que Fenollosa ressalta o potencial metafórico da escrita chinesa, destacando a lógica das inter-relações, própria da leitura ideogrâmica: A metáfora, por sua vez, consiste na “utilização de imagens materiais para sugerir relações imateriais” (FENOLLOSA in: CAMPOS (Org.), 2000, p. 127).

Esse ponto é de interesse direto para a poesia concreta, que perseguiu a substituição da sintaxe linear pela parataxe relacional. No chinês, diz Fenollosa, “as relações são mais importantes e mais reais do que as coisas por ela relacionadas” (FENOLLOSA in: CAMPOS (org.), 2000, p. 127). A metáfora, no caso em questão, é o resultado da justaposição (às vezes sobreposição) de um determinado número de ideogramas que vem a formar uma qualidade, uma ação, um pensamento, ou qualquer

³² Exemplos: “Um crescente representa a ‘lua’. Três picos representam uma ‘montanha’. O símbolo para ‘árvore’ tem uma linha vertical representando o tronco da árvore, dois traços que se abrem embaixo para representar as raízes e outros dois em cima sugerindo os ramos. O símbolo de ‘porta’ é claramente a imagem de um par de portas de vaivém e pouquíssimas alterações sofreu em mais de 3000 anos”. (CAMPOS, 2000, p. 209)

representação de algo não material. Muitos são os exemplos apresentados ao longo do livro. Eis alguns: “Sol acima da linha do horizonte = aurora; [...] Campo de arroz sobre luta = MACHO; Dez sobre uma boca = velho, o que veio através de dez gerações, dez bocas de tradição” (CAMPOS, 2000, p. 142).

Outro aspecto que poderia ser destacado pela relevância que possui para o pensamento concretista é a oposição que a lógica relacional ideogrâmica oferece à racionalidade discursivo-lienar da lógica aristotélica, substrato das línguas ocidentais. Os vários pontos de discussão desse argumento podem ser observados ao longo dos diversos textos compilados por Haroldo de Campos em seu livro. Aqui, lançaremos mão do ensaio de Chang Tung-Sun intitulado *A teoria do conhecimento de um filósofo chinês*, de 1939.

Nesse texto, o autor tenta relativizar a suposta pretensão de universalidade das categorias do pensamento ocidental, mostrando de que forma elas estão intrinsecamente comprometidas com as características da gramática grega (sendo esta a língua utilizada por Aristóteles para sistematizar os princípios da lógica que servirá de esteio para o pensamento ocidental posterior). Como as línguas indo-européias não se opõem fundamentalmente aos princípios básicos daquela gramática, o pensamento ocidental ter-se-ia declarado portador dos princípios universais do pensamento. Através de exemplos da língua chinesa, o autor aponta para a inexistência (ou ineficácia) de alguns fundamentos do pensamento ocidental (como o princípio de identidade, a idéia de sujeito e de substância) no idioma chinês, revelando tanto a relatividade das categorias do pensamento ocidental como também a possibilidade de uma língua estruturada fora dessas categorias, o que implica diretamente em outro tipo de lógica e de pensamento.

Não temos como apresentar aqui os vários desdobramentos de Chang Tung-Sun sobre o problema. Ficaremos com uma parte de sua discussão que, a nosso ver, constitui o fundamento da idéia concretista de que é preciso compreender sintético-ideogramicamente ao invés de discursivo-linearmente.

A base dessa discussão concentra-se na constatação do autor de que todo pensamento ocidental está pautado na lei aristotélica da identidade: “Nela se fundamentam a divisão, a definição, o silogismo e até a conversão e a oposição. Isso tudo se correlaciona e constitui um sistema” (TUNG-SUN, in: CAMPOS (Org.), 2000, p. 182). Gramaticalmente, o correlato do princípio de identidade é a relação de sujeito e predicado, ligados pela cópula “é” (verbo ser). A nosso ver, aí reside todo o pressuposto da linearidade (embora não necessariamente da discursividade, conforme veremos posteriormente) da escrita ocidental contra o qual a poesia concreta tentou reagir. Nesse sentido, e isto é o mais importante no momento, o atentado concretista contra o verso não foi uma atitude norteada por intenções meramente estéticas, mas correspondeu ao propósito de atuar sobre as estruturas de pensamento e de sensibilidades condicionadas a uma única forma de leitura. Tentaremos explorar melhor essa idéia.

Compreender “linearmente” é estar “adestrado” a dirigir a percepção ao encadeamento sujeito-predicado da estrutura lógica, da qual as línguas ocidentais participam. Segundo Chang Tung-Sun, a imbricação entre lógica e gramática mostra como essa estrutura tem ligações profundas com os modos de ver e compreender próprios do mundo ocidental. Da função gramatical “sujeito” teria derivado, por exemplo, a idéia de *substratum* do pensamento e, por conseguinte, a idéia de substância, “o fundamento ou fonte de todos os outros desenvolvimentos filosóficos” (TUNG-SUN, in CAMPOS (Org.) 2000, p. 180). Isso marca uma grande diferença entre a visão de mundo ocidental e a oriental, se se pressupõe, segundo o autor, que: 1) “para uma

sentença chinesa o sujeito não é essencial” (TUNG-SUN, in: CAMPOS (Org.), 2000, p. 181) e 2) “em chinês não existe verbo ‘ser’ comparável à forma inglesa” (TUNG-SUN, in: CAMPOS (Org.), 2000, p. 181). Este segundo fato geraria o diferencial da ênfase dada, por exemplo, pelo pensamento ocidental à busca das definições e essências (substâncias) das coisas, ao passo que à lógica correlacional do chinês caberiam as explicações pela inter-relação entre as coisas. Diz o autor: “O pensamento ocidental se caracteriza pela ‘atitude de prioridade do *o quê*’ [e o chinês] ‘pela atitude de prioridade do *como*’.” (TUNG-SUN, in: CAMPOS (Org.), 2000, p. 192). E ainda: “Os chineses só estão interessados em conhecer a vontade do Céu a fim de buscar a boa sorte e de evitar o infortúnio. Quanto à natureza do Céu como tal, eles se mantêm indiferentes” (TUNG-SUN, in CAMPOS (org.), 2000, p. 191). Com tais considerações, pretendemos ter dado uma breve indicação da interdependência entre linguagem e pensamento, fundamental para estabelecermos nossa leitura sobre o que representou o posicionamento concretista com a adoção do paradigma ideogrâmico para a poesia. A essa questão voltamos agora.

Por mais que a linguagem poética possa ser encarada, ao longo de suas várias modalidades históricas, como um leque de diversas formas de contraposição ao discurso lógico e racional próprio da filosofia e das ciências, antes da poesia concreta, ao que parece, nenhuma proposta tomou para si a missão de destruir de maneira tão profunda os fundamentos básicos da organização lingüística vigentes. A justificação teórica para tal empreendimento pode ser sintetizada, ainda que para fins didáticos, da seguinte forma: os meios de comunicação, a velocidade do mundo moderno e um conjunto de procedimentos de certo repertório de autores sinalizam para a necessidade de velocidade e síntese na linguagem poética, de maneira a favorecer que essa poesia possa representar a fisionomia da época e o tipo de sensibilidade do novo consumidor de poesia. A solução para essa problemática não poderia ter sido mais radical. Ou seja,

se a “raiz” do problema está na linearidade e no discurso, deve-se atacar o cerne do suporte da linearidade, que é a cadeia sujeito + cópula “é” + predicado, e, ao lançar as bases para uma reorganização relacional e paratática dos signos, o resultado deveria ser um poema de comunicação mais imediata, fisionomicamente atual e sem facilidades e concessões simplórias. Um novo poema, um novo conceito de poesia e novos referenciais para critérios de julgamento. Recapitulando, portanto, o que a natureza do ideograma contribuiria para esse propósito: 1) O ideograma concentraria um alto nível de condensação de informação. Fenollosa: “o pensamento poético trabalha por sugestão, acumulando o máximo de significado numa única frase repleta, carregada, luminosa de brilho inteiro” (CAMPOS, 2000, p. 132). 2) O poema chinês composto por ideogramas corresponderia, no Oriente, à “poesia concreta” por excelência, dada a proximidade entre o signo e a coisa (e seus processos). 3) Sendo o encadeamento linear-discursivo a sintaxe de uma poética em defasagem ante as modificações dos tempos modernos, a linguagem ideogrâmica, com sua lógica de correlações, se adequaria perfeitamente a uma “forma mentis” contemporânea e, por conseguinte, atuaria no sentido de “atualização” das sensibilidades. 4) Sem esquecer ainda que corresponderia à culminância de uma tendência da poesia moderna, que, desde Mallarmé, vinha ensaiando passos que só teriam alcançado o salto definitivo com a poesia concreta.

Das contribuições do ideograma (acima apontadas) para o programa concretista, a última (n. 4) merece um melhor esclarecimento. Dissemos que a poesia concreta assume um inédito papel na história da poesia por ter proposto um paradigma de estruturação poética que exigia um abandono do modo convencional de leitura e pensamento fornecidos pela linguagem usada nos vários domínios da expressão verbal. Tudo se passa como se, antes da poesia concreta, a linguagem poética, a rigor, não se tivesse diferenciado estruturalmente das outras modalidades do discurso verbal. Como

dissemos anteriormente, o pensamento concretista, investido de uma forte visão utópico-totalizadora, congregou o que, na sua concepção, seria o elemento definidor do poético, ou seja, a idéia do poema como *Dichtung* (sendo tal elemento algo anistórico e, portanto, essencialista³³), com as premências de fundo histórico e social já comentadas anteriormente. Nesse projeto totalizador o *paideuma* acena para uma tendência moderna da poesia, da qual o concretismo seria a expressão definitiva. Mallarmé, o marco inicial, intervém com a espacialização, ponto-chave para a revolução tipográfica concretista. O *Lance de dados* do poeta francês, no entanto, não atenta profundamente contra a estrutura discursiva típica do verso. Contudo, naquela obra, já está presente a idéia do espaço em branco da página como elemento estrutural do texto, que, para Mallarmé, possui o efeito de “silêncios”, uma vez que seu poema obedece a uma configuração análoga à das partituras musicais:

Os “brancos” com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, o terço mais ou menos da página: não transgribo essa medida, tão-somente a disperso. [...] Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita a sua importância à emissão oral e à disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir ou descer da entonação. (MALLARMÉ in: CAMPOS et alii, 2006, p. 151)

Embora Apollinaire, segundo Augusto de Campos, tenha sido o primeiro a “tentar uma explicação para a nova ordem poética por via do ideograma” (CAMPOS, et alii, 2006, p. 182), seus *Caligramas* ressentem-se de uma solução demasiado figurativa e, por sua vez, bastante simplista, do problema estrutural. Daí, o “grande erro” de

³³ Prova disso é a afirmação de Haroldo em *A arte no horizonte do provável* de que a equação *dichten = condensare* é um “postulado [que] pode ser considerado válido para a poesia em geral” (CAMPOS, 1997, p. 55).

Apollinaire ter sido o pictografismo ingênuo ao qual submeteu as palavras, como mostram os seus poemas em forma de chuva, coração ou gravata.

A crítica concretista aos *Caligramas* de Apollinaire revela um detalhe importante da assimilação do princípio ideogrâmico pelos concretistas, que é o caráter figurativo da escrita chinesa tal como é apresentada no texto de Fenollosa. À primeira vista, a “concretude” do ideograma poderia ser encarada como oposta à “concretude” concretista (tal como a apresentamos no capítulo anterior), na medida em que, para esta, tanto a metáfora quanto a mera comunicação de conteúdos são afastados dos propósitos centrais da poesia. A idéia do grupo concretista parece ter sido, portanto, a de fazer tábua rasa sobre a origem não-arbitrária (motivada) dos signos ideogrâmicos, aproveitando deles prioritariamente os fatores pertencentes à estruturação paratática de inter-relação dos ideogramas entre si. A nosso ver, tal contradição aparente não invalida a opção concretista, se considerarmos que muito da remota origem figurativa do ideograma chinês perdeu-se nos milênios de sua existência, e, no entanto, o apelo material desse tipo de linguagem (sobretudo, o seu potencial de gerar idéias imateriais a partir de relações entre elementos materiais) é, por si só, algo digno de ser explorado, além de caber perfeitamente nos projetos da vanguarda brasileira.

Algo, porém, em que talvez nem mesmo o ideograma tenha conseguido ser útil à poesia concreta diz respeito à tentativa de eliminação do discurso. Em um momento anterior falávamos do êxito concretista quanto ao questionamento da linearidade da estrutura própria das línguas ocidentais (e, por extensão, de todo um modo de raciocínio e pensamento), ao passo que deixávamos em aberto o lado que toca ao problema da discursividade. Sobre esse assunto, convém trazeremos ao debate um documento presente em *Transblanco* (1994), que serve como excelente elemento de contraponto para o ponto em questão. Trata-se de uma carta de Octavio Paz a Haroldo de Campos

datada de 14 de março de 1968, da qual reproduziremos uma citação, um pouco longa, porém oportuna, para o momento da discussão:

Certo, a retórica da poesia concreta não é discursiva – mas é retórica: a linguagem é nossa condição, nosso constituinte. A eliminação do discurso, ademais, não resgata os senhores do discurso: a prova é que quase sempre seus poemas vêm acompanhados de uma explicação. [...] O discurso é o espaço – o contexto – do poema. Não nego com isso as possibilidades da poesia concreta: penso que são, a um tempo, imensas e limitadas. Precisamente por limitar-se a um aspecto da língua – o signo e não o discurso – a poesia concreta descobriu um imenso território de associações, alusões e significações. Os senhores descobriram – ou inventaram – uma verdadeira topologia poética. À parte desta função de exploração e invenção, a poesia concreta é por si mesma uma crítica do pensamento discursivo e, assim, uma crítica da nossa civilização. [...] Não obstante, a relação peculiar entre poesia e crítica que define a poesia concreta não a separa da tradição da poesia ocidental; converte-a em sua contradição complementar. E isso por duas razões: primeiro, o poema concreto se sustenta ou se prolonga em um discurso (explicação do poema, tradução do ideograma); e segundo, por seu caráter imediato total, o poema concreto é uma crítica do pensamento discursivo. Negação do curso – do transcurso e do discurso.

Compreendo que os senhores vejam em Pound um precursor. De toda maneira, assinalo que a poesia de Pound – fundamentalmente discursiva – não utiliza realmente ideogramas, porém *descrições de ideogramas*. [...] Nossos idiomas estão no extremo oposto do chinês, e o máximo que podemos fazer é o que os senhores (não Pound) fazem; inventar procedimentos plásticos e sintáticos que, mais do que imitações dos ideogramas, sejam suas metáforas, seus duplos analógicos. Um poema concreto é como um ideograma; ou seja: não é um ideograma. [...] A negação do discurso *pelo discurso* é talvez o que define toda a grande poesia do Ocidente, desde Mallarmé até nossos dias. [...] Enfim, a conjugação e copulação verbal de Joyce também estão nos antípodas do ideograma chinês: é o fluxo e refluxo circular da linguagem ou, como o senhor recorda numa nota: um ciclo vital que é um “ciclo-vico”. (PAZ/CAMPOS, 1994, p. 100-101: destaques do autor)

As palavras do poeta e crítico mexicano sugerem, segundo entendemos, mais um dado do fundo utópico da poesia concreta: a experiência no terreno da impossibilidade, o lidar com o irrealizável “como se” ele pudesse ser exequível. Tais marcas apontam para o fato de estar a poesia concreta explorando um terreno cujo *topos* é um *u-topos*, o que, conforme dissemos na Introdução, em nenhum momento põe em descrédito a empreitada concretista, mas, ao contrário, alarga o raio de suas aquisições. Nesse ponto, a pretexto de uma realização “impossível”, a saber, a incorporação da natureza ideogrâmica a uma língua ocidental (“nossos idiomas estão no extremo oposto do chinês”), a poesia concreta “descobre” uma “verdadeira topologia poética”, toda uma

“crítica da nossa civilização” é levantada, realização esta que, por si só, já valeria o lugar de vanguarda do concretismo na nossa poesia.

Essas seriam, sem pretensões de esgotamento, as principais diretrizes da questão do ideograma como solução para uma nova configuração poética no cruzamento entre uma alegada fisionomia da época e a culminância de uma tendência da poesia moderna, conforme já assinalamos. É bom lembrar que a *Teoria da poesia concreta* invoca também os princípios da psicologia da *Gestalt* em auxílio à resolução da nova poética pretendida. No entanto, a considerável extensão do trabalho dos *noigandres* sobre a linguagem e a poesia orientais, se comparada aos pontuais comentários sobre a influência da *Gestalt* no projeto concretista, no nosso ponto de vista, indicam uma maior relevância do ideograma, no que toca ao problema aqui abordado. Isso não significa que uma imersão nos princípios de tal teoria não pudesse sinalizar um caminho possível para se chegar aonde se chegou, aqui, pela via do ideograma.

3. 3. Geometrismo móvel: por uma consciência de leitura

Mantendo o argumento de que a poesia concreta e a praxis foram duas orientações poéticas que, embora independentes entre si, estiveram voltadas para a resolução do mesmo âmbito de problemas, podemos dizer que é possível encontrar, em ambas, a idéia de que a estrutura do poema está diretamente ligada a uma forma de sensibilidade e que uma profunda transformação da primeira repercute, diretamente, sobre a segunda. Os pressupostos dessa transformação caminham, no entanto, por rotas distintas e, quase sempre, antagônicas, dando a cada uma dessas vanguardas um aparato próprio para a resolução de seus problemas comuns.

A praxis, movida pelo desiderato da congregação de leitores numa mesma “consciência de leitura”, buscou uma forma de fazer com que o poema contivesse, inscrito em sua própria forma, a negação da imobilidade e do fechamento estrutural. Do ponto de vista da recepção estética, isso representaria a instauração de um novo comportamento por parte do leitor, que poderia atuar no sentido de extrair novas possibilidades de composição a partir do poema original. Tal atitude marcaria uma dupla ruptura com a noção convencional de poesia: o texto renunciaria à condição de resultado final de um processo de composição para abrir-se à idéia de “pré-texto” e o leitor deixaria de ser um contemplador passivo, ou mero intérprete de significações preestabelecidas pelo autor, para ser o co-autor do poema. Assim, o que subjaz a tal proposta de ruptura é a já mencionada tentativa de superação do hiato que haveria entre as práticas literárias e a realidade vivida. Nem mesmo poesia concreta e neoconcreta, ambos movimentos que se colocaram na condição de vanguarda, teriam conseguido, na visão de Chamie, romper com esse esquema instituído. Segundo o poeta, as várias táticas desses grupos representaram, no fundo, configurações diferentes para o mesmo quadro de “escolarismo” literário, próprio da “Literatura-literária”.

