

O MOVIMENTO DA POESIA CONCRETA E A POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Édison José da Costa*

Apoesia contemporânea brasileira preserva zelosamente uma das conquistas mais significativas da revolução modernista dos anos 20, o “direito permanente à pesquisa estética”, assim enunciada por Mário de Andrade em “O Movimento Modernista”, conferência lida em 1942. Um olhar que se lance para trás vai mostrar, aliás, que na década de 50, ao romper violentamente com o verso, atraída que estava pela sintaxe espacial analógica, a vanguarda concreta tornava patente que a “consciência criadora nacional”, insuflada pelos modernistas, vicejava com exuberância e vigor.

O caráter acentuadamente experimental que marcou a atividade dos poetas concretos, assim como a discussão teórica por eles desencadeada configuraram, na metade do século, um momento privilegiado de reflexão sobre os caminhos da poesia brasileira. Este estudo entende, mais, que a poesia concreta é elemento essencial a considerar quando se intenta a composição de quadro configurador das linhas mestras da produção poética da atualidade. Haja vista que em pleno ano de 1994, os jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo* abrigaram polêmica a respeito da qualidade da produção concreta, envol-

* Universidade Federal do Paraná.

vendo os poetas Bruno Tolentino, Augusto de Campos, Arnaldo Antunes e o ensaísta Marcelo Coelho. Lembre-se também que, em publicação de 1989, o poeta Paulo Henrques Britto indagava, em poema “Para Augusto de Campos”,¹ se a maneira concreta é

*...a suprema forma
de escrever.*

É a partir da consideração de um poema concreto de Décio Pignatari que este estudo põe os pés na estrada. Assim como os demais poemas selecionados, que se distribuem ao longo dos últimos quarenta anos, ele é tomado como sinalizador de tendências e procedimentos. A intenção é, reconhecendo nexos ou rompimentos geracionais e identificando modulações no cantar, refletir sobre o estado da poesia brasileira na contemporaneidade e avaliar até que ponto sobrevivem hoje as propostas apresentadas pelos poetas concretos.

Tome-se, então, um poema de Décio Pignatari,² produzido na década de 50 :

<i>hombre</i>	<i>hombre</i>	<i>hombre</i>
<i>hambre</i>	<i>hambre</i>	<i>hembra</i>
<i>hembra</i>	<i>hembra</i>	<i>hambre</i>

Não há nada desenhado nele, note-se bem: seja uma escada, um pássaro ou uma fonte de água. Um poema concreto não é figurativo, em princípio. Ele não representa alguma coisa e tampouco é a expressão do Eu do poeta. Um poema concreto comunica a sua estrutura, vale dizer: comunica a si mesmo.

Não há versos nem frases no poema de Pignatari. Vocábulos isolados encontram-se distribuídos no espaço em branco da folha de papel e o leitor descobre que é possível relacioná-los, associá-los uns aos outros pela proximidade ou pela distância que guardam entre si. Pode-se, mais ou menos facilmente, reconhecer a formação de três conjuntos vocabulares verticais, cada um deles antepondo dois vocábulos reunidos a um terceiro vocábulo isolado.

Os três únicos vocábulos com que o poema trabalha, variando apenas a sua distribuição no interior dos conjuntos verticais, são fonicamente muito semelhantes: apenas a vogal tônica os distingue entre si. Fica claro que um

¹ BRITTO, Paulo Henrques. *Minima Lírica*. São Paulo : Duas Cidades, 1989. p. 89.

² CAMPOS, Augusto de. *et al.* *Teoria da Poesia Concreta*. 2. ed. São Paulo : Duas Cidades, 1975. p. 124.

poema concreto não brota exatamente da emoção ou do sentimento do poeta, tampouco ele resulta da exteriorização de material inconsciente. Em vez de se voltar para dentro de si, o poeta examina as palavras, deixa-se conduzir por elas, por sua realidade fônico-semântico-visual, de forma que o poema possível, o poema a ser construído, é por elas realmente determinado. O texto em questão não poderia ter sido composto em português ou inglês, por exemplo, pois nessas línguas não se verifica uma semelhança fônica tão nítida entre os três vocábulos.

