



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

KEDMA JANAÍNA FREITAS DAMASCENO

A VANGUARDA CONCRETISTA NO CONTEXTO DA LITERATURA  
CEARENSE

Fortaleza  
2012

KEDMA JANAÍNA FREITAS DAMASCENO

Título:

A VANGUARDA CONCRETISTA NO CONTEXTO DA LITERATURA  
CEARENSE

Dissertação submetida à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de Literatura Comparada, da UFC, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada. Área de concentração: Literatura Comparada.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Irenísia Torres de Oliveira.

**Projeto ao qual se vincula:** Literatura e sociedade: modernidade e desigualdade social no Brasil

Fortaleza  
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

---

D162v Damasceno, Kedma Janaína Freitas.  
A vanguarda concretista no contexto da literatura cearense / Kedma Janaína Freitas Damasceno. –  
2012.  
137 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento  
de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2012.

Área de Concentração: Letras, artes e literatura.

Orientação: Profa. Dra. Irenísia Torres de Oliveira.

1.Barroso,Antônio Girão,1914-1990 – Crítica e interpretação. 2.Dídimo,Horácio,1935- – Crítica e  
interpretação. 3.Leão,Pedro Henrique Saraiva,1938- – Crítica e interpretação. 4.Pinto, José Alcides,1923-  
2008 – Crítica e interpretação. 5.Poesia concreta brasileira – Ceará – Séc.XX. I.Título.

---

CDD B869.14

KEDMA JANAÍNA FREITAS DAMASCENO

A VANGUARDA CONCRETISTA NO CONTEXTO DA LITERATURA  
CEARENSE

Dissertação submetida à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de Literatura Comparada, da UFC, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: \_\_/\_\_/\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Irenísia Torres de Oliveira (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Iumna Maria Simon  
Universidade de São Paulo (USP)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Amélia de Moura Cavalcante de Melo  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por ter me iluminado e me concedido saúde e paz para concluir essa pesquisa.

Aos meus pais, José e Elenilda, por todos os ensinamentos e pelos constantes incentivos a jamais desistir dos meus objetivos.

Aos meus irmãos, Jarbas e Jardel, pela força, torcida e companheirismo de sempre.

A minha querida orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Irenísia Torres de Oliveira, pelas ricas orientações e pelo grande exemplo que é para mim, não apenas como profissional, mas como pessoa, amiga e sempre disposta a ajudar.

Aos queridos colegas do Grupo de Estudos Literários Antonio Candido, em especial a Ana Maria Teixeira Andrade, Renata Aguiar Nunes, Benigna Soares Lessa, Andreia da Silva Carneiro, Francisco Washington Moreira Ribeiro, Airton Uchoa Neto e Anderson Galvão pelos valiosos momentos de discussões literárias que tanto nos acrescentam.

A todos os colegas do mestrado, em especial a Alyni Ferreira Costa, Fúlvio de Oliveira Saraiva, Jaqueline Soares Moura, José Ailson Lemos de Souza, Luciene Oliveira Vieira, Marcia de Mesquita Araújo, Margarida Pontes Timbó, Maria Elenice Costa Lima, Marília Angélica Braga do Nascimento, Rodolfo Pereira da Silva, Solange Maria Soares de Almeida e Vandemberg Simão Saraiva, bem como aos professores que possibilitaram momentos agradabilíssimos de estudos e companheirismo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras pelo apoio e direcionamentos oferecidos aos alunos, possibilitando uma melhor integração com o curso.

Por fim, meus sinceros agradecimentos à CAPES, por ter me concedido uma bolsa remunerada por dois anos, possibilitando, dessa forma, o bom andamento da pesquisa e a sua conclusão.

**a palavra chave**

a palavra chave  
já não fecha  
nem abre

a palavra amor  
muda de cor

a palavra verde  
amadurece

a palavra ave  
voa no papel

**Horácio Dídimo**

## RESUMO

O Concretismo foi um movimento vanguardista importante para a literatura brasileira. Surgiu nos anos 50 e opôs-se, principalmente, à poesia tradicionalista da “Geração de 45”, rompendo com o uso de formas fixas e com a predominância do verso e passando a valorizar a utilização do espaço gráfico-visual, o caráter sintético da construção e outros artifícios que possibilitassem a criação de uma poesia mais objetiva. Nesta pesquisa, analisam-se as manifestações da poesia concreta no contexto da literatura cearense. Depois de São Paulo e do Rio de Janeiro, o Ceará foi o estado que mais contribuiu para a atuação do Concretismo no país, ressaltando-se que ocorreram duas Mostras de Arte Concreta no estado, a primeira já em 1957, apenas um ano depois do lançamento oficial do movimento em São Paulo e a segunda em 1959. Os poetas Antônio Girão Barroso, José Alcides Pinto, Horácio Dídimo e Pedro Henrique Saraiva Leão participaram do movimento no estado e são os poetas que compõem o *corpus* desta pesquisa. O Ceará, assim como São Paulo e Rio de Janeiro, participou dos anseios desenvolvimentistas da década de 50, o que favoreceu, na esfera cultural, a abertura para uma proposta de renovação como a poesia concreta. A partir da análise dos poemas dos concretistas cearenses, tanto nos anos que antecederam o movimento, como durante e depois do Concretismo, traçou-se um panorama de como se deu a manifestação dessa vanguarda no estado, bem como de suas particularidades locais. Destacaram-se as tendências desses poetas de combinar poemas modernistas e poemas concretistas, a inquietação com o que se passava na sociedade, sobretudo na década de 60, e, a partir dos anos 80, a maior heterogeneidade do estilo e dos recursos utilizados pelos mesmos poetas. Para entender o sentido dessa heterogeneidade, foram discutidas as visões de “poesia pós-utópica”, de Haroldo de Campos, e de “retradicionalização frívola”, de Iumna Simon. Para finalizar, ressalta-se que, apesar das particularidades do movimento concretista cearense em relação ao Concretismo ortodoxo de São Paulo, fica notório que os cearenses tenderam a manter lições formais importantes para esse movimento, como a valorização da síntese e da concisão vocabular que incorporaram aos poemas.

**Palavras-chave:** Literatura Cearense. Vanguarda. Poesia Concreta.

## ABSTRACT

The Concretism was an important avant-garde movement for the Brazilian literature. Emerged in the 50s and opposed mainly traditionalist poetry of "Geração de 45", breaking with the use of fixed forms and with the predominance of the verse and valuing the use of graphic visual space, the synthetic character of construction and other devices that enable the creation of a more objective poetry. In this study, we analyze the manifestations of concrete poetry in the context of literature of Ceará. After Sao Paulo and Rio de Janeiro, Ceará was the state that contributed most to the performance of the Concrete movement in the country, emphasizing that there were two Exhibition of Concrete Art in the state, the first in 1957, just one year after official launch of the movement in São Paulo and the second in 1959. The poets Antônio Girão Barroso, José Alcides Pinto, Horácio Didimo and Pedro Henrique Saraiva Leão participated in the movement in the state and they are the poets who make up the *corpus* of this research. Ceará, as well as Sao Paulo and Rio de Janeiro, participated in the developmental aspirations of the 50s, which favored, in the cultural sphere, the opening to a proposal for renewal as concrete poetry. From the analysis of the poems of the concrete poets of Ceará, both in the years before the movement, during and after the Concretism, we drew up an overview of how was the manifestation of that avant-garde in the state, as well as their local. The highlights were the trends of these poets to combine modernist poems and Concrete poems, the concern about what was happening in society, especially in the 60s, and, from the 80s, the greater heterogeneity of the style and of the resources used by them. To understand the meaning of this heterogeneity, were discussed the views of "post-utopian poetry," of Haroldo de Campos, and "re-traditionalisation frivolous" by Iumna Simon. Finally, it is noteworthy that, despite the particularities of the concrete movement of Ceará in relation to Orthodox Concretism of São Paulo, is known that the poets of Ceará tended to keep important formal lessons to this movement, as the appreciation of the synthesis and concise vocabulary that incorporated to the poems.

**Keywords:** Literature of Ceará. Avant-garde. Concrete Poetry.



## LISTA DE POEMAS<sup>1</sup> E FIGURAS

### POEMAS NO TEXTO

1. “Par ágrafo”, Pedro H. S. Leão.....	21
2. “Luz azul”, Horácio Dídimo.....	22
3. “Ó duquesa”, Antônio G. Barroso .....	24
4. “Estação de trem”, Antônio G. Barroso .....	49
5. “Poema dada”, Antônio G. Barroso .....	51
6. “Me daí meu Deus”, Antônio G. Barroso.....	51
7. “Elegia de junho”, Antônio G. Barroso.....	52
8. “Hermelinda”, Antônio G. Barroso .....	53
9. “Rito de outono”, Haroldo de Campos.....	54
10. “Poema”, José Alcides Pinto .....	57
11. “Ante o túmulo de minha irmã Gerci”, José Alcides Pinto.....	59
12. “O poeta dança para os gatos”, José Alcides Pinto .....	60
13. “Primeiro Canto: Lúcifer”, José Alcides Pinto.....	62
14. “As pontes”, José Alcides Pinto .....	64
15. “Um peixe...”, José Alcides Pinto .....	66
16. “Póstudo”, Augusto de Campos .....	67
17. “Pluma do sol”, José Alcides Pinto .....	67
18. “Terra”, Décio Pignatari.....	68
19. “Máquina”, José Alcides Pinto.....	69
20. “Planetas visuais”, José Alcides Pinto.....	70
21. “Poema semiótico”, Luis Ângelo Pinto.....	70
22. “A fumaça”, Horácio Dídimo.....	73
23. “O emparedado”, Horácio Dídimo .....	73
24. “Veia / válvula”, Pedro H. S. Leão.....	75
25. “Fábrica”, Pedro H. S. Leão .....	75
26. “a chuva”, Horácio Dídimo .....	82
27. “a lâmina”, Horácio Dídimo.....	83
28. “longa espera”, Horácio Dídimo .....	83
29. “chapeuzinho vermelho”, Horácio Dídimo .....	84
30. “o cego”, Horácio Dídimo .....	86
31. “o lixo o luxo”, Horácio Dídimo .....	87
32. “lixo/luxo”, Augusto de Campos.....	87

---

<sup>1</sup> Alguns poemas que não têm títulos estão inseridos nessa lista pelas suas palavras iniciais e terminam com reticências.

33. “gravidade”, Horácio Dídimo.....	89
34. “necessidade”, Horácio Dídimo .....	90
35. “tudo nunca está perdido”, Horácio Dídimo .....	91
36. “vida”, Horácio Dídimo.....	91
37. “no meio do caminho”, Horácio Dídimo.....	92
38. “a mão”, Horácio Dídimo.....	94
39. “as cordas do coração”, Horácio Dídimo .....	94
40. “um cego conduzindo outro cego conduzindo outro cego conduzindo outro cego conduzindo outro cego conduzindo outro cego”, Horácio Dídimo .....	95
41. “tempo forte”, Horácio Dídimo .....	96
42. “O AMOR”, Horácio Dídimo.....	97
43. “O ENCONTRO”, Horácio Dídimo.....	98
44. “talvez eu seja dois pedros...”, Pedro H. S. Leão .....	101
45. “lovetalk”, Pedro H. S. Leão .....	102
46. “sonhei que a manhã...”, Pedro H. S. Leão.....	103
47. “o amor mora em marina...”, Pedro H. S. Leão.....	103
48. “morcego”, Pedro H. S. Leão .....	104
49. “Life/fear”, Pedro H. S. Leão .....	105
50. “wats wats wats ts ts”, Pedro H. S. Leão.....	105
51. “poema semiótico” de Pedro H. S. Leão .....	105
52. “preto/branco”, Pedro H. S. Leão .....	106
53. “este grampo lembra um tempo...”, Pedro H. S. Leão.....	107
54. “as grades só funcionam para assar frangos...”, Pedro H. S. Leão .....	108
55. “nessa forma fôrma...”, José Alcides Pinto .....	110
56. “o poema na forma o poema na fôrma...”, José Alcides Pinto .....	110
57. “atiro o poema prolixo no lixo...”, José Alcides Pinto .....	111
58. “faça do poema o que entendo....”, José Alcides Pinto .....	111

## **FIGURAS EM ANEXO**

<b>Figura 1:</b> Nota do Jornal “Unitário”, de Fortaleza (14 de julho de 1957) ( <b>ANEXO A</b> ) .....	124
<b>Figura 2:</b> (“Fonte”, 1917), Marcel Duchamp ( <b>ANEXO D</b> ).....	135
<b>Figura 3:</b> (“O secador de garrafas”, 1914”), Marcel Duchamp ( <b>ANEXO D</b> ).....	135

## **CARTAS DE HAROLDO DE CAMPOS (ANEXO B)**

<b>Carta 1</b> .....	125
<b>Carta 2</b> .....	128
<b>Carta 3</b> .....	130
<b>Carta 4</b> .....	132

## **POEMAS EM ANEXO**

1. “Trem de ferro”, Manuel Bandeira ( <b>ANEXO C</b> ).....	134
2. “O lobisomem”, Décio Pignatari ( <b>ANEXO E</b> ) .....	136
3. “O jogral e a prostituta negra: farsa trágica”, Décio Pignatari ( <b>ANEXO F</b> ).....	137

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 DE SÃO PAULO AO CEARÁ: POESIA CONCRETA, MODERNIZAÇÃO E VANGUARDA</b> .....	18
<b>1.1 A chegada do concretismo ao Ceará</b> .....	18
<b>1.2 Poesia concreta e sociedade</b> .....	24
1.2.1 A construção de Brasília (1957-1960) e a poesia concreta.....	25
1.2.2 Superação do subdesenvolvimento e integração da poesia concreta à vida cotidiana .....	26
1.2.3 Algumas considerações sobre <b>Teoria da Vanguarda</b> , de Peter Bürger.....	30
1.2.4 O desenvolvimento do Ceará nos anos 50.....	34
<b>1.3 Considerações sobre a forma e os objetivos da poesia concreta cearense</b> .....	41
1.3.1 O modernismo cearense.....	41
1.3.2 A forma da poesia concreta .....	44
<b>2 OS CONCRETISTAS CEARENSES E SUAS RESPECTIVAS TRAJETÓRIAS POÉTICAS</b> .....	46
<b>2.1 As influências do grupo CLÃ e a adesão de Antônio Girão Barroso ao concretismo</b> .....	46
<b>2.2 José Alcides Pinto: o iniciador do movimento concretista cearense</b> .....	55
<b>2.3 Horácio Dídimo: prévias considerações</b> .....	72
<b>2.4 Pedro Henrique Saraiva Leão: o jovem poeta e o concretismo cearense</b> .....	74
<b>3 OS POETAS CEARENSES NO PERÍODO POSTERIOR AO MOVIMENTO CONCRETISTA (1960 -1990)</b> .....	77
<b>3.1 A “Pós-utopia” de Haroldo de Campos</b> .....	77
<b>3.2 A “Retradicionalização Frívola” na poesia, segundo Iumna Simon</b> .....	80
<b>3.3 A poesia de Horácio Dídimo</b> .....	82
<b>3.4 Pedro Henrique Saraiva Leão: “dois pedros/ duas pedras?”</b> .....	100
<b>3.5 As Águas Novas (1975): a volta de José Alcides Pinto ao concretismo</b> .....	109
<b>4 CONCLUSÃO</b> .....	113
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	117
<b>ANEXOS</b> .....	124

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa destina-se a verificar como atuou o Concretismo no contexto da literatura cearense em meados do século XX. Porém, antes de apresentarmos como ocorreu o desenvolvimento desta pesquisa, faz-se necessário falar um pouco sobre o movimento de poesia concreta a nível nacional. A vanguarda concretista entrou em voga no Brasil por volta dos anos 50 e protagonizou um dos importantes momentos de transformação da poesia no Brasil. O Concretismo se manifestou em diferentes ramos artísticos, como na pintura, na arquitetura e até na música<sup>2</sup>, mas o nosso foco é a poesia concreta no Ceará.