Assim, a estrutura reificadora e estática do poema concreto, no entender de Chamie, é cúmplice do conservadorismo escolar com o qual a poesia concreta não teria conseguido romper. Como forma, portanto, de superar uma cisão histórica, a vanguarda praxis projetou, desde o seu primeiro manifesto em 1962, a idéia de um poema estruturado por uma “mobilidade inter-comunicante”, que, combinada ao comprometimento sintático, semântico e pragmático com a área de levantamento (ver capítulo anterior), resultaria no poder de congregação do poema-praxis.

O que seria, portanto, a mobilidade inter-comunicante? Para entendê-la, convém ter em vista os outros dois elementos estruturais básicos do poema-praxis: o “espaço em

preto” e o “suporte interno de significado”. O primeiro é o aspecto visual do texto formado por blocos de linhas e palavras (o verso é substituído, na praxis, pelos “signos de conexão”). Já o suporte interno é a espinha dorsal do poema e é composto por “vocábulos mobilizadores do sentido e da estrutura” (CHAMIE, 1974b, p. 14). Chamie indica o poema “Plantio” como exemplo, do qual reproduziremos o seguinte trecho:

PLANTIO

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

Joga,
então não pensa.
Semente; grão de poda larga a palma
de lado
e seca; rês, rês de malha.
Cava.

Calca
e não relembra.
Demência; mão de louco planta o vau
de perto
e talha: três, três de paus.
Cova.

Molha
e não dispensa.
Adubo; pó de esterco mancha o rego
de longo
e forma: nó, nó de resmo.
Joga.

Troca,
então condena.
Contrato; quê de paga perde o ganho
de hora
e troça: mais, mais de ano.
Calca.

Cova:

e não se espanta.
 Plantio; fé e safra sofre o homem
 de morte
 e morre: rês, rês de fome
 cava.
 (CHAMIE, 1974b, p. 15)

O suporte interno seria formado pelas palavras “cava”, “cova”, “joga”, “calca”, “molha” e “troca”. Ele se baseia em relações fonéticas e rítmicas que ajudam na emissão dos vetores de sentido do poema. A partir desses elementos, estão lançadas as bases do geometrismo móvel, condição estrutural da co-autoria praxista.

A relação entre mobilidade estrutural e co-autoria é que a primeira possibilita que o leitor “elabore efetivamente novos sentidos a partir do texto, os quais não contrariam o sentido básico e original” (CHAMIE, 1974b, p. 214). Isso não se confunde, segundo Chamie, com a idéia geral de que as obras literárias comportam uma “abertura” que permitiria ao leitor vislumbrar outras possibilidades de sentido além das que são oferecidas, de maneira mais evidente, pelo autor. Para Chamie, a mobilidade inter-comunicante fornece a possibilidade para que o poema se apresente, como dissemos anteriormente, não como um dado pronto e acabado, mas como um “pré-texto”. Isso faz a diferença para com a mera “abertura” a que nos referíamos. Nesta, segundo Chamie, o que ocorre é a projeção da experiência do leitor sobre a obra, ao contrário do que propõe o poema-praxis a partir do qual o leitor construiria, através de cortes e novas reorganizações dos dados do poema, o que seriam novos poemas a partir de um núcleo de significação inicial. A música “Construção”, de Chico Buarque, seria um exemplo, segundo Chamie, de um típico procedimento praxis:

[...] nós, os ouvintes e leitores, poderemos, tanto quanto Chico, intercambiar palavras e versos, construindo e reconstruindo, livremente, letras derivadas que, a seu turno, desdobrem e ampliem a significação nuclear do texto. Que significação é essa? É a de que o operário da construção civil será sempre um incômodo, em estorvo, sob a forma de um protesto doloroso contra a sua

condição irrecorrível. Na letra, Chico Buarque protagoniza na figura do operário o drama de sua insurgência silenciosa e impotente [...] (CHAMIE, 2004, p. 287)

A letra da canção de Chico Buarque não é o único exemplo que, segundo Chamie, pode ser usado para assinalar que “a maior parte dos compositores foi buscar nas experiências mais avançadas de nossa poesia a linguagem e o sustento de suas letras” (CHAMIE, 1974b, p. 109). Chamie, nessa passagem, refere-se ao III Festival da Música Popular, realizado em 1967, no qual estiveram entre as finalistas composições de Edu Lobo e Capinam (“Ponteio”), Chico Buarque (“Roda viva”) e Gilberto Gil (“Domingo no Parque”). Se essas e outras canções da MPB beberam na fonte da praxis, o que é discutível, ou se, por outro lado, a própria praxis projetou seus valores sobre essa vertente de nossa música, é algo que não julgamos possuir bastante relevância a ponto de exigir uma discussão mais demorada. O que se quer deixar assinalado sobre a relação praxis e MPB é, sobretudo, a idéia de que, nessa identificação de “afinidades” entre os elementos de composição das canções e os procedimentos da praxis (tais como o jogo de permutação de palavras e a problematização crítica da realidade), subjaz ao pensamento de Chamie a elevação dos valores da praxis à condição de tábua axiológica de um momento cultural. Expliquemos com uma comparação. Quando a poesia concreta opera os “cortes” valorativos na história da literatura, separando a poesia “boa” da “ruim”, os juízos de valor utilizados partem do pressuposto de uma dada concepção de poesia, do qual a própria poesia concreta julga-se detentora. De posse desse aferidor valorativo, todo um grupo de realizadores (o *paideuma*) e não-realizadores pode ser deduzido. Em que pese a considerável diferença com que a poesia concreta aplicou suas reduções “paidêuticas” a autores de épocas e contextos distintos, podemos observar, também na praxis, uma imantação valorativa de uma série de manifestações artísticas que orbitam em torno do núcleo da instauração praxis, sendo a proximidade ou

distanciamento com relação a esse núcleo o critério de valor da qualidade das obras artísticas.

Dessa forma, a praxis não esteve alheia à eleição de uma constelação de autores (ou seria melhor dizer: de valores que, aqui e ali, são realizados por um ou outro autor nas mais diversas formas artísticas) caracterizados por uma similitude de procedimentos artísticos³⁴, constelação que funcionaria como termômetro da verdadeira (segundo o pensamento praxis) tomada de consciência de uma época em contraposição, não se deve esquecer, às práticas poéticas da tradição literária, da “vanguarda velha” (leia-se concretismo e neoconcretismo) e da poesia cepecista: o “reino absolto do panfleto” (CHAMIE, 1974a, p. 57).

Uma vez apresentado tal projeto, partidário de uma poesia “participante”, que, contudo, não se resolve em termos de facilitação da linguagem como forma de atuação sobre as massas, mas, ao contrário, assume o rigor de construção estética (ainda que reformule o sentido desse termo) do poema, salta aos olhos aquele que talvez seja o mais notório óbice a tal objetivo: como as massas compreenderão o poema-praxis? Como o lavrador de Severínia irá reconhecer-se e, além disso, interferir nos poemas que compõem *Lavra lavra*?

Como se percebe, o âmbito de problemas para o qual tais perguntas apontam está fora da alçada de um projeto poético, ainda que de cunho crítico e atuante como foi a praxis. O próprio Chamie não dissimulou tal entrave, ao contrário, pensou nos caminhos da praxis tendo como pressuposto o fato de que o escritor não poderia “falar diretamente às massas”. Se seria absurdo esperar de uma vanguarda artística soluções

³⁴ “A transitividade que praxis instaura faz com que cinema, publicidade, história em quadrinhos, moda, música popular, objetos plásticos e visuais, acima de sua peculiaridade, sejam *práticas semióticas* de um mesmo projeto. Faz com que sejam *escritas* de uma mesma consciência de produção. Assim, do cinema praxis de Carlos Diegues a certas soluções recentes da música popular (Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Edu Lobo); do teatro-praxis cinético de Henri Chopin (a peça “L’Armoire”) aos nossos textos de publicidade e comunicação de massa [...] há a presença, em cada tipo de manifestação, de uma dialética praxis interna, que permite uma só *leitura* produtora de seus respectivos códigos” (CHAMIE, 1974a, p. 114).

para problemas de ordem econômica, social e política que obstam o acesso do lavrador à leitura, por outro lado, não parece despropositada a seguinte pergunta: uma vez considerada a impossibilidade dessa condição, perderia a praxis a sua razão de ser?

Acreditamos que a resposta para a pergunta acima seja negativa, pelas razões que passaremos a expor. Primeiramente, para a praxis, a massa não é constituída por um único segmento social. Não é tão somente o camponês, nem o operário das indústrias, nem os trabalhadores dos grandes centros urbanos.

Além disso, a intenção da praxis (de cunho fortemente vanguardista) foi a de reconfigurar o próprio lugar da literatura dentro da sociedade, alterando, assim, o âmbito das relações entre produtores e consumidores que, historicamente, teria sido estabelecido como se se tratasse do comércio entre duas esferas separadas entre si. Tal separação sustentaria uma hierarquia de valores na qual o “homem de letras” seria o portador dos instrumentos de leitura da realidade e das técnicas de expressão, que o distinguiria do leitor, o “homem comum”, a quem caberia o comportamento passivo diante da obra (isso quando a própria comunidade de “literatos”, segundo Chamie, não encerra esse circuito de comunicação entre seus próprios pares, consolidando o mundo da literatura como confraria para iniciados). Nesse ponto, o poema-praxis foi pensado como catalisador de uma proposta de adulteração desses valores. Assim, como já dissemos, a solução “cepecista”, ainda que movida pela intenção de se contrapor ao *status quo* literário, teria sido insuficiente do ponto de vista de uma penetração mais radical no cerne do problema. Tal poesia não teria contribuído para criar as verdadeiras condições de liberdade para uma ação modificadora do sistema instituído. No momento em que a proposta dos CPCs coloca-se na perspectiva do mero didatismo político-panfletário, os lugares do autor (enquanto intérprete dos problemas sociais) e do leitor (como a parte a ser “informada” sobre sua própria condição no mundo) permanecem

intactos. A única diferença estaria no fato de que aos autores caberia a função de tornar as suas obras mais acessíveis e comunicáveis ao povo.

A partir desse intuito, a praxis, assim nos parece, viu-se enredada na situação de propor uma poesia que, não sendo caudatária do *modus operandi* e da hierarquia de valores da “Literatura-literária”, não caísse, por sua vez, na diluição “cepecista”. Por outro lado, “salvar o poético” das simplificações didáticas e panfletárias da poesia engajada implicava, de certa forma, lançar mão de certas atitudes, e mesmo de aquisições, próprias do universo das práticas literárias estabelecidas, como, por exemplo, a experimentação formal pautada em um rigor construtivista. Tal fato parece revelar uma preocupação de Chamie em manter um nível estético da poesia-praxis. Isso o colocou, por sua vez, diante do desafio de conciliar tal exigência artística com o potencial “revolucionário” da poesia. No entanto, na medida em que os padrões de qualidade estética estão ligados a um teor de elaboração técnica, o que, por sua vez, esbarra na falta de repertório de leitura da maior parte dos possíveis leitores, a literatura-praxis encampou a idéia de “consciência de leitura” como forma de mostrar que a literatura não pode manter-se numa postura de encerramento em um universo autônomo (a política de “confraria” a que Chamie faz referência) nem ingressar numa poética populista de paternalismo social. Dessa forma, o papel da praxis é o de ajustar a atitude poética a um projeto de transformação social mais amplo. Ou seja, se é fato que o Brasil, afirma Chamie em 1962, não possui (“ainda”) consciência de leitura, o escritor, por esse motivo, vê-se no cruzamento entre as seguintes saídas: “ou escreve pura e simplesmente para o público de ilustração ou instaura (escrevendo) os processos criativos que tentem levar e levem esse público a consciência do ‘modo de ser’ da massa” (CHAMIE, 1974a, p. 77).

Isso reforça o intuito central deste capítulo, que é o de demonstrar a interdependência entre a estrutura do poema vanguardista com a configuração de um *Zeitgeist*, estando ambos relacionados com o advento de uma nova forma de sensibilidade que, de um modo geral, as vanguardas pretendem legitimar. No tópico a seguir, enveredaremos por uma breve discussão crítica sobre os pressupostos dessa utópica totalização arte-mundo-homem.

3.4. “Tem a arte que seguir o espírito da época?”

A fim de pôr em discussão o argumento da identificação da arte com o *Zeitgeist*, lançamos mão de algumas reflexões críticas de Ferreira Gullar em seu breve livro (porém extremamente fértil em suas colocações) *Sobre arte, sobre poesia (uma luz no chão)*. Em um dos textos desse livro, Gullar lança uma pergunta que, sob a aparência de simplicidade, carrega uma importante discussão pela qual deve passar todo debate sobre o tema da vanguarda. No texto em questão, Gullar parte de um diálogo entre ele e um autor de arte efêmera que justificava sua obra com o argumento de que, já que vivemos em um mundo transitório, descartável, em que nada é feito para durar, então a arte deve refletir o espírito da época, ou seja, deve assimilar a perecibilidade ao seu próprio modo de apresentação. Diante disso a pergunta de Gullar é: “tem a arte que seguir o espírito da época?” (GULLAR, 2006, p. 42).

Não estamos sugerindo que tal indagação, referente, no caso, ao contexto da arte efêmera, possa ser transportada diretamente para a discussão sobre o problema das vanguardas. Nosso intuito, todavia, é o de mostrar que, historicamente, e, em termos bem gerais, pode-se identificar dois modos de disposição artística para com o tempo em que ela se insere. O primeiro seria o da negação das características da época, refletido

num comportamento artístico de resistência à adaptação ou mesmo de evasão e escapismo. O segundo seria o da adequação afirmativa que, pelo menos a princípio, o exemplo da arte efêmera deixa transparecer.

Contudo, como dissemos, trata-se de uma generalização que, como se sabe, oculta uma série de posturas intermediárias. Dentro destas, encontra-se a atitude tomada pelas duas vanguardas brasileiras que constituem o nosso objeto de estudo. Sobre tal atitude, passaremos a discutir a partir de agora.

O primeiro passo de nossa análise consiste em afirmar, a partir de Gonzalo Aguilar (AGUILAR, 2005, p. 205-*passim*), que tanto a poesia concreta quanto a praxis (a inclusão desta é por nossa conta) concentraram esforços no intuito de realizar o que o crítico argentino chamou de “legitimação no contexto”. Tal esforço esteve lado a lado com a preocupação de que tal processo de legitimação não solapasse a capacidade crítica dessas vanguardas. Eis o grande desafio: como questionar o sistema a partir do seu interior, ou seja, lidado com as suas próprias regras? Ou, em outras palavras, como encarnar a fisionomia de uma época e, ao mesmo tempo, manter intacto o teor de negatividade e não-conciliação das obras artísticas?

A idéia de legitimação no contexto envolve os vários artifícios postos em prática tanto pela poesia concreta quanto pela praxis que tiveram em vista a equiparação da produção poética aos padrões da sociedade de consumo. Tais artifícios vão desde a substituição da idéia do autor pela do produtor (correlato da substituição do fazer artesanal pelo fazer técnico), passando pela racionalização do processo de composição que passa a assimilar elementos das ciências exatas e do universo das técnicas (cibernética, matemática, informática, etc.), até ao ideal do poema como um “produto útil”, oferecido a um tipo de leitor entendido como “consumidor”.

Não é difícil perceber a complexidade de um empreendimento dessa natureza. Trata-se da aproximação de um campo milenar da cultura humana – a poesia – com uma realidade relativamente recente – o mundo tecnológico-industrial. Além disso, esses dois universos poderiam ser tomados como opostos se quem os avalia parte de um ponto de vista tradicional de poesia, em que características como: imaginação, beleza, metáfora, musicalidade e outras são, em princípio, inconciliáveis com os valores que formam o mundo da produção como: razão, funcionalidade, pragmatismo e utilidade. Sobretudo este último requisito pode ter sido o mais problemático de se “transportar” para o terreno da poesia.

Foi preciso, para isso, que se adaptasse o significado desse termo ao âmbito das artes ou, o que dá no mesmo, que a estética ganhasse estatuto de utilidade, o que significa atentar contra o seu *status* de autonomia. Dessa forma, impor utilidade à poesia significou, utopicamente, devolvê-la ao mundo da vida e, se este último encontrava-se regido pela lógica da produção e do consumo, a tática vanguardista foi a de que a poesia deveria infiltrar-se no modo de ser dessa realidade.

Essa intervenção da arte no seio da realidade social e cotidiana não se dá, no entanto, de maneira tranqüila. O conflito entre os propósitos dos textos programáticos e as condições reais de implementação dos mesmos empurraram concretismo e praxis para uma situação de inegável paradoxo. Pelo lado da praxis, já assinalamos o conflito entre a natureza do poema e sua inacessibilidade às massas. Quanto à poesia concreta, cabem aqui as seguintes considerações de Gonzalo Aguilar:

Considerando-se um objeto útil, a poesia concreta pretende mergulhar no contexto, mas sem perder, por sua vez, as marcas da “invenção”: “participante enquanto criação e invenção e não, *hélas!*, enquanto função”, diz o editorial do primeiro número da revista *Invenção* (1962). [...]

Ora, na recepção final (o leitor como “espectador” do poema), as contradições surgem com mais força: a “comunicação mais rápida” não pode se desfazer do princípio vanguardista da não-conciliação. Um poema como “Life”, de Décio Pignatari, é aparentemente simples de entender, mas seu

consumo não pode dar-se sem esse “olhar diferencial”, do qual fala Pierre Bordieu e que é uma exigência do campo. A comunicação mais rápida se obtém – tanto em sua versão escrita como em sua adaptação ao vídeo – só se entendermos por “comunicação” o processo de exposição e consumo de que o poema precisa, e deixarmos de lado os processos de interpretação e compreensão. O poema dura, em sua adaptação ao vídeo, menos de um minuto, mas sua compreensão supõe que o leitor esteja informado previamente sobre a crise do verso e a teoria do ideograma. (AGUILAR, 2005, p. 234-235)

A situação de paradoxo a que nos referíamos é dada pelo fato de que, ao passo que o mergulho no mundo da vida é desejado e programado pelas vanguardas, é constitutivo desses programas uma considerável margem de não conciliação com tal mundo, uma vez que a completa assimilação das vanguardas pelo sistema representa uma real ameaça de fracasso de seus projetos. Tal condição paradoxal, a nosso ver, mantém a ação vanguardista em um constante devir utópico que acena sempre para um horizonte futuro. Isso porque, se da mudança das sensibilidades e das consciências depende o êxito das intenções vanguardistas e, tendo em vista que as condições para essa nova realidade “ainda” não estão dadas, o trabalho e a ação fazem-se constantemente necessários, o que legitima a própria razão de ser das vanguardas.