No conjunto da esquerda, assim como no conjunto central, *hombre* e *hembra* encontram-se distanciados, de tal forma que no espaço que os separa interpõe-se o vocábulo *hambre*, afetando pela proximidade ora a entidade masculina ora a feminina. O conjunto da direita, por sua vez, aproximando *hombre* e *hembra*, distancia do par assim constituído o sentido de carência ou insatisfação contido em *hambre*.

A possibilidade de associar vocábulos entre si, segundo sua distribuição no espaço em branco, compreende uma articulação sintática que se orienta espacialmente e o sentido que desta forma se deixa formular, alinhavado pelo estilete da associação e da analogia, permite que se aproxime o poema concreto do ideograma oriental.

A poesia concreta desdobra-se em outras manifestações vanguardistas que, como o neoconcretismo e a poesia práxis, procuraram conferir um traço de humanização ao fazer poético, ou que, como o poema processo e a poesia não-verbal, encaminharam-se decididamente para a superação da palavra e a experimentação de novas linguagens. A Poesia Marginal, entretanto, que se costuma associar fundamentalmente aos anos 70, retomou o emprego do verso e, despojando o fazer poético de tecnicismo e erudição, aproximou novamente vida e poesia. O poema de Cacaso³ que se vê em seguida é exemplar na caracterização da poesia como algo vital, tão fundamental quanto respirar e comer. A espontaneidade aparece como sua marca mais expressiva.

NA CORDA BAMBA

Poesia
Eu não te escrevo
Eu te
Vivo

E viva nós!

3 CACASO. *Beijo na boca e outros poemas*. São Paulo : Brasiliense, 1985. p. 64.

Os versos do poema de Casaco revelam-se o registro absolutamente descontraído de um falar livre e natural. Um ar de descompromisso e inocência que a poesia concreta recusara e evitara é retomado no trato com a musa e aponta, certamente, para a dicção modernista de Manuel Bandeira.

Esses dois produtos - poesia concreta e poesia marginal - opõem-se evidentemente. A poesia dos anos 70 - reagindo ao sistema político, às convenções culturais e ao retraimento editorial - reage também contra a sofisticação, a frieza e o rigor da poesia concreta. Um outro poema de Casaco⁴ expressa de forma bem humorada mas incisiva o repúdio da geração marginal à erudição dos poetas concretos e à esterilidade que via marcar sua poesia :

ESTILOS DE ÉPOCA

*Havia
os irmãos Concretos
H. e A. consangüíneos
e por afinidade D.P.,
um trio bem informado :
dado é a palavra dado
E foi assim que a poesia
deu lugar à tautologia
(e ao elogio à coisa dada)
em sutil lance de dados :
se o triângulo é concreto
já sabemos : tem 3 lados.*

A afirmação dos valores de vitalidade impõe-se como elemento impulsor da manifestação marginal dos anos 70. A linguagem poética apresenta-se impregnada de coloquialidade e registra, no seu encadeamento, o fremer de um sujeito que transpira e pulsa. Ana Cristina César delineia-se, sob este aspecto, poeta claramente representativo do período. Há vezes, não obstante, em que se entrega receptivamente ao diálogo produtivo com vozes do passado cultural, distinguindo-se, nesse poatar, da postura marginal mais intuitiva e descompromissada. O que acontece, de resto, muitas vezes com Casaco. Um texto como "Flores do Mais", de Ana Cristina, mergulha na tradição literária, encontrando, no texto passado sobre o qual se projeta e pelo qual é intensamente iluminado, revigoramento e inspiração. As flores "do mal" baudelairianas des-

4 CACASO, *op. cit.* p.106.

nudam-se em flores “do mais” no poema que se segue⁵, harmonizando tempos e revelando a literatura como espaço sagrado de realização.

FLORES DO MAIS

*devagar escreva
uma primeira letra
escreva
nas imediações construídas
pelos furacões;
devagar meça
a primeira pássara
bisonha que
riscar
o pano de boca
aberto
sobre os vendavais;
devagar imponha
o pulso
que melhor
souber sangrar
sobre a faca
das marés;
devagar imprima
o primeiro
olhar
sobre o galope molhado
dos animais; devagar
peça mais
e mais e
mais*

Ana Cristina César focaliza o fazer poético enquanto tensão: valores de contenção (*devagar escreva, devagar meça, devagar imponha, devagar imprima*) são associados a valores de transgressão presentes em motivos e imagens daquilo que é puro instinto ou força cósmica (*furacões, vendavais, a faca das marés, galope molhado dos animais*).