O movimento nacional de poesia concreta nasceu nos primeiros anos da década de 1950, pelo trabalho do grupo brasileiro “Noigandres”<sup>3</sup> (depois “Invenção”), de São Paulo, composto inicialmente por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. A primeira mostra do movimento aconteceu no Brasil, no período de 4 a 18 de dezembro de 1956, no MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo. A poesia concreta surgia no Brasil, segundo seus teóricos, com o intuito de combater o retrocesso formal que a chamada “Geração de 45” representava para a poesia da época, bem como formular um projeto geral de criação poética em que predominasse uma linguagem objetiva, a economia das palavras e a arquitetura do poema, fazendo deste: *"produto de uma evolução crítica de formas"*. Os concretistas se inspiraram bastante na poesia “Pau-Brasil” de Oswald de Andrade, com suas reduções linguísticas e técnicas de montagem, assim como no rigor construtivo dos poemas de João Cabral, para proporem suas inovações poéticas. No âmbito internacional, nomes como Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, e.e cummings e James Joyce foram as principais influências dos poetas concretistas brasileiros.

Pesquisar sobre o movimento de poesia concreta no Ceará não foi uma tarefa fácil. As referências e estudos sobre o tema são bastante escassos e por isso houve a necessidade de procurar material em outras fontes como em jornais das décadas de 50 e

---

<sup>2</sup> SÁ, Neide Dias de. “A I Exposição Nacional de Arte Concreta”. In: **Revista de Cultura Vozes**. N.1 / 1977 / Ano 71. p.11-18.

<sup>3</sup> AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista**. São Paulo: Edusp, 2005. Cf. nota 43 do capítulo “2. Novos espaços para as vanguardas de meados do século XX: Da Bienal a Brasília”. : “A enigmática palavra ‘noigandres’ foi tomada do poeta provençal Arnaut Daniel e remete a uma passagem dos **Cantares** de Ezra Pound: ‘Noigandres! NOIGandres! / Faz seis meses já / Toda noite quando vou dormir, digo para mim mesmo:/ ‘Noigandres, eh, noigandres / Mas que DIABO quer dizer isto?’ (Cantar XX, tradução conjunta de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos). ‘Afugentar o tédio’ é uma das possíveis soluções para a interpretação semântica dessa palavra.

60 que mostrassem o contexto social no Ceará e a maneira como o movimento estava sendo veiculado no estado. Por três vezes, fui à Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel onde pude pesquisar no setor de periódicos antigos e no setor de microfilmagem que mantém um catálogo interessante com microfilmes de jornais antigos cearenses de 1824 até 1991. Pesquisei em jornais como **O Unitário**, **Correio do Ceará** e **O Povo** e neles encontrei notícias relevantes sobre o desenvolvimento político e econômico do Ceará, bem como informativos sobre a chegada da poesia concreta. Portanto, apesar de todo o trabalho, não dá para negar que a pesquisa foi bastante prazerosa.

Semelhantemente a Gonzalo Aguilar que, na introdução de seu livro **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista**, se pergunta quais foram as razões que o levaram a escolher a poesia concreta como objeto de estudo, confesso que também cheguei a me perguntar se pesquisar o movimento concretista no contexto da literatura cearense era realmente o que eu gostaria de fazer. Acredito que a responsabilidade de desenvolver um tema como este numa pesquisa de pós-graduação foi o que, a princípio, despertou em mim a insegurança tão típica dos iniciantes. Contudo, apesar de muitos não verem o Concretismo com bons olhos e até desconsiderarem a poesia concreta como poesia, a minha inquietação e curiosidade pelo movimento e pelas inovações que ele causou na poesia brasileira, bem como o desejo de averiguar o movimento no Ceará fizeram com que a insegurança fosse superada e se chegasse ao resultado deste trabalho de dois anos de pesquisa. Na verdade, faz-se necessário ressaltar que este estudo teve início, indiretamente, no ano de 2007, quando fui bolsista PIBIC sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Irenísia Torres de Oliveira e desenvolvemos a pesquisa intitulada “Considerações Sobre Vanguarda na Crítica Literária de Antonio Candido”. Nesta pesquisa analisamos, principalmente, as manifestações das vanguardas no Brasil desde o Modernismo de 22 até os movimentos dos anos 50 e 60 sob a visão do crítico.

No primeiro capítulo da dissertação, intitulado “**DE SÃO PAULO AO CEARÁ: POESIA CONCRETA, MODERNIZAÇÃO E VANGUARDA**”, apresenta-se uma discussão mais geral sobre o movimento de poesia concreta, verificando, principalmente, a sua relação com o contexto social em que estava inserida. Inicialmente, faz-se uma apresentação sobre a entrada do movimento no Ceará, falando-se das duas Mostras de Arte Concreta que ocorreram nos anos de 1957 e 1959 e um pouco sobre os poetas que fizeram parte do grupo de poetas concretos do estado: José Alcides Pinto, Antônio Girão Barroso, Pedro Henrique Saraiva Leão e Horácio Dídimo.

Estes poetas receberam grande apoio dos concretistas de São Paulo. Isto pode ser comprovado pelas cartas que José Alcides Pinto recebia de Haroldo de Campos, elogiando sempre a iniciativa dos cearenses. As quatro cartas encontram-se anexas no final do trabalho (ANEXO B).

Neste capítulo de abertura, a intenção é apresentar o panorama social que possibilitou o surgimento de uma vanguarda tão característica da modernidade como o Concretismo, tanto no Brasil como no Ceará. Por isso, tem-se um tópico intitulado “Poesia concreta e sociedade”, no qual se fala sobre o momento de empolgação industrial e desenvolvimentista pelo qual o Brasil estava passando nos anos 50 e que resultou na construção de Brasília, a nova capital erguida no governo de Juscelino Kubitschek e que representou, naquele momento, o símbolo do progresso do país. Contudo, sabendo-se que o Concretismo era uma vanguarda típica das grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro, a primeira indagação feita foi sobre quais eram as condições sociais e urbanas de Fortaleza em que os poetas cearenses receberam e produziram poesia concreta. Apesar de os grandes centros econômicos e políticos se localizarem no Sudeste do Brasil, o país inteiro vivia um período de busca pela superação do subdesenvolvimento e isso aos poucos também ia chegando ao Ceará, tanto que a Universidade do Ceará, hoje Universidade Federal do Ceará, foi inaugurada em 1955, a indústria começava a chegar, Fortaleza se urbanizava e, assim, nesse contexto, alguns intelectuais puderam sentir-se à vontade para “importar” a poesia concreta, com seus apelos à modernidade e à técnica, para um meio literário predominantemente regionalista.

A partir da apresentação e comparação desses diferentes contextos sociais e tendo-se a consciência de que o Concretismo foi uma vanguarda da modernidade, caracterizada, principalmente, por acompanhar o progresso industrial e tecnológico que ocorria no Sudeste do país, pôde-se fazer as seguintes indagações: Como se deu a manifestação do Concretismo no estado, uma vez que, mesmo demonstrando anseio pelo desenvolvimento, mantinha-se atrasado em relação aos estados do Sudeste? Será que os poetas concretistas cearenses seguiram os mesmos moldes formais e expressivos que eram utilizados pelos paulistas?

Intelectuais como Antonio Candido, Iumna Maria Simon, Vinícius Dantas, Peter Bürger, Gonzalo Aguilar, Gilberto Mendonça Teles e os próprios poetas e teóricos do Concretismo Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, são alguns dos nomes que nos ajudam a refletir sobre a questão das vanguardas e, particularmente, do Concretismo em um país subdesenvolvido como o Brasil. Aliás, essa é uma das

questões que nos interessam: pensar como foi a atuação dessa vanguarda e a função por ela exercida no momento em que houve a conscientização de que o Brasil era um país subdesenvolvido e que precisava, imediatamente, superar sua condição de subdesenvolvimento.

Algumas questões mais gerais sobre a vanguarda concretista também são apresentadas no primeiro capítulo, a partir de considerações sobre a obra **Teoria da Vanguarda**, de Peter Bürger. O crítico afirma que o objetivo das vanguardas históricas era acabar com a instituição “arte” e inserir as experiências estéticas novamente na práxis vital das pessoas. A partir desse pensamento de Bürger, foi possível refletir sobre as intenções da vanguarda concretista nos anos 50 e constatou-se que os poetas concretistas também queriam produzir uma poesia “útil”, uma poesia “objeto” que atuasse no cotidiano das pessoas. Porém, mesmo essa nova poesia tendo sido veiculada pelos meios de comunicação de massa e chegando com mais facilidade ao público, acabou ficando restrita aos artistas e intelectuais que a produziam porque começou a utilizar técnicas de outras artes e foi se tornando cada vez menos compreendida pelo público. Bürger afirma que as vanguardas fracassaram porque perderam seu poder de causar estranhamento e acabaram sendo institucionalizadas. O crítico nega ainda o valor das neovanguardas, que se caracterizam pela tentativa de retomada de valores e técnicas vanguardistas, pois não acredita que elas tenham a capacidade de abalar a instituição arte como as vanguardas históricas abalaram, além de contribuírem para a institucionalização destas.

Na parte final do primeiro capítulo, procura-se pensar sobre os motivos que proporcionaram a chegada do movimento de poesia concreta ao Ceará. Se teria sido, por parte dos poetas, uma adesão comprometida com os mesmos objetivos dos poetas concretistas de São Paulo de elaborar um projeto inovador de criação poética, transformando a poesia em algo “útil” e mais objetiva ou, simplesmente, o anseio por acompanhar as novidades que estavam acontecendo no cenário da poesia brasileira. Neste ponto, lembrou-se do modernismo cearense que surgiu no estado nos anos 20 para acompanhar as movimentações literárias que estavam ocorrendo no Brasil, porém, apresentando suas peculiaridades e até rivalizando com os modernistas do Sudeste. Assim, nesse primeiro capítulo, são apresentadas questões que alicerçam o restante do trabalho como a ligação entre a poesia concreta e a sociedade e outros pensamentos mais gerais sobre os movimentos de vanguarda.

No segundo capítulo, apresenta-se um pouco da trajetória dos poetas concretistas cearenses, analisando suas produções anteriores e contemporâneas ao movimento. Fala-



se um pouco sobre um importante grupo literário formado no Ceará na década de 40, o Grupo Clã, que ajudou a sedimentar as conquistas modernistas que haviam sido alcançadas no estado. Antônio Girão Barroso, um dos fundadores deste grupo, também aderiu ao Concretismo, mas sua maior contribuição se deu através de sua crítica, como em seu pequeno livro **Modernismo e Concretismo no Ceará** (1978), em que apresenta, por exemplo, como se deu a recepção do movimento no estado. São analisados alguns poemas das seguintes obras do autor: **Alguns Poemas** (1938), **Os Hóspedes** (1946), **Novos Poemas** (1950).

José Alcides Pinto é o segundo autor de quem se trata neste capítulo. Ele foi um nome importante para o Concretismo cearense, pois foi quem primeiro trouxe as ideias do movimento para o estado. Suas obras destacam-se pelo caráter místico e pelo pessimismo. Neste capítulo, são analisadas suas primeiras obras poéticas que datam da década de 50. São elas: **Noções de Poesia e Arte** (1952), **Pequeno Caderno de Palavras** (1953), **Cantos de Lúcifer** (1954), **As Pontes** (1955) e **Concreto: Estrutura Visual-Gráfica** (1956). Dentre elas, esta última é a mais significativa para o estudo do Concretismo. Sendo que as outras se distanciam do movimento principalmente devido à utilização de versos.

Além da excentricidade em sua escrita, José Alcides Pinto também protagonizou um evento curioso que poderia ser considerado como um *happening*<sup>4</sup>. Dias da Silva no texto “O poeta da essencialidade”, que introduz a obra **As Águas Novas** (1975), conta que o poeta roubou um quadro de sua própria autoria na intenção de não permitir que o movimento esfriasse:

José Alcides Pinto contagiou o ambiente das letras e das artes no Ceará, com repercussão em outros estados do Norte e Nordeste. Arrancou a simpatia de poetas parnasianos, simbolistas e modernistas, e para que o movimento não esfriasse, roubou ele próprio o quadro de sua autoria – **Objeto Teleguiado** – uma esfera ascendente, o mais cobiçado da exposição, e com o repórter dos Diários Associados, Juarez Themóteo, atirou-o ao lixo na Praia do Futuro, onde sofreu o massacre dos flashes da máquina daquele repórter, pois era preciso documentar o desaparecimento do misterioso objeto – mola do sensacionalismo para melhor êxito da exposição. Tudo isso foi feito e muito mais ainda. Alguém do parnaso, muito íntimo do poeta, preocupado com sua saúde, teria dito: Vou me tornar um concretista para que meu amigo não fique doído sozinho. (SILVA, 1975, p.9)

Quanto a Horácio Dídimo e Pedro Henrique Saraiva Leão, a maioria dos seus poemas ficam reservados para o terceiro capítulo, uma vez que foram publicados mais

---

<sup>4</sup> Manifestação artística das décadas de 1960 e 1970 que misturava elementos próprios de diversas artes, em atuações mais ou menos improvisadas, nas quais o público devia também intervir, e que constitui uma importante etapa no desenvolvimento da pop art. (MARCONDES, 1998, p.148)

tardiamente em relação ao auge do movimento concretista no país. No final do segundo capítulo, faz-se apenas uma breve apresentação dos dois poetas, mostrando alguns dos poemas concretos que os dois exibiram nas Exposições de Arte Concreta ocorridas no Ceará.

O terceiro e último capítulo aborda a produção destes poetas no período posterior ao Concretismo no país. No início da pesquisa, quando nos deparamos com as obras tardias dos poetas concretistas cearenses, como **Concretemas** (1983), de Pedro Henrique Saraiva Leão, e **A Nave de Prata** (1991), de Horácio Dídimo, pensamos na hipótese de que talvez se tratasse de uma “permanência” da vanguarda no estado. Porém, no decorrer da pesquisa, com o auxílio do conceito de “poesia pós-utópica”, de Haroldo de Campos, e através da ideia de “retradicionalização frívola”, de Iumna Maria Simon, que explicam e avaliam o pluralismo de formas da poesia brasileira dos anos 80 em diante, foi possível analisar a poesia dos cearenses sob a ótica da heterogeneidade de formas praticada no período para além do Ceará

As obras de Horácio Dídimo que têm alguns de seus poemas analisados nesse capítulo são as seguintes: **Tempo de Chuva** (1967), **Tijolo de Barro** (1968), **Passarinho Carrancudo** (1980), **A palavra e a PALAVRA** (1980) e **A Nave de Prata** (1991). Nas primeiras obras, percebe-se, por parte do poeta, uma inquietação com o contexto social que o cercava. O período de publicação delas coincide com o período da ditadura militar no Brasil e seus poemas expressam bastante os sentimentos da época. Quanto à forma dos poemas, pode-se adiantar que o poeta transita entre as técnicas do Modernismo e do Concretismo. Outras questões interessantes como as inserções bíblicas no livro de poemas **A palavra e a PALAVRA** e a concomitância de formas poéticas distintas encontradas em **A Nave de Prata** são apresentadas e discutidas a partir dos pensamentos de Haroldo de Campos e Iumna Simon sobre a produção poética no Brasil nos anos 80 e subsequentes.

De Pedro Henrique Saraiva Leão, **Concretemas** (1983) é a obra mais significativa para o movimento. As demais, como **12 poemas em inglês** (1960), **Ilha da canção** (1983), **Poeróticos** (1984), **Meus Eus** (1995) e **Trívia: 1 livro fora do com/um** (1996) vão sendo, aos poucos, analisadas e discutidas de acordo com as ideias sobre poesia naquele período.