Do que foi exposto até o momento, já podemos deixar como acertado o fato de que tanto o concretismo quanto a praxis foram vanguardas que optaram por refletir (ainda que de maneiras distintas) aquilo que entenderam como sendo o espírito da época. Dessa forma, não seguiram o exemplo de outras manifestações artísticas que, em outras épocas, opuseram-se a seguir as características de seus respectivos períodos históricos:

Por exemplo, o Expressionismo, surgido na Alemanha, que, no começo do século XX, se industrializava e urbanizava, opunha-se tanto à indústria quanto à vida na cidade moderna, razão por que os primeiros expressionistas pintaram suas obras à margem dos lagos em meio a florestas. É verdade que o Futurismo e o Construtivismo pretenderam criar a arte da sociedade industrial, mas o Dadaísmo negou radicalmente a racionalidade capitalista. Isto sem falar no Romantismo que nasceu como contestação à objetividade e cautela da mentalidade burguesa do século XIX, enquanto o Simbolismo se

opôs à visão positivista que predominava no final daquele século. (GULLAR, 2006, p. 42)

Entretanto, assim como o fato de se opor ao próprio tempo não deixa de ser uma tomada de atitude diante dele, a opção pela ação afirmativa perante a própria época não indica, necessariamente, um comportamento de submissão e acriticidade diante dos problemas que o contexto histórico suscita. Assim, podemos dizer, sem erro, que a atitude de contestação do sistema esteve presente tanto na produção do grupo concretista quanto nos trabalhos de Mário Chamie. Sobre este último, as evidências em tal sentido são bem mais fortes. O viés político da praxis atravessa todo o projeto de Instauração sem se render, repetimos, aos vícios do panfletarismo. A esse respeito, é louvável a união entre poesia e política na obra do autor de *Indústria*. De destreza teórica pouco comum no plano da crítica literária, Chamie consegue defender uma função política para a poesia sem soçobrar em um materialismo esclerosado e, sem abusar do jargão marxista, articula uma poética comprometida com um projeto revolucionário.

No terreno das proposições concretistas, a discussão é um pouco menos pacífica. A reserva com que certos críticos analisam a atuação da poesia concreta (entre os quais Heloísa B. de Hollanda: “o poema concreto lançava mão da linguagem do sistema mas mostrava-se incapaz de tocá-lo criticamente” [HOLLANDA, 2004, p. 47]) deve-se, quase sempre, a uma alegada adesão irrestrita dessa vanguarda a padrões de teoria e arte internacionais, comprometidos, por sua vez, com a ideologia dos países desenvolvidos e, em um segundo momento, pela tentativa de implementação desses padrões ao âmbito da realidade nacional. Dessa forma, o concretismo legitimaria, no campo da arte, a condição de dependência (em vias de acirramento, com a política desenvolvimentista) que já era uma realidade no plano da economia.

Se, sob um determinado ponto de vista, o juízo mencionado pode ter a sua validade, por outro, e esse é o que aqui defendemos, entendemos que a poesia concreta foi responsável diretamente por uma considerável injeção de força no pensamento estético brasileiro, fornecendo-lhe instrumentos de análise até então inéditos em nossa crítica, que permitiram, e ainda permitem, novos olhares sobre a nossa própria tradição literária. Sem precisar enumerar os importantes trabalhos de tradução de autores estrangeiros assim como as chamadas “re-visões” de escritores como o maranhense Sousândrade e o baiano, filho de irlandês, Pedro Kilkerry, concordamos com Octavio Paz sobre o potencial de “crítica da cultura” que a reflexão concretista promoveu. Nesse sentido, o “signo da época”, para nós, não se esgota na “fisionomia” de uma realidade industrializada ou no “modo de ser” da sociedade de consumo. A busca de uma nova linguagem poética e, em razão desta, toda uma reflexão sobre o próprio ser da linguagem, assim como sobre a sua lógica subjacente e as faculdades de percepção e sensibilidade que a ela estão vinculadas, concorreram para instaurar um incontornável espaço crítico no meio cultural brasileiro. Acreditamos que tal questionamento não teria sido o mesmo se os idealizadores do concretismo não tivessem partido para a opção de vanguarda, ou seja, se permanecessem apenas no âmbito da crítica e da teoria. Só a tática de vanguarda, com toda a sua polêmica e paradoxos e, principalmente, pelo seu fundamento utópico, poderia produzir, via inserção no sistema e crítica imanente (“por dentro”), o efeito de injeção de força ao qual nos referimos.

4. O PROBLEMA DA HISTÓRIA

A idéia de “história” não é tão antiga quanto a de “tempo”. Os estudos realizados por Mircea Eliade (*O mito do eterno retorno*) sobre as representações do

tempo nas sociedades arcaicas revelam uma diferença radical entre os modos antigo e moderno de vivenciar a temporalidade.

O modo de vida arcaico está baseado, segundo o autor, em uma concepção cíclica de tempo, cujos fundamentos possuem íntima relação com as formas de representação da consciência mítica: “Para o homem arcaico a realidade é uma função da imitação de um arquétipo celestial” (ELIADE, 1992, p. 19). “Assim fizeram os deuses, assim fazem os homens” (ELIADE, 1992, p. 29), diz o provérbio indiano que resume a idéia de que as atividades humanas de importância coletiva (as convenções sociais, o casamento, a colheita, a guerra, o sexo, etc.)³⁵ representam uma imitação dos feitos celestiais realizados em um tempo mítico *in illo tempore*. Sendo assim, só o que participa do arquétipo possui caráter normativo. O “novo”, ou seja, a conduta imprevista, é encarado como falta, desvio.

Somente a partir da tradição judaico-cristã surgem os elementos que viriam a compor a concepção moderna de tempo baseada numa representação linear e teleológica e não mais cíclica e repetitiva. De acordo com essa visão, a condição temporal irrompe em decorrência de uma “falta” primordial (a expulsão do Éden, a “idade de ouro” perdida) e caminha no sentido de um *telos*, que corresponde à vinda do Messias que instaurará o fim das eras e o julgamento final (reino da eternidade, eliminação do tempo profano).

Entre a primeira e a segunda formulação há uma diferença essencial, tal como assinala Octavio Paz em *Os filhos do barro*: “Nada é mais oposto à nossa concepção de tempo do que a concepção de tempo dos primitivos: para nós o tempo é o portador da mudança, para eles é o agente que a suprime” (PAZ, 1984, p. 27). O tempo

³⁵ Exemplo: o casamento representaria a repetição do modelo cósmico do encontro entre o céu e a terra (masculino e feminino), ou seja, a restauração da unidade primordial. As danças seriam imitações de animais totêmicos que se quer conjurar ou atrair. As lutas representariam o embate das forças contrárias que regem o cosmos e o herói o membro do clã que imita os feitos de um deus.

arcaico elimina a mudança porque o passado é o que deve ser repetido constantemente. Tal passado, porém, remonta a um tempo *ab origine* que, através dos ritos, é constantemente re-atualizado, tornando-se sempre presente. Essa atualização constante de um passado mítico tende a nortear a vida social a partir de arquétipos regulares e imutáveis, negando, assim, a sucessão do tempo e a mudança.

A “nossa concepção de tempo”, a que se refere Paz, recebeu da cosmovisão judaico-cristã as noções de progressão linear e teleologia, ausentes no pensamento mítico. O cristão compreende a sua existência como um percurso, sabe que a “retidão” (para enfatizar a idéia de linearidade) do espírito é a condição para a vida eterna. A esperança, portanto, está projetada para o futuro, seja no plano pessoal (a “minha” salvação), seja no plano da redenção da humanidade com a chegada do Messias.

A concepção linear de tempo insere o homem cristão em um âmbito maior de liberdade pessoal. Suas atitudes podem condená-lo, se dirigidas para o mal (o pecado) ou redimi-lo, se orientadas para o bem. O direcionamento da própria vontade é responsabilidade do indivíduo. Embora haja os referenciais valorativos de bem e mal, diante das situações concretas existe sempre uma margem de interpretação e escolha e, em última instância, é a própria consciência quem dirige os rumos da história individual.

Nesse sentido, a ruptura cristã com a concepção cíclica marca o advento, ainda germinal, da experiência do tempo como historicidade: “O cristianismo é a ‘religião’ do homem moderno e do homem histórico, do homem que descobriu simultaneamente a liberdade pessoal e o tempo contínuo (em lugar do tempo cíclico)” (ELIADE, 1992, p. 136).

A consciência histórica da modernidade consiste, por sua vez, na secularização da visão do tempo bíblico. Podemos apontar aqui pelo menos duas

grandes “narrativas” modernas nas quais seria possível identificar formas laicizadas do tempo cristão. A primeira, e certamente a mais caracterizadora da modernidade, pertence ao século XVIII e é conhecida pelo termo alemão *Aufklärung* (ou, em português, “Ilustração”, “Iluminismo”). *Aufklärung*, no dizer de Kant, é o processo de saída do homem de seu estado de minoridade intelectual. A tal processo corresponde um paulatino abandono das superstições (“trevas”) e um progressivo aprimoramento da razão (“luz”, daí o termo “ilustração”), que, por fim, resultaria no aperfeiçoamento moral da humanidade.

Também o marxismo comporta em seu bojo os elementos de uma confiança no progresso histórico:

Para o marxismo, os acontecimentos não são uma sucessão de acidentes arbitrários; eles demonstram ter uma estrutura coerente e, acima de tudo, levam a um propósito definido – à eliminação final do terror da história, à “salvação”. Desta maneira, no ponto final da filosofia marxista encontramos a era de ouro das escatologias arcaicas. [...] ele [o marxismo] reconfirmou, em um nível exclusivamente humano, o valor do mito primitivo da era de ouro, com a diferença de que coloca a era de ouro no final da história ao invés de colocá-la também no seu ponto inicial. (ELIADE, 1992, p. 129).

O cristianismo teria projetado a idade de ouro (também presente nas mitologias pagãs, mas localizada apenas no passado primordial) no futuro: a chegada do Messias e o advento da eternidade. A tentativa de a modernidade laicizar a idéia da redenção cristã esbarra, contudo, numa impossibilidade lógica: o futuro é, por definição, aquilo que nunca se alcança. Dessa forma, a modernidade desemboca numa “marcha sem fim para o futuro” (PAZ, 1984, p. 190).

O tempo que, para o homem arcaico, funcionava como uma “defesa” contra a mudança, na modernidade passa a ser a própria mudança. O progresso é a marcha que não pode ser contida sob pena de “estancar” a conquista do futuro, seja ele a sociedade iluminista, o comunismo ou, até mesmo, o advento da “raça pura” da ideologia nazista.

A contraditória expressão, “tradição da ruptura”, que o poeta mexicano utiliza para sublinhar a essência de uma época parece bastante apropriada para descrever esse traço da modernidade a que estamos nos referindo.

As vanguardas, nesse sentido, são a expressão da moderna concepção de história como também a condução da própria modernidade artística às suas últimas conseqüências. Não à toa um dos primeiros movimentos de vanguarda de ampla repercussão internacional chamou-se “Futurismo”, e a atitude por ele encampada tornou-se emblemática para as tendências posteriores.

O Futurismo acirrou a estratégia da ruptura e o ímpeto de renovação literária converteu-se, nessa vanguarda, em militantismo e beligerância radicais: bofetada e soco! Já tivemos oportunidade de assinalar, contudo, que à atitude demolidora subjaz, de uma maneira ou de outra, algum conteúdo propositivo. No caso em questão, o Futurismo contribuiu para, entre mais coisas, pavimentar os caminhos da revolução tipográfica e da adequação desta à nova realidade industrial, que, mais tarde, a poesia concreta levaria adiante em uma proposta mais sistematizada. A atitude futurista realiza a idéia contida na etimologia da palavra vanguarda: tomar a dianteira temporal de uma progressão histórica e indicar os caminhos para que a “retaguarda” possa seguir em frente.

Contudo, costuma-se associar, talvez com base no exemplo do Futurismo (embora não saibamos até que ponto isso seja legítimo), ruptura com rejeição em bloco do passado artístico. Sem dúvida, a negação caracteriza a atitude vanguardista, porém, convém desconfiar da idéia de que tal negação seja contra todo o passado de forma indiscriminada. Em segundo lugar, o fato de as vanguardas terem advogado em nome de uma “novidade” poética não parece indicar, em princípio, que a “novidade” é, em si mesma, a principal reivindicação vanguardista. Ao contrário, e isso será abordado mais

adiante (v. tópico 4.3), cada vanguarda, em particular, parece falar em nome da “última” novidade ou, em outras palavras, cada movimento pretende, ao propor o novo, encerrar os ciclos de ruptura e novas propostas e, assim procedendo, pôr termo à marcha histórica que, de início, era sua função esporear.

Este capítulo tem como objetivo observar de que forma a poesia concreta e o poema-praxis lidaram com o problema da história. A intenção é que tal discussão ajude a iluminar a problemática relação das vanguardas com a modernidade e com o tema principal deste trabalho: a utopia.

4.1 *Paideuma*

O *paideuma* é o exemplo de que é possível, pelo menos para a vanguarda concretista, aprender com o passado: “‘Paideuma’ significa ensino, aprendizagem, aquele que se educou [*paidos* = criança]. Na terminologia dos poetas concretos, tomada diretamente da proposta poundiana, significa aqueles poetas com os quais se pode aprender” (AGUILAR, 2005, p. 65)³⁶. A questão se torna complexa quando nos perguntamos até que ponto os poetas arrolados no *paideuma* concretista pretendiam “ensinar” alguma coisa ou se, na verdade, os próprios *noigandres* não foram os verdadeiros pedagogos de uma “doutrina” da qual um Mallarmé ou um Joyce estiveram alheios.

³⁶ A função didática do *paideuma*: “A ordenação do conhecimento para que o próximo homem (ou geração) possa encontrar da maneira mais rápida possível a parte viva do mesmo, e gastar o menos tempo possível com caminhos obsoletos” (CAMPOS, A. et alii, 1975, p. 26). Trecho de Pound citado por Haroldo em “Poesia e paraíso perdido”, na *Teoria da poesia concreta*. Em “olho por olho a olho nu”: “PAIDEUMA / elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas” (CAMPOS, A. et alii, 1975, p. 47). Quanto aos autores/táticas que compõem o *paideuma*, nos primeiro textos da *Teoria* são apontados: “mallarmé (*um coup de dés* – 1897), joyce (*finnegans wake*), pound (*cantos* – ideograma), cummings e, num segundo plano, apollinaire (*calligrammes*) e as tentativas experimentais futuristas-dadaístas [...]”(CAMPOS, A. et alii, 1975, p. 44). Em textos posteriores observa-se a inclusão de poetas brasileiros como Oswald de Andrade e João Cabral.

Para que fique claro o significado da pergunta acima e o porquê da temática do *paideuma* no capítulo referente ao problema da história, convém delimitarmos melhor o âmbito da discussão.

A questão principal consiste em saber se, de fato, o concretismo incorporou a lógica de uma história linear e evolutiva ou se, no fundo, suas formulações teóricas apontam para uma outra concepção de história (ou para a negação dela). Somente através de uma análise da função do *paideuma* para a poesia concreta será possível chegarmos a algum ponto. Através dele saberemos se, para os concretistas, a história evolui e se há alguma lógica intrínseca a essa evolução que lhe sirva de fundamento. Em caso afirmativo, o *paideuma* compreenderia um “progresso” ao qual coube à poesia concreta identificar e levar a cabo. Sendo assim, seria oportuna, também, a indagação sobre se esse evolucionismo não se justificaria menos por uma lógica inerente à própria história, do que, no fundo, por uma projeção de uma razão externa forjada pelos próprios poetas do concretismo. Restaria, por outro lado, a hipótese de o *paideuma* não estar fundamentado em uma lógica linear, mas sim numa visão sincrônica (e, portanto, anistórica) do fenômeno literário.

Escolhemos como ponto de partida para esse debate a seguinte passagem da *Teoria da poesia concreta*. Nas palavras de Haroldo de Campos:

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 qualitativa, de culturmorfologia: “make it new”. (CAMPOS A. et alii, 1975, p. 26)

A passagem é complexa porque justapõe, no mesmo plano, idéias contraditórias: “evolução” / “continuum” / “progresso”, por um lado, e “meta-história” e

“contemporização”, por outro. No primeiro grupo de termos afirma-se a diacronia, ao passo que as duas últimas palavras indicam uma visada sincrônica da questão.

Na interpretação de Paulo Franchetti, o trecho de Haroldo indicaria a idéia de que, embora a poesia esteja em evolução constante, não se pode julgar que um Mallarmé seja “melhor” do que um Dante somente em virtude da posteridade do primeiro com relação ao segundo. Não obstante isso, a poesia evolui, transforma-se. “Indicar a direção em que se processa essa evolução” (FRANCHETTI, 1993, p. 36) seria, na opinião do autor, a maneira de o poeta inserir-se no próprio tempo.

A interpretação de Franchetti parece correta, embora não dê indicações de como seria possível conciliar, na citação de Haroldo, uma evolução que não é progressiva em termos de valor, mas que, ao mesmo tempo, é uma forma de “transformação qualitativa”. Uma coisa, no entanto, parece definitiva: nem sempre o que é atual pode ser, segundo essa visão, considerado “novo”, da mesma forma que nem tudo que pertence ao passado deve ser descartado como antigo. Tal afirmação soa, a princípio, como uma obviedade, mas para o itinerário da nossa discussão constitui um passo efetivo: é possível separar “passado” literário de “tradição” obsoleta. Por conseguinte, para a poesia concreta, o rompimento não é com o passado enquanto tal, mas com parte dele, aquela que não serve como “aprendizado” (daí *paideuma*) para os poetas do presente.