Os versos curtos, sobre os quais se estabelece um esquema de combinações sonoras, mostram o atento relacionamento do poeta com a linguagem, tão

⁵ CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo : Brasiliense, 1985. p. 95.

decisivamente receptivo que o próprio desenvolvimento do poema se deixa orientar pela constituição fônica dos vocábulos. Destaque-se, para exemplo, a aliteração que se recompõe seguidamente, demarcando ritmicamente as seqüências vocabulares: *a primeira pássara / bisonha, o pano de boca / aberto, devagar imponha / o pulso, devagar imprima / o primeiro*. Paralelamente ao procedimento de contenção que impede o espraiar-se distendido do verso, define-se um relacionamento quase que sensorial com o material verbal, pois a aliteração leva à sensibilização física do vocabulário, destaca-lhe nuances de outra forma despercebidas. O vocabulário palpita sugestivo e vigoroso em versos que, recortando a frase, colocam-no no centro da cena. Contenção e intensificação se comunicam criativamente, estabelecida a tensão.

Os quatro tempos analíticos iniciais do poema, desenrolados sucessivamente no plano temático, culminam, muito a propósito, num tempo final de caráter sintético no qual não mais se contém o crescendo rítmico-imagético, intensificado até o transbordamento pela repetição obsessiva: *devagar / peça mais / e mais e / mais*. É poesia entendida enquanto experiência-limite, transgressora de regras e preceitos do bom-senso e da normalidade, mas sempre experiência visceral, sangüínea, muito mais do que intelectual.

A reafirmação do verso como elemento estruturador básico da linguagem poética é verificada, nos anos 70, mesmo em poetas que não se mostram vinculados à postura marginal que acabamos de focalizar. O fazer poético de Orides Fontela,⁶ por exemplo, aproveita processos técnicos colocados em circulação pelos poetas concretos e mantém, em face da linguagem, a atitude de absoluto rigor e contenção, exercitados desde os anos 40, por João Cabral de Melo Neto:

ALVO

Miro e disparo:
o alvo
o al
o a

centro exato dos círculos
concéntricos
branco do a
a branco
ponto

6 FONTELA, Orides. *Trevo*. São Paulo : Duas Cidades, 1988. p. 76.

*branco
atraindo todo o impacto*

*(Fixar o vôo
da luz na
forma
firmar o canto
em preciso
silêncio*

*...confirmá-lo no centro
do silêncio.)*

Miro e disparo:

*o a
o al
o alvo.*

A fragmentação do vocabulário, atualizando concretamente, no próprio corpo do texto, o procedimento de concentração e precisão de que quer falar o poema, é de altíssimo rendimento estético. Decompõe-se o vocabulário, num primeiro momento, reduz-se à vogal tônica, que é seu centro gravitacional. A iminência do silêncio, assim propiciada, decifra-se em exercício de concentração e rigor. De tal forma que a remontagem do vocabulário, no final do poema, exorcizando o acaso mallarmaico/cabralino, vem revelar a meta perseguida como objeto agora de pesquisa e construção. Passa-se efetivamente do alvo-dado ao alvo-construído.

O poeta realiza, como os poetas concretos, um aproveitamento do espaço em branco da folha de papel como elemento estruturador do poema. Mas isso é feito num contexto que não evita o verso, pelo contrário, num contexto que o elege para base da composição poemática. Conciliam-se, na dicção poética de Orides Fontela, verso e herança concretista.

Paulo Leminski foi explosão nacional nos anos 80, mas já em 1964 publicava os primeiros poemas em jornal e revista. A prática da poesia concreta, nestes primeiros tempos, garantiu, certamente, a consolidação de poetar assentado na materialidade do signo linguístico, mesmo Leminski tendo logo evoluído para além dos limites daquele movimento. Ressaltam, em sua produção, o cuidado com a linguagem, que procura depurar e renovar, e a recusa do texto prolixo ou discursivo. O poeta volta-se para um trabalho de caráter epifânico:

a) em que o lugar-comum se desdobra em prazerosas mudanças de sentido:

(...)