Finalizando o capítulo, tem-se a análise de alguns poemas da obra **As Águas Novas** (1975), de José Alcides Pinto. Esta obra é vista por alguns críticos como a retomada do Concretismo pelo poeta e representa também sua retomada da própria poesia, uma vez que, antes de publicá-la, havia passado aproximadamente uma década

sem escrever poemas, dedicando-se somente à ficção. Os poemas desta obra caracterizam-se, principalmente, pela concisão formal e o combate à discursividade, típicas do Concretismo.

As problemáticas, as hipóteses e as análises vão sendo feitas através da fluidez cronológica das práticas poéticas dos concretistas cearenses, sem deixar de mencionar, analisar e comparar com os poetas concretistas de São Paulo, que foi o berço do movimento concretista no país.

## 1 DE SÃO PAULO AO CEARÁ: POESIA CONCRETA, MODERNIZAÇÃO E VANGUARDA

*Sem forma revolucionária não  
há arte revolucionária.*

Maiakóvski

Falar sobre o movimento concretista dos anos 50 é remeter a um período da literatura brasileira marcado por diversas polêmicas. O Concretismo realizou-se principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Porém, o que poucos sabem é que o Ceará também contribuiu ativamente para a realização deste movimento. O próprio Haroldo de Campos, em seu ensaio “Contexto de uma vanguarda”<sup>5</sup>, afirmou que Fortaleza “foi a primeira capital brasileira, depois dos grandes centros São Paulo e Rio de Janeiro, a contribuir positivamente, com idéias e criações, para o movimento concreto.” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D., 1987, p. 155).

### 1.1 A chegada do concretismo ao Ceará

Um fato que demonstra o real interesse dos cearenses em contribuir para a manifestação do movimento concretista é que foram realizadas duas exposições de Arte Concreta no Ceará. A primeira aconteceu em julho de 1957 no “Clube do Advogado” local e a segunda em fevereiro de 1959, no IBEU. É importante ressaltar que a primeira exposição aconteceu menos de um ano depois do lançamento oficial do Movimento Concretista Brasileiro no MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo, que foi realizado em dezembro de 1956.

A primeira exposição<sup>6</sup> contou com trabalhos de Antônio Girão Barroso (o poema “ó duquesa”, dito “quase concreto”), José Alcides Pinto (6 poemas e 2 desenhos), Pedro Henrique Saraiva Leão (2 poemas, sendo um deles “lucialindaluciabela”), Estrigas (Nilo Firmeza: 2 guaches), Goebel Weyne (2 desenhos), J. Figueiredo (6 desenhos), Zenon Barreto (1 desenho) e Liberal de Castro (3 desenhos). Desses, somente o pintor J. Figueiredo não era cearense. Ele nasceu em São Luís do Maranhão e somente em 1956 transferiu-se para Fortaleza.

---

<sup>5</sup> Escrito em julho de 1960, como introdução a uma antologia de poemas do grupo concreto de Fortaleza, que não chegou a ser publicado devido a questões financeiras. Encontra-se na obra: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. **Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e Manifestos (1950-1960)**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

<sup>6</sup> Em anexo, uma pequena nota do jornal “Unitário”, de Fortaleza (14 de julho de 1957), escrita por Antônio Girão Barroso, anunciando a Primeira Mostra de Arte Concreta do Ceará.

Já a segunda reuniu alguns participantes da primeira (Antônio Girão Barroso, José Alcides Pinto, Pedro Henrique Saraiva Leão, J. Figueiredo e Goebel Weyne) e mais, do Ceará, Horácio Dídimo e os irmãos Eusélio e Eudes Oliveira. Como contribuições de fora a essa segunda mostra incluíam-se poemas de Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Ronaldo de Azeredo, de São Paulo, Alberto Amêndola Heinzl, de Campinas, José Chagas e Deo Silva, do Maranhão, e Ivo Barroso, do Rio de Janeiro.<sup>7</sup>

Como ficou exposto, as duas mostras contaram com a participação não apenas de poetas, mas também de pintores, desenhistas e artistas plásticos que se identificavam com as idéias e com a forma concretista.

Dos cearenses, foi o ficcionista e poeta José Alcides Pinto quem primeiro entrou em contato com as ideias concretistas e foi quem as trouxe para o estado já em 1957, menos de um ano depois da primeira Mostra Nacional de Arte Concreta, ocorrida em São Paulo. Antônio Girão Barroso, Horácio Dídimo, Eusélio Oliveira, Eudes Oliveira e Pedro Henrique Saraiva Leão foram os poetas que, juntamente com José Alcides Pinto, formaram o grupo de poetas concretos do Ceará.

Alcides Pinto (1923 -2008) nasceu em São Francisco do Estreito, distrito de Santana do Acaraú, no Ceará. Diplomou-se em Jornalismo pela Faculdade Nacional de Filosofia da antiga Universidade do Brasil e em Biblioteconomia pela Biblioteca Nacional. Viveu durante alguns anos, a partir de 1945, no Recife e no Rio de Janeiro, tendo regressado a Fortaleza em 1968. Foi nesse período em que esteve no Rio de Janeiro, inclusive lecionando na Universidade Federal do estado, que entrou em contato com o Concretismo, que, a partir da segunda metade dos anos 50, estava no auge da sua efervescência. Atuante na batalha inicial do movimento de vanguarda, já em 1956 estava lançado o seu livro de poemas visuais **Concreto: Estrutura Visual - Gráfica**. Em uma de suas entrevistas, o poeta relembrou momentos importantes da atuação do movimento concretista no Ceará e afirmou: “Eu vim para o Ceará para fundar a poesia concreta. Aqui, fizemos duas Mostras de Arte Concreta. Delas participaram poetas cearenses e artistas de outros estados.”<sup>8</sup> Ou seja, é perceptível o empenho que o poeta tinha em trazer para o estado as ideias do movimento concretista.

---

<sup>7</sup> Estas informações referentes às duas exposições de arte concreta ocorridas no Ceará foram retiradas do ensaio “A poesia concreta no Ceará”, de Antônio Girão Barroso, que se encontra na **Revista de Cultura Vozes**, nº1, ano 1977. p.31-38

<sup>8</sup> Entrevista intitulada “O Ceará no *front* da poesia brasileira”, concedida ao Jornal **Diário do Nordeste** e publicada em 03 de dezembro de 2006, em comemoração aos 50 anos de lançamento do Movimento Concretista no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956.

O poeta se correspondia frequentemente com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos. Inúmeras cartas foram perdidas, mas, das que restaram, é interessante mostrar como os paulistas apoiavam a atuação dos cearenses e inclusive os elogiavam:

A atividade de vocês aí em Fortaleza continua a nos surpreender. Com o material enviado por você e pelo Girão [Antonio Girão Barroso], preparamos uma reportagem sobre o front concreto no Ceará, que sairá num dos próximos números da revista *ad*.<sup>9</sup>

Além dos elogios às atividades do grupo cearense, todas as cartas de Haroldo foram escritas no calor da primeira hora concretista e tratavam de contar detalhes das intermináveis desavenças dos irmãos Campos com a dissidência liderada por Ferreira Gullar. É interessante observar também nessa citação a expressão “*o front concreto no Ceará*”. A palavra “front” demonstra que os concretos de São Paulo realmente consideravam aquele movimento como uma guerra na qual eles eram a vanguarda e tinham no Ceará os seus representantes.

Os poetas mais atuantes no movimento concretista cearense foram José Alcides Pinto, Pedro Henrique Saraiva Leão, Horácio Dídimo e Antônio Girão Barroso, tanto no que diz respeito à participação destes poetas nas duas exposições ocorridas no estado, sendo que Horácio Dídimo só participou da segunda, como devido ao fato de haverem criado e publicado poemas concretos.

Pedro Henrique Saraiva Leão foi um dos mais importantes na empreitada concretista no Ceará. Nasceu em Fortaleza no ano de 1938. Era o mais jovem do grupo e não por isso menos atuante. José Alcides Pinto, por exemplo, fala da importância do poeta para o Concretismo cearense ao afirmar que ele era o “mais inventivo do grupo, o mais original e polêmico”<sup>10</sup>. Além de poeta, Saraiva Leão é médico e, desde jovem, se mostrou um estudioso aplicado. O fato de dominar bem o inglês, o alemão, o francês fez com que o jovem poeta ficasse responsável por traduzir e interpretar os autores estrangeiros pelos quais os concretistas cearenses demonstravam grande interesse, principalmente no intuito de apreender a sua escrita ideogramático-caligramático-

---

<sup>9</sup> Trecho de uma das cartas enviada a José Alcides Pinto por Haroldo de Campos, datada de 29/10/57. Estas quatro cartas, que se encontram em anexo, estão na obra: PINTO, José Alcides. **Poemas Escolhidos II**. São Paulo: Editora GRD, 2006. Sobre a Revista **ad- Arquitetura & Decoração**, São Paulo, 1953-1957. cf. AGUILLAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p. 75 “No entanto, e embora servisse como catálogo da exposição, a revista **ad- Arquitetura & Decoração** nunca chegou a ser um órgão programático do concretismo. Embora, durante 1956 e 1957, abrigasse muito dos artistas vinculados ao movimento concreto, principalmente os poetas de Noigandres e Waldemar Cordeiro.”

<sup>10</sup> PINTO, J. A. Concretismo no Ceará. (Prefácio) In: LEÃO, P. H. S. **Concretemas**. Fortaleza: Xisto Colona Editor, 1983.p. 21-22

fisiognômica<sup>11</sup>, tão importante para o movimento.

Embora alguns estudiosos de sua poesia reduzam a importância da vertente concretista nas produções do poeta, como o faz Jorge Pieiro ao afirmar que “esse enquadramento configura-se redutor (...) uma vez que, em registros de vertente lírica, esse modelo desfigura-se, dilui-se, basicamente reproduz apenas uma, entre tantas possibilidades presentes na sua linguagem poética”<sup>12</sup>, nós só poderemos tirar nossas próprias conclusões mais à frente, quando analisarmos alguns de seus poemas. Sua obra **Concretemas** (1983) é um dos importantes objetos de análise desse trabalho. Atualmente, Saraiva Leão continua exercendo a medicina, é presidente da Academia Cearense de Letras e editor de uma revista de escritores cearenses **Literapia**, na qual, de vez em quando, ele ainda arrisca uma composição concreta. Veja-se esse exemplo que saiu no nº 19 Dez/2010 da citada revista:

§§  
par  
ágrafo

Neste poema, percebe-se nitidamente a aplicação de técnicas concretistas. O poeta inseriu dois símbolos de parágrafo e depois, logo abaixo, faz uma ruptura da palavra destacando “par”, que remete aos dois símbolos colocados acima, e “ágrafo” que é um adjetivo que significa “algo que não está escrito”.

---

<sup>11</sup>Expressão também encontrada em PINTO, J. A. Concretismo no Ceará. (Prefácio) In: LEÃO, P. H. S. **Concretemas**. Fortaleza: Xisto Colona Editor, 1983. Cf. “Pontos- periferia- poesia concreta” e “Plano-piloto para poesia concreta” in: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D., op.cit., p. 23-31 e 156-158. Nestes textos, encontram-se referências aos autores estrangeiros que influenciaram os concretistas brasileiros. Eles utilizavam as técnicas ideogramático-caligramático-fisiognômica em suas composições. Ideogramático pode ser remetido, por exemplo, ao ideograma chinês e ao seu poder de síntese e capacidade de representar uma palavra ou idéia através de um único desenho, é o apelo à comunicação não verbal. Caligramático refere-se principalmente às composições encontradas em **Calligrammes**, de Apollinaire, que se sucedem em forma de coração, relógio, gravata, coroa etc. Para o trio noigandres as composições de Apollinaire valem mais como visão do que como realização. Já a relação fisiognômica pode ser entendida como a correspondência entre as palavras e o objeto por elas representado sem que seja de uma forma forçada, como acontece em **Calligrammes** em que “a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma de recipiente mas não são alteradas por ele.” (p.28)

<sup>12</sup>PIEIRO, Jorge. Um Pedro no caminho: sintomas de poesia. **Germinaliteratura**, Fortaleza, mar. 2006. Disponível em:

<[http://www.germinaliteratura.com.br/colunaavesso8\\_jorgepieiro.htm#colunaavesso8notas1](http://www.germinaliteratura.com.br/colunaavesso8_jorgepieiro.htm#colunaavesso8notas1)>. Acesso em: 25 abr. 2011, 16:20:20.

Horácio Dídimo é um caso interessante para o estudo da poesia concreta cearense. Caracteriza-se como um autor versátil, pois atua no campo da poesia, do ensaio e da literatura infantil. Mas como o que interessa aqui é a sua contribuição para o movimento de poesia concreta, é preciso ressaltar que, embora tenha participado somente da segunda Mostra de Arte Concreta, seus poemas são importantes para esse estudo principalmente porque, através deles, algumas questões relevantes podem ser suscitadas. Um fato curioso é que **Tempo de Chuva**, seu primeiro livro de poemas, só foi publicado em 1967, dez anos depois do lançamento da arte concreta no Ceará. Este livro, que recebeu o prêmio Universidade Federal do Ceará-1966, apresenta apenas alguns poemas que se caracterizam visualmente como poemas concretos, são eles “A fumaça”, “A longa espera”, “O cego”, “O emparedado”, dentre outros. Essas publicações tardias, se comparadas ao auge das manifestações concretistas no país, serão melhor analisadas no último capítulo. O livro **A palavra e a PALAVRA** (1980), por exemplo, que se constitui como uma compilação de alguns dos poemas das três obras iniciais do poeta: **Tempo de Chuva** (1967), **Tijolo de Barro** (1968) e **O Passarinho Carrancudo** (1980) também será melhor trabalhado no capítulo final. Os poemas que compõem estas obras não são todos rigorosamente concretos e em **A palavra e a PALAVRA** eles ainda ganham um forte caráter místico e religioso, uma vez que abaixo de cada poema é acrescentada uma passagem bíblica que complementa o sentido do primeiro poema. Sem nos determos, por enquanto, numa análise do poema, veja-se um exemplo retirado da obra:

l l l <sup>13</sup>  
 u u u  
 z z z  
 l u z            z u l  
 l u z    a    z u l  
 l u z            z u l  
 z z z  
 u u u  
 l l l

<sup>13</sup> Este poema “Luz Azul” foi publicado pela primeira vez na obra: DÍDIMO, Horácio. **Tijolo de Barro**. Fortaleza: SIN Edições, 1968.



EU VIM COMO LUZ AO MUNDO,  
ASSIM TODO AQUELE QUE CRER EM MIM  
NÃO FICARÁ NAS TREVAS.  
(Jo 12,46)

Outra obra importante do autor que segue a vanguarda concretista cearense é **A NAVE DE PRATA: livro de sonetos & QUADRO VERDE: poemas visuais** (1991), que será mencionada no restante do trabalho apenas como **A Nave de Prata**. Nesta obra o poema concreto é sempre acompanhado por um soneto e essa é uma característica bastante diferenciada em relação às práticas concretistas utilizadas em São Paulo e no Rio de Janeiro nas décadas de 50 e 60.

Antônio Girão Barroso (1914-1990) nasceu em Araripe (CE). Foi poeta, contista e crítico. Graduou-se em direito, fez doutorado em economia e atuou ainda como jornalista e professor universitário. Foi membro do Grupo Clã - movimento artístico que, nos anos 1940, ajudou a sedimentar as conquistas modernistas no Ceará. A sua poesia caracteriza-se principalmente pela adesão às idéias modernistas de abandono das formas poéticas tradicionais, pois emprega livremente versos longos ou curtos, rimas ocasionais, exploração de recursos sonoros e, o que lhe é mais interessante e peculiar, faz uso de uma linguagem coloquial, privilegiando o português popular, pleno de brasileirismos, de neologismos, expressões populares e emprego irregular dos sinais de pontuação.