Tentando lançar outros elementos à questão, tomamos dois momentos do percurso intelectual dos irmãos Campos que podem favorecer o avanço do problema. O primeiro é o texto de Augusto que serve de prefácio a *Verso reverso controverso*, cuja primeira edição é de 1978. O outro é o último capítulo de *A arte no horizonte do provável*, de Haroldo, intitulado “Por uma poética sincrônica”, de 1969. O recurso a tais textos tem a intenção de contribuir para a elucidação do problema a que ora nos

propusemos. Não desconsideramos, no entanto, o fato de tais obras terem sido escritas já algum tempo depois da fase “ortodoxa” da poesia concreta, época em que se insere a citação-problema de Haroldo de Campos reproduzida acima. Porém, a insistência na idéia do *paideuma*, presente nos dois textos, não pode ser considerada como algo secundário. Além disso, qualquer afirmação da nossa parte no sentido de apontar para uma continuidade de pensamento entre os dois “momentos” intelectuais em questão se restringirá à posição de que a fase efetivamente “concretista”, ou seja, aquela que assinala uma militância vanguardista, pode ter abrigado o germe da proposta da “poética sincrônica” e da posterior “abertura” do *paideuma* para outros poetas do passado, presentes nas duas obras dos Campos a que fizemos referência.

Augusto de Campos, em *Verso reverso controverso*, profere: “Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo [sic]”(CAMPOS, 1988, p. 7). Mais adiante: “A poesia é uma família dispersa de naufragos bracejando no tempo e no espaço. Tento reunir aqui alguns dos raros sobreviventes, dos que me falam mais de perto: os que lutaram sob uma bandeira e um lema radicais – a invenção e o rigor” (CAMPOS, 1988, p. 8).

As considerações de Augusto anunciam, em seu livro, uma série de ensaios críticos sobre poetas de épocas distintas. O conceito de *paideuma* é invocado nesse prefácio e associado à imagem, acima transcrita, da família de “naufragos bracejando no tempo e no espaço”. Ao tratar os poetas comentados no livro, e outros, como “irmãos no tempo”³⁷, Augusto estabelece, entre eles, uma relação de contemporaneidade. Não se trata, como se percebe, de uma “linhagem”, o que pressuporia que, embora sendo da

³⁷ “Arnaut Daniel, João Airas de Santiago, John Donne, Marino, Corbière ou Hopkins, Gregório de Matos ou Sousândrade ou Kilkerry, num sentido mais largo, não são menos novos que Joyce ou Pound ou Oswald ou Pignatari. São irmãos no tempo, mais irmãos e mais próximos que a diluente maioria dos *literatti* que nos cercam. Como não amá-los? Meu amor vegetal crescendo vasto” (CAMPOS, 1988, p.7).

mesma família, os antepassados não mais “atuam” no tempo presente, ficaram no passado. Entre irmãos há, contudo, uma equiparação de gerações. Não só o tom desse prefácio lembra os antigos manifestos concretistas como é mantida uma considerável semelhança no modo como Haroldo trata (na citação da *Teoria*) a relação dos poetas do presente com os do passado.

Qual a diferença, todavia, entre o pensamento de Augusto em *Verso reverso e controverso* e aquele defendido junto aos demais companheiros de vanguarda nos anos 50 e 60? Há um ponto que pode ser, desde já, fixado: à medida que o projeto de legitimação da vanguarda concretista ia se flexibilizando, o *paideuma* passava a incorporar outros autores que poderiam ser vistos, em tese, como antípodas da poesia concreta. Nesse sentido, embora Haroldo fale em contemporanizar Dante e Eliot, a formulação do *paideuma*, na época dos manifestos, não remontava a nenhuma obra anterior a 1897, ano em que o “Lance de dados” de Mallarmé veio a lume. Além disso, é notável o esforço daqueles textos em estabelecer elos de continuidade entre o pontapé inicial do poeta francês e as posteriores realizações de Apollinaire, Joyce, Pound e Cummings. Dessa forma, além da posterior “abertura” do *paideuma*, é possível perceber que, de início, o eixo Mallarmé-poesia concreta é explicado não somente segundo o argumento da contemporaneidade em termos de procedimentos, como, também, projeta-se sobre essa sucessão de feitos poéticos uma lógica progressiva, destinada a desembocar no instante em que a proposta poética que vinha sendo ensaiada pelos poetas mencionados (leia-se: a busca de uma poesia fora da organização linear-discursiva) chega a seu ponto culminante com a poesia concreta brasileira, que sistematiza, numa proposta coerente, os fundamentos de uma nova linguagem para a poesia.

Com essa conclusão preliminar, a sensação é a de que fizemos uma trajetória cíclica para retornar ao ponto inicial: afinal, se entre Mallarmé e a poesia concreta há uma lógica evolutiva, por que, segundo Haroldo em “A poesia e o paraíso perdido”, “A arte da poesia [não tem] uma vivência função-da-História, mas se [apóia] sobre um ‘continuum’ meta-histórico”? Porém, a partir dos elementos apontados, não voltamos à pergunta inicial da mesma forma e o percurso realizado nos coloca diante de duas respostas que, a princípio, se excluem: ou a poesia concreta admite uma visão diacrônica da literatura e, nessa perspectiva, alinhava os autores que compõem o *paideuma* dentro de uma razão de ser histórica, ou, então, suprimindo a própria história, compactua com uma visão idealista fundada numa idéia de perenidade e imutabilidade dos valores artísticos. Parece que era essa oposição que Leyla Perrone-Moisés tinha em mente quando fez a seguinte afirmação sobre a idéia de sincronia na literatura:

A opção pela visada sincrônica subentende uma concepção a-histórica da arte, da literatura. Leva a falar da eternidade da poesia, de sua essência perene. [...] Todos os escritores-críticos que defendem a história sincrônica beiram esse idealismo. É difícil escapar ao idealismo quando se fala da permanência da arte e talvez quando se fala da arte *tout court*. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 49)

No já mencionado último capítulo de *A arte no horizonte do provável*, Haroldo de Campos se defende do argumento que embasa a opinião de Perrone-Moisés, apresentando uma perspectiva sincrônica para o estudo da literatura, embora, como veremos adiante, não entenda que tal perspectiva seja sinônimo de idealismo.

Um dos princípios básicos da visada sincrônica é que não é o passado que influencia o presente, mas o contrário: “The past does not influence me; I influence it”³⁸. O crítico parte do que seriam valores atuantes para o presente e julga o passado literário tendo em vista quais obras ou autores que permanecem ainda atuantes e quais os que já

³⁸ Segundo Haroldo, trata-se de uma “resposta ‘boutade’ do pintor De Kooning ao compositor John Cage a propósito do problema das influências em arte” (HAROLDO, 1977, p. 214)

não dizem mais nada ao momento artístico: “Trata-se de uma operação redutora de valor inclusive catártico [...] cujo primeiro objetivo é sacudir velhos prejuízos em relação ao discurso literário e permitir sua revisão” (CAMPOS, 1977, p. 214). É bastante evidente, nesse tipo de comentário, a proximidade com o método de estudo proposto por Ezra Pound no seu *Abc da literatura*. O que se quer é “agir crítica e retificadamente sobre as coisas julgadas pela poética diacrônica” (CAMPOS, 1977, p. 214), tendo em vista, por conseguinte, uma intenção didática de facilitar o caminho do aprendiz, apresentando somente aquilo que ainda possui validade para o tempo presente.

Nesse sentido, toda leitura sincrônica do passado parte de um valor predeterminado a partir do qual são operados os “cortes” na história. No caso de Haroldo (e também no de Augusto em *Verso...*), o critério que serve como pedra de toque é a “invenção”. Quando Perrone-Moisés adverte sobre a margem idealista desse modelo crítico, entendemos que tal possibilidade existe e deve ser considerada. A nosso ver, a visada sincrônica corre o risco de incorrer em idealismo toda vez que o valor aferidor dos êxitos literários é hipostasiado à condição de “substância” ou “essência” perene da poesia. Dessa forma, na intenção de servir a um aprendiz crítico do passado literário, tal método corre o risco de desembocar no autoritarismo, absolvendo alguns autores e condenando outros a partir de um parâmetro com estatuto de essência e poder normativo.

A possibilidade do autoritarismo crítico fica bastante evidente se tomarmos um dos postulados fundamentais do modelo sincrônico, que consiste na idéia de que o presente é que determina o passado, ou seja, um autor é considerado válido quando ele ainda é “atuante” ou, nas palavras do próprio Haroldo: “A poética sincrônica (estético-criativa), no sentido em que a conceitua para propósitos bem definidos, está

imperativamente vinculada às necessidades criativas do presente” (CAMPOS, 1977, p. 222). No entanto, poderíamos perguntar: Quem define quais são as “necessidades criativas do presente”? Qual a autoridade do avaliador e qual a legitimidade da sua avaliação? Por que o valor da “invenção”, por exemplo, é mais importante e mais definidor da arte poética do que o valor da “expressão”, rechaçado pelo pensamento concretista, mas amplamente presente em nossa tradição poética? Por que a “síntese”, a poesia como *dichten/condensare*, é mais “poética” do que, por exemplo, os poemas em prosa de Baudelaire? Essas são algumas perguntas que, em suma, apontam para o fato de que os valores são sempre relacionais, ou seja, dependem de uma relação entre o sujeito (no caso, o crítico) e o objeto valorado (a obra literária). Desse modo, qualquer afirmação categórica sobre a exclusividade de uma definição de poesia aponta para uma parcialidade no julgamento literário e, por conseguinte, para a perda da possibilidade de se encarar os fatos da história da literatura como objetos relativos a um contexto diverso do presente.

Por um outro lado, qualquer história da literatura possui uma axiologia implícita, sem a qual não estaria habilitada, sequer, a discernir sobre o que é literário e o que não é. Dessa forma, afora o problema acima apresentado, o método sincrônico possui o mérito de assumir (e explicitar) sua perspectiva valorativa sem escamotear o julgamento subjacente a toda escolha. Nesse caso, a argumentação de Haroldo funciona como uma crítica à pretensão de objetividade na historiografia literária.

Ciente do tipo de objeção como a que resumimos alguns parágrafos atrás, Haroldo argumenta em torno da impossibilidade de haver a sincronia separada da diacronia. Dessa forma, defende o seu método alegando, a partir de Jakobson, a existência de uma relação dialética entre ambas:

Para mim, a poética sincrônica é sempre uma poética *situada* na acepção sartriana do termo. Neste sentido ela não opera no vazio [...], mas está inserida na história: só pode assumi-la um homem datado e inscrito num dado tempo histórico, o presente. Daí também o seu estatuto relativo, pois, ao contrário do que se poderia imaginar, é o valor relativo, funcional, e não o eterno, canonizado, que preside a uma História Literária Estrutural, montada sobre cortes sincrônicos. (CAMPOS, 1977, p. 216).

De fato, eis o que parece ser a melhor maneira de “salvar” o modelo sincrônico da ameaça idealista: condicionando-o à história. Dessa forma, a análise sincrônica, embora admitindo um valor norteador pré-definido, estaria sujeita às conformações do contexto em que surge. Assim, não se poderia dizer, hipoteticamente, que “invenção” e “rigor” para os medievais galego-portugueses seriam a mesma coisa do que foram para um João Cabral de Melo Neto. O critério é o mesmo, mas a época define as conformações com que tais valores se apresentam.

Em suma, a discussão de Haroldo em “Por uma poética sincrônica” revela o intuito de “situar” historicamente um modelo de inspiração estruturalista de abordagem do fenômeno literário. No entanto, embora inclua a diacronia, deixa claro que a sustentação desse paradigma não é o eixo histórico. Resta saber se, mesmo com essa proposta de relação “dialética” entre o plano da sincronia e o da diacronia, a poética de Haroldo permanece no limiar de uma conduta idealista, tal como advertira Perrone-Moisés.

Sem pretender esgotar as possibilidades que a pergunta da autora de *Altas literaturas* encerra, o que nos empurraria para muito além dos nossos objetivos, poderíamos oferecer, porém, a seguinte contrapartida. O ranço de idealismo que se adere à perspectiva sincrônica não pode ser observado, com a mesma nitidez, na perspectiva historicista? Explicamos. Julgar que a história caminha segundo um motivo condutor teleológico e que existe uma lógica subjacente à sua evolução não seria, também, uma forma de impor uma unidade de sentido à sucessão dos acontecimentos, assim como pressupor uma “consciência” impessoal atuando sobre o curso das coisas?

Retornando ao *paideuma* concretista, somos levados a crer que, embora nas formulações contidas na *Teoria* já estejam presentes as bases da “poética sincrônica” que será continuada, como vimos, pelos irmãos Campos, prevalece nos manifestos uma tendência a alinhar os autores do *paideuma* segundo uma perspectiva evolucionista e teleológica. Evolucionista porque trabalha com categorias de “superação” e “continuidade”, e teleológica porque apresenta a própria poesia concreta como o instante de consumação e coroamento de tal processo, o que evidencia, a nosso ver, uma modalidade de “fim da história”, só que no tocante à “evolução das formas” poéticas.

Reiteramos o fato de que esse modelo explicativo da história literária esteve circunscrito ao momento de legitimação e militância da poesia concreta enquanto movimento de vanguarda. Mais tarde, com a flexibilização desses pressupostos (embora, a nosso julgamento, sem o abandono de todos os principais valores norteadores do movimento), não só o *paideuma* se amplia (uma vez que, para a vanguarda o marco inicial era Mallarmé), como a própria poesia concreta passa a ser uma contribuição a mais em um universo constelar³⁹ de autores, sem a pretensão, portanto, de encerramento e culminância de uma lógica evolutiva, o que, aliás, não se sustentou nem mesmo no interior do próprio movimento, dada as transformações que cada “fase” teórica e experimental ia instaurando ao longo do tempo de existência do grupo. A frase de Augusto em *Verso reverso controverso* delimita bem a mudança de ênfase ocorrida: “Os futurocratas passadófobos, que dividem a história em antes e depois de si próprios, não passam de medíocres narcisistas que já vão ser enterrados no próximo passado do futuro” (CAMPOS, 1988, p. 8).

4.2 A história para a poesia praxis

³⁹ A idéia de “constelar” contrapõe-se à de “linear”. Esta última implica em movimento retilíneo e sucessão, enquanto a primeira valoriza a noção de coexistência e simultaneidade.

Crítico ferrenho da idéia de *paideuma*, Mário Chamie é coerente com os pontos de vista de sua vanguarda quando nega a validade da aplicação da teoria poundiana à literatura. Antes de analisarmos as razões pelas quais tal crítica se estabelece, vejamos o seguinte trecho de *Instauração praxis*, a fim de identificarmos os fundamentos da oposição de Chamie a todo um funcionamento da história literária da qual, segundo ele, a poesia concreta não teria conseguido desembaraçar-se:

A historicidade, portanto, da consciência canônica criou e solidificou as suas constantes a que a criação literária presta permanente e “congênita” obediência. Quais são essas constantes? Eu diria: a) o paralelismo do fenômeno estético; b) o jogo de inversão-reversão dos agrupamentos canônicos; c) a novidade velha dos resultados. (CHAMIE, 1974a, p. 119)

O cerne da crítica do autor está no fato de que a literatura enquanto “consciência canônica” ou “nefelibata” de autores assinalaria uma idéia de história circunscrita a uma concepção do “literário” como universo apartado do mundo social ou, no máximo, enquanto um discurso que trata apenas “tematicamente” o real, o que corresponderia ao chamado “paralelismo do fenômeno estético” (tópico “a”), ou seja, uma atividade que “simula” esteticamente a realidade, mas sem partir do seu íntimo, sem tê-la como origem, como seria a proposta da vanguarda praxis.

O tópico “b” da citação é também descrito em outras passagens dos manifestos praxis como “polarismo afirmação-negação”. Refere-se ao movimento da história literária baseado em “superação” e “resgate” que as épocas e os movimentos artísticos realizariam entre si. Em tal sentido (tópico “c”), na visão de Chamie, esse tipo de visão da literatura faz com que o passado seja sempre a pedra de toque, mesmo dos movimentos que se empenharam em negá-lo. Isso porque, mesmo diante dos desafios que o presente histórico impõe, o poeta ligado a essa “consciência canônica” precisaria

voltar-se para o passado a fim de levantar o “já-feito” como forma de validar seus procedimentos. Aqui estariam incluídos os concretistas que, sob pretexto de abordar um dado da realidade cotidiana presente, como a visualidade, por exemplo, teriam precisado recorrer ao passado para legitimar sua conduta poética. A primazia do passado, nesse caso, limitaria a vanguarda concretista a ser sempre uma “novidade velha” e reforçaria a eterna vitória da tradição sobre o contexto presente.

Aos olhos de Chamie nada consistirá, efetivamente, em novidade, enquanto se restringir ao repertório da tradição, pois, como vimos, isso significaria dar primazia ao passado em detrimento de um efetivo levantamento dos dados do presente. Como se percebe, a alegação de que o presente seria a perspectiva pela qual o passado é julgado revela-se, para Chamie, como uma falácia. Desde que uma poética precise, para se autoafirmar, referir-se a esse ou aquele movimento (negando-o ou afirmando-o), já é um indicativo do desligamento, da alienação dessa poética diante da realidade concreta. A Literatura-literária será sempre um “epifenômeno paralelístico do contexto” (CHAMIE, 1974a, p. 73), relegando a “realidade viva dos fatos” a um projeto secundário. (CHAMIE, 1974a, p. 74).

O *paideuma* legitimaria tal consciência literária alienada, uma vez que seria uma expressão acabada do “ritual do autor pelo autor”, da busca tutelar das autoridades canônicas a fim de referendar um procedimento falsamente justificado como vanguardista. “Dispensamos o paternalismo dos paideumas e o maternalismo das mãedeumas...” diz, ironicamente, o autor de *Lavra-lavra!*

Não há verdadeira ruptura, para a praxis, se não for um corte, não com o passado literário ou parte dele, mas sim com a idéia de literatura em si mesma, ou, pelo menos, tal como ela está instituída. Uma vanguarda que rompe com um dado passado para amparar-se em outro não traria a novidade – no máximo, apresentaria novas

roupagens para “antigas novidades”: “Certo: o concretismo foi uma novidade. Uma novidade velha. Somos o novo, isto é, novidade nova permanente” (CHAMIE, 1974a, p. 241).

Poderíamos nos perguntar se não haveria aí uma contradição na insistência com que Chamie opõe a praxis à poesia concreta. Não estaria ele incluindo-se na própria prática que ele mesmo denuncia? Há uma passagem da *Instauração* em que Chamie argumenta em torno dessa possibilidade. Segundo ele a crítica ao concretismo corresponde à margem de “negatividade” que a praxis necessita ter em virtude de estar situada em um momento histórico específico. Dentro desse momento histórico o concretismo representaria o clímax da literatura como “epifenômeno do contexto”, o último instante da história literária como “ritual de precursores” que seria superado, em definitivo, pela praxis. No entanto, respondendo à questão levantada, não se trata de superar o concretismo em especial. Por ser a poesia concreta a representante da Literatura-literária que estaria no presente histórico do advento da praxis, esta se posiciona negativamente em relação àquela apenas como “passagem” à crítica do próprio funcionamento “paralelístico” da literatura em geral. Trata-se, portanto, de um momento da instauração que, enquanto tal, prescreve a morte de um modelo literário e a substituição por uma “nova tradição” fundada em novas bases: “Vale dizer: uma vez existente a literatura-praxis, ela fará a *sua* história, abolindo a história da literatura estrita de autores” (CHAMIE, 1974a, p. 40). Ou: “A instauração-praxis marca o decidido início de uma tradição nova e de produções matrizes, em nosso horizonte criativo” (CHAMIE, 1974a, p. 40).

Nesse sentido, de nada adiantaria, segundo o projeto praxis, uma “revolução”, enquanto ela permanecer motivada por fatores intrínsecos ao universo estético, “erro” esse que minaria a própria condição de vanguarda da poesia concreta:

“Se *revolução* há nesse poema [concreto], é *na e para* a literatura; nunca *no e para* o contexto cujas estruturas continuam intactas” (CHAMIE, 1974a, p. 71-72).

Tais considerações já bastam para compreender o fundamento da crítica de Chamie à literatura como instituição. Claro está, também, qual seria o plano da praxis dentro dessa perspectiva: a abolição da literatura como entidade “paralela” à realidade contextual e, conseqüentemente, a extinção das práticas estritamente literárias como *leitmotive* de uma história de “autores para autores”.

Isso posto, qual seria, a partir de então, a razão de ser da nova história que estaria no horizonte de instauração da praxis?

Ao romper com os núcleos tradicionais de produção, a intenção da vanguarda praxis é que a atividade literária inscreva-se no mesmo âmbito de “processamento” (v. citação abaixo) que engloba as demais formas de trabalho de uma sociedade marcada pelo subdesenvolvimento:

[...] no contexto de levantamento, o desafio consiste em inaugurar uma tradição. Aqui, a novidade que apresenta não pode decorrer de uma remodelação de elementos e fatores de um estoque constituído [...].

Face a essa explicação [...] devo dizer que o trabalho estético é uma das muitas modalidades de trabalho dentro do nosso contexto subdesenvolvido. Insere-se ele, portanto, num mesmo tipo de processamento. (CHAMIE, 1974a, p. 230).

Não deixa de ser instigante a proposta de Chamie como contrapartida crítica à narrativa dominante da história literária. Escassas são, contudo, as diretrizes da nova tradição, embora os conceitos de “levantamento” e “co-autoria” (cf. capítulos anteriores) contribuam para dar mostras de como seria esse novo tipo de comportamento estético.

A seguinte recapitulação, para nós, seria uma possível maneira de explicar a idéia de inserção do trabalho estético no âmbito das demais modalidades de trabalho.

Tudo se passa como se a palavra, correlato da matéria-prima, fosse submetida pelo produtor (autor) a um processo de transformação (trabalho) dando origem a um produto (poema) que teria como atributo principal uma estrutura dinâmica e aberta (geometrismo móvel) a novas possibilidades de uso (co-autoria) por parte do consumidor (leitor). Lê-se, aqui, tal como na crítica marxiana, uma proposta de desalienação do trabalho, só que no âmbito da literatura, uma vez que o fundamento da proposta em questão é a tomada de consciência de uma realidade contextual na qual a práxis de produção tem início (área de levantamento) e para a qual retorna (o poema tornando-se nova matéria-prima para novos usos).

Assim, o pensamento praxista pretende a impugnação da história literária tradicional e o ingresso do trabalho artístico no plano da história social. A diluição da arte no seio da práxis cotidiana parece estar a serviço de uma transformação social mais ampla, pois, tal como vimos no capítulo anterior, a concretização da práxis depende das condições de uma efetiva “consciência de leitura”, condições estas ainda não possíveis em um país subdesenvolvido. O rompimento com o “esteticismo” literário e a fidelidade à área de levantamento seriam passos, a nosso ver, de uma proposta de desalienação artística que, no fundo, inscreve-se em um projeto político de inclinação marxista. É possível que Chamie, embora sem dissimular a proposta política de sua vanguarda, tenha optado em não filiar a teoria da práxis à filosofia marxista, o que justificaria a quase inexistência de referências, nos textos da *Instauração*, ao pensador alemão. A nosso ver, portanto, a práxis participa, em espírito, da utopia socialista, mas não se filia, *stricto sensu*, à sua doutrina. Reforça tal relação a seguinte citação de Octavio Paz sobre a idéia do poema coletivo, que, como vimos no capítulo anterior, é o escopo do projeto praxis:

Quanto à idéia de uma poesia criada por todos, continua me parecendo válida a reserva formulada por Benjamin Péret anos atrás: *a prática da poesia coletiva só é concebível num mundo liberto de toda opressão, em que o pensamento poético volte a ser para o homem tão natural quanto a água e o sonho*. Acrescentarei que num mundo assim talvez fosse supérflua a prática da poesia: ela mesma seria, por fim, *poesia prática*. (PAZ, 1982, p. 339 [destaques do autor])

4.3 Balanço da história

As formas de representação do tempo não se esgotam nos dois exemplos aos quais fizemos referência neste capítulo: o tempo cíclico e o linear. Além disso, não seria absurdo encontrar elementos desses dois paradigmas associados entre si, como na representação do tempo em espiral: nem flecha unidirecional nem círculo fechado. Não foi nossa intenção, no entanto, explorar o vasto campo do pensamento ocidental sobre o problema do tempo e da história, mas sim delimitar o advento da consciência histórica enquanto um evento eminentemente moderno.

Em linhas gerais, o breve cotejo entre as duas formas de tempo aqui abordadas mostrou-nos dois tipos opostos de conduta humana diante da questão da temporalidade: a aversão à mudança, revelada pela consciência mítica e religiosa, e a entronização da mesma mudança, constitutiva de uma busca que tipifica um modo de ser moderno de vivenciar o tempo.

Assenhorear-se dos rumos da história é o mesmo que tornar-se responsável pelo seu significado, o que seria impensável para a consciência mítico-religiosa baseada na repetição ritualística dos modelos celestiais. Portanto, a grande diferença entre as duas concepções está na abertura que a história, em oposição ao tempo cíclico, oferece à intervenção humana.

A idéia de história enquanto produto da ação humana pressupõe o fato de que, embora a história possua uma direção unilateral e caminhe num sentido

progressivo e linear, o rumo de sua marcha pode ser dirigido, assim como a velocidade com que se quer chegar ao futuro pode ser acelerada ou freada, dependendo do grau de intervenção na ordem dos acontecimentos. As utopias modernas, como vimos no início deste capítulo, estão fundadas nesse pressuposto.

Ocorre que todo sistema de pensamento utópico pressupõe uma imagem do mundo que se queria contrapor à imagem “deste” mundo, *hic et nunc*. Assim, da mesma forma que, nas narrativas religiosas, esperava-se o regresso à “idade de ouro” perdida num passado anterior ao tempo da criação, para o homem moderno esse lugar dar-se-á no próprio tempo histórico concreto, situado, contudo, em um determinado ponto do futuro.

Desse modo, ainda que pautadas em teorias racionais sobre o mundo, as utopias modernas conservam as marcas do discurso religioso no qual tiveram origem. O tema da esperança é revivido no otimismo da redenção através das “luzes” (*Aufklärung*), a figura do messias é corporificada nos vários líderes das utopias socialistas assim como a imagem de uma sociedade apaziguada dos conflitos “rememora” o paraíso adâmico do cristianismo.

As vanguardas históricas foram essencialmente modernas neste sentido específico: quando encarnaram, no plano das artes, o mesmo procedimento das grandes narrativas da modernidade, conforme descrevemos brevemente no presente capítulo. Já comentamos, via exemplo do Futurismo, de que maneira isso ocorreu no início do século passado.

Na Introdução deste trabalho tivemos oportunidade de explicar que, embora as poéticas por nós analisadas tenham ocorrido posteriormente à eclosão das vanguardas europeias, o conceito de neovanguarda, tal como aparece em diversos autores, como Vattimo e Bürger, não se aplica ao caso da poesia concreta e da praxis. O capítulo

anterior e este foram decisivos para sustentar a nossa opinião na medida em que o primeiro revelou, tanto no projeto dos *noigandres* como nos textos de Chamie, uma clara proposta totalizadora: a fusão entre arte e mundo da vida. Esta seção do trabalho, por sua vez, tentou deixar claro que, em ambos os movimentos brasileiros, o referencial utópico foi determinante para o tipo de atuação encampada por tais vanguardas. Se os argumentos que apontavam para o fato de uma neovanguarda ser uma re-apropriação dos ideais vanguardistas, mas já sem a “utopia da reintegração” ou o “ímpeto totalizante e metafísico” das vanguardas históricas (VATTIMO, 2002, p. 42-43), pretendemos, na análise até aqui desenvolvida, ter mostrado que tal caracterização não corresponde ao que representaram os movimentos por nós estudados.

Vimos reiterando o processo de incorporação de elementos utópicos ao discurso teórico, característica essa que constitui um dos traços marcantes das vanguardas aqui analisadas. No que diz respeito ao problema da história, a perspectiva não é diferente. Tentaremos, para finalizar este capítulo, explicar de forma um pouco mais detalhada como se processa, no projeto das vanguardas brasileiras, a conjunção entre um paradigma racional e secular de história e um conteúdo mítico inscrito, à maneira de um palimpsesto, no fundo da representação teórica desses movimentos.

A concepção moderna de história, como vimos, é resultado de um processo de laicização da narrativa judaico-cristã. O cristianismo, ao romper com a repetição cíclica dos arquétipos das religiões pagãs, teria depositado sobre o indivíduo a responsabilidade da busca da própria salvação. As utopias modernas do pensamento ocidental, por sua vez, alheias à dimensão do sagrado, teriam “mundanizado” a promessa da redenção e subtraído ao livre-arbítrio cristão a função de bússola para a orientação do rumo da história que, a partir de então, passaria a ser exercida pela Razão.

Porém, os resíduos da teleologia religiosa cristã teriam permanecido, nas utopias modernas, como conteúdos recalcados ativos. Paz, Eliade e Vattimo são alguns dos autores que identificam a permanência de elementos “religiosos” em determinadas teorias e utopias modernas. Tomemos, portanto, a seguinte passagem de *O fim da modernidade*:

Seja na filosofia, seja nas poéticas da vanguarda, o patos do futuro ainda se faz acompanhar, porém, por uma referência ao autêntico, segundo um modelo de pensamento característico de todo o “futurismo” *moderno*: a tensão ao futuro como tensão à renovação, ao retorno a uma condição de autenticidade original. (VATTIMO, 1996, p. 98)

Nossa análise do concretismo e da praxis desemboca, por sua vez, exatamente no problema indicado pela citação do filósofo italiano. Afirmamos que, do ponto de vista do projeto vanguardista, esses dois movimentos incorporaram a perspectiva historicista da modernidade caracterizada, basicamente, por dois aspectos: o curso do tempo é retilíneo e, ainda que se admita que haja nele inflexões e retrocessos, retomadas e rupturas, o critério do “novo” fornece o *leitmotiv* da história, que, por sua vez, evolui rumo a um futuro representado enquanto lugar da consumação da ação dos homens.

O *novum* como essência da modernidade (VATTIMO, p. 174) e o futuro como lugar da realização do projeto utópico são dois princípios que, embora constitutivos do projeto vanguardista, representam elementos de uma lógica que, no fundo, as vanguardas pretenderam abolir. Indo ao encontro do pensamento de Vattimo, tudo se passa como se, servindo-se da história, as vanguardas apregoassem o fim da história e, valendo-se da proposta de uma “novidade” poética, defendessem a morte da novidade enquanto tal. Isso ocorre porque, no cerne de uma visão “futurista”, inscreve-se uma vontade de retorno, ou de restauração, de uma autenticidade original.

Que conteúdos da teoria concretista e da praxis poderiam indicar um afã restaurador ou o resgate de uma autenticidade perdida? A nosso ver o ímpeto de totalidade (leia-se: fusão arte e vida) marcaria esse intuito de afirmação do lugar de “verdade” da poesia. Quando o concretismo se auto-afirma como portador da “forma mentis” contemporânea e defende uma nova concepção de linguagem e sensibilidade, e a praxis, por sua vez, busca a anulação do fosso entre o “estético” e o social, ambos atualizam, em versões distintas, a vontade de regresso aos tempos em que a poesia, ainda integrada à prática vital, não estava circunscrita a um âmbito autônomo e diferenciado das outras atividades humanas. Esse tempo, todavia, não diz respeito a uma época mítica e celestial, mas esteve inscrito em um lugar datado do passado histórico. Poderíamos nos alongar nos exemplos: da origem da poesia como canto agrário⁴⁰, passando pelo cancionero medieval até chegar ao final do século XVIII que, segundo Peter Bürger, marcaria a consolidação do processo de separação entre arte e sociedade⁴¹.

Dessa forma, observa-se a atuação “subliminar” da estrutura do tempo cristão: à história narrada como queda do paraíso adâmico, inserção na finitude e no tempo profano, com a chegada do Messias instaurando a vida sob o signo da eternidade, sobrepõe-se, laicamente, a tradição literária como derivada de um desvirtuamento de uma época primeva (a arte fora dos limites institucionais), que, uma vez resgatada da cadeia diacrônica (ruptura/retomada), abriga-se numa integração com o mundo que termina por livrá-la da mudança constante. Assim, como no tempo arcaico, há aqui,

⁴⁰ “Sabe-se que a Poesia, arte verbal, nasceu nos ritos agrários dos povos primitivos, durante as sementeiras e colheitas” (XAVIER, 1979, p. 13).

⁴¹ Em *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger indica alguns exemplos históricos de conciliação entre arte e práxis social, entre os quais: “A) A arte sacra (a arte da Idade Média, por exemplo) serve como objecto de culto. Está totalmente integrada na instituição social da religião. É produzida de forma artesanal-coletiva. O modo de recepção também está institucionalizado colectivamente. // B) A arte de corte (da corte de Luís XIV, por exemplo) [...] é parte da praxis vital da sociedade cortesã, como a arte sacra o é da praxis vital dos crentes” (BÜRGER, 1993, p. 88). Segundo o autor, o desligamento entre a arte e práxis vital tem início com a individualização do processo de produção e de consumo artísticos (aqui o romance seria um bom exemplo). Em fins do século XVIII, por sua vez, “a instituição arte pode considerar-se completamente formada” (BÜRGER, 1993, p. 90).

também, um desejo recôndito de proteger-se da mudança, lembrando a conhecida fala de Stephen Dedalus no *Ulisses* de James Joyce: “– A história – disse Stephen – é um pesadelo do qual estou tentando despertar” (JOYCE, 2005, p. 39).

Não devemos concluir, apressadamente, que as vanguardas incorporaram o tempo cíclico das mitologias (como, aliás, o fez o próprio Joyce no seu *Finnegans wake*), em vez, como tentamos mostrar, do tempo linear moderno. Existe, de fato, uma aparência de circularidade na idéia de reapropriação de uma autenticidade perdida no passado. A diferença, considerável, aliás, está no fato de que, no tempo circular, a repetição é a norma e não há propriamente nem um futuro nem um passado, tal como os concebemos, uma vez que é sempre no presente que se se atualizam constantemente os arquétipos celestiais reguladores da vida social. Na história propriamente dita, no entanto, é comum observar a relevância do valor da mudança: do pensamento filosófico (*Aufklärung*), passando pela ciência (darwinismo), até setores como a moda e o mercado de consumo de um modo geral. Dessa forma, é possível discernir muito bem uma imagem do futuro, assim como julgar aquilo que está ultrapassado e antigo. Nesse sentido, a era “perdida” a ser restaurada, está sempre em eterno adiamento, dando vigência à dinâmica da progressão temporal animada pela lógica da sucessão entre novidade e ruptura.

Por fim, o que gostaríamos ainda de deixar assinalado é que a própria essência utópica do concretismo e da praxis levou essas duas teorias poéticas a acenarem para uma idéia de fim da história. Na poesia concreta isso tomou forma através da auto-afirmação do grupo como a tradução de uma nova modernidade que, em sendo a ruptura com a sintaxe e a linearidade discursiva, é, por seu turno, a negação do tempo sucessivo e linear. Já a praxis, defendendo a instauração de uma “nova história” e de uma “nova tradição”, pretende a abolição da história literária segundo as constantes e

os vetores da estética “institucional”. No entanto, se aceitarmos a tese da vinculação da praxis à utopia socialista, conforme afirmamos anteriormente, tal ruptura pretende a inserção da literatura no seio de uma nova história, que, segundo a dialética socialista, tenderá a desaparecer com o advento da sociedade sem classes.

As análises desenvolvidas até este ponto da Dissertação encerram a parte referente à abordagem da utopia nos projetos teóricos do concretismo e da praxis, nosso tema central. A complexidade temática: linguagem poética/poesia e mundo/concepção de história pareceu-nos uma opção privilegiada não para esgotar, mas para, pelo menos, oferecer um quadro bastante amplo do desiderato dos dois movimentos em questão. Seria de grande contribuição um trabalho que analisasse os desdobramentos e os efeitos da realização desse *boom* vanguardista para a poesia brasileira. Tal tarefa, como explicamos na Introdução, excede os limites do nosso trabalho principalmente por exigir um apanhado da poesia pós-vanguardista até os nossos dias, período esse que preenche um espaço de meio século a contar da data da primeira exposição de poesia concreta realizada em 1956, em São Paulo. No entanto, o capítulo seguinte, que apresentará as considerações finais de nossas reflexões, terá também a função de lançar os prolegômenos a esse estudo futuro através da análise da tese do esgotamento utópico e da impossibilidade das vanguardas na contemporaneidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não parece errônea a afirmação de que o encerramento dos empreendimentos de vanguarda na poesia brasileira pôs fim a alguns aspectos norteadores da faceta epocal a que se convencionou chamar de Modernismo brasileiro. Não é preciso um estudo pormenorizado dos vários movimentos literários dos anos de 1970 até os dias de hoje para se saber que, no mínimo, um tipo de conduta artística caiu em desuso. Tentamos, ao longo desta Dissertação, caracterizar esse *ethos* modernista pelo viés da utopia, objeto privilegiado de constatação do entrecruzamento totalizador entre as esferas da arte, da teoria e da política.

Tais considerações não indicam a existência de um projeto monolítico chamado Modernismo. Houve, sim, um espírito fundador que foi revitalizado pelas poéticas aqui analisadas, que, de certa forma, conduziram alguns dos valores inaugurais da nossa poesia modernista a uma situação de radicalismo e exaustão. Quando nos referimos a esses valores inaugurais, temos em mente a já mencionada “tríade” propositiva de Mário de Andrade, que identificava na efervescência dos anos de 1920 o

ideal da fundação de uma poética nacional pautada na experiência estética livre, de maneira que o produto cultural interno resultante de tal “pesquisa estética” se afigurasse como uma poesia de exportação.

Afora esse “espírito”, o Modernismo foi, essencialmente, heterogêneo, o que torna o seu acontecimento rebelde a conformações conceituais unificadoras. Tal heterogeneidade resultou, contudo, de um dos tópicos da reivindicação modernista, que foi a liberdade na pesquisa estética.

No tocante a essa liberdade, poderíamos aventar, em princípio, a hipótese de que a natureza construtivista do concretismo e da praxis teria negado tal premissa modernista, uma vez que foi do perfil de tais poéticas a prescrição de um padrão de poesia, por assim dizer, “definitivo”. Em outras palavras, as experimentações concretista e praxista tinham em vista, cada uma a seu modo, a eleição de um conceito e de uma prática poéticas que poderiam dar margem ao fechamento do campo de possibilidades experimentais dentro de uma gleba única: seja a do poema não-discursivo, seja a do poema-levantamento.

Essa foi uma aporia da qual tanto o grupo *Noigandres* quanto Mário Chamie não puderam desvencilhar-se, simplesmente por ser ela constitutiva da prática de vanguarda, embora os resultados disso, como veremos, não se tenham dado em termos de “fechamento”, mas sim de “abertura”. Expliquemos: a lógica da ruptura e da construção, que caracteriza os movimentos por nós trabalhados, necessita, como vimos, da pedra de toque do conceito, ou do padrão normativo que funciona como a navalha na “carne” da história, rearticulando-a em termos axiológicos de autenticidade e inautenticidade dos feitos literários nela incluídos. No entanto, essa mesma história mostrou que o que antes poderia ser um rígido paradigma normativo (o poema não-discursivo ou o poema-praxis) tornou-se um padrão crítico-operacional muito mais

“inclusivo” do que aquele que se poderia prever nos tempos de militância vanguardista. De outra forma, não seria possível compreender um Haroldo de Campos admirador de Camões e tradutor da Bíblia e um Chamie que vê em Bruno Tolentino um dos maiores poetas da atualidade. Esse argumento da “conversão” das vanguardas de paradigma normativo para padrão operacional é, na verdade, o ponto de chegada destas considerações. Antes, porém, precisamos apresentar o itinerário que nos conduzirá a tal resultado.

Encerradas, “oficialmente”, as práticas vanguardistas da poesia concreta e da praxis, a poesia brasileira não assistiu a mais nenhum exemplo de convergência entre teoria, arte e política num mesmo projeto de âmbito coletivo. Ou seja, a idéia de “movimento”, na poesia, perdeu espaço para as práticas isoladas e individuais desprovidas da intenção totalizadora de imiscuição da arte no seio da realidade social visando à transformação do todo cultural⁴².

Poder-se-ia objetar ao exposto acima tomando a chamada “poesia marginal” como exemplo de engajamento poético nos moldes da prática de vanguarda. Um exame um pouco mais detalhado do episódio “marginal” revelará, no entanto, algo bem diferente, tal como veremos no tópico a seguir.

5.1. O episódio “marginal”

A geração poética brasileira dos anos de 1970, a qual se costuma denominar de “geração do desbunde”, viveu sob o signo do declínio da poesia de vanguarda na medida em que sua prática se ressentia da falência do discurso teórico associado à atitude artística, e das intenções efetivamente transformadoras das vanguardas.

⁴² Não se trata, aqui, de ignorar as diversas publicações coletivas dos grupos que compuseram a geração de poetas dos anos 70. Ocorre, contudo, que mesmo entre esses grupos, não se observa um programa articulado de ampla envergadura teórica e totalizadora tal como os que marcaram a prática vanguardista.

A poesia marginal atuou de forma transgressiva sem, no entanto, partir para um questionamento mais profundo dos fundamentos da sua prática ou, pelo menos, não fez disso um projeto de ação fundamentado teoricamente. Sua esfera de atuação foi mais “pontual” e “local” do que “total” e “global”. Não tinham em vista, os poetas daquela geração, a consecução de um poema que atestasse uma identidade nacional, pois o que estava em jogo, para eles, eram as “micro-identidades”, daí o epíteto “marginal” que congrega a voz de grupos minoritários: étnicos, de gênero, de classe, etc. Por fim, a dimensão de um horizonte histórico, ou de um *telos* a ser atingido, é apagada em nome de uma atuação imediata e localizada, tal como afirma Heloísa Buarque de Hollanda:

Voltando ao sentido maior da visão de mundo expressa por essa poesia, podemos identificar agora a consolidação e a definição do binômio arte/vida. E a mudança fundamental vai estar na valorização do presente, do *aqui e agora*. A idéia de Futuro, que como diz Octavio Paz identifica o otimismo da burguesia, dos liberais, dos capitalistas e mesmo do pensamento marxista, perde assim agora seu prestígio. Esse Futuro que por tanto tempo definiu as conquistas da humanidade, que permaneceu na versão capitalista, cristã ou na marxista como o valor mais profundo, num dos sintomas mais importantes das transformações que estamos sofrendo, cede lugar ao instante, ao *aqui e agora*. E esse aqui e agora delinea o sentido da produção novíssima. (HOLLANDA, 2004, p.111)

Em nome da rejeição de um alegado “elitismo” das vanguardas, os “marginais” optaram pelo coloquialismo na linguagem, assim como, em geral, rejeitaram o “suporte” convencional de divulgação poética (seja o livro, as colunas de jornais de circulação nacional ou até mesmo as galerias, como tivera sido o caso da poesia concreta) e optaram por uma publicação “alternativa” por meio da reprodução mimeografada. Também assumiram uma postura politicamente anárquica, não se interessando por qualquer tipo de articulação que lembrasse a idéia de projeto tal como foi consolidada pela poesia de vanguarda. O “dar de ombros” para a seriedade de uma reflexão mais conjuntural e profunda sobre o papel da poesia diante da realidade refletiu-se no tipo de poema produzido pelos vários poetas dessa fase. Nele, observa-se a

recorrência da *blague* e a despreocupação quanto à linguagem culta e à construção formal:

qualé o lance?
(Ronaldo Santos)

a cana tá brava a vida tá dura
(Bernardo Vilhena)

a mão rápida do pivete agarrou a bolsa da velha a velha teve um troço &
caiu babando na rua
(Adauto de Souza Santos)

um orfeu fudido sem ficha nem ninguém pra ligar
(Chacal)

a fumaceira fudida veste a cidade grande
(Charles)

(In: MATTOSO, 1981, p. 32-33)

Há autores que vêm na poesia marginal o advento do pós-modernismo em nossa poesia⁴³, o que, para nós, representa uma afirmação um tanto quanto temerária se se parte assim da premissa de que as práticas da poesia marginal consistiram numa ruptura qualitativa com o Modernismo ao ponto de se poder considerá-lo encerrado sob todas as suas perspectivas.

Exceto se a denominação “pós-modernismo” quiser definir não uma ruptura global com o modernismo (o que qualificaria menos uma nova era “pós” do que a confirmação do próprio princípio motor do modernismo: a ruptura), mas sim o descrédito (ou se se preferir, o esgotamento) de algumas de suas categorias fundamentais, entre as quais: a utopia, a crença no futuro e na poesia como transformação da realidade, então entendemos que os anos de 1970 podem ter anunciado os primeiros sinais dessa nova conjuntura artística.

⁴³ “Sem constituir um movimento unificado, poetas jovens se declararam marginais e pipocaram de norte a sul no país, espalhando que a poesia perdera a pompa e a solenidade e decretando o fim da modernidade – e o começo da *pós-modernidade*, nome empregado para denominar genericamente uma época que se iniciou após a Segunda Guerra Mundial e que perdura neste fim-de-século” (CAMPEDELLI, 1995, p. 10).

No entanto, o que serve de parâmetro para a averiguação de tal fenômeno no campo da poesia pode não ter a mesma vigência para os outros setores de nossa literatura e da nossa cultura de um modo geral. Dessa forma, muito mais adequada é a denominação de que Haroldo de Campos, em “diálogo” com Octavio Paz, lança mão para sublinhar a mudança de perspectiva a que nos estamos referindo. A expressão “pós-utópico” nos parece mais adequada, uma vez que situa com mais precisão o âmbito ao qual faz referência. Trata-se, de fato, da saída de cena de um dos tópicos mais caros ao Modernismo: a utopia. Entretanto, não se estende esse mesmo sintoma a outras esferas da realidade cultural, assim como não se hipostasia a derrocada da utopia à condição de falência da idéia modernista como um todo.

Heloísa B. de Hollanda, retificando afirmação feita em sua antologia *26 poetas hoje*, adverte que, ao contrário do coloquialismo adotado pelos poetas de 1922, o uso que a poesia marginal fez desse expediente teria partido de razões distintas. Segundo ela:

Para Oswald de Andrade, que poderia ter assinado o poema

Olha a passarinhada
Onde?
Passou.

a interferência do coloquial no literário era, sem dúvida, um procedimento ainda, e por excelência, literário. Para Charles, o autor do poema, é a poetização de uma vivência, é a poetização da experiência do cotidiano e não o cotidiano poetizado. [...] E isso não pode e não deve ser reduzido apenas a um artifício literário. (HOLLANDA, 2004, p. 112)

Embora sem acenar para a problemática a que ora nos detemos, é possível que a alteração feita em *Impressões de viagem* possa ser tomada como um indicativo do fato de que, para Heloísa Buarque, a poesia marginal inicia uma outra fase histórica da poesia brasileira, que se distingue daquela que caracterizou o Modernismo. Contribui para isso o fato de a autora identificar, na poesia marginal, o almejado encontro entre

arte e vida. Nesse sentido é que a perda da dimensão do futuro não seria exatamente um sintoma negativo de depreciação cultural, mas a própria positividade dessa geração.

Parece consenso entre os que analisam o momento da poesia marginal que a motivação original dos autores dessa época não provinha, de fato, do universo da literatura institucional, mas sim dos problemas da vida, da experiência momentânea enquanto tal. Dessa forma, não haveria mais razão para se pensar ou se planejar uma futura junção do binômio arte/vida se tal imagem já se encontrasse conciliada na práxis cotidiana das pessoas, que seriam, elas mesmas, poetas em potencial. Tal ordem de coisas justificaria, inclusive, a postura antiintelectualista e anti-teórica dos autores marginais. Isto, se a teoria, como no caso das vanguardas (mais especificamente o discurso do manifesto), tem a função de explicitar as condições de implementação de uma realidade vindoura e, uma vez tal realidade vindo à tona, “realiza-se”, como diz Gonçalo Aguiar em trecho citado na Introdução deste trabalho, “o que é próprio do manifesto: ser destruído e integrado na prática”.

Contudo, é necessário um pouco de cautela se se pretende saber, de fato, se era esse o tipo de indiferenciação entre poesia e cotidiano que estava em jogo nos projetos vanguardistas.

Vimos, nos capítulos anteriores, que, dentro de um programa de vanguarda, todos os seus elementos encontram-se articulados entre si, formando uma totalidade em termos de projeto. Em outras palavras, não se pode conceber a perspectiva de anulação da arte como instituição desvinculada da eleição de um novo tipo antropológico, ou seja, de uma nova forma de sensibilidade e cognição relacionada, por sua vez, ao espírito de uma época que, por fim, converge para o “novo” tipo de poesia que se pretende instaurar e do qual sairão os valores de julgamento da poesia do passado e da tradição a ser instaurada.

Diante disso, dificilmente os feitos da poesia marginal poderiam ser tomados como a realização da idealizada conjunção entre arte e vida proposta pelo discurso vanguardista. Não se trata, aqui, de afirmar que a poesia marginal não possui importância histórica alguma. Tudo que defendemos, no tocante a essa questão, é que, ainda que a retificação de Heloísa B. de Hollanda nos pareça correta na medida em que a poesia marginal se desembaraça, verdadeiramente, da esfera do estritamente “literário”, não é possível concluir, a partir disso, que a realização marginal tenha algo a ver com o tipo de fusão arte e vida pensado pelas vanguardas.

Essas seriam as razões pelas quais afirmamos que a “geração do desbunde” aconteceu quando se deu por encerrado um determinado modo de atuação artístico que teve grande força dentro do Modernismo, a saber: as poéticas pautadas num horizonte de ação tendo em vista um futuro utópico. E, nesse ponto, estamos de acordo com o diagnóstico da autora referente ao fato de que a ausência de programa da poesia marginal pode ser vista “como a recusa a perspectivas finalistas que incorporem a dinâmica da história e, conseqüentemente, a utopia” (HOLLANDA, 2004, p. 113).

Resta frisarmos, uma vez mais que, sendo o Modernismo um período de grande heterogeneidade de realizações, o fato de não ter havido, até o presente momento, poéticas de índole utópica, não nos dá direito de concluirmos que o seu ciclo tenha sido, definitivamente, encerrado; daí termos preferido, em nosso estudo, à expressão pós-modernismo, o conceito haroldiano inspirado em Octavio Paz: pós-utópico.

5.2 Fim das vanguardas e contexto pós-utópico

De maneira geral, o contexto pós-utópico, no campo da poesia, possui relação direta com o papel histórico desempenhado pelas vanguardas. O experimentalismo, por elas conduzido até uma situação limite, desliga-se do compromisso universalizante de edificação de uma poética fundadora e passa a fazer parte do repertório de procedimentos e técnicas de composição poética como apenas uma possibilidade a mais entre elas. Isso significa que a pesquisa de linguagem deixa de ter um alcance projetivo e assume razões outras que estão fora de uma proposta teleológica mais ambiciosa: nenhum futuro é perseguido. O presente e o passado constituem o “tempo” da poesia pós-utópica.

Tal retraimento do horizonte teleológico é responsável por uma mudança de perspectiva sobre as relações da poesia com o mundo e com a tradição. Quando a marcha do progresso deixa de fazer sentido, é a própria idéia de evolução histórica que perde sua vigência. Dessa forma, a perspectiva sincrônica avança em detrimento da diacrônica, esvaziando a possibilidade da atuação vanguardista em um mundo em que a linearidade do tempo histórico caiu em descrédito. Daí porque as vanguardas, no dizer de Paz, encerrem a tradição da ruptura e, partindo de premissas semelhantes, o polonês Zigmunt Bauman demonstre que vanguarda e pós-modernidade são termos incompatíveis:

A multiplicidade de estilos e gêneros já não é uma projeção da seta do tempo sobre o espaço da coabitação. Os estilos não se dividem em progressista e retrógrado, de aspecto avançado e antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado. Num cenário em que a sincronia toma o lugar da diacronia, a co-presença toma o lugar da sucessão e o presente perpétuo toma o lugar da história, a competição domina desde as cruzadas. Já não se fala de missões, de advocacia, de profetização, de uma e única verdade firmada para estrangular todas as pseudoverdades. [...] E, quando a competição domina, há pouco espaço ou tempo deixado para a ação de grupo, confraria de idéias, escolas disciplinadas e disciplinadoras – todas essas “forças de associação e alinhamentos confiantes” tão característicos dos tempos de guerras santas.

Há pouco espaço, portanto, para normas e cânones coletivamente negociados e coletivamente proclamados. (BAUMAN, 1998, p. 127-128)

O problema da história (ou da perda de sua dimensão na contemporaneidade), zona de interseção entre a idéia de pós-utopia e a de pós-modernidade, é, também, o viés de que Gianni Vattimo lança mão para fazer o diagnóstico da cena cultural pós-moderna. Sua obra reforça a já assinalada presença de uma volição anistórica no bojo das utopias da modernidade, o que, embora não seja propriamente uma descoberta, ajuda a explicitar as motivações da saturação do progresso histórico e dos projetos utópicos. Já abordamos tal argumento no capítulo anterior quando apontamos para o fato de as vanguardas, malgrado a perspectiva historicista que as sustenta, comportarem, de forma subjacente, uma esperança redentora de fim da história enquanto tal, situação esta que representaria o triunfo de suas projeções.

Os filhos do barro, de Octavio Paz, é uma obra que pode ser acrescida às referências anteriores no que diz respeito à discussão do fim da modernidade pelo viés da perda do referencial histórico-linear:

A concepção da história como um processo linear progressivo revelou-se inconsistente. Esta crença nasceu com a idade moderna e, de certo modo, foi sua justificação, sua *raison d'être*. Sua quebra revela uma fratura no próprio centro da consciência contemporânea: a modernidade começa a perder a fé em si mesma. (PAZ, 1984, p. 191)

Paz é conclusivo quanto ao papel das vanguardas na perda da razão de ser moderna: “A vanguarda é uma ruptura e com ela se encerra a tradição da ruptura” (PAZ, 1984, p. 134). O autor não usa o termo pós-moderno para definir essa nova conjuntura contemporânea, embora não hesite em afirmar o fim da modernidade artística que,

contudo, não representa o fim da arte em si mesma: “Não quero dizer que vivemos o fim da arte: vivemos o fim da *idéia de arte moderna*” (PAZ, 1984, p. 190).

Diante do exposto, cabe a pergunta sobre qual a relação existente entre a prática de vanguarda (ou mais precisamente o seu ocaso) e o prelúdio do contexto da pós-utopia.

Pelo menos dois vieses possíveis de abordagem podem ajudar a explicitar a relação à qual a pergunta se refere. O primeiro toca diretamente em um dos fundamentos básicos do Modernismo (inclusive o brasileiro), que é a já mencionada liberdade de pesquisa estética que, nas vanguardas, é acirrada a limites imprevistos. O segundo diz respeito ao processo de apropriação e desvirtuamento, por parte da sociedade, do potencial transformador das práticas vanguardistas. São essas duas linhas de abordagem que iremos desenvolver a partir de agora, começando pela primeira delas.

“Mais cedo ou mais tarde, tinha-se de alcançar o muro”, diz o autor de *Mal-estar da pós-modernidade*, “o fornecimento de fronteiras para a transgressão e de modelos para a violação era tudo menos infinito” (BAUMAN, 1998, p. 126-127). Comparemos essa passagem do livro de Bauman com o seguinte trecho de Octavio Paz: “Ainda que a vanguarda abra novos caminhos, os artistas e poetas percorrem-nos com tal pressa que não demoram em chegar ao fim e tropeçar em um muro” (PAZ, 1984, p. 146).

Em ambos a imagem do muro é evocada: sugere-se que as vanguardas teriam conduzido a experiência modernista, caracterizada pela livre inovação literária, a tal processo de aceleração que as teria feito esbarrar em alguma espécie de impossibilidade prática ou comunicativa. Bauman, na esteira dos exemplos arrolados por Eco, assinala como tais “inviabilidades”: “na tela em branco ou queimada, nos desenhos raspados de Rauschenberg, na galeria vazia de Nova York [...], no buraco

desencavado por Walter de Maria em Kassel, na composição silenciosa para piano de Cage” e em outras soluções não menos exemplares. Paz, por sua vez, lembra, entre outros, os exemplos de Joyce e Mallarmé, no limiar da aventura modernista.

Faz-se mister uma breve observação sobre os exemplos enfiados no parágrafo anterior. Nem Bauman, nem Octavio Paz referem-se à vanguarda *stricto sensu*, ou seja, aos segmentos artísticos formados por uma coletividade com projetos poéticos, de índole utópica, subsidiados (em maior ou menor grau) por um arcabouço teórico que, junto com a experimentação de linguagem, pretendem a modificação do *status* institucional da arte através da sua integração na práxis vital. As experiências citadas por Bauman, embora tributárias do Dadaísmo, já representam menos o seu significado histórico do que a diluição que este veio a sofrer ao longo do século passado até os dias de hoje.

Mallarmé e Joyce, ambos evocados por Paz, são autores que, embora não engajados em nenhuma vanguarda enquanto movimento programático, não só exerceram influência sobre grande número delas como, ao contrário dos casos acima, não são exemplos de imitação de atitudes e práticas artísticas que, tendo passado ao real contexto social e histórico a que se destinavam, perdessem significado e se tornassem parte de uma simulação de rebeldia e de uma atitude pseudo-subversiva que deu (e tem dado) o tom de certas exposições em várias partes do mundo, para irritação de críticos como Ferreira Gullar, o qual, em seus ensaios e entrevistas, principalmente sobre artes plásticas, enfatiza a esterilidade dessas práticas e os jogos de *marketing* que as alimentam.

Não é que o Mallarmé da fase do *Lance de dados* e do “Livro” que não chegou a ser realizado e o último Joyce, o do *Finnegans wake* (“Finnícius Revém” para os irmãos Campos e Donaldo Schüler) representem, na análise de Paz, marcos

históricos do encerramento da literatura modernista, o que careceria de fundamento histórico, se considerarmos as épocas distintas (1897 e 1939) em que se situam os momentos literários em questão. Na verdade, Paz sugere um parentesco entre essas duas realizações, com base no fato de que elas seriam emblemáticas do “destino” da modernidade literária tal como ele o apresenta: “a literatura é a exaltação da linguagem até a sua anulação” (PAZ, 1984, p. 144). A anulação mallarmaica: o “Livro” anunciado e nunca levado a cabo: o duplo do universo que, por seu turno, descambou no silêncio. Joyce: a quase ilegibilidade de um “romance” que se pretendeu coadunação de toda história da humanidade e de uma grande quantidade de línguas sobrepostas:

O romance alude, incorpora, modifica e parodia número imenso de obras, núcleos seminais de nova floração. Não há página em *Finnegans Wake* sem evocações literárias – as bíblicas superam todas – como se Joyce quisesse abarcar tudo o que se escreveu, fazendo de todos os textos um livro só. (SCHÜLER, In: JOYCE, 2004, p. 20)

Nesse sentido, essas duas obras têm algo de vanguardista⁴⁴ no sentido de que a experimentação da linguagem, nelas, atende a um projeto de utopia totalizadora, no caso, a consecução do ideal do “Livro” absoluto, seja na forma do “doble do universo” como coloca Octavio Paz acerca de *Um lance de dados*, seja na forma do grande ciclo que arremata a história linear⁴⁵: “Justamente como a imagem da dissolução do tempo determinado da história no tempo rítmico do poema. Abolição do ontem, do hoje e do amanhã nas conjugações e copulações da linguagem” (PAZ, 1984, p. 140).

As vanguardas, conforme análise de Octavio Paz, imprimem tal ritmo à lógica moderna de ruptura, inovação e disseminação de tendências que o resultado é a

⁴⁴ Fazemos nossa a ressalva de Philadelpho Meneses quanto ao fato de que, para os autores modernistas, a experimentação tende a ser a busca de um estilo e, enquanto tal, a remeter ao autor. A experimentação vanguardista, no sentido estrito, tende à impessoalidade coletiva.

⁴⁵ O *Finnegans wake* foi concebido como um projeto de obra cíclica, tanto na sua experiência formal (como mostra o próprio título: *finn*, fim em latim, + *again*, novamente) quanto na fábula que ele encerra.

sensação de estagnação, como ocorre com a aparência de imobilidade de algo que se movimenta em uma velocidade muito alta.

O muro é o símbolo dessa interdição, o beco sem saída de um trajeto movido por incessantes renovações. A nosso ver, essa idéia de finitude das “fronteiras para transgressão” e dos “modelos de violação”, para usar as expressões de Bauman, não deve ser tomada em um sentido muito literal, como se não houvesse sobrado mais nada para ser feito. Tal como o entendemos, esse tipo de argumento aponta para o fato de que o que deixou de ter vigência foi a lógica do imperativo da novidade e não as possibilidades de criação. Enquanto valor por excelência da modernidade artística, a lógica da novidade sofreu, com as vanguardas, um processo de evaporação do seu significado. A esterilidade, o silêncio ou a repetição imitativa são os becos sem saída da aventura vanguardista: novidades sem valor, obras (ou anti-obras) que já não desafiam o público, tédio diante do que, em princípio, deveria chocar.

Conforme mencionado anteriormente, há, ainda, o que chamamos de “institucionalização” da vanguarda, questão esta abordada por Bürger na sua *Teoria*. Aqui, convém lembrar o que, na Introdução, dissemos acerca da diferença entre o espírito motivador das vanguardas européias do começo do século XX e o das vanguardas por nós discutidas. Estas últimas, diferentemente do Futurismo e do Dadaísmo, caracterizaram-se pelo interesse em sistematizar um paradigma poético. O ímpeto de renovação, que é comum a toda vanguarda, se distingue, na poesia concreta e na praxis, pela acentuada proposta construtivista. No primeiro caso (vanguardas européias), portanto, quando se fala em “institucionalização”, têm-se em mente pelo menos duas coisas: primeiramente, tanto o propósito de chocar o gosto vigente, quanto o de se auto-afirmar pelo “desvio” com relação à arte convencional se arrefecem. Isso ocorre, em parte, pela velocidade com que as “novidades” se sucedem aos olhos do

público, em parte porque a tendência à repetição, mesmo de algo que, de início, espanta pelo inusitado, leva a cair-se no hábito, perdendo, assim, seu potencial de contestação. Em segundo lugar, o cerne da razão de ser vanguardista, a saber, a destruição do *status* institucional da arte e sua fusão com o mundo da vida malogra, ao mesmo tempo em que aquilo que, em sua origem, se destinava a ser a contrapartida aos meios convencionais de produção e recepção artísticas termina por neles ingressar: a vanguarda vai para o museu.

A vanguarda no museu, sentença cujo sentido figurado expressa o contraditório destino ao qual esse tipo de prática artística foi conduzido (contraditório em virtude de ser, tal destino, aquilo que toda vanguarda pretendeu, por princípio, negar), assinala que, uma vez nas malhas de instituições como a Academia e o mercado de consumo, o potencial crítico do qual a experimentação vanguardista esteve imbuída, se não é de todo esvaziado, fica, contudo, à mercê de interesses que, em tese, eram alvo de combate por parte desses movimentos. Seja como objeto de teorização acadêmica, seja como produto de mercado, a obra (ou a anti-obra) vanguardista deixa escapar parte considerável de seu escopo: a perda do ideal totalizador converte-se em segregação e critério de estratificação, como bem observa Bauman referindo-se ao fenômeno de cooptação mercadológica da arte vanguardista:

O mercado rapidamente farejou o enorme potencial estratificante que as “artes incompreensíveis” levavam consigo. Logo se teve conhecimento de que todo aquele que desejasse informar seus pares sobre seu progresso no mundo e tivesse meios adequados para sustentar o seu desejo, podia fazê-lo facilmente decorando sua residência com as últimas invenções das artes da linha de frente, que desafiavam e amedrontavam os mortais comuns e não-refinados. [...] Em sua capacidade estética e principal, a arte de vanguarda, como antes, podia desconcertar seus espectadores, chocar e espantar; em sua outra capacidade, de conferir distinção e estratificar, ela atraiu sempre um número crescente de admiradores acrílicos e, o que é mais importante, de compradores. [...] A arte de vanguarda foi absorvida e assimilada não pelos que (sob sua influência nobilitadora) se voltaram para o credo que ela ensinava, mas por aquelas pessoas que desejavam aquecer-se na glória refletida do recôndito, exclusivo e elitista. (BAUMAN, 1998, p. 126)

A poesia concreta e a práxis nascem em um momento histórico em que, no âmbito internacional, o processo acima descrito já estava consolidado. Côncios, certamente, desse fatalismo cultural, os concretistas, por exemplo, optaram por uma estratégia menos direta: à instituição-arte e à instituição econômica capitalista, os *Noigandres* responderam com uma atitude menos negativa do que inclusivista se comparada àquelas que marcaram o acontecimento vanguardista do início do século XX.

Primeiramente, a poesia concreta não se revelou hostil a todo o passado literário e, à medida que transcorreram os anos, mais autores foram inseridos no seu *paideuma*. Isso significa, como mostrado no capítulo anterior, que a poesia concreta pretendeu auto-afirmar-se como o ponto culminante de uma linha evolutiva da literatura moderna, pois, como dissemos, almejou ser o ponto de chegada dessa história, arrematando-a no utópico encontro da linguagem estritamente literária com as demais formas de expressão da cultura. O capitalismo, por seu turno, ainda que alvo de crítica em alguns poemas concretos, não foi de todo negado por essa poesia. Como se pôde perceber no capítulo 3, é esse sistema econômico que fornece, através dos seus mais expressivos avatares, a industrialização e o consumo, a fisionomia de uma época para a qual todas as formas de expressão deveriam convergir.

Os textos da *Instauração*, por sua vez, tratam do tema do capitalismo como um modo de ser que atravessa todos os setores da atividade humana. Por exemplo, a própria configuração do fazer artístico já estaria permeada por uma lógica típica do modelo econômico do capitalismo: produtor (artista)/consumidor (público)/poema (produto), e isso não apenas por tal divisão, mas pelo conteúdo hierarquizante e ideológico que ela comporta. Também não há, na proposição praxista, uma atitude de confronto direto. As condições para a superação do estágio de segregação, seja no

âmbito artístico, seja no âmbito sócio-econômico, decorreriam de uma tomada de consciência no bojo do próprio sistema, que pudesse permitir a geração de meios que resultassem na sua desestruturação. Iniciativas como a consecução de uma obra projetada para a co-produção de um leitor que, por sua vez, torna-se co-autor, já seria um exemplo de uma etapa rumo ao desajuste do funcionamento da produção literária nos moldes de uma hierarquia sob a égide do *status quo* capitalista.

Tais considerações sobre a poesia concreta e a praxis pretendem mostrar que esses movimentos, cientes dos limites e das aporias inerentes ao empreendimento de vanguarda, souberam não cair na repetição da estratégia já levada a cabo pelos “ismos” europeus como, também, pelos grupos que mobilizaram o primeiro ciclo do Modernismo brasileiro. Compreenderam, concretismo e praxis, o papel da Semana de 1922 da mesma forma como perceberam que, para fazer jus ao progresso rumo ao alcance de uma verdadeira modernidade artística no Brasil, teriam de ser mais propositivos e mais edificadores, o que significou fundamentar muito mais a beligerância e a verve combativa.

Por essa precavida distinção de procedimentos, o processo de assimilação que a poesia concreta e a praxis sofreram foi de ordem distinta, portanto, daquele que ocorrera com as vanguardas históricas. Do ponto de vista do prospecto utópico, não há dúvida de que elas malograram. Não poderia ser diferente, uma vez que a utopia, temos dito, não é algo que se realiza porque sua razão de ser consiste em estar sempre adiante do real, daí que a maneira que optamos por ilustrá-la seja através da metáfora do horizonte. Destituídas da arrojada fundamentação que lhes servia de suporte, as pesquisas praxista e concretista converteram-se, sob o ponto de vista literário, em parâmetro para a produção de alguns poetas das gerações subseqüentes e, sob a perspectiva teórico-crítica, trouxeram à baila novas ferramentas para abordagem das

nossas história e crítica literárias. Dada a ênfase deste trabalho na teoria e não, especialmente, na produção poética das vanguardas por nós discutidas, certamente o que ora nos interessa é a perspectiva de contribuição, se houve, da poesia concreta e da praxis para o âmbito do pensamento literário. Nossa opção de análise tomará por base o que Gonzalo Aguilar chamou de transformação da “vanguarda mais em uma *categoria operacional* do que em um momento determinado da linha evolutiva” (AGUILAR, 2005, p. 311: destaque nosso).

A nosso ver, a noção de “categoria operacional” indica a existência de um fundamento que se desprende da teoria de uma poética de vanguarda e que continua, mesmo após o seu ocaso, a ter vigência como referencial para a produção poética posterior e critério de valor para o estudo das obras literárias (o que pode se estender, no caso da poesia concreta, para o procedimento da tradução). Visto sob essa perspectiva, o concretismo abdica do “ismo” em prol do “concreto” e a praxis, que nunca se pretendeu movimento, mas que acalentou um projeto de ampla envergadura utópica, hoje fala, pela voz de seu principal expoente, no caráter datado de seus postulados básicos⁴⁶, embora mantenha uma ponte com o fundamento principal que formou sua linha de pensamento nos anos de 1960. Iniciemos, portanto, com o caso da poesia concreta.

A já mencionada flexibilização do *paideuma* e a inclusão, nele, de autores alheios à explicação evolutiva que o justificava são, talvez, o fato mais sintomático (sem falar, é claro, da perda do referencial utópico) da derrocada da aventura concretista. As experimentações, por parte dos *Noigandres*, que incluem o retorno ao discurso e a reintegração do “eu” à poesia, podem ser interpretadas como indícios do fim do concretismo como atitude coletiva e ortodoxa⁴⁷. Tomemos, pois, o seguinte trecho de

⁴⁶ Conferir citação, mais adiante, em que Chamie diz não precisar mais recorrer aos postulados básicos da Instauração praxis (em especial a área de levantamento) para fazer poesia.

⁴⁷ Segundo Gonzalo Aguilar: “Dos três poetas, foi principalmente a obra de Augusto de Campos a que mais suportou a repressão simbólica que implicava essa classificação [o autor se refere ao termo “heróico” utilizado pelos *Noigandres* para se referir à fase “ortodoxa”] (enquanto que, no caso de Haroldo de Campos, a crítica recuperou positivamente sua primeira etapa barroca e, em Décio Pignatari,

Haroldo de Campos extraído do texto “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (presente em *O arco-íris branco*):

Tenho dito, em mais de uma oportunidade, que a “poesia concreta” dos anos 50 e 60, como “experiência de limites”, não clausurou nem me enclausurou. Ao contrário, ensinou-me a ver o concreto na poesia; a transcender o “ismo” particularizante, para encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sígnica, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens). Safo e Bashô, Dante e Camões, Sá de Miranda e Fernando Pessoa, Hölderlin e Celan, Góngora e Mallarmé são, para mim, nessa acepção fundamental, poetas concretos (o “ismo” aqui não faz sentido). (CAMPOS, 1997, p. 269)

Percebe-se que, para Haroldo, preservar o “concreto” significa salvaguardar pelo menos um dos pilares da fase vanguardista, que é a valorização do poema sob o ponto de vista de sua materialidade. Já não se fala mais, contudo, que, para que se evidencie a chamada “concreção sígnica”, o discurso precise ser abolido e que a linearidade sintática deva ser substituída pela escrita ideogrâmica e paratática. No entanto, não seria um truísmo tal colocação, uma vez que todo fazer artístico pressupõe uma concreção, uma materialização da linguagem?

De fato, essa é mesmo a condição do ser da obra de arte, a garantia da sua aparição enquanto tal. Porém, Haroldo conserva da militância vanguardista (de forma, é claro, bem menos radical) o empenho em evidenciar o que poderia ser uma obviedade, não fosse o fato de que a crítica literária predominante, privilegiando os aspectos transcendentais ao texto em si, tomasse por secundário o que, dentro do paradigma adotado pelo autor de *Galáxias* é, na verdade, o mais importante. Expliquemos.

A categoria operacional que permanece a constante do pensamento de Haroldo de Campos desde o concretismo até seus últimos trabalhos decorre do paradigma estético que serviu de estofó para o seu pensamento durante todo esse período. Trata-se do modelo formalista de abordagem literária.

estabeleceu-se uma continuidade, por meio do componente satírico)” (AGUILAR, 2005, p. 333).

A vanguarda concretista trouxe para o centro de uma proposta poética aquele que é, certamente, o traço mais distintivo do pensamento formalista: a definição da linguagem poética pela ênfase dada à mensagem, entendida como algo indissociável à forma de apresentação do poema (Jakobson). Além disso, primaram, os concretistas, pela “estética do desvio” e pelo “estranhamento” como recursos para a desautomatização da linguagem, tal como pensaram os teóricos formalistas. O livro de Krystyna Pomorka, intitulado *Formalismo e futurismo*, traça um entrecruzamento entre as teorias da linguagem e a vanguarda russas, análise esta que, *mutatis mutandis*, pode ser revertida para o caso *Noigandres*. Faremos uma enumeração de alguns tópicos, sem pretensões de aprofundamento comparativo, visando assinalar como a prática dos poetas concretos tangenciou o Futurismo russo exatamente no que diz respeito à incorporação da teoria formalista: 1) Poesia como ofício, guerra contra a inspiração: “Em contraste com os simbolistas, os futuristas sustentaram o conceito da *poesia como ofício*. A inspiração e todos os conhecimentos secretos foram varridos da poesia como misticismo ridículo” (PORMORSKA, 1972, p. 122); 2) Velocidade e condensação: “O princípio da velocidade e da compressão (‘para que se escreva e se veja num abrir e fechar de olhos’) conduziu à máxima condensação das sentenças e à dinamização de toda a mensagem poética” (PORMORSKA, 1972, p. 116); 3) Princípio da desautomatização baseado no preceito formalista de que a linguagem poética se distingue da linguagem comum por chamar a atenção para sua própria apresentação:

Na opinião deles [formalistas do grupo da *Opoiiaz*] a linguagem poética cria um sistema cujos principais pontos mostram um *desvio da norma*, isto é, da linguagem prática. [...] A linguagem poética, na interpretação da *Opoiiaz*, é um sistema de signos de natureza peculiar, um sistema de *procedimentos (priom)*, enquanto que a linguagem prática é o sistema de signos automatizados. (PORMORSKA, 1972, p. 34)

E, por fim: 4) Revolução na forma e experimentalismo: “Os futuristas russos [...] começaram pela revolução da forma, declarando que em literatura a *forma é um tema e um alvo de desenvolvimento*” (PORMORSKA, 1972, p. 74). “Deste modo, a poesia não é apenas um ofício, mas se torna uma espécie de ciência experimental. De fato, os futuristas russos se consideravam um importante elo na corrente de revolução científica do seu tempo” (PORMORSKA, 1972, p. 123-124)⁴⁸.

Ainda que outras aproximações pudessem ser levantadas, essas já nos bastam para depreender o princípio que estamos tentando demonstrar. A nosso ver, o concretismo foi responsável por introduzir na poesia e na crítica brasileiras uma poética e um pensamento estético que ainda não faziam parte, naquela altura, do repertório dos estudos literários brasileiros. Com isso, não estamos defendendo que os *Noigandres* efetuaram um simples transplante de uma vanguarda (o futurismo) e uma teoria (formalismo), já existentes, para o contexto nacional. Nosso trabalho atesta o contrário. A poesia concreta agregou aos elementos ora apresentados uma série de outras linhas de experimentação que os desdobrou em uma proposta construtivista muito mais arrojada. O que interessa enfatizar aqui é que, após a dissolução do grupo, o postulado da linguagem poética como mensagem voltada sobre seu próprio modo de apresentação permanece como critério norteador da visão de Haroldo sobre o objeto literário. Sobretudo com ele, dentre os *Noigandres*⁴⁹, esse princípio torna-se filtro axiológico aplicado à história da literatura e até elemento norteador da tradução de textos poéticos e não-poéticos. Em suma, como diz o próprio autor:

⁴⁸ Os preceitos da poesia concreta que convergem para os postulados futuristas (e formalistas) arrolados podem ser identificados ao longo de todo este trabalho.

⁴⁹ A ênfase dada, por nós, à “concretude” poética não indica que outros princípios da poesia concreta não tenham permanecido, na prática dos outros *Noigandres*, para além dos umbrais da era vanguardista. Da mesma forma, o fato de termos ressaltado o caso de Haroldo de Campos não significa que os outros dois tenham dado menos importância ao “concreto” em poesia. Em entrevista concedida em 2003, Augusto de Campos assinala que “Quanto aos conceitos que acho importantes para a poesia, hoje, penso que, entre outros, são relevantes os temas da autonomia da linguagem poética, da liberdade simultaneidade do rigor de construção poética, da curiosidade formal, da experimentação permanente e da consciência contextual da modernidade e das novas tecnologias, que repotencializaram as propostas das vanguardas do século XX” (CAMPOS, In: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=993>).

O poeta é aquele que é o configurador por excelência da linguagem, qualquer que seja a sua escola; o poeta clássico, o poeta romântico, o poeta simbolista ou um poeta de vanguarda, só pode ser digno do nome de poeta se ele realmente souber manipular a materialidade dos signos, aquilo que o lingüista Roman Jakobson chamava a função poética. Aquilo que faz com que a atenção do poeta se volte para a própria linguagem e saiba configurar a sua mensagem, qualquer que seja o tipo dessa mensagem. (Haroldo em entrevista a Pedro Maciel publicada no Jornal do Brasil, caderno “Idéias”, em 07/07/1995)⁵⁰.

O caso da praxis é inteiramente diverso, nesse aspecto, do exemplo concretista. A recusa, por parte de Mário Chamie, em traçar diretrizes rígidas que delineassem um sentido definido para a praxis, torna mais difícil discernir um fundamento norteador que tenha atravessado a época da militância de vanguarda até o seu atual estágio de produção poética e ensaística. Ao longo desta Dissertação, assumimos a tendência a considerar que a idéia de levantamento poderia ser o tal fundamento, sendo ela a o ponto nodal do antagonismo à tendência formalista a que fizemos referência. Entretanto, diante da já mencionada entrevista à revista *Cult* (reproduzida em *A palavra inscrita*), nossa pressuposição corre o risco de cair por terra na medida em que as palavras do poeta nos induzem a admitir opinião contrária. Ei-las: “Todo discurso possui seu vocabulário de época”, diz ele referindo-se às condições de ação da praxis elencadas no “Manifesto didático” de 1962, que são: ato de compor, área de levantamento e ato de consumir. Continua: “Não tenho, neste ano 2000, necessidade de recorrer a esses recursos” (CHAMIE, 2004, p. 321).

É notório o fato de a resposta de Chamie acenar para o caráter datado das suas formulações de 1962. Contudo, seguindo a entrevista, logo nos deparamos com a seguinte situação que pode mudar o rumo das nossas conclusões. Seguem transcritas a pergunta e a resposta:

⁵⁰ Extraída do sítio: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2409> (acessado em julho de 2007)

Cult – Gostaria de justamente aproveitar a sua menção às “iscas mordidas”, nome de uma seção do livro que reúne poemas sobre a Psicanálise, para perguntar se você já foi analisado.

Chamie – Claro, do contrário não poderia conceber esses poemas. Para mim essa é uma outra área de levantamento. Li Freud, Lacan, Melaine Klein, Bion, etc., como um curioso apenas. Mas eu queria vivenciar o assunto. (CHAMIE, 2004, p. 322).

Como considerar respostas aparentemente tão divergentes dentro de uma mesma entrevista e na passagem de apenas uma pergunta para outra? Esse é o cerne da problemática que, uma vez esclarecida, poderá indicar-nos uma possibilidade de entrever a conversão da vanguarda praxis em categoria operacional, tese por nós adotada neste capítulo.

Tal como o entendemos, a partir das palavras de Chamie, o recurso à área de levantamento não é condição *sine qua non* para a poesia. Porém, ele viabiliza algo que, este sim, é um tópico indispensável para o fazer poético praxista: a imersão em uma experiência real e a emergência, a partir dela, dos conteúdos dessa experiência no âmbito verbal da palavra poética. Isso significa não a obrigatoriedade de o poeta alocar-se em um campo empírico, tal como fez Chamie indo morar em Severínia, mas a necessidade que ele tem de produzir um discurso que seja a transfiguração da realidade do mundo. Transfiguração é, aliás, a palavra-chave para a definição do sentido da arte segundo Chamie, pois é sobre a possibilidade de uma mimese poética que se desdobra o seu projeto. A ênfase na técnica formal que há, inegavelmente, no poema-praxis, consiste, na verdade, em uma parte constitutiva dessa intenção mimética:

Por isso, ao invés de manipular a linguagem, penetro no corpo das palavras que a constituem, recriando-as poeticamente. É nessa recriação interna da linguagem que levantamos e redimensionamos as significações possíveis do mundo objetivo, em suas manifestações cotidianas, históricas e existenciais. (CHAMIE, 2004, p. 301)

Nesse sentido, é preciso contrapor a afirmação em que Chamie diz que não teria sido possível produzir poemas sobre a psicanálise, se não houvesse experimentado a situação de analisando, à informação seguinte em que o poeta confessa ter sido um leitor “curioso” de Freud, Lacan, etc. Ou seja, se Chamie, enquanto autor-praxis, se satisfizesse apenas com o seu repertório de um leitor “curioso” daqueles autores, os poemas que ele viesse a produzir careceriam de uma radicação mais íntima no universo da psicanálise, sem a qual o “redimensionamento” poético seria uma pálida abordagem temática (e não propriamente “prática”, no sentido de “práxis”), não uma “recriação” de fato, como propõe o autor de *Lavra lavra*.

Isso posto e, retomando o problema anunciado no início deste capítulo, parece notório que as poéticas de vanguarda já não encontram cenário de atuação dentro do panorama aqui chamado de pós-utópico. Desarticulam-se as atuações coletivas, a poesia torna-se mais modesta ante a missão de transformar o mundo e, por causa disso, já não precisa andar de mãos dadas com as arrojadas explicações teóricas que, não raro, ganhavam mais visibilidade que a própria obra à qual deveriam servir de explicação. Tudo se passa como se os terrenos já tivessem sido revirados, restando aos novos desbravadores cultivar um ou outro rincão intacto, uma ou outra gleba virgem que, na avidez pelo tesouro, os antigos exploradores deixaram para trás.

Logo, o que se desfazem são os fios que articulavam arte, sociedade (homem) e pensamento dentro de uma determinada representação de história (progressiva e teleológica). As tendências às grandes totalizações é que soçobram, seja na política (derrocada do socialismo) ou na filosofia (fim dos grandes “sistemas” e o advento de categorias filosóficas mais “abertas”), seja na arte (ocaso das vanguardas).

Todavia, reafirmamos, parece-nos precipitado assinalar o declínio do Modernismo em poesia se considerarmos, por exemplo, que grandes poetas brasileiros

do século XX foram vozes que, nas suas individualidades, realizaram inovadores feitos poéticos sem que, para tanto, precisassem recorrer às altaneiras táticas vanguardistas. Nesse sentido, nem só do tipo de utopia que nutria as vanguardas brasileiras sobreviveu o nosso Modernismo. E, se foi ela que sucumbiu às transformações de uma época, está claro que isso não serve de razão suficiente para se asseverar o esgotamento de toda uma época cultural.

Contudo, os tempos parecem ser de grande dificuldade em termos de referenciais estéticos. Não vemos como não atribuímos tal efeito aos movimentos de vanguarda. Por causa deles, estabelecer critérios de julgamento literário tornou-se bem mais complexo do que quando se tinha somente a autoridade da tradição e as normas dos gêneros a serem consultadas⁵¹.

Sob nosso ponto de vista, tal consequência significa aumento de repertório e advento de novos problemas para os estudos literários (quicá o lastro mais importante das vanguardas). Afinal de contas, o que restava de autoritarismos e reducionismos ficou no passado da guerrilha vanguardista. Já assinalamos que a passagem da era da vanguarda para a época pós-utópica implicou na substituição da visão diacrônica pelo modelo sincrônico de compreensão da Literatura, o que significa que os tempos são de coexistência e não mais das messiânicas anunciações futuristas.

E a poesia, como é que ela fica nessa “história”? Sem o sol das grandes utopias e, caladas as vozes dos últimos arautos, a quem serve o verbo em tempos hodiernos? Como temos feito ao longo deste trabalho, daremos a palavra aos criadores da poesia concreta e da praxis (embora já distantes de suas fases “heróicas”) a fim de

⁵¹ A crítica de Zygmunt Bauman às “artes pós-modernas” passa por esse aspecto: “A visão do progresso, se universalmente aceita, permitiu respostas aparentemente objetivas às perguntas como “O que é e o que não é a arte?” ou “O que é arte boa, e má?” – e emprestou inabalável autoridade ao julgamentos proferidos em seu nome. Uma vez que a visão seja rejeitada ou posta em dúvida, uma pessoa está fadada [...] a se fiar, nos seus julgamentos, em indicações tão clamorosamente não-objetivas como o relativo prestígio das galerias ou casas de concerto, e os respectivos preços das obras que elas vendem” (BAUMAN, 1998, p. 128).

nos oferecerem possíveis respostas à nossa questão. Começamos por Mário Chamie, de quem transcrevemos trechos de uma resposta presente na já mencionada entrevista à revista *Cult*:

[...] Historicamente, a utopia cobra dos indivíduos uma cumplicidade compulsória em relação a projetos coletivos. A idéia de ilha ensimesmada [referente a um poema de *Caravana contrária*] introduz uma ambigüidade crítica nessa questão. Assim, se a ilha é metáfora de um indivíduo, de uma subjetividade, esse ensimesmamento torna-se combustível para uma explosão de comunicação poética, a favor de ressurreições utópicas possíveis. [...] Com o suposto fim da história e a entrada em cena da globalização num mundo de pensamento único, adveio a desilusão das utopias associadas às grandes mobilizações coletivas. Mas há a práxis individual. [...] Não é possível o indivíduo desvincular-se de um processo utópico, ainda que entrincheirado em sua ilha ensimesmada. (CHAMIE, 2004, p. 319-320).

A “Minima moralia” (poema de *A educação dos cinco sentidos*) de Haroldo de Campos e o “Pós-Tudo” do seu irmão Augusto incidem, poeticamente, sobre o problema em questão. Primeiramente, o poema de Haroldo:

já fiz de tudo com as palavras

agora eu quero fazer de nada (CAMPOS, 1992, p. 100)

Agora, o de Augusto de Campos:

MUDAR TUDO
 AUDEI TUDO
 AGORA PÓS TUDO
 EXTUDO
 MUDO

⁵² Poema disponível no sítio oficial do poeta Augusto de Campos: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>. Acessado em julho de 2007.

As idéias de “ilha ensimesmada”, fazer “de nada” com as palavras e, agora, “mudo” (lido, por nós, não no sentido de mudez, mas sim no de mudança: “eu mudo”) convergem para o ponto em que a experimentação vanguardista é apresentada não como esgotamentos das possibilidades criativas, mas como um desafio a elas. Em meio ao já feito, a tarefa do criador (ou “inventor”, se se preferir o termo poundiano empregado pelos irmãos Campos) torna-se, certamente, mais complexa. Ele tem diante de si os “becos sem saída” e os “muros”, como se costuma dizer quando se quer fazer referência ao grau de radicalidade a que as vanguardas levaram a poesia. Inventar saídas e transpor muros significa dizer que, guardadas as devidas especificidades contextuais, o poeta contemporâneo permanece “em crise” (termo bastante recorrente na época das vanguardas) e o horizonte de sua prática, ainda que ensimesmada numa “agoridade” temporal, como a definiram Octavio Paz e Haroldo de Campos, continua sendo o de redimir a palavra poética da sua morte iminente e eternamente adiada. Mudam-se os *topoi* a serem alcançados (o *u-topos* teleológico ou os novos devires individuais em processo), mas a tarefa do poeta continua a incidir sobre a órbita do impossível.

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.

BANDEIRA, João; BARROS, Leonora de. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. “A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda”. In: *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BARTHES, Roland. “Literatura e significação”. In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BENSE, Max. *Pequena estética*. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BOSI, Alfred. “Desdobramentos da vanguarda brasileira”. In: *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRADBURY, Malcolm.; McFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo”. In: *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia Marginal dos anos 70*. São Paulo: Editora Scipione, 1995.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=993> (Página na Internet, 2007).

_____. <http://www.uol.com.br/augustodecampos> (Página na Internet, 2007).

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. “Fenollosa revisitado”. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica Poesia Linguagem*. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. “Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa”. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma. Lógica Poesia Linguagem*. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2409> (Página na Internet, 2007)

_____. *Metalinguagem & outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CHAMIE, Mário. *Alguns problemas e argumentos*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.

_____. *A palavra inscrita*. Ribeirão Preto: FUNPEC Editora, 2004.

_____. *Caravana contrária*. São Paulo: Geração Editorial, 1998.

_____. *Instauração praxis I*. São Paulo, Quíron, 1974a.

_____. *Instauração praxis II*. São Paulo, Quíron, 1974b.

_____. *Sábado na hora da escuta*. São Paulo: Summus, 1978.

- COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CURTIUS, Ernst Robert. “A brevidade como ideal estilístico”. In: *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1996.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- FENOLLOSA, Ernest. “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma. Lógica Poesia Linguagem*. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da poesia concreta*. 3ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993;
- GULLAR, Ferreira. “Arte concreta”. In: *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.
- _____. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. *Sobre arte, sobre poesia (uma luz no chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- _____. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- _____. “Vanguarda e subdesenvolvimento”. In: *Cultura posta em questão/Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HOUAISS, Antonio. “Sobre poesia concreta”. In: *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Bernadina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Trad. Olinto Beckerman. São Paulo: Global Editora, 1980.
- MATTOSO, Glauco. *O que é Poesia Marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- MENDONÇA, Antonio Sérgio; SÁ, Álvaro. *Poesia de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda e metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.
- _____. *Poética e visualidade. Uma trajetória da poesia contemporânea brasileira*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

MOISÉS, Massaud. “Terceiro momento modernista”. In: *História da literatura brasileira*. Vol. V Modernismo (1922 – Atualidade). São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

NETO, João Cabral de Melo. “Poesia e composição”. In: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2000.

ORTEGA Y GASSET, José. *Desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2001.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.

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

PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1977.

_____. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Informação, linguagem e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1991.

PLATÃO. *República*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Trad. José Paulo Paes e Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 1995.

RAWSON, Judy. “O futurismo italiano”. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (orgs.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RICARDO, Cassiano. *Algumas reflexões sobre a poética de vanguarda*. Rio de Janeiro. José Olympio, 1964.

_____. *22 e a poesia hoje*. Serviço de Documentação do Ministério da Educação e da Cultura, 1962.

SÁ, Neide Dias et alii. *Concretismo*. Revista de cultura Vozes. N. 1, ano 71. Petrópolis, Vozes, 1975.

SCHÜLER, Donaldo. “Introdução”. In. JOYCE, James. *Finnegans wake/Finnicius revém*. Livro I, capítulo 1. Trad. Donaldo Schüler. 2ª ed. revista. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. *Poesia Concreta*. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Apresentação e crítica dos principais movimentos vanguardistas. 17ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

TUNG-SUN, Chang. “A teoria do conhecimento de um filósofo chinês”. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica Poesia Linguagem*. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

XAVIER, Raul. *Palavra e poesia*. Brasília: Cátedra/Instituto Nacional do Livro (MEC), 1979.