*o mar
não parou
pra ser olhado*

*foi mar
pra tudo quanto é lado⁷*

b) em que o poema curto explode cintilante como fogo de artifício :

PERHAPPINESS⁸

Leminski preserva e exercita intensamente o olhar minucioso com que os poetas concretos se aproximam da palavra. Estuda a cor e a textura dos vocábulos, abrindo caminho para a revelação da poesia que brota efetivamente da linguagem, em jogo de reflexos entre o vocabulo e sua filiação paronomásica, um diálogo intervocabular de elementos que mutuamente se olham e referenciam:

a)

entro e saio

*dentro
é só ensaio⁹*

b)

*esperas frustras
vésperas frutas
matérias brutas
quantas estrelas
custas ?¹⁰*

7 LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo : Círculo do Livro, [s.d]. p. 46.

8 *Idem*, p. 123.

9 *Idem*, p. 68.

10 *Idem*, p. 56.

O fazer poético de Paulo Leminski encontra fundamentação, essencialmente, na afirmação de um prazer que por si só se justifica. O texto que se segue, na sua enfática afirmação do poema como realidade verbal destinada à produção da beleza, define, em seu modo de ser auto-reflexivo, essa proposta:

*a árvore é um poema
não está ali
para que valha a pena*

*está lá
ao vento porque trema
ao sol porque crema
à lua porque diadema*

está apenas¹¹

Como se vê, a ruptura com a gramática e a sobreposição do plano fônico ao plano semântico, registradas categoricamente nos três versos centrais (*ao vento porque trema / ao sol porque crema / à lua porque diadema*), querem assinalar sem torneios o primado do estético. Trata-se de um prazer efetivamente sensual, uma vez que ao semântico, distendido até o limite da compreensão, impõe-se concretamente o jogo das sonoridades, à razão impõe-se o instinto, ao intelectual impõe-se o sensorial. Claramente, à visão que a poesia concreta difundiu, do poeta como um técnico a operar neutra e cerebrinamente o material lingüístico, sobrepõe-se, neste ponto, a noção de poema como espaço também de gozo e satisfação.

O comércio livre com as palavras implica, na poesia de Leminski, uma postura lúdica que desveste amorosamente o vocabulário, revela-lhe impudicamente as cavidades e reentrâncias, traz à luz tudo que castamente quedava interdito. Pura sensualidade. Considere-se o seguinte poema:

*se
nem
for
terra*

11 LEMINSKI, Paulo. *Op. cit.* p. 23.

*se
trans
for
mar*¹²

O desenvolvimento da primeira estrofe compõe-se de quatro tempos, correspondentes às quatro unidades vocabulares que a integram. A apreensão visual do conjunto poemático mostra uma configuração idêntica na segunda estrofe, que se relativiza, entretanto, impondo-se logo o reconhecimento de uma segunda formação, dual, que desvenda, aliás, a própria máquina do poema. A confluência dos dois impulsos, o semântico e o composicional, resolve-se então epifanicamente em pura celebração: o sentido de negatividade que se associa, na primeira estrofe, aos traços de imobilidade e peso propostos pelo material vocabular, compõe-se antagonicamente ao sentido positivo de libertação que, na segunda estrofe, vem culminar no elemento líquido final que se espraia sonoramente na tônica aberta seguida de vibrante.

Mais próximo de nossos dias, Arnaldo Antunes apresenta-se intensamente voltado para uma poesia de ascendência concreta marcada pela exploração do espaço em branco, por incursões intersemióticas que associam o signo verbal à música e às artes plásticas, caracterizada pelo trabalho com a realidade concreta, palpável, do signo.

*Dura a dura
pedra.*

*Dia a dia,
perdura.*

*Perdi-a.*¹³

Dois elementos geradores, os vocábulos *dura* e *pedra*, conduzem o desenrolar do poema. Em movimento que se desenvolve do primeiro para o segundo bloco, o vocábulo *pedra* assimila o vocábulo *dura*, abrindo caminho para a introdução da seqüência de abertura do segundo bloco: *dia a dia*, que preserva elementos fônicos (*d, a*), semânticos (“permanência”) e rítmicos (trocaico) da seqüência original e no entanto introduz já a variação que desen-

12 LEMINSKI, Paulo. *Op cit.*, p. 124.

13 ANTUNES, Arnaldo. *Psia*. 3. ed. São Paulo : Iluminuras, 1991. p. 7

cadeará o final do poema. O movimento seguinte, similar ao anterior, permuta as sílabas finais de *perdura*, assimilando o vocábulo *dia*, recém-gerado. O sentido de anulação assim produzido coloca em xeque o sentido inicial de permanência e continuidade e encerra o fluxo poemático.

Paulo Henriques Britto, de outro lado, questionando, conforme se indicou no início deste ensaio, o caráter esterilizante do poeta concreto, retoma o verso discursivo e a forma fixa em poema publicado em 1989.¹⁴ O exercício da reflexão humana, que elege como instrumento de seu fazer poético, encontra assim um espaço que impõe disciplina e rigor. O poeta concilia habilmente os dois impulsos e o resultado é uma linguagem tensa e altamente definida, não obstante sua densidade e exuberância. Está-se, evidentemente, muito longe da poesia concreta.

MÍNIMA POÉTICA

*Dizer não tudo, que isso não se faz,
nem nada, o que seria impossível;
dizer apenas tudo que é demais
pra se calar e menos que indizível.
Dizer apenas o que não dizer
seria uma espécie de mentira:
falar, não por falar, mas pra viver,
falar (ou escrever) como quem respira.
Dizer apenas o que não repita
a textura do mundo esvaziado:
escrever, sim, mas escrever com tinta;
pintar, mas não como aquele que pinta
de branco o muro que já foi caiado;
escrever, sim, mas como quem grafita.*

O emprego da forma fixa atende à busca de um agente disciplinador para um lirismo que não se quer estéril ou emasculado, mas tampouco aspira à prolixidade destemperada e vazia. O soneto, com seus quatorze versos, revela-se assim com um lirismo que valoriza o dizer humano como material poético: apreende o bailar inquieto do pensamento através de orações e períodos que se articulam funcionalmente em tecido denso mas ágil.

A proposição - inerente à forma fixa - de um padrão métrico, rítmico, estrófico, estrutural e rítmico contrapõe um elemento regulador que propicia o

14 BRITTO, Paulo Henrique. *Op. cit.* p. 93.

equilíbrio sempre tênu e frágil, mas decisivo, entre contenção e distensão, que é, no fundo, um problema de dizer ou não dizer, isto é, de dizer *apenas o que é demais / pra se calar e menos que indizível*. Dessa forma, sem fugir ao rigor e à precisão, Paulo Henriques Britto rompe com a assepsia esterilizadora, com a aridez do *muro que já foi caiado*, e sobrepõe o gesto infrator de *quem grafita*.

O Movimento da Poesia Concreta, como se viu ao longo deste itinerário, permanece, esgotado o seu momento histórico, na qualidade de interlocutor freqüente da poesia brasileira contemporânea. Sombra a ser contestada ou matriz alimentadora, o fato é que muito da poesia que hoje se faz tem em vista as propostas que caracterizaram a poesia concreta.

O reconhecimento da materialidade do signo lingüístico é provavelmente a principal contribuição deixada pelo movimento. Procedimentos tais como o aproveitamento do espaço em branco e a recorrência às relações de fundo paronomásico e aliterativo revelam-se incorporadas à prática poética da contemporaneidade. Mesmo um poeta como Paulo Henriques Britto, que elege o dizer humano como material poético, toma explicitamente conhecimento da “presença” ainda perturbadora das propostas concretas. Ainda que seja para problematizá-la.

RESUMO

Tenta-se descobrir se propostas apresentadas na década de 50, pelo Movimento da Poesia Concreta, encontram receptividade na poesia brasileira contemporânea. Para isso são focalizados poemas de diferentes autores publicados nos últimos 40 anos.

Palavras-chave: Poesia Brasileira Contemporânea, História da Literatura Brasileira, Poesia Concreta

ABSTRACT

We attempt to discover whether principles proposed by the Movimento da Poesia Concreta in the middle of the century are still alive in contemporary Brazilian poetry or not. Poems of different authors written in the last 40 years are studied.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins, Brasília, INL. 1972. p. 231-255
- ANTUNES, Arnaldo. *Psia*. 3.ed. São Paulo : Iluminuras, 1991.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Mínima lírica*. São Paulo : Duas Cidades, 1989.
- CACASO. *Beijo na boca e outros poemas*. São Paulo : Duas Cidades, 1985.
- CAMPOS, Augusto de, et al. *Teoria da poesia concreta*. 2. ed. São Paulo : Duas Cidades, 1975.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- FONTELA, Orides. *Trevo*. São Paulo : Duas Cidades, 1988.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo : Círculo do Livro, [s.d.]