Em relação a sua vertente concretista, pode-se dizer que o autor aderiu sim ao movimento de poesia concreta, inclusive participando das duas mostras ocorridas no Ceará, mas, atuando principalmente como crítico, pois quanto aos seus poemas, é notório que não seguem à risca as ideias formais de composição dos concretistas de São Paulo. O poema “ó duquesa”, que Antônio Girão Barroso apresentou na primeira exposição de Arte Concreta do Ceará, em 1957, é um ótimo exemplo disso:

## Ó DUQUESA<sup>14</sup>

Ou  
Poema Quase Concreto

Mansamente tua mão  
é uma carícia cara  
ó duquesa! Teu hálito  
habita meu coração

e dizem: engano há!  
dá-me ganas de  
longitudinalmente oh!  
não fosses tu

lipa e rosa enflorada  
que me gusta – e me que'ima  
não há dúvida, duquesa

rosa ou simples poema  
eomapses misuasor  
p / i e d o s a m e n t e

Observando-se a estrutura formal do poema, poucos são os traços que o caracterizam como um poema concreto. O próprio poeta contesta o seu caráter inteiramente concreto ao escrever nos primeiros versos “ou poema ‘quase’ concreto”. A esse “quase” poderia muito bem ter sido acrescentada a palavra “nada”, que resultaria em “ou poema quase *nada* concreto”, pois o poema foge quase completamente às características formais desse tipo de poesia. Não se encontra nele um apelo visual, há a presença de versos, de rima (na primeira estrofe: mão - coração) e a utilização de uma linguagem culta (dá-me ganas de...), que foge um pouco à tendência coloquial do autor. Somente no último verso é perceptível a experimentação concretista através da separação das letras na palavra “p / i e d o s a m e n t e”.

### 1.2 Poesia concreta e sociedade

Visando compreender melhor a atuação da vanguarda concretista no Brasil e mais especificamente no Ceará, faz-se necessário apresentar como estava a sociedade

---

<sup>14</sup>Poema encontrado na obra: BARROSO, A. Girão. **Poesias Incompletas**. 2.ed. Fortaleza: Edições UFC, 2006.

brasileira no período do surgimento do Concretismo, quais eram seus problemas, seus anseios, seus projetos. Dessa forma, fica mais fácil entender a dialética entre a sociedade e a nova poesia.

### **1.2.1 A construção de Brasília (1957-1960) e a poesia concreta**

O contexto social, político e econômico da década de 50 no Brasil contribuiu bastante para a inserção do movimento de poesia concreta no país. O governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) foi marcado pelo anseio de modernidade e desenvolvimento, tendo como lema principal o progresso industrial e econômico de 50 anos em 5. Os estados da região Sudeste, considerados o centro cultural e econômico do país, viviam um período de significativas inovações tecnológicas, industriais e crescimento urbano, influenciados, principalmente, pelas mudanças desenvolvimentistas que estavam ocorrendo no governo de JK.

A construção de Brasília, iniciada em 1957 e concluída em 1960, representa bem essa busca pela modernidade, tão característica do governo de Juscelino Kubitschek, e fortalece as ideias de ruptura postuladas pelo movimento de poesia concreta. Até o título do manifesto coletivo de 1958, “plano-piloto para a poesia concreta”, assemelha-se ao “plano-piloto para a construção de Brasília” do arquiteto Lúcio Costa que venceu o concurso da NOVACAP (nova capital), lançado por JK em 1957. O citado manifesto concretista demonstrava o desejo do movimento de erguer-se como porta-voz natural, no campo da poesia, do novo clima modernista que a nova urbe transformava em nacional e hegemônico.

*A ruptura que a exposição de poesia concreta supunha com o contexto era homóloga àquela produzida pelo projeto de Brasília. O elemento vanguardista, dessa perspectiva, em relação com um campo determinado, consistia em que ela só podia impor-se a partir do hiato e do estranhamento (a não-conciliação como modo de negociar com o receptor). Tratava-se de uma cidade que fazia um corte abrupto com as tradições, como se sua forma só pudesse constituir-se depois que se houvesse submergido nas águas do esquecimento modernista. A eliminação da rua como célula de organização urbana, no “Plano Piloto” de Lúcio Costa, era homóloga à eliminação do verso na poesia concreta. Cidade sem ruas, poesia sem versos: os elementos de reconhecimento e de orientação básicos são substituídos por uma espacialidade que exige novos preceitos. (AGUILAR, 2005, p.83)*

A opinião dos concretistas sobre o projeto da nova capital brasileira era a mais positiva possível. Haroldo de Campos, em seu ensaio “Contexto de uma vanguarda” de 1960, afirmou o seguinte:

Em nosso país, que acaba de dar ao mundo o exemplo altamente significativo da construção, em pleno oeste, de uma nova capital que é, ao mesmo tempo, um marco da arquitetura e do urbanismo de vanguarda, mais talvez do que em nenhum outro se apresentam as condições para a produção e o consumo de uma arte verdadeiramente contemporânea, porque, enquanto informação estética, comensurada ao homem de hoje. (CAMPOS, 1987,p.152)

Em algumas entrevistas ele chegou a reconhecer explicitamente as vinculações do seu grupo com a criação de Brasília:

O movimento de poesia concreta... nasceu em um contexto preciso... o programa aberto pelo período de liberdades democráticas que caracterizou o governo de Juscelino Kubitschek, um liberal progressista que tinha seu artista predileto no arquiteto comunista Oscar Niemeyer, criador de Brasília, verdadeira “metáfora epistemológica” daquele período.<sup>15</sup>

### **1.2.2 Superação do subdesenvolvimento e integração da poesia concreta à vida cotidiana**

Porém, toda a empolgação do governo brasileiro em relação à modernização do país pressupõe uma tentativa de superação do estado de atraso e subdesenvolvimento pelo qual o país passava.

Apesar de todo o espírito de otimismo gerado no governo de JK, não se pode deixar de mencionar as consequências de sua política desenvolvimentista. Para realizar tantos investimentos, o governo realizou pesadas emissões de papel moeda e abriu nossa economia para o capital estrangeiro. Com essas duas medidas, as divisas geradas pelas multinacionais instaladas no Brasil eram desviadas para seu país de origem e a emissão de moeda iniciou uma grande desvalorização monetária e a consequente inflação.

Além disso, é importante lembrar que nessa época o desenvolvimentismo não foi homogêneo em todas as regiões do país. A miséria e o atraso econômico de diversas regiões impulsionaram grandes fluxos migratórios de pessoas que buscavam melhores oportunidades na região Sudeste do Brasil. Foi por isso que, em 1959, JK criou a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), órgão que deveria promover a industrialização e cuidar da agricultura nessa região.

Antonio Candido, em seu ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”, refletindo sobre as condições sociais e literárias dos países latino-americanos durante o século XX,

---

<sup>15</sup>Trecho da entrevista: “Haroldo de Campos: La Experiencia de Concrecion”, *Diário de Poesia*, n.39, Buenos Aires, primavera de 1996. apud AGUILAR, Gonzalo, op.cit., p.83.

afirma que “A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950”. (CANDIDO, 2006, p.171) Essa consciência do subdesenvolvimento foi o que fez com que alguns intelectuais brasileiros começassem a pensar numa forma de vincular a arte àquela nova realidade, cuja principal emergência era a superação do subdesenvolvimento. A década de 50, portanto, foi marcada no âmbito social principalmente pela tentativa brasileira de superação daquele estado de país subdesenvolvido. Essa tentativa se deu através do acirramento da industrialização, da modernização e do progresso, o que não resolveu os problemas da fome, do analfabetismo e das desigualdades sociais que predominavam no país.

Complementando esse pensamento da atuação das vanguardas em países subdesenvolvidos, é interessante a observação que Giulio Carlo Argan faz sobre o Futurismo italiano:

As vanguardas são um fenômeno típico dos países culturalmente atrasados; seu esforço, ainda que intencionalmente revolucionário, reduz-se quase sempre a um extremismo polêmico. (...) A revolução a que aspira é, na realidade, a revolução industrial e tecnológica, ou seja, uma revolução ainda burguesa.<sup>16</sup>

A partir desse pensamento de Giulio C. Argan, Iumna M. Simon afirma que, “Nos termos adornianos, isto significaria que o lugar da aparição social da vanguarda restringe sua radicalidade, por ela se encontrar associada ao processo de modernização como um todo.”<sup>17</sup> Mas seria toda vanguarda surgida nos contextos do subdesenvolvimento incapaz de promover uma inovação artística?

A integração da poesia à vida cotidiana das pessoas foi um dos objetivos dos poetas concretistas. Eles queriam criar o poema-objeto ou uma poesia útil, como se pode depreender das palavras de Haroldo de Campos no manifesto “olho por olho a olho nu”:

<sup>16</sup>ARGAN, Giulio Carlo. *L'Art Moderna*. p. 379. apud SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). In: PIZARRO, Ana (Org.) *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*; São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Ed. UNICAMP, 1995. v.3. p. 139.

<sup>17</sup>ADORNO, T.W. Aquellos años veinte. In: *Intervenciones*. Caracas: onte Avila Editores, 1969. Apud SIMON, Iumna Maria, op.cit., p. 139. Adorno salientou o significado da vanguarda para a teoria estética de todo o século XX, porém para ele foram heróicos apenas os anos em torno de 1910, pois a partir da Primeira Guerra desaparecem as energias coletivas que haviam produzido as grandes renovações da arte européia e, na década de 20, acentuam-se os princípios sistemáticos para a criação, cuja ordem autolimitada se torna regra. Daí, Adorno considera que, para que a produção artística não se converta em mera cópia dos anos 20 e degrade-se em mercadoria cultural, precisaria ter consciência não só de seus problemas técnicos, mas das condições concretas de sua existência, ou seja, do lugar social em que aparece.

a POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea  
 permite a comunicação em seu grau + rápido  
 prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante à que a BAUHAUS<sup>18</sup> propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema, etc), quer como objeto de pura fruição (funcionando na arquitetura, p.ex.), com o campo de possibilidades análogo ao do objeto plástico  
 substitui o mágico, o místico e o “maudit” pelo ÚTIL<sup>19</sup>

Neste trecho, fica claro que os concretistas consideravam que a sua poesia era a ideal para as mentes criativas daquele período e também para atingir as grandes massas. De certa forma, não estavam totalmente errados, pois, num contexto em que a vida transformou-se numa constante correria, nada mais apropriado do que a poesia concreta, uma poesia rápida e que não tomava tanto o tempo do leitor. Os meios de comunicação de massa foram fortes aliados na divulgação da poesia concreta. A TV, os jornais, o cinema, os cartazes, etc foram os instrumentos através dos quais a poesia concreta chegava com mais rapidez ao grande público.

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 rápida de objetos culturais. A figura romântica, persistente no sectarismo surrealista, do poeta “inspirado”, é substituída pela do poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário um muro.<sup>20</sup>

Essa informação pode ser constatada ainda a partir das palavras de Haroldo de Campos na Introdução à 1ª edição de **Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960**:

Seu consumo se deu de maneira a mais surpreendente. Na linguagem e na visualidade cotidianas, a poesia concreta comparece. Está no texto de propaganda, na paginação e na titulação do jornal, na diagramação do livro, no ‘slogan’ de televisão, na letra de ‘bossa nova’. É consumida inadvertidamente mesmo por aqueles que se recusam a reconhecê-la como poesia (rótulo que, aliás, não se empenha em disputar, tais os equívocos que o impregnam, preferindo antes um compromisso de fundo com a medula da linguagem).<sup>21</sup>

<sup>18</sup>Foi uma escola de design, artes plásticas e arquitetura de vanguarda que funcionou entre 1919 e 1933 na Alemanha. A Bauhaus foi uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado Modernismo no design e na arquitetura, sendo a primeira escola de design do mundo. Cf. ARGAN, Giulio Carlo. A pedagogia formal da Bauhaus. In: \_\_\_\_\_. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Lisboa: Editora Presença, 1984, p. 20-56.

<sup>19</sup> CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D., op.cit., p.54.

<sup>20</sup>Ibid., p. 58.

<sup>21</sup> Ibid., p. 7.

Pensar na utilidade de um poema nas práticas do dia a dia, indo além do caráter inefável, inapreensível e subjetivo que eram suscitados pelos poemas tradicionais, é algo bem difícil, mas que era almejado pelos concretistas. Além de questionarem as práticas tradicionais da poesia por elas se distanciarem das preocupações imediatas da vida, seus poemas sofreram certo deslocamento, pois recorriam a um formato que é próprio das artes plásticas e eram pendurados nas paredes dos museus, obscurecendo o lugar de exposição tradicional e suas convenções.

É nesse ponto, o da utilidade, que a postura vanguardista dos poetas concretos adquiriu sua maior ambigüidade. Voltada à aplicação de categorias comuns (como o “*design*”, “utilidade” ou “cultura visual”) que compreendem os fenômenos mais diversos da vida cotidiana e da arte (suas referências ao cinema e às revistas, por exemplo) suas práticas exigiam um olhar diferenciado e especializado que pudesse motivar aspectos imanentes da inovação como o súbito desaparecimento do verso, que servia de guia e orientação para a valoração dos espaços poéticos.<sup>22</sup>

Dessa forma, a intenção dos concretistas de criar uma poesia útil e que atuasse na prática da vida tornou-se cada vez mais questionável, porque a utilização das técnicas de outras artes como arquitetura, artes plásticas e as artes visuais em geral, a tornou menos acessível. Assim, pode-se dizer que todas as dificuldades de compreensão, tanto dos poemas concretos quanto da teoria que foi criada sobre eles, acabou afastando o movimento do público e restringindo-o a um grupo limitado de artistas e intelectuais.

Sobre essa questão do Concretismo tentar inserir sua arte na práxis vital, Iumna M. Simon cita a seguinte afirmação de Vinícius Dantas: “Por um desses paradoxos do subdesenvolvimento, a Poesia Concreta tanto se assumiu como poesia da linguagem que se esqueceu que era poesia do espaço urbano-industrial.”<sup>23</sup> E a autora conclui:

É o que me leva a sugerir o quanto a inserção dos poetas na prática da vida foi limitada, restrita que ficou ao meio artístico e intelectual, entre criadores cultivando narcisicamente sua condição maldita e integrada. Esteticista a sua maneira, a intervenção da vanguarda no Brasil se efetivou muito mais através do empenho didático-pedagógico (...), cuja energia alimentou a mencionada batalha de poéticas.<sup>24</sup>

Gilberto Mendonça Teles, em sua obra **Vanguarda Européia e Modernismo**

<sup>22</sup> AGUILAR, op.cit., p. 80.

<sup>23</sup>DANTAS, Vinícius. A nova poesia brasileira e a poesia. In: **Novos estudos CEBRAP** nº16, dez. 1986, p. 40-56. Apud SIMON, Iumna Maria, op.cit., p. 138.

<sup>24</sup>SIMON, Iumna Maria, op.cit., loc.cit.

**Brasileiro**, compara o Concretismo com o dadaísmo ao afirmar que “Dadá, como a poesia dos grupos de vanguarda no Brasil, na década de 1950, ficou restrita aos grupos iniciados.” (TELES, 2009, p.172) Ou seja, devido às técnicas extravagantes que eram aplicadas, a obra dadaísta era bastante afastada do público e isso, de certa forma, aconteceu também com os grupos de vanguarda do Brasil na década de 1950, pois, como já foi dito, ficavam restritos a um grupo de intelectuais e distanciavam-se do público.

### 1.2.3 Algumas considerações sobre **Teoria da Vanguarda**, de Peter Bürger

**Teoria da Vanguarda**, de Peter Bürger, é um livro muito interessante e um importante referencial teórico para este estudo, uma vez que contribui para a discussão do papel histórico das vanguardas. Nele, o autor faz uma análise instigante acerca da natureza dos movimentos vanguardistas, contrastando a visão de importantes pensadores como Adorno, Lukács e Benjamin, a fim de possibilitar um melhor entendimento sobre as ideologias que estão por trás dos movimentos de ruptura que tanto modificaram os conceitos de arte durante o século XX. Segundo Bürger, os movimentos históricos de vanguarda surgiram com o intuito de romper com a autonomia da arte burguesa, marcada pelo esteticismo, e, assim, inserir a arte novamente na práxis vital das pessoas.

Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. É negada não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a instituição arte como descolada da práxis vital das pessoas. Quando os vanguardistas colocam a exigência de que a arte novamente devesse se tornar prática, tal exigência não diz que o conteúdo das obras de arte devesse ser socialmente significativo. Articulando-se num outro plano que não o dos conteúdos das obras individuais, ela se direciona para o modo de função da arte dentro da sociedade, que determina o efeito das obras da mesma forma como o faz o conteúdo particular. (BÜRGER, 2008, p. 105)

Porém, o autor vai dizer que as vanguardas não conseguiram alcançar o seu objetivo de inserir novamente a arte na práxis vital e “Malgrado o ataque dos movimentos históricos de vanguarda à instituição arte, ou seja, não tendo sido a arte transposta para a práxis vital, a instituição arte continua a existir como instituição dissociada da práxis vital.” (BÜRGER, 2008, p. 120)

Na realidade, a vanguarda fracassou porque acabou sendo institucionalizada. Aos poucos, os movimentos vanguardistas foram perdendo seu caráter inovador e seu poder de causar estranhamento e passaram também a representar a instituição artística.



Esse fato ia de encontro ao principal objetivo das vanguardas: acabar com a instituição arte.

Nessa perspectiva, pode-se considerar que a neovanguarda concretista aproximou-se do objetivo principal das vanguardas europeias, que era inserir a arte na práxis vital das pessoas e combater o esteticismo da arte burguesa. Contudo, faz-se necessário discutir se, assim como as vanguardas europeias do início do século XX, o Concretismo brasileiro também foi institucionalizado, ocasionando, dessa forma, o seu encerramento como vanguarda. Quanto ao Concretismo cearense, pretende-se investigar, com atenção, se os poetas do estado compartilhavam o mesmo objetivo de inserir sua arte na práxis vital das pessoas e de que forma eles procuravam realizar esse objetivo.

Bürger também apresenta em seu livro uma discussão que muito nos interessa aqui: o valor das neovanguardas. O autor afirma que “a neovanguarda, que torna a encenar a ruptura vanguardista com a tradição, transforma-se em manifestação vazia de sentido, a permitir qualquer possível atribuição de sentido.” (BÜRGER, 2008, p.128) E diz mais o seguinte:

A retomada das intenções vanguardistas com os meios de vanguardismo não pode mais, num contexto modificado, sequer alcançar o efeito limitado das vanguardas históricas. Dado que, com o tempo, os meios com os quais os vanguardistas esperavam produzir a superação da arte tenham adquirido o status de obra de arte – sua utilização não pode mais, de modo legítimo, ser associada à pretensão de uma renovação da práxis vital. Pormenorizando: a neovanguarda institucionaliza a vanguarda como arte e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas. (BÜRGER, 2008, p.123)

Essas ideias casam-se com o pensamento de Adorno que acreditava que “uma retomada vanguardista seria inconcebível, um absurdo nas circunstâncias do segundo pós-guerra.”<sup>25</sup> Mesmo considerando que essa neovanguarda não tem mais poder de abalar a instituição arte, não poderia ela, mesmo assim, causar algum impacto significativo na arte e na poesia, considerando os contextos específicos de sua produção?

Segundo Bürger, a categoria de obra foi uma das que mais sofreu com o abalo causado pelas manifestações das vanguardas históricas:

[...] mesmo em suas mais extremas manifestações, é de forma negativa que os movimentos de vanguarda se relacionam com a categoria de obra. [...] O fato de Duchamp assinar os ready-made guarda uma clara referência à categoria

---

<sup>25</sup>ADORNO, T.W. Aquellos años veinte. In: **Intervenciones**. Caracas: onte Avila Editores, 1969. Apud SIMON, Iumna Maria. Op.cit., p. 123-124.

de obra. A assinatura, que legitima a obra como individual e irrepitível, é aqui impressa diretamente sobre um produto em série. Desta forma, a idéia da natureza da arte, assim como ela se formou desde o renascimento – como criação individual de obras únicas –, é questionada em tom de provocação; o próprio ato da provocação assume o lugar da obra. (BÜRGER, 2008, p. 119)

O exemplo do urinol e do secador de garrafas que foram assinados por Marcel Duchamp<sup>26</sup> e depois enviados a uma exposição de arte demonstra uma total provocação ao princípio mesmo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo vale como criador da obra de arte. As pretensões de criatividade individual ficam abaladas quando a assinatura do artista é impressa num produto de massas qualquer, pois assim há um desmascaramento do mercado da arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais do que a qualidade da obra que ela subscreve.

As manifestações dadaístas também demonstram uma grande desvalorização das obras de arte como antes eram apreciadas no esteticismo burguês:

Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. [...] Seus poemas são saladas de palavras, contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com os seus quadros, nos quais colavam botões e bilhetes de passagens de ônibus, de trens etc. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção. (BÜRGER, 2008, p.69)

Na literatura cearense, temos um exercício semelhante no livro **Trívia**: 1 livro fora do com/um (1996), de Pedro Henrique Saraiva Leão em parceria com o produtor e artista gráfico Geraldo Jesuíno da Costa. Apesar da distância temporal, ele se aproxima dos procedimentos dos dadaístas, pois o poeta insere em seu curto livro objetos como uma pequena cruz, um alfinete, um grampo, alguns botões, um pente etc. Esse é um trabalho curioso que será melhor analisado no último capítulo. É claro que essa manifestação não consegue alcançar o mesmo impacto que alcançou com os dadaístas. Mas quais seriam, nos anos 90, sua intenção e sua função?

Bürger, dentre algumas outras categorias, menciona a de “estranhamento” como sendo uma das categorias gerais que caracterizam os movimentos de vanguarda. Os formalistas russos foram os que primeiro consideraram o estranhamento como um procedimento da arte. Viktor Chklovski, em seu ensaio “A arte como procedimento”, apresenta o “estranhamento” como sendo o efeito criado pela obra de arte literária para nos distanciar em relação ao modo comum como apreendemos o mundo e a própria arte,

---

<sup>26</sup>As imagens dessas duas obras de Marcel Duchamp se encontram em anexo (ANEXO D). p.135.

o que nos permitiria entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico.

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1976, p.45)

Este procedimento é facilmente aplicável aos movimentos históricos de vanguarda devido ao fato de o choque causado no receptor por estes movimentos se transformar num forte princípio da intenção artística. Porém, com o passar do tempo, o público vai se acostumando (que não quer dizer aceitando) com os novos procedimentos artísticos e a categoria do estranhamento vai perdendo sua vitalidade. Este é um dos pontos que ajudam Bürger a justificar a sua tese do *fracasso* das vanguardas. Sobre isso, ele diz:

Uma estética do choque levanta ainda um outro problema: a impossibilidade de tornar duradouro esse tipo de efeito. Nada perde seu efeito com maior rapidez do que o choque, por ser ele, de acordo com sua natureza, uma experiência única. Na repetição ele se transforma de maneira radical. O choque esperado existe e a essa modalidade pertencem as enérgicas reações do público à mera aparição dos dadaístas. O público estava preparado para o choque através de reportagens alusivas nos jornais – já o esperava, portanto. Um choque assim, quase institucionalizado, pode produzir um mínimo de efeito sobre a práxis vital do receptor. Ele acaba sendo “consumido”. (BÜRGER, 2008, p.159)

Assim, se pensarmos novamente no Concretismo brasileiro, teremos que o primeiro impacto causado por suas novas formas poéticas foi grande estranhamento e choque. Mas, se as próprias vanguardas europeias das primeiras décadas do século XX foram, com o tempo, perdendo o seu poder de causar estranhamento, o que se esperar de uma neovanguarda surgida no Brasil nos anos 50? Será que ela conseguiria se manter inabalável no contexto brasileiro? Mais problemático ainda é pensar como essa neovanguarda chegou e atuou no Ceará, sendo necessário, portanto, investigar se ela chegou com a mesma vitalidade que tinha o movimento concretista em São Paulo e no Rio de Janeiro.

A verificação dessa neovanguarda no contexto cearense exige bastante cuidado, pois sua prática e recepção foram diferentes, devido às condições intelectuais e culturais específicas do estado. Uma hipótese possível de ser levantada, arriscando uma resposta à pergunta feita anteriormente, é que o movimento chega ao Ceará como menos força, o que é compreensível. Mas sem, contudo, deixar também de causar impacto.

### 1.2.4 O desenvolvimento do Ceará nos anos 50

Enquanto nos grandes centros São Paulo e Rio de Janeiro vivia-se um clima de otimismo em relação à industrialização, ao desenvolvimento e ao crescimento urbano, faz-se necessário investigar como estava o desenvolvimento no Ceará, mesmo distante do crescimento industrial que ocorria no Rio e em São Paulo. É importante verificar essa situação para compreender como a poesia cearense se enquadrou, em termos de teoria e prática, nas exigências e nos moldes de uma vanguarda tão urbana e moderna como o Concretismo. Antônio Girão Barroso, relacionando a arte concreta com a sociedade cearense e seu momento histórico, afirma:

Aqui, como alhures, foi um movimento tipicamente de cidade grande (Fortaleza), com praticamente nenhuma penetração no interior. Um homem de Quixeramobim, fincado à terra, cuidando das suas agriculturas, como diria Cantinflas, jamais poderia compreender (e aceitar, é claro) um “negócio” como este:

*nuvem*

*vento*

(BARROSO, 1979, p.9)

Percebe-se que os concretistas cearenses tinham a noção de que um movimento como o Concretismo precisava de um ambiente o mais urbanizado possível para poder entrar em prática. Será que Fortaleza era um meio tão dinâmico a ponto de contribuir com a atuação da vanguarda concretista? Se compararmos, no século XX, o desenvolvimento urbano de uma cidade como São Paulo ao crescimento urbano de Fortaleza, veremos que há uma grande disparidade. Porém, não se pode negar que, na década de 50, Fortaleza passou por significativas transformações, uma vez que a onda desenvolvimentista que atingiu o Sudeste brasileiro também alcançou outras regiões do país, entre elas a capital cearense.

A urbanização de ruas e praças, o crescimento do comércio, a chegada dos automóveis e da eletricidade, assim como a construção de algumas salas de cinema demonstravam que a cidade não estava alheia ao advento da modernidade. **Roteiro Sentimental de Fortaleza:** Depoimentos de história oral de Moreira Campos, Antônio Girão Barroso e José Barros Maia (1996) é o resultado de um projeto de pesquisa intitulado “História e Memória de Fortaleza”, realizado pelo Núcleo de Documentação Cultural (NUDOC), do Departamento de História da UFC, desde 1990. O objetivo do projeto era recuperar o processo histórico da capital cearense no século XX, através das reminiscências de intelectuais fortalezenses de mais idade. E o resultado do trabalho

ficou muito interessante, pois através das recordações dos escritores Moreira Campos e Girão Barroso e do arquiteto José Barros Maia é possível visualizar melhor a Fortaleza do século XX em seu processo de desenvolvimento.

Os textos, por se tratarem de depoimentos orais obtidos através de entrevistas realizadas por pesquisadores do NUDOC, são de uma leitura atraente e prazerosa. Sobre a capital, mais especificamente, os três depoentes falam das praças, ruas, bondes, Passeio Público, cinema, revoltas, guerras, tipos populares, política, literatura, arquitetura, etc. Mas, além de ficar sabendo sobre Fortaleza, o leitor partilha das experiências de vida dos entrevistados, suas infâncias, brincadeiras, temporada em colégios, namoros, profissões, obras e fatos curiosos alegres e tristes. Veja-se um pequeno trecho retirado da entrevista do contista Moreira Campos:

Do ponto de vista arquitetônico, também acabaram os velhos sobradões, os casarões, as casas. Acabou-se a casa para dar margem ao apartamento, ou seja, ao edifício, aos espigões como se chamam. É outra paisagem, completamente diversa. Fortaleza hoje tem ares de metrópole. O próprio Antônio Girão Barroso, mostrando a evolução arquitetônica urbana de Fortaleza, tem um verso muito bonito. Ele dizia que não era um verso, pois estava numa crônica, mas é um verso de qualquer modo, sobretudo considerando-se a poesia de verso livre. Ele diz com muita ternura: “Fortaleza, minha filha, você está grávida?” Com que ternura ele faz a pergunta! O “grávida” aí está no sentido do desenvolvimento urbano da cidade. (SOUZA; PONTE, 1996, p.100)

Nessa afirmação, Moreira Campos já está se referindo à Fortaleza das décadas de 80 e 90, mas é importante lembrar que o início do processo que resultou nesse desenvolvimento da cidade se deu mesmo por aqueles anos 40, 50 e 60, em que atuou também o Concretismo no estado.

Um texto interessante e que dialoga com essa discussão é “Tv Ceará: Processo de Modernização da Cultura Local”, que é o título da dissertação de mestrado de Mariana Mont'Alverne Barreto, defendida na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP em setembro de 2003. Neste texto, a autora fala sobre a inserção da “TV Ceará” no estado em 1960 e sobre o seu significado no processo de modernização cultural no Ceará. O advento da televisão era visto pela elite cearense como uma oportunidade de alcançar e afirmar o almejado progresso, desenvolvimento e enriquecimento cultural que já vinham sendo realizados nos estados do Sudeste. Porém, essa vinculação da modernização ao desenvolvimento tornou-se bastante imprecisa no caso cearense, pois, como afirma Mariana, “Numa sociedade de consumo incipiente, a televisão, como expressão genuína de um desenvolvido mercado de bens culturais de massa, assumiu formas e funções que lhe eram estranhas.” Para a autora, a chegada desse meio de comunicação não significou uma efetiva modernização cultural no estado

principalmente pelo fato de que a “TV Ceará” veio atender aos anseios de uma elite, deixando de lado a maioria da população que dificilmente tinha acesso ao aparelho de TV.

Mariana comenta ainda em seu texto sobre a criação do grupo teatral “Comédia Cearense” no ano de 1957, que pode ser considerado o primeiro momento da “modernização cultural” no Ceará. O grupo foi bastante significativo, tendo se destacado tanto local como nacionalmente devido à qualidade de suas encenações e escolha de textos, e tendo possibilitado a aproximação do teatro cearense com o processo de modernização teatral observado no sudeste do país.

Assim, no plano cultural, pode-se dizer que a criação do grupo teatral Comédia Cearense e o surgimento da TV Ceará, em 1960 foram os acontecimentos mais significativos para a cultura cearense naquele momento. Além da televisão e do teatro, outras atividades de lazer e divertimento cultural como festas e bailes eram promovidas pelos clubes de Fortaleza. Porém, a maioria da população cearense ficava impossibilitada de usufruir dessas inovações culturais, pois, por serem menos abastados, não possuíam aparelhos de TV e não frequentavam teatros ou clubes, restando o cinema que, após o advento da televisão, tornou-se uma das diversões mais baratas e populares, além de opções de lazer mais restritas, como a participação em festas religiosas.

Em contrapartida, por fazer parte do “centro” político, econômico e cultural do país, São Paulo naturalmente recebia mais investimentos em seus diversos setores. E o setor artístico foi um dos mais privilegiados nesse processo. Veja-se o que diz Iumna Simon e Vinícius Dantas sobre esse período de mudanças e progresso em São Paulo:

No Brasil, com o fim do Estado Novo, ocorre um processo de industrialização mais acelerado, transformações políticas e sociais, efervescência cultural. (...) Enquanto isso, na cidade de São Paulo, muita agitação: criação do museu de arte de São Paulo (MASP - 1947), Museu de Arte Moderna (MAM - 1948), do Clube dos Artistas, do Clube de Poesia, do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC - do qual sairá mais tarde a Companhia Cinematográfica Vera Cruz) de novas revistas e páginas literárias, concursos de arte, prêmios de literatura... (SIMON, I. M.; DANTAS, V., 1982, p.4).

Enquanto isso, em terras cearenses, como se lê na obra **O Ceará**<sup>27</sup>, organizada por Antônio Martins Filho e Raimundo Girão:

Em 1960, a população urbana era aproximadamente um terço da total; viviam no campo 2.213.000 pessoas e nas cidades ou vilas 1.124.800. O trabalho

<sup>27</sup>Esta obra é um documentário riquíssimo de valiosas informações sobre o Ceará. Hábitos e costumes da terra, personalidades da época, artistas e escritores. Apresenta o estado em seus diversos aspectos: político, econômico, social, religioso.

rural superava de muito as atividades produtivas urbanas, índice expressivo de nosso acanhado desenvolvimento. (SOBRINHO, 1966, p.17)

Nota-se uma significativa diferença entre as duas capitais, pois enquanto em São Paulo predominava o processo de urbanização, de industrialização e de desenvolvimento cultural, em Fortaleza, ainda na década de 60, mesmo também já tendo iniciado seu processo de crescimento e urbanização, a maioria dos cearenses continuava morando no interior do estado e levando uma vida simples, agrária e distante da modernização que predominava nos estados do Sudeste.

Quanto à economia, sabe-se que os setores fortes no Ceará sempre foram a agricultura e a pecuária, sem falar no setor de pesca que é bastante favorecido pela vasta área litorânea que existe na região. Na indústria, o Ceará apresentava condições modestas e caracterizava-se pela sua instabilidade. A própria indústria cearense que ia surgindo continuou ligada às condições agrárias da região, pois houve o predomínio da industrialização do algodão, da mamona, da oiticica e do babaçu. Estes produtos eram exportados para outros estados do Brasil e assim movimentavam a renda cearense.

Contudo, mesmo diante de tantas diferenças sociais, políticas, econômicas e culturais, não dá para negar que Fortaleza era uma cidade que visava ao progresso. Em 25 de junho de 1955, foi inaugurada a Universidade do Ceará, atual Universidade Federal do Ceará. Este foi um passo importante para que o estado se inserisse no clima de desenvolvimento e modernização que se manifestava no país. A implantação da universidade entusiasmou os cearenses, pois essa nova instituição significava a abertura de novos horizontes no campo das ciências, das artes e da cultura. Porém, problemas sociais como a miséria, a falta de emprego, de moradia e o analfabetismo eram mazelas que ainda impossibilitavam um pleno desenvolvimento no estado.

O analfabetismo, no começo do século XX, foi um problema social que só passou a ser visto dessa forma em virtude do anseio de industrialização e urbanização que predominava no país. Exigia-se da nova classe de trabalhadores urbanos, que então se formava, o domínio das técnicas de leitura e escrita necessárias às novas relações sociais que se estabeleciam. O analfabeto passou a ser visto como uma “chaga” social, como um dos problemas responsáveis pelo atraso econômico do país e que, portanto, precisava ser combatido. A instrução primária passou a ser valorizada como fator essencial para o desenvolvimento econômico, pois, segundo o pensamento dos representantes do poder público, somente a elevação da escolarização dos cidadãos, poderia colocar o país no mesmo patamar das nações mais desenvolvidas. Assim, com o advento da república, a alfabetização passou a ter destaque nas propostas políticas. A

defesa da elevação da escolarização justifica-se também, naquele momento, pela necessidade de ampliação do contingente eleitoral.<sup>28</sup>

O Ceará, no início do século XX, era um dos estados mais carentes do país. As questões políticas e dificuldades financeiras predominavam no estado. Com uma população de quase 850 mil habitantes, na sua maioria moradores das regiões rurais, apenas 15% da população encontrava-se alfabetizada, sendo, portanto, como o restante do país, abalado pelos altos índices do analfabetismo. Porém, mesmo depois de tomadas algumas medidas em relação ao analfabetismo do cidadão e apesar da ampliação do número de escolas no Ceará, o problema do analfabetismo não foi resolvido satisfatoriamente no estado. Entre os fatores que contribuíram para essa ineficiência, destacam-se os de ordem política, econômica e social. Para a população pobre, sertaneja, por exemplo, a educação escolar era algo de difícil acesso, pois não tinham condições financeiras de enviar seus filhos à escola e, devido a sua própria falta de instrução, nem consideravam isso tão necessário.<sup>29</sup>

Porém, com o passar do tempo e com a realização de reformas no âmbito educacional, resultantes da inserção de movimentos de renovação nas atividades escolares, a alfabetização deu um salto importante no Ceará, não apenas em Fortaleza, mas também nas cidades interioranas. Veja-se o que diz Joaquim Alves em seu texto “O ensino primário na primeira metade do século XX”, a respeito da escolarização no Ceará:

Entre 1931 e 1945, o ensino primário atravessou uma fase de grande atividade, caracterizada pela construção de prédios, melhor aparelhamento das escolas primárias, adaptação de novos métodos de ensino e crescimento progressivo da matrícula nas escolas. (ALVES, 1966, p. 366)

Como se vê, o processo de escolarização no Ceará não estava parado, porém sabe-se que a educação não atendeu a todos, muitos ficaram de fora desse processo, principalmente aqueles filhos de sertanejos que, por não terem instrução, não permitiam que seus filhos fossem à escola.

A alfabetização, além de contribuir para o desenvolvimento econômico, político e social da nação, também deveria exercer uma importante função no âmbito cultural, pois o aumento do número de alfabetizados, conseqüentemente, deveria aumentar

---

<sup>28</sup>DAMASCENO, Ana Daniella. O analfabetismo nos discursos oficiais produzidos no Ceará do início do século XX. Apresentado no IX Congresso Nacional de Educação- EDUCERE e III Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia, de 26 a 29 de outubro de 2009 – PUCPR.

[http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2009/anais/pdf/2955\\_1557.pdf](http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2009/anais/pdf/2955_1557.pdf)

<sup>29</sup>Ibid. , p. 3.273.



também o número do público leitor. Antonio Candido, ainda em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, levanta uma questão interessante sobre isso:

Na maioria dos nossos países há grandes massas ainda fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa. Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores da literatura, como a concebemos aqui; mas atirar os alfabetizados, junto com os analfabetos, diretamente da fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada. (CANDIDO, 2006, p. 174)

Candido considera o analfabetismo como sendo o traço básico do subdesenvolvimento no terreno cultural, porém o crítico percebe que, mesmo quando finalmente aumentou o público leitor no Brasil, devido à redução do analfabetismo, os modernos recursos audiovisuais acabaram atraindo a atenção desse público e fazendo com que as grandes massas fossem buscar fora do livro os meios de suprir as suas necessidades literárias. No ensaio “Literatura e Cultura de 1900 a 1945” o crítico vai afirmar:

Os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57%. A possibilidade de leitura aumentou, pois, consideravelmente. Muito mais, todavia, aumentou o número relativo de leitores, possibilitando a existência, sobretudo a partir de 1930, de numerosas casas editoras, que antes quase não existiam. Formaram-se então novos laços entre escritor e público, com uma tendência crescente para a redução dos laços que antes o prendiam aos grupos restritos de diletantes e “conhecedores”. Mas este novo público, à medida que crescia, ia sendo rapidamente conquistado pelo novo desenvolvimento dos novos meios de comunicação. Viu-se, então, que no momento em que a literatura brasileira conseguia forjar uma certa tradição literária, criar um certo sistema expressivo que a ligava ao passado e abria caminhos para o futuro, nesse momento as tradições literárias começavam a não mais funcionar como estimulante. Com efeito, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos, ou novamente reequipados para nós, como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos. Antes que a consolidação da instrução permitisse consolidar a difusão da literatura literária (por assim dizer), estes veículos possibilitaram, graças à palavra oral, à imagem, ao som (que superam aquilo que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrava numa certa tradição), que um número sempre maior de pessoas participassem de maneira mais fácil dessa quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro. (CANDIDO, 2006, p. 144-145)

Além de atrair a atenção do público, os novos meios de comunicação também colaboraram para as mudanças no processo de criação artística. A poesia concreta, por exemplo, poderia adequar-se às exigências desse novo público, estando presente no

texto de propaganda, na paginação e na titulação do jornal, na diagramação do livro, no “slogan” de televisão, na letra de bossa nova etc, numa relação contraditória com as massas. Porém, nem todos tinham fácil acesso a esses meios de comunicação de massa. Se pensarmos, por exemplo, que, no interior cearense, muitos lugarejos nem luz elétrica tinham, toda a euforia concretista perde forças.

Antonio Candido demonstra, a esse respeito, certos cuidados sobre a relação dos movimentos de vanguarda com os meios de comunicação de massa ao afirmar que:

Certas experiências modernas são fecundas sob o ponto de vista do espírito de vanguarda e da inserção da arte e da literatura no ritmo do tempo, como é o caso do concretismo e outras correntes. Mas não custa lembrar o que pode ocorrer quando manipuladas politicamente do lado errado, numa sociedade de massas. (CANDIDO, 2006, p.176)

O crítico, neste mesmo texto, compara os meios de comunicação de massa a uma espécie de “catequese às avessas”, pois ele afirma que, através desses meios, os países desenvolvidos “podem não apenas difundir normalmente os seus valores, mas atuar anormalmente através deles para orientar a opinião e a sensibilidade das populações subdesenvolvidas no sentido dos seus interesses políticos.” (CANDIDO, 2006, p.175)

Refletindo também sobre o Movimento Concretista nacional, Iumna Maria Simon, em seu ensaio “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”, afirma que o ressurgimento das manifestações de vanguarda no Brasil através do concretismo possibilitou o aparecimento de outras vanguardas poéticas entre os anos 50 e 60, porém o que, por um lado, significava a retomada do espírito vanguardista de atualização e pesquisa formal, por outro lado, compatibilizava-se sem maiores contradições com os anseios da sociedade de consumo, na busca do novo a qualquer custo. Iumna afirma ainda que, dessa forma, tal vanguarda torna-se inespecífica, pois não se sabe se ela está voltada para o movimento artístico de vanguarda e contestação ou para a satisfação da sociedade de consumo.

Sabe-se que, nos estados do Sudeste, a vanguarda concretista surgiu como um movimento literário e cultural que se adequou bem ao contexto político, social e econômico pelo qual esses estados estavam passando. A valorização das atividades do mercado consumidor, como o aumento de compras e vendas, por exemplo, é uma amostra das mudanças que estavam ocorrendo naqueles estados e que abriam espaço para a inserção de uma nova forma de arte que correspondesse de alguma maneira às novidades que estavam surgindo. Resta averiguar se o Concretismo poético no Ceará também enfrenta essa ordem de problemas.

### **1.3 Considerações sobre a forma e os objetivos da poesia concreta cearense**

Depois de apresentado o panorama inicial em que se inseriu o movimento concretista no Ceará, faz-se necessário o levantamento de mais algumas questões e hipóteses para que se possa sistematizar um pensamento o mais claro possível acerca da manifestação dessa vanguarda no estado. Por exemplo, o que teria levado os poetas cearenses a aderirem ao movimento de poesia concreta? Teria sido uma verdadeira adesão às ideias do movimento concretista aliada ao desejo de contribuir para a reativação das práticas vanguardistas de atualização e inovação poética? Ou teria sido mais o desafio de acompanhar as inovações artísticas que estavam ocorrendo no centro cultural do país para não correr o risco de ficar para trás na corrida pela modernização artística?

Iumna Maria Simon, ainda em seu ensaio “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)” afirma que “É a poesia concreta quem inaugura o segundo ciclo vanguardista no contexto da modernidade literária brasileira.” Ou seja, o concretismo surgiu, entre outros objetivos, para se opor à tentativa da “Geração de 45” de retomada das práticas poéticas tradicionais que haviam sido rompidas, inicialmente, pelo movimento modernista de 22. Assim, auxiliado também pelo clima de modernidade que vigorava no país, o Concretismo tinha por objetivo renovar a forma poética e impedir que a poesia brasileira retomasse práticas tradicionais. Pretende-se investigar se essa também foi uma intenção significativa dos poetas concretistas do Ceará.

#### **1.3.1 O modernismo cearense**

Sobre essa questão, faz-se necessário abrir um parêntese para falar um pouco sobre um momento anterior ao Concretismo cearense em que os intelectuais do estado também procuraram manter-se atualizados em relação ao que estava acontecendo no resto do país: o modernismo cearense. Não se pode dizer que o movimento modernista no Ceará foi dos mais intensos e significativos, mas de qualquer forma houve certa mobilização dos escritores da época na tentativa de acompanharem as ideias de inovação propostas pelos modernistas de 22. Caracterizar esse movimento no estado não é fácil. De um modo geral, sabe-se que seguiu as pegadas da Semana de Arte Moderna de São Paulo, no seu anti-academicismo e na sua tentativa de criar uma literatura nova, de vanguarda e empenhada em recuperar as raízes regionais do nosso país.

O movimento chegou ao Ceará por volta de 1924. Por esse período, seguindo o exemplo dos modernistas de São Paulo, alguns poetas e intelectuais cearenses timidamente passaram a produzir em metros livres, sem rimas e voltados aos assuntos nacionais. Porém, a efetivação do movimento só aconteceu em 1927, com o lançamento do livro **O Canto Novo da Raça**, espécie de antologia reunindo poemas de Jáder de Carvalho, Sidney Neto, Franklin Nascimento e Mozart Firmeza. Os meios de divulgação dos textos modernistas foram inicialmente pequenos jornais e revistas. Um importante passo para a intensificação do Modernismo no Ceará foi a fundação do jornal **O POVO** por Demócrito Rocha, em 7 de janeiro de 1928. Os suplementos literários “**Maracajá**” e “**Cipó de fogo**”, publicados neste jornal, foram importantes para a divulgação das idéias modernistas no estado.

Os nomes dos jornaizinhos citados – “Maracajá” e “Cipó de Fogo”- traduziam sem dúvida os anseios ao mesmo tempo regionalizantes e agressivos da nova arremetida literária. Maracajá, como se sabe, é um gato selvagem, e cipó de fogo, encontradiço como o outro – pelo menos na época – nas matas cearenses, é uma sorte de planta utilizável como chicote. Havia, sim, enfaticamente, uma intenção de agressividade nos modernistas do Ceará, como de resto dos outros estados do Brasil, agressividade que foi um elemento ponderável de renovação literária na “terra bárbara” da referência jaderiana e cujos frutos foram colhidos então e também depois, através de todos aqueles que de algum modo continuaram a jornada começada na década de 20 – os pós-modernistas propriamente ditos e a geração que iria fazer o movimento clânico a partir dos anos 40. (BARROSO, 1978, p.8)

Neste ponto, percebe-se que os intelectuais cearenses sempre procuraram se manter atualizados em relação aos movimentos artísticos que estavam acontecendo no restante do país. Esta afirmação permite considerar a hipótese anteriormente levantada de que os concretistas cearenses talvez não tivessem as mesmas intenções formais dos concretistas paulistas, mas apenas a intenção de acompanhar, sem tantas responsabilidades, as modificações artísticas que estavam ocorrendo no centro cultural do Brasil.

Sobre isso é interessante conferir o ensaio “Primeiro Tempo Modernista no Ceará: Presença Antropofágica”<sup>30</sup>, de Rodrigo de Albuquerque Marques. Neste ensaio, o autor analisa de que forma a antropofagia atuou no contexto da literatura local nordestina, principalmente no Ceará. Verificando os dois principais suplementos que abordavam o modernismo cearense, **Maracajá** e **Cipó de Fogo**, e comparando-os à

---

<sup>30</sup> MARQUES, Rodrigo de Albuquerque. Primeiro Tempo Modernista no Ceará: Presença Antropofágica. In: **Modernidade e tradição na literatura brasileira: diversidades regionais** / Irenísia Torres de Oliveira, Iumna Maria Simon (Organizadoras). São Paulo: Nankin, 2010. P. 67-78.

**Revista de Antropofagia**, Marques apresenta algumas questões que demonstram significativas divergências entre o antropofagismo oswaldiano e o cearense:

Quem folheia o exemplar número 1 de **Maracajá** vê que os cearenses levantaram combates reais e imaginários contra o sul, reflexo de uma construção discursiva da própria identidade da região Nordeste, baseada nos símbolos da seca, da fome, do cangaço, das migrações forçadas, do atraso cultural etc [...] O escritor local se colocava em uma posição de vítima ou de carência diante do centro hegemônico, visível na nota estampada em **Maracajá**: “O que os compositores de Maracajá acham bom dizer.” “Vocês do Sul desculpem os typographos do Ceará. Eles não podem fazer uma revista melhor. Se tivessem mais recurso material, mostrariam como o cearense sabe tirar dois couros de um bode só”. (ANDRADE, 1929, p.3)

O que fica perceptível é que os cearenses nutriam pelos modernistas de São Paulo certa rivalidade, principalmente devido ao fato de se sentirem desprivilegiados em relação a estes por causa da seca, da fome, do atraso cultural etc. Pode-se dizer que os cearenses aderiram ao antropofagismo, mas a sua maneira. As piadinhas e o caráter de humor que colocavam em seus textos fazem crer que “os cearenses levavam o modernismo mais na galhofa do que na seriedade.”(MARQUES, 2010, p.70). Eles próprios consideravam que havia duas antropofagias: a dos rapazes de São Paulo, mais sisuda e erudita; e a dos cearenses, mais divertida.

Antônio Sales, em uma carta enviada à turma paulista para lhes informar das atividades dos cearenses, chama canibais aos escritores de **Maracajá** e antropófagos aos de São Paulo. E esta é uma oposição bastante significativa, pois

No canibalismo, um animal devora o outro da mesma espécie por gula, pela vontade de comer, para devorar, saciar o bucho; já na antropofagia, a fome é simbólica, é uma fome das virtudes do inimigo ou do alimento, que passariam ao comensal que moqueou e comeu uma personalidade valorosa. (MARQUES, 2010, p.72)

Interessados em ganhar aliados para o movimento de antropofagia, os antropófagos receberam bem os cearenses, sem nem mesmo se importar se estes seguiam as propostas do movimento. Como é mostrado no ensaio, o antropofagismo dos cearenses passa longe da proposta original de Oswald de Andrade, na verdade, pode-se dizer que estava às avessas.

No caso do Concretismo não se percebe, por exemplo, a questão da rivalidade dos cearenses em relação aos paulistas. Pelo contrário, eles mantinham contato através de cartas e havia uma admiração e uma cooperação mútua, tanto que os paulistas chegaram inclusive a participar da Segunda Mostra de Arte Concreta do Ceará. Talvez a questão temporal e o fato do Ceará também já querer arriscar alguns passos na industrialização e no progresso tenham contribuído para que não houvesse mais aquele

sentimento forte de inferioridade que os antropófagos cearenses nutriam diante dos paulistas.

Os concretistas de São Paulo tinham como objetivo superar a poesia tradicional, baseada no verso, em formas fixas, em métricas bem definidas e em rimas. Quanto ao conteúdo, buscavam fazer uma poesia desprovida de sentimentalismos, intuições, avessa à inspiração e, sobretudo, à presença do eu lírico, portanto, uma poesia mais objetiva. Como os paulistas foram os principais influenciadores dos cearenses, era de se esperar que estes seguissem as ideias e os modelos daqueles. Porém, como já se viu anteriormente com o poema de Antônio Girão Barroso, e como será mostrado mais à frente com a análise de alguns outros poemas, estes modelos não foram seguidos tão à risca assim. Principalmente em relação ao conteúdo, ver-se-á que destoava bem.

### 1.3.2 A forma da poesia concreta

Na literatura cearense poucas foram as obras compostas exclusivamente por poemas concretos. São elas: **Concreto: Estrutura visual-gráfica** (1952), **Concretemas** (1983), de Pedro Henrique Saraiva Leão e **A nave de prata** (1991), de Horácio Dídimo. Esta última, porém, apresenta uma particularidade interessante, ela é composta ao mesmo tempo por poemas concretos e por sonetos. Serão apresentadas as análises de cada uma dessas obras nos capítulos a elas destinados.

É necessário pensar ainda até que ponto foi importante a atuação dos concretistas cearenses para a literatura do estado, investigando se eles realmente se empenharam e desse empenho restaram frutos para a literatura cearense ou se foi somente um impulso sem maiores consequências, resultante apenas do entusiasmo do calor do momento, como acreditam alguns. O fato dos poetas cearenses terem continuado a fazer poesia concreta mesmo depois do fim do movimento concretista no Brasil, *a priori* nos levou a fazer analogia com uma possível busca de permanência da vanguarda no estado, porém, no decorrer da pesquisa, viu-se que não era bem essa a questão. Mas, sobre “permanência”, é interessante o que disse Antonio Candido em uma entrevista à revista *Escrita* ( nº 2, ano I, São Paulo, 1975), intitulada “Antonio Candido e os condenados à vanguarda”. Quando lhe perguntaram: “Por que, no Brasil estaríamos ‘condenados à vanguarda’”? Ele respondeu:

Reconheço os termos que usei num debate público, e confirmo<sup>31</sup>. Não digo só no Brasil. No momento em que vivemos, em todos os países com civilização de tipo ocidental, me parece que isto é um fato, independente de qualquer juízo de valor. A mudança social e técnica é tão acelerada, muda tanto a fisionomia das sociedades, que as formas literárias e artísticas se desgastam rapidamente, requerendo o esforço de refazê-las. Daí uma certa inviabilidade da obra prima, da obra feita para durar. Como dizia Paul Valéry, “o instante é a nossa unidade de tempo”, e “está aberta a era do provisório”. Isto explica a ânsia experimental, que caracteriza as vanguardas. É claro que há vanguarda e vanguarda, como tudo o mais; desde as mistificações até os esforços realmente válidos. Nessa espécie de necessidade do nosso tempo, há riscos muito graves, porque a vanguarda não é feita para permanecer, e sim para provocar mudança e dar lugar a uma fase estável. Mas como na verdade ela só suscita estabilizações fugazes, surge automaticamente, e logo após, uma nova e aflita vanguarda; e a gente fica pensando o que será de uma literatura só movimento, sem as paradas indispensáveis. Mas não é assim também no resto? (CANDIDO, 2002, p.223).

O Concretismo almejava se tornar uma vanguarda permanente, porém, como coloca Antonio Candido, “a vanguarda não é feita para permanecer, mas para provocar mudança e dar lugar a uma fase estável”. Foi o que, de certa forma, aconteceu com o Concretismo, pois, mesmo depois de romper com a tradição poética, não conseguiu se manter como uma vanguarda permanente, uma vez que suas práticas perderam o impacto que causaram no primeiro momento. Não se pode dizer também, como propôs Candido, que depois do Concretismo veio uma fase de estabilidade na poesia, pelo contrário, as manifestações vanguardistas deram lugar a um período de heterogeneidade de formas poéticas com forte influência concretista, como será visto melhor no terceiro capítulo. No Ceará não foi diferente, os poemas concretos que foram publicados após a fase ortodoxa da poesia concreta apresentam muito dessa simultaneidade de formas. A partir disso, interessa-nos, principalmente, investigar que papel tiveram as primeiras composições concretistas cearenses, assim como as mais tardias, verificando as alterações sofridas com o passar do tempo.

---

<sup>31</sup> Note-se que Antonio Candido não estava emitindo um juízo negativo de valor, como pareceu a muitos, mas fazendo a constatação de um fato por meio de citação tácita de famoso conceito de Euclides da Cunha em **Os Sertões**: “Estamos condenados à civilização”.

## 2 OS CONCRETISTAS CEARENSES E SUAS RESPECTIVAS TRAJETÓRIAS POÉTICAS

*Todo poema autêntico é uma aventura –  
uma aventura planejada. [...]  
Um poema é feito de palavras e silêncios.  
Décio Pignatari<sup>32</sup>*

Viu-se que os intelectuais da literatura cearense procuravam manter-se atualizados em relação aos movimentos e tendências literárias que iam surgindo no centro cultural do país. Foi assim, por exemplo, com o movimento modernista. Neste capítulo, procuraremos mostrar um pouco da trajetória dos poetas concretistas do Ceará, principalmente suas produções das décadas de 40 e 50, ou seja, na década anterior ao movimento concretista e na década em que o movimento se estabeleceu, respectivamente. Procura-se, com isso, investigar a atuação e a produção dos poetas concretos cearenses antes e durante o movimento da poesia concreta. Assim, será possível mostrar como se deu a inserção do movimento no estado, bem como verificar se havia, por parte dos poetas concretistas do Ceará, uma constância na produção de poemas concretos e se esses poemas relacionavam-se de alguma forma com o meio cearense.

### 2.1 As influências do grupo CLÃ e a adesão de Antônio Girão Barroso ao Concretismo

A década de 40 no Ceará foi marcada pelas manifestações de um importante movimento literário chamado CLÃ. Em 1942, ano do I Congresso de Poesia do Ceará<sup>33</sup>, Mário Sobreira de Andrade, Antônio Girão Barroso e Eduardo Campos criaram a Cooperativa de Letras e Artes (Talvez a primeira ideia da sigla CLÃ) principalmente com intuítos editoriais. Porém, devido a problemas de divulgação compreensivelmente encontrados numa província pobre e pouco acreditada em matéria de letras como o Ceará, o sonho de fundar uma editora para publicar a produção sempre crescente da

<sup>32</sup> Trecho do depoimento prestado por Décio Pignatari na seção “Autores e Livros”, dirigida por José Tavares de Miranda, dentro da série de entrevistas “Tendências da Nova Poesia Brasileira” (Suplemento do **Jornal de São Paulo**, 2-4-1950. In: **Teoria da Poesia Concreta**, p.15.

<sup>33</sup> Esse I Congresso de Poesia do Ceará recebeu a princípio algumas críticas porque, segundo alguns, era tempo de guerra (2ª Guerra Mundial) e os poetas faziam lirismo. Mozart Soriano Aderaldo, em seu depoimento na Revista **Clã** nº 27, Fortaleza: março de 1981, p. 13 e 14 afirma: “A guerra iniciada em setembro de 1939 foi outra sacudidela na turma até que se fez, em protesto contra aquela monstruosidade, o 1º Congresso de Poesia do Ceará, tão incompreendido que provocou um Congresso sem Poesia, de oposição ao nosso. Tudo, afinal, se esclareceu e os próprios opositores foram se juntando aos poucos ao nosso movimento.”



nova geração de escritores do estado teve que ser adiado. Pensou-se em batizar o movimento inicialmente com o título de Clube de Arte Moderna, de que resultaria a sigla CLAM. Porém, em seu lugar criou-se a Editora Clan, com N e não mais com M, depois chamada de Edições Clã, sem N e com til no A, já então definitivamente estabelecido o nome. O interessante é que Clã, além de grupo, significa família. Em dezembro de 1946, ano do I Congresso Cearense de Escritores, Antonio Girão Barroso, Aluízio Medeiros e João Clímaco Bezerra fizeram circular em edição reduzida de 40 páginas, o número 0 (zero) de **Clã**, o qual deveria servir de experiência quanto a sua aceitação no mercado. O êxito foi maior do que as expectativas, mas somente em fevereiro de 1948 o primeiro número de **Clã** entrou em circulação. Além do número zero, foram publicados de 1948 a 1988 vinte e nove números da revista **Clã**. Os autores considerados os fundadores do movimento são: Aluízio Medeiros, Antônio Girão Barroso, Antônio Martins Filho, Artur Eduardo Benevides, Braga Montenegro, Eduardo Campos, Fran Martins, João Clímaco Bezerra, José Stênio Lopes, Lúcia Martins, Milton Dias, Moreira Campos, Mozart Soriano Aderaldo e Otacílio Colares. Eram diversas as manifestações literárias presentes na revista, pois tratava da poesia, do romance, do conto, do ensaio e da crítica. O grupo CLÃ sedimentou as conquistas modernistas que haviam sido alcançadas no Ceará e ao mesmo tempo representou a etapa da nossa “Geração de 45”, uma vez que, além da coincidência temporal, compartilhavam ideias e formas, pois, assim como os poetas da “Geração de 45”, os do grupo CLÃ também utilizavam formas mais tradicionais em suas composições. Segundo afirma Sânzio de Azevedo em **Literatura Cearense** (1976): “o Grupo Clã veio trazer, como contribuição mais importante às nossas letras, a definitiva implantação do Modernismo no Ceará, numa época em que essa corrente já não precisava dos rasgos iconoclastas de outros tempos.” (AZEVEDO, 1976, p.427)

Dos autores que fizeram parte do grupo CLÃ, Antônio Girão Barroso é o nome que irá nos interessar aqui. Participou das duas mostras de Arte Concreta ocorridas no estado e, como já foi dito anteriormente, escreveu um pequeno livro intitulado **Modernismo e Concretismo no Ceará** (1978). Neste texto, além de falar das duas mostras que ocorreram no Ceará e dos artistas que fizeram parte delas, é interessante a apresentação das reações favoráveis e desfavoráveis de alguns nomes da literatura cearense em relação ao movimento de poesia concreta. João Clímaco Bezerra, do grupo CLÃ, por exemplo, como crítico literário foi um dos que não aceitou a nova “escola” e andou polemizando com os poetas concretistas. O pai de um dos poetas do grupo

também escreveu uns versinhos bem provocadores, em forma de quadra, dizendo coisas assim:

“ Aderiste ao Concretismo  
Sem concreto, sem concretar,  
Como quem deixa o lirismo  
No concreto a batucar.

Se és concreto como dizem,  
Quero ver concretizado  
Esse afã concretizante  
Desse teu dilema ousado.

Sabes tu concretizar  
O sentimento do amor?  
Quero ver se concretizas  
O perfume de uma flor!”

O poeta Filgueiras Lima, bastante consagrado na terra, também não apoiava as propostas do movimento concretista no estado: “Fazem-se poemas com palavras e casa com tijolos. E assim como um montão de tijolos não é casa, também um amontoado de palavras desconexas não é poema.” (BARROSO, 1978, p.10).

Outro componente do Grupo Clã, Artur Eduardo Benevides, chegou a escrever um artigo contra, mas dizendo logo no começo:

Caracteriza-se o concretismo como movimento de vanguarda que visa a reformar conceitos e critérios estabelecidos para as letras e as artes, lançando mão, para isso, de uma nova forma, inteiramente divorciada do sistema tradicional de composição adotado pelos artistas plásticos, ou pelos que realizam a arte da palavra. (BENEVIDES apud BARROSO, 1978, p.10).

Porém, havia também os que eram favoráveis ao Concretismo. Em seu livro, Antonio Girão Barroso transcreve as palavras do médico e escritor Belo da Mota:

O Concretismo, neste instante, horroriza a maioria, deixando-a espavorida... Mas o espírito compreensivo deve aguardar o desenvolvimento de mais essa inovação na arte poética. O espírito cearense, árdego e vibrátil em matéria de arte, dará necessariamente sua contribuição valiosa ao movimento. E imporá mais uma vez seu valor qualitativo no campo dessa experiência revolucionária, cujo destino o tempo irá filtrar através das medidas da pura arte, como fez com as que passaram... (BARROSO, 1978, p. 11)

Assim, Antônio Girão Barroso apresentou parcialmente, em seu texto, como se deu a recepção do movimento concretista no estado por parte dos demais intelectuais cearenses. Na parte da crítica sobre o Concretismo, foi essa obra a sua principal contribuição. E quanto a sua poesia? Seus poemas caracterizam-se como típicos poemas

concretos? Suas principais obras poéticas são: **Alguns poemas** (1938), **Os hóspedes** (1946), **Novos poemas** (1950), **30 poemas para ajudar** (poesia, com Cláudio Martins e Otávio Colares) (1968), **Universos** (1972), **Dois tempos** (miscelânea com Inácio A. Almeida) (1981) e **Poesias incompletas** (1994). Esta última é uma edição póstuma e foi reeditada em 2006 pelas Edições UFC, tendo sido indicada três vezes para a seleção do vestibular. Constitui-se como uma compilação de alguns poemas dos cinco primeiros livros do autor. Analisaremos alguns poemas a fim de investigar as nuances concretistas existentes na obra poética de Antônio Girão Barroso.

O poema de abertura de **Poesias incompletas** é o poema “Estação de trem” que apresenta algumas das principais características da escrita de Girão Barroso: uma linguagem voltada para o português popular, coloquialismos, brasileirismos, neologismos, versos livres e emprego irregular dos sinais de pontuação. Este poema foi retirado da primeira obra do autor: **Alguns poemas** (1938). Observe-se o poema:

## ESTAÇÃO DE TREM

*A Manoel Bandeira*

Lá-e-vem o trem  
lá-e-vem  
com seu apito tão fino  
vem danado pra chegá

Pacatú-b-a-bá  
Paratú-b-a-bá

Corre, menina  
teu pai chegou  
o trem das nove  
não já apitou?

Banana seca é o pau que rola.

Lá-e-vem o trem  
lá-e-vem  
com seu apito tão fino  
vem danado pra chegá

Pacatú-b-a-bá  
Paratú-b-a-bá

Donde vem esse povo?  
Vem do Ceará!

Pacatú-b-a-bá

## Paratú-b-a-bá

Seu moço, me dê uma esmola  
pelo santo amor de Deus...

Esse cego tá fazendo verso?

O trem vinha puxando noventa  
Ah trem espiritado!

Um bando de colegiais  
tão fazendo sururu na vila.  
Tem um bebendo até cachaça  
o Acarape é tão perto  
cachaça é quase de graça  
contudo ele já gastou seiscentos reis...

Fiu...  
O trem partiu  
Pacatuba sumiu.

(Mas que vontade de voltar...)

Pacatú-b-a-bá

Neste poema de 1938, o que se percebe é a liberdade formal empregada pelo autor como uma herança do Modernismo de 22. A musicalidade, a despreocupação com a linguagem formal e o uso de expressões populares como “Lá-e-vem”, “vem danado pra chegá”, “Banana seca é o pau que rola” e “Ah trem espiritado” são algumas das principais marcas desse poema. A presença de versos livres se alternando entre curtos e longos, a disposição não linear das estrofes e a liberdade no uso das rimas são características que ratificam o viés modernista do poema. Observe-se ainda que o poema é dedicado a Manuel Bandeira, um dos grandes nomes do modernismo, ídolo e influenciador de Antônio Girão Barroso. Existe ainda uma intertextualidade entre “Estação de trem” e “Trem de ferro”<sup>34</sup>, famoso poema de Manuel Bandeira. Veja-se o que diz Antônio Girão Barroso sobre suas preferências pelos procedimentos modernistas, enfatizando a figura de Manuel Bandeira:

Sempre fui um admirador profundo de Manuel Bandeira e de outros grandes poetas modernistas, e, ‘**Alguns Poemas**’, dentro da literatura brasileira, vale mais como documento do que propriamente como uma obra de valor literário, entretanto, é uma espécie de ponte intermediária entre o modernismo, que nessa época tinha sua fase heróica encerrada, e o que veio

<sup>34</sup> Este poema se encontra na íntegra na parte dos anexos (ANEXO C) p.134.

em seguida: a chamada geração de 45. Considero a poesia modernista mais livre e mais autêntica. O poeta pode se expandir melhor e deixar que seus sentimentos e emoções escorreguem mais corretamente no papel. (Diário de Brasília, 29/06/1975)

Pode-se dizer que o poema está dividido em três partes. A primeira destaca a chegada do trem na estação e está concentrada nas três primeiras estrofes. Na terceira estrofe tem-se a imagem da menina que espera ansiosa a chegada do pai e que corre quando o trem das nove ressoa o seu apito, o que sugere que o trem funciona até mesmo como um relógio coletivo da cidadezinha. “Banana seca é o pau que rola” é a expressão popular que faz a intermediação entre a primeira e a segunda parte, e a partir dela é possível construir na imaginação o cenário das paradas nos lugarejos e o “magote de gente” oferecendo produtos aos passageiros, pois, depois da chegada do trem na estação, os passageiros tratam de “merendar” e “Banana seca é o pau que rola”. Na segunda parte, a informação de que o povo vinha do Ceará, a menção ao cego que pedia esmolas na estação (*Seu moço, me dê uma esmola / pelo santo amor de Deus...*) e a algazarra dos colegiais que faziam “sururu na vila” e bebiam até cachaça remete ao cotidiano de muitas localidades e demonstra certa relação entre a arte e a vida. Por fim, a partida do trem: (*Fiu... / O trem partiu / Pacatuba sumiu. / (Mas que vontade de voltar...) / Pacatú-b-a-bá*).

Em “Estação de trem”, Antônio Girão Barroso usufrui bastante da liberdade formal da estética modernista. Encontram-se ainda, nesta mesma obra, alguns poemas-minuto ou epigramáticos, que são bastante típicos do modernismo. São poemas sintéticos e que geralmente se apresentam em versos livres. O primeiro exemplo a seguir obedece a essa afirmação, já o segundo é um octossílabo constituído por paralelismo.

### **POEMA DADA**

Vida liquefeita  
num jarro de flor.  
O botãozinho aguça a pele.  
Um pirilampo salta!  
Como o pirilampo é lindo  
no jarro de flor.

### **ME DAI MEU DEUS**

Me dai meu Deus uma vida alegre  
Me dai meu Deus uma vida assim  
Me dai meu Deus uma vida leve  
[como esse Cristo de marfim.

Na segunda parte de **Poesias Incompletas** (2006) são inseridos poemas da obra **Os hóspedes** (1946). Nesta obra, os poemas também apresentam características modernistas. O poema a seguir relata um problema social bastante enfrentado no Ceará e na região Nordeste em geral: a seca. Este poema pode ser caracterizado como um poema engajado, uma vez que discute uma problemática de cunho social:

### ELEGIA DE JUNHO

Os pobres, Maria, cavam a terra em janeiro para  
   [colher em maio e junho  
 e é belo ver o seu trabalho durante meses a fio  
 no cultivo da terra, que é boa para os que a amam.  
 Mas os pobres sofrem, Maria, porque às vezes  
   [falta-lhes água e sobra-lhes sol  
 e é terrível vê-los então, de enxada ao ombro  
   [e os estômagos vazios  
 voltar para as suas casas com os corações em  
   [desespero.  
 Mas mesmo assim os pobres amam, Maria, amam  
   [as suas terras e as suas casas  
 o que eles terão deixado nelas, e o que elas  
   [lhe prometem de bom?  
 e mais amariam se pudessem viver nelas, juntos  
 como o amor vive no coração dos namorados  
   [que se amam mesmo à distância.  
 É terrível, sim, Maria, ver os pobres sofrerem  
   [no rude amanhã da terra  
 quando essa terra lhes nega tudo e os faz voltarem  
 pra as suas casas com os estômagos vazios e  
   [os corações em desespero.  
 Mas é preciso coragem, Maria, e ver mais, muito  
   [mais  
 ver as mulheres e os filhos que ficaram em casa e  
 estão famintos e doem-lhes o tronco e os  
   [membros e  
 eles têm a garganta seca uma garganta que  
   [pede simplesmente: água!  
 Os pobres, Maria, como os pobres sofrem... (Na  
 agonia das tardes eles também às vezes  
   [agonizam...)  
 Eu os vejo ao longo das estradas, entupindo os  
   [caminhos  
 (se eu fosse um pintor eu os pintaria um a um e seria  
   [pouco

e os vejo também em todas as posturas do homem,  
 desde o alimentar-se até o amar-se, e como são  
   [dignos e belos!  
 E até felizes é preciso ver os pobres, Maria, felizes  
 como eu que te amo e que fiz do teu coração  
       a terra que eu amanharei durante anos a fio...

Neste poema, no qual o próprio título já prenuncia que é uma elegia, ou seja, algo que remete à tristeza; o poeta, simulando um diálogo com uma interlocutora, a Maria, vai falando das dificuldades que os trabalhadores do sertão enfrentam durante a estiagem (*Mas os pobres sofrem, Maria, porque às vezes falta-lhes água e sobra-lhes sol*). Porém, o poeta está sempre enfatizando o amor que estes homens têm pelas suas terras e pelas suas casas (*Mas mesmo assim os pobres amam, Maria, amam as suas terras e as suas casas*) e, embora enfrentem tantos problemas como a fome e a sede, é preciso reconhecer que são um povo feliz, digno e belo. No final do poema, destaca-se certo lirismo, pois o eu lírico compara a felicidade e a resignação do sertanejo com o seu amor por Maria (*E até felizes é preciso ver os pobres, Maria, felizes/ como eu que te amo e que fiz do teu coração/ a terra que eu amanharei durante anos a fio...*). Neste poema, Antônio Girão Barroso continua aplicando as técnicas modernistas dos versos livres, da desobrigação das rimas e da não linearidade nas estrofes.

Chegando à obra **Novos Poemas** (1950), que é o terceiro livro que está inserido em **Poesias Incompletas** (2006), percebe-se que, mesmo já entrando na década em que as ideias concretistas começaram a surgir, predomina na obra a presença de sonetos. Mas, timidamente, os experimentos concretistas aparecem em “Hermelinda”, pois nele há a ausência de discursividade, causada principalmente pela supressão dos elos sintáticos, e há a explicitação da materialidade da linguagem sob os aspectos visual e sonoro.

Hermeslima  
 hermanlima  
 hermalinda  
 hermelinda

Outro poema que apresenta traços do Concretismo e que inclusive já foi apresentado no capítulo anterior é o poema “Ó duquesa”. O interessante é que ele foi apresentado por Antônio Girão Barroso na Primeira exposição de Arte Concreta do Ceará, em 1957, mas só foi publicado em 1972, na obra **Universos**.

Assim, depois de analisarmos alguns poemas de Antônio Girão Barroso, foi possível perceber que o poeta foi um típico poeta modernista, pois, desde as suas

primeiras composições, nota-se a liberdade formal em sua poesia. Fez parte do grupo de poetas concretos do Ceará, escreveu um livro de história e crítica sobre o movimento concretista no Ceará e participou das duas Mostras de Arte Concreta ocorridas no estado, mas prezava tanto a sua liberdade que não se deixou prender por qualquer imposição formal e sentia-se à vontade para compor até mesmo sonetos, uma forma estética demasiadamente criticada pelos concretistas mais ortodoxos de São Paulo.

É importante ressaltar que as primeiras composições dos poetas concretistas de São Paulo também não se aproximavam tanto dos ideais do Concretismo que mais tarde seriam postulados por eles próprios. Tanto nos primeiros livros de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, como nos dois primeiros números da revista **Noigandres** (1952 e 1955), organizada por estes mesmos poetas, encontram-se poemas longos e que privilegiam a discursividade, embora haja neles também diferenças importantes que prenunciam, enquanto composição, os procedimentos e temas que foram desenvolvidos nas etapas posteriores. Veja-se, por exemplo, esse poema retirado da primeira obra de Haroldo de Campos, **Auto do Possesso** (1950):

#### **RITO DE OUTONO**

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

Tua flor, Senhora, de lilases e álcool,  
 A dispersavas pelo bulevar.  
 Touros alados crescem no caminho:  
 Tecei guirlandas para o mês Ishtar!

Thammuz é o tempo. As virgens babilônicas  
 Esperam sempre, sem jamais cansar.  
 Joguei moedas sobre os teus joelhos.  
 Lilases e álcool. Tua flor. Ishtar.



Neste poema, notam-se marcas da “Geração de 45”, pois tem-se a presença de versos decassílabos e endecassílabos de acentuação fixa “que se entrelaçam com um tema mítico e exótico em uma mostra de destreza e lirismo poéticos.”<sup>35</sup>

Os outros dois poetas também apresentam poemas longos e discursivos em suas primeiras obras. “O lobisomem” e “O jogral e a prostituta negra”<sup>36</sup> são dois famosos poemas de Décio Pignatari escritos entre 1947 e 1949 que apresentam tais características e que estão inseridos em sua primeira obra **O carrossel** (1950). Augusto de Campos também compôs poemas longos e que diferem bastante do viés concretista que iria imprimir em suas composições futuras. Sua primeira obra publicada foi **O Rei menos o Reino** (1951).

Haroldo de Campos e Décio Pignatari editaram seu primeiro livro pelo Clube de Poesia, que era liderado por poetas e críticos da “Geração de 45” e que, portanto, tinham orientação classicista e gosto pelas formas regulares. Na verdade, os três poetas do grupo “Noigandres” faziam parte do Clube de Poesia e frequentavam constantemente as reuniões. Porém, pouco tempo depois do lançamento dos livros, os poetas romperam com aquela agremiação e declararam publicamente sua oposição à poética oficial de 45, dando início a sua empreitada concretista.

## 2.2 José Alcides Pinto: o iniciador do movimento concretista cearense

No Ceará, quem deu o pontapé inicial para a chegada da poesia concreta foi o poeta e ficcionista José Alcides Pinto. Foi ele o principal responsável pela inserção do movimento no estado, bem como pela realização das duas Mostras de Arte Concreta que ocorreram em Fortaleza. Assim o apresenta Dimas Macedo no prefácio da obra **Poemas Escolhidos** (2003):

Vanguardista, insubmisso, desobediente e inovador na criação de processos ficcionais e na restauração da linguagem poética, José Alcides Pinto é considerado o mentor do Movimento Concretista no Ceará, e o seu representante mais destacado, sendo por isto mesmo, luminosa sua trajetória literária.<sup>37</sup>

É uma obra que se caracteriza pela diversidade, pois o autor transitou por diversos gêneros: foi poeta, ficcionista, teatrólogo, crítico literário, ensaísta, contista, memorialista. É conhecido por muitos como o poeta “maldito”, pois cultivava temas

<sup>35</sup> AGUILAR, Gonzalo. op.cit., p.164.

<sup>36</sup> Os dois poemas se encontram na íntegra na parte dos anexos. (ANEXO E e F) p.136 e 137.

<sup>37</sup> MACEDO, Dimas. A obra literária de José Alcides Pinto. In: PINTO, José Alcides. **Poemas escolhidos**. Rio de Janeiro: Editora GRD, 2003. p. 17.

relacionados com a morte, o diabo e a miséria humana. Suas produções percorrem as veredas do satanismo, através do erotismo e da loucura. Prefaciando **Cantos de Lúcifer** (1954), Cassiano Ricardo diz que a obra confirma, a seu ver, “a inquietação do poeta múltiplo e uno que é José Alcides Pinto, nos vários *selves* que polifacetam a sua personalidade.”<sup>38</sup>

Aparentemente simples, no entanto complexa, a sua vasta obra poética e ficcional não segue nenhuma linha definida, pelo contrário, o autor mostra-se bastante versátil em suas produções. