

O Concretismo Brasileiro e a Poesia Experimental Portuguesa

d.o.i: [10.13115/2236-1499.2007v1n1p16](https://doi.org/10.13115/2236-1499.2007v1n1p16)

CRISTINA MARQUES

Doutora em Literatura pela FFLCH/USP e Mestre em
Comunicação e Semiótica pela PUC/SP
Professora da UNIP

O surgimento do Concretismo no Brasil em fins da década de 50 marcou também o reconhecimento de um novo paradigma literário, que até então tinha passado despercebido das contextualizações críticas de análise do Modernismo brasileiro. Com o Concretismo a literatura passou a ter uma vertente de análise formalista que considerava a evolução das formas poéticas como parâmetro de inventividade artística e estética. Sob palavras de ordem como "está encerrado o ciclo histórico do verso" e a "forma comunica" os poetas do grupo Noigandres, num primeiro momento, tomando uma atitude mais radical para poder vencer uma luta por espaço comunicativo na literatura brasileira partiram para o confronto com a poesia versificada. Exposições, artigos de periódicos, entrevistas e *happenings* marcaram esse primeiro momento. Décio Pignatari escreveu: "A poesia concreta, indo além da aplicação do processo tal como foi praticado por Pound, introduz no ideograma o espaço como elemento substitutivo da estrutura poética: desse modo, cria-se uma nova realidade, espaço-temporal. O ritmo tradicional, linear, é destruído" ("Poesia Concreta: Pequena Marcação Histórico-Formal"). Esse primeiro momento dos concretistas, foi denominado por Haroldo de Campos de a fase "áurea" ou "heróica" da poesia concreta, e houve inclusive uma discussão para se definir se os concretos paulistas haviam sido os primeiros a inventarem a poesia concreta ou se parte do mérito caberia ao suíço-boliviano Eugen Gomringer.

"A poesia concreta – como evolução de formas – nasceu no Brasil e na Europa, através da pesquisa apartada de autores (Grupo Noigandres, de São Paulo, de um lado; Eugen Gomringer, Berna/Ulm, de outro) que tendiam para conclusões comuns e realizações até certo ponto semelhantes."

(SIMON, Iumna Maria. *Poesia Concreta*, p.90)

A poesia concreta brasileira apresentou um paideuma, um conjunto de precursores da poesia e da literatura mundial que num aspecto ou noutro desenvolveram elementos que no todo formavam o conjunto de proposições do chamado "plano-piloto da poesia concreta". Assim Ezra Pound, Mallarmé e James Joyce foram autores estudados, traduzidos e inseridos nesse paideuma. O estudo das formas poéticas levou o grupo Noigandres a recuperar o trabalho radical de Oswald de Andrade, bem como reconhecer que em épocas mais antigas, como o Barroco, o trabalho de invenção formal também frutificara em produções que guardavam parentesco ou pelo menos semelhança visual com a poesia concreta.

Em Portugal, a poesia visual que surgiu a partir da incorporação das propostas concretistas teve em E.M. de Melo e Castro e Ana Hatherly dois nomes que se destacaram na divulgação e na criação de poemas. Porém, assim como se deu com o Futurismo que, vindo da Itália, acabou sendo transformado pela capacidade criativa dos poetas da geração de *Orpheu* em função das especificidades culturais portuguesas, também com o Concretismo, em Portugal não se deu a simples incorporação e reprodução dos elementos estéticos, pelo contrário, aspectos culturais e estéticos específicos da natureza lusitana foram elementos definidores de uma produção visual portuguesa com características diferenciadoras do grupo Noigandres. Essas características acabaram por distinguir a visualidade poética portuguesa contemporânea do conjunto programático da poesia concreta brasileira, principalmente aquele expresso na *Teoria da Poesia Concreta* e seu plano-piloto. Se sob a denominação de Poesia Experimental portuguesa podemos colocar os experimentos concretistas das décadas de 60 e 70 ao lado de outras manifestações de poesia que não têm necessariamente um vínculo claro com a questão da exploração espacial da página, mas que trabalharam na fronteira da definição dos aspectos ligados ao estrato visual do poema, bem como com a relação da poesia com

os modernos meios de comunicação e tecnologia, então, podemos ver claramente as diferenças entre as poesias contemporâneas e de vanguarda do Brasil e de Portugal. E.M. de Melo e Castro aponta cinco diferenças significativas, a saber:

1- A Poesia Experimental portuguesa trabalha com signos verbais e não verbais espacializados, o Concretismo trabalhou até o final da década de 60 somente com signos verbais. Podemos pensar no caso dos poemas semióticos concretistas, mas eles, além de serem produzidos no final da década de 60 e outros são posteriores a ela, têm a chave léxica que prende o signo não verbal à tradução em signos verbais.

2- A Poesia Concreta teve uma organização de movimento bem definida, com programa, teoria e exposições para divulgação do movimento. No caso português os poetas que produziram a Poesia Experimental portuguesa, o fizeram de modo individual e ocasional. Deve-se pesar ainda no caso português a pressão do regime político ditatorial contra a formação de movimentos que tivessem qualquer prerrogativa de alteração do panorama cultural determinado pelo regime.

3- A poesia produzida no Brasil pelo grupo concretista teve relações com o progressismo da era de Juscelino Kubistcheck e a fundação de Brasília tem, no seu projeto, íntimas ligações teóricas com as propostas concretistas. Já no caso português, e em decorrência da pressão ditatorial exercida pelo regime salazarista sobre as artes e a cultura, a Poesia Experimental portuguesa é mais uma produção de radicalidade de resistência por meio de uma estética radical de desconstrução da linearidade que caracteriza o discurso ditatorial baseado num regime fascista.

4- A poesia concretista brasileira reerguia a bandeira de "poesia de exportação" defendida já anteriormente por Oswald de Andrade, e nesse sentido os poetas brasileiros partiram para um trabalho de exposição de seu trabalho na Europa e nos Estados Unidos. Já a Poesia Experimental portuguesa, que contou em determinada época com a vinda de Haroldo de Campos a Portugal com o fim de divulgar sua poesia, tinha a característica de buscar a abertura cultural do país face aos novos produtos culturais.

5- Talvez a diferença mais significativa esteja no âmbito das bases teóricas. O Concretismo brasileiro tinha em determinadas experiências do Simbolismo francês um ponto decisivo de seu paideuma: Mallarmé, em maior medida e Apollinaire. Era também importantíssima a contribuição do modernismo americano, notadamente do grupo imagista,

principalmente o trabalho teórico e compositivo de Ezra Pound, além de William Blake – o poeta pintor, E.E. Cummings – o trabalho com a letra na palavra e no espaço. Afora o caso de James Joyce, nome ligado à literatura inglesa, mas cujas raízes irlandesas eram incontestáveis. Já os portugueses da Poesia Experimental tiveram maiores estudos sobre a lingüística de Roman Jakobson e suas funções poéticas, os estudos de teoria da comunicação de Abraham Moles, notadamente sobre sua "Teoria da Percepção e da Informação Estética", além de um trabalho de revisão das experiências visuais do período barroco e das experiências visuais de épocas anteriores nas literaturas mediterrâneas, como foi o caso da *carmina figurata* medieval ou dos grafismos árabes.

Essas diferenças acabaram não só por definir limites entre os trabalhos portugueses e brasileiros, como acabaram por tornar reconhecíveis o conjunto de trabalhos de poesia concreta portuguesa diante do trabalho desenvolvido pelo grupo *Noigandres* como uma produção que apresentou um dinamismo e um desenvolvimento próprios.

"Quanto à Poesia Experimental, o processo foi exactamente esse: um pequeno grupo surge, publica-se uma revista, o grupo original, sem coesão autêntica, desfaz-se, depois começam a afirmar-se pelas suas obras três ou quatro personalidades.

Melo e Castro é uma dessas personalidades. Ao lermos *A Resistência das Palavras*³ encontramos logo na primeira página uma espécie de explicação do método por ele seguido, ou seja, a definição do método e as implicações do processo pelo qual ele submete as palavras a uma 'pesquisa morfológica, fonética, sintáctica e semântica', experimentando a sua resistência enquanto materiais de 'experimentação violenta e sistemática'. Por outro lado, esse processo deve entender-se também como uma prova de 'resistência ao obscurantismo e à repressão'. Da relação entre essas duas formas de 'resistência' vai desprender-se a múltipla implicação intertextual, sincrônica e diacrônica, vivencial e histórica que esses textos vão representar."

(HATHERLY, Ana. *O Espaço Crítico: Do Simbolismo à Vanguarda*, p. 115)

De certo modo, o grande ponto comum entre o Concretismo brasileiro e o desejo experimental da Poesia Experimental portuguesa era

que os brasileiros tinham o interesse em exportar o seu produto novo e os portugueses a intenção latente de conhecer as novidades da experimentação de além-mar para aplicá-las ao seu modo como estética de resistência, uma vez que tal novidade representava não só a modificação de uma visão mais tradicional de poesia como também implicava numa metáfora eficaz de propor um repensar a ordem da sintaxe e da linearidade como relacionada com a instituição da ordem repressora vigente.

Devemos lembrar que a Poesia Experimental portuguesa vai surgir após o *boom* do Surrealismo na década anterior, e de certo modo, apresenta em relação a este movimento uma área em litígio, qual seja, o espaço cultural reprimido, que num movimento – o Surrealismo – favorece à fuga onírica como resposta ao desajuste da realidade e noutra – a Poesia Experimental – favoreceu a viagem pelo espaço físico do poema (a página, as palavras enquanto signos materiais, signos não-verbais), fazendo assim o caminho inverso do poeta surrealista, ou seja, ao invés de levar seu barco para os portos do inconsciente, o poeta da experimentação traz seu barco para diante da vista do leitor e propõe a desmontagem do barco e de todo o estaleiro para ver se redescobrimos o segredo das naus.

Em verdade, não chegou a ocorrer um movimento surrealista em Portugal, e se retiramos os nomes de Antônio Pedro, Mário Cesariny de Vasconcelos e Alexandre O’Neil pouca coisa há que sobra, e os nomes acima não são artistas propriamente surrealistas, mas sim dos que tiveram uma forte influência do movimento surrealista em suas obras. Antônio Pedro, por exemplo, criou o Movimento Dimensionista, que era antes uma revisão das propostas surrealistas com vistas a uma revisão da modernidade literária portuguesa sob um prisma próximo às idéias de Breton. A verdade é que Antônio Maria Lisboa é o artista português que pode efetivamente ser chamado de poeta surrealista. Do mesmo modo, a Poesia Experimental não chegou a ser propriamente um movimento de poesia concreta em Portugal, mas um conjunto de experimentações visualmente criativas de uma geração de poetas que buscava um espaço

de há muito negado aos poetas. Assim, se o momento surrealista em Portugal teve como bases uma intenção de eleger o automatismo onírico da escrita surrealista como arma contra o domínio repressivo da racionalidade sobre a livre imaginação, por de trás disso, podemos ver também uma intenção de ruptura com a ditadura da linguagem linear como metáfora da ditadura salazarista no âmbito político-cultural . Por isso mesmo, o momento surrealista foi acrescido de uma atitude antimoralista, sendo a moral que se queria atacar aquela mesma que sustentava a atitude passiva ante a autoridade e o poder constituído. A Poesia Experimental portuguesa surge, então, propondo a invenção como superação da escrita automática e, à atitude auto-destruidora de um antimoralismo exacerbado que por vezes caía no excêntrico e no exótico, a nova poesia experimentalista surge com o construtivismo, com a preocupação de que cada poema seja um exercício de invenção e de construção de um objeto estético singular, fruto de um exercício de intelectualidade sobre os limites dimensionais da comunicação no espaço e no tempo.

Sob outro aspecto histórico, a Poesia Experimental portuguesa teve um trabalho de recuperação e reavaliação dos experimentos inovadores e lúdicos com a forma, ocorridos no período barroco. Sendo este período definidor de grande parte do caráter cultural do povo português, presente na arquitetura, na concepção de um império ultra-marino e na formação ambígua do conceito de saudade, não era de ser surpreendente a importância que o período barroco passou a ter num movimento de vanguarda que visava a sintonia de Portugal com as inovações estéticas e poéticas vindas de fora, mas que, ao recebê-las, antes de apenas assimilá-las o que fez foi a atualização da cultura portuguesa perante elas. Desse modo se o plano piloto da poesia concreta brasileira trazia novos ventos de revigoração do trabalho poético, por outro lado, pareceu aos poetas portugueses que analisaram tal proposta que a poesia concreta era sim

uma espécie de neobarroco acrescido de aspectos apreendidos com as vanguardas européias do início do século.

"Como todos os movimentos artísticos, a poesia barroca teve o seu momento áureo, o seu período de decadência e o seu estágio no limbo do esquecimento. Na segunda metade do século XX, os poetas Concreto-experimentalistas cotribuíram para o ressurgimento de alguns dos aspectos mais criativos da poesia barroca, destacando-se a versatilidade lingüística, a criatividade imagística, o culto do ludismo e a visualidade do texto."

(HATHERLY, Ana. "A Poesia Barroca Portuguesa" em: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, n.º1, p.13-14).

Como observa E.M. de Melo e Castro, a Poesia Experimental portuguesa que começou a surgir na década de 60, estava não só atualizando a experiência poética no âmbito internacional, quebrando com o isolamento do país, como também estava colocando lado a lado, num processo de cortes sincrônicos do passado, os momentos históricos que comunicavam com essas novas experiências poéticas, revigorando o próprio novo, diferenciando assim a experiência de poesia visual portuguesa diante das demais visualidades poéticas contemporâneas:

"Retomada com vários impulsos transnacionais no final da década de 50 e desenvolvendo-se nos anos 60, a POESIA VISUAL chamava a atenção para os novos tipos de comunicação que estavam surgindo em que a componente visual era preponderante e que começavam a ocupar espaço em todo o mundo através dos mass-media. Então, a função dos poetas deslocou-se semanticamente para a reinvenção da leitura, mas também da escrita, fazendo da imagem visual o próprio material das suas criações. Propunha-se uma nova maneira de ler e de escrever em que os códigos verbais se iconizavam e a noção de ideograma reaparecia na escrita ocidental."

(MELO E CASTRO, E.M. de. "A Poesia Experimental Portuguesa" em: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, FFLCH/USP, n.º1, p.24)

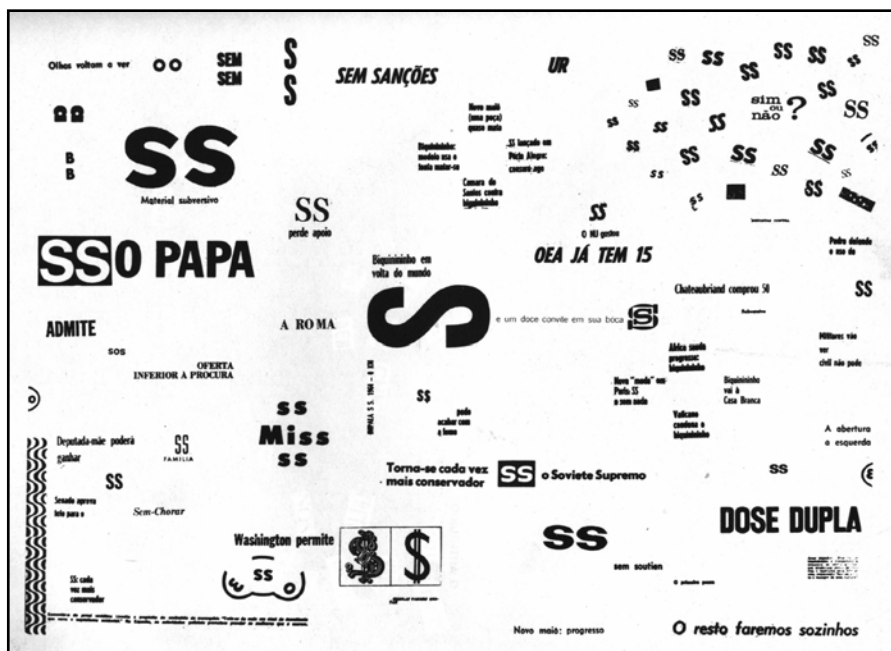
Esse reaparecimento do conceito de ideograma significa que em alguma época da escrita ocidental o processo ideogramático já houvesse sido utilizado e, com efeito, além do momento inicial da civilização ocidental,

nos desertos egípcios, e às margens do Nilo, em que o hieróglifo caracterizava uma escrita em que a associação com a visualidade era constitutiva da base dessa escrita, temos ainda as experiências medievais das *carmina figurata* e as experimentações barrocas com a forma. Assim, a revelação de que o processo de escrita ideogramático permite a associação de dois elementos visualmente estilizados para compor um terceiro, não deixou passar despercebido para poetas como E.M. de Melo e Castro, Ana Hatherly ou Salette Tavares que havia algo de comum com experiências de um passado olvidado, e que a nova escrita visual era também um exercício de discussão da poesia e da literatura enquanto produtos históricos e definidores culturais de uma sociedade no tempo e no espaço.

Análise de Poemas Concretos Brasileiros e Poemas Experimentais Portugueses

Compostas no mesmo ano, 1964, a poesia de Salette Tavares – pelo lado da Poesia Experimental portuguesa – e a de Augusto de Campos – pelo lado do Concretismo – permitem-nos apresentar de modo exemplificador as diferenças entre os dois grupos.

Apresentando um poema de Augusto de Campos, denominado "SS", o poeta utiliza a seqüência de dois "ss", e o poema sugere que tais "ésses" formam uma sigla ou a marca de algum produto, assim podemos ler "SS pede apoio", "SS Sem-Chorar", "SS Sem Soutien", "Nova moda em Paris: SS o sem nada", "Biquininho vai à casa branca", "África saúda progresso: biquininho", "Chateubriand comprou 50", "SS Militares vão ver civil não pode", "Novo maiô: progresso", "SS cada vez mais conservador", "UR SS SS SS", "S\$" entre outras coisas.



Poema SS - Augusto de Campos

O ano de 1964 é emblemático na história recente do Brasil. Foi o ano em que se deu o golpe militar que instaurou uma ditadura militar que durou duas décadas, fechando a época de abertura e desenvolvimento cultural de caráter populista que caracterizara a época de Juscelino Kubitschek. Os militares temerosos do progresso que os movimentos de esquerda estavam tendo no país, promoveram o golpe que, entre outras coisas, tirou o voto popular e, instaurando uma censura repressora controlou a opinião pública e a discussão política de modo a que nada se soubesse sobre os movimentos de resistência ao regime ditatorial.

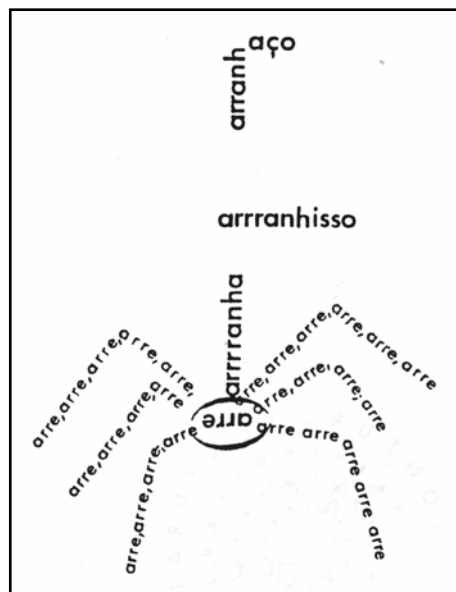
O poema de Augusto de Campos sugere um produto novo, apresenta-o com slogans e frases de efeito que caracterizavam a propaganda e o marketing que naquela primeira metade da década de 60 começavam a dominar as relações do comércio do varejo no Brasil; nas bancas, novas revistas de variedades, com páginas coloridas chamavam a atenção, substituindo as antigas brochuras em tom dominante de preto e branco; a televisão já podia tornar seus artistas conhecidos do público, coisa que só

era possível no rádio, e nas principais cidades brasileiras ela se tornava cada vez mais um bem de consumo acessível a um número crescente de pessoas. Paralelamente a esse desenvolvimento da comunicação o país, paradoxalmente, vivia o surgimento de um regime ditatorial militar que cerceava a liberdade de expressão, o voto e a participação política. De certo modo o desenvolvimento das novas mídias naquele momento parecia confirmar a idéia de que bastava dar pão e circo ao povo para que uma possível revolta contra o golpe militar fosse evitada. No poema de Augusto de Campos até a sigla "URSS", que simbolizava o inimigo exterior que munia de idéias os guerrilheiros e agitadores, na visão dos generais, é trabalhado no poema de modo irônico ao ser fragmentado em "UR – SS". O poema também alude à provocativa moda dos pequenos biquínis nas praias cariocas e ao "topless", daí sutilmente os "ss" serem associados à forma dos seios no poema.

De certo modo, esse é um poema concretista brasileiro que bem representa aquela intenção de ser uma manifestação ligada ao progressismo brasileiro que caracterizava a era de Juscelino Kubitschek. O poema não está escrito no padrão inicial dos poemas concretos, ou seja, não utiliza a fonte futura nem o rigor geométrico da página, antes, existe uma ordenação que tende para o caótico das mensagens escritas, tanto na disposição quanto nos diferentes tipos e tamanhos de letras utilizados. Assim, o poema estaria mais propenso a relacionar-se com uma releitura da *Pop-Art* pelo Concretismo, apresentando, ao lado da mensagem subliminar política, uma visão da invasão da mídia de natureza anglo-americana no cenário cultural brasileiro. A "poesia de exportação" passa a ser também uma poesia de importação, uma vez que a atualização e reflexão diante do processo de comunicação mundial, notadamente aquele representado pela imprensa escrita e televisiva, bem como o espaço crescente da propaganda e do marketing refletem isso. É preciso colocar uma roupagem que o mundo lá fora entenda e reconheça, e o poema em

questão de Augusto de Campos estabelece, como dissemos antes, uma ponte dialogizante entre o Concretismo e a *Pop-Art*.

Salette Tavares, no mesmo ano de 1964, escreve em Portugal (*Poesia Experimental 1*) o poema "aranha". Adotando uma técnica visual que lembra os *calligrammes* de Guillaume Apollinaire, apresenta-nos visualmente com as palavras "arre", "arranha", "aranha", "isso" e "aço" a figura de uma "aparente" impressão de aranha, que nos é trazida pela sonoridade das palavras. Mas a observação mais atenta nos levará a outro animal. Não se trata propriamente de uma aranha, mas de um aracnídeo, o escorpião. O ferrão do escorpião no poema é composto pelas palavras-montagen: "arranhaço", "arranhisso" e "arranha". Todo o restante do corpo do animal, inclusive patas, é constituído pela repetição da interjeição "arre". Dois parênteses ao centro sugerem o tronco do animal.



Poema Aranha
Salette Tavares

Para o Concretismo brasileiro a técnica caligramática, embora seja visual, apresentaria o aspecto superado, segundo eles, de que mantém-se

a linearidade da escrita apenas modificando-se a direção da linha. Para Augusto de Campos, por exemplo, a escrita caligramática de Apollinaire estaria em termos de inventividade num patamar inferior ao de Mallarmé:

"Se o poema é sobre a chuva (*Il Pleut*), as palavras se dispõem em 5 linhas oblíquas. Composições em forma de coração, relógio, gravata, coroa se sucedem em *Calligrammes*. É certo que se pode indagar aqui do valor sugestivo de uma relação fisiognômica entre as palavras e o objeto por elas representado, à qual o próprio Mallarmé não teria sido indiferente. Mas ainda assim, cumpre fazer uma distinção qualitativa. No poema de Mallarmé [*Um Coup de Dês*] as miragens gráficas do naufrágio e da constelação se insinuam tênue, naturalmente, com a mesma naturalidade e discreção com que apenas dois traços podem configurar o ideograma chinês para a palavra homem. Da mesma forma, os melhores efeitos gráficos de Cummings, almejando a uma espécie de sinestesia do movimento, emergem das palavras mesmas, partem de dentro para fora do poema. Já em Apollinaire a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele. Isso retira grande parte do vigor e da riqueza fisiognômica que possam ter os 'caligramas', em que pese a graça e 'humor' visual com que sempre são 'desenhados' por Apollinaire."

(CAMPOS, Augusto de. "Pontos – periferia – poesia concreta" em: *Teoria da Poesia Concreta*, p. 22)

Parece-nos que o problema não seria propriamente analisar este poema sob o enfoque de que se trata da apropriação de uma técnica do Simbolismo francês, notadamente dos poemas visuais de Guillaume Apollinaire, mas buscar na literatura portuguesa uma fonte de referência. Nesse caso existe a fonte, é o Barroco português. Efetivamente várias experiências visuais portuguesas não são simplesmente cópia de procedimentos estrangeiros, mas resultado de um processo de adaptação e recriação do elemento adquirido do exterior por meio de uma comparação com o que já fora feito na poesia portuguesa. Assim, no caso, existem experimentos do Barroco português que correspondem a esta associação entre a imagem de um objeto e o conteúdo semântico das palavras do poema. Assim, poemas em forma de taça, rosa ou de cruz, ou ainda de

figuras geométricas como o quadrado e o círculo já foram produzidos nos séculos XVI e XVII na literatura portuguesa. De certo modo, esses experimentos do Barroco são reconfigurações de operações poéticas da Idade Média, falamos das *Carmina Figurata* dos monges medievais, com a diferença de que no Barroco o aspecto lúdico apresenta uma intenção poética mais explícita que acaba por determinar um poema que se realiza na fruição da leitura e não numa simbologia religiosa imagística apenas.

Nesse sentido a Poesia Experimental portuguesa compreendia, na sua tentativa de atualização da poesia portuguesa com os experimentos de vanguarda que ocorriam no mundo além fronteiras nacionais, uma ação de revisão das próprias experiências poéticas portuguesas, de tal modo que os aspectos ligados à visualidade e ao Concretismo não foram absorvidos simplesmente, mas vieram configurar-se como parte de um projeto visual caracteristicamente português.

No caso do poema de Salette Tavares, temos de um lado a utilização da letra tipo futura, característica da primeira fase do Concretismo, e também a utilização da formação de uma imagem caligramática, sugerindo a palavra aranha por um processo de homofonia. Ao mesmo tempo, a palavra "aranha" transforma-se em "arranha", presente do indicativo do verbo arranhar. E ao notarmos que se trata da figura de um escorpião, percebemos que o ferrão do aracnídeo é que está apto a arranhar a página. Este escorpião, metáfora da escrita, propõe por sua vez uma segunda metáfora, de que o veneno terrível contido em seu ferrão é também análogo à possibilidade da escrita poética de "envenenar" o sentido linear das palavras. A escrita poética é um veneno para a escrita linear e denotativa, corrompe a ordem e destrói a hierarquia gramatical. Assim temos aqui mais do que um caligrama, pois não se trata da simples sugestão de uma forma através das palavras, mas de uma significação que surge da relação entre forma e sentido.

Num país dominado pelo sistema ditatorial de várias décadas, a sugestão de que a linguagem poética envenena a escrita é já por si um manifesto contra a ordem imposta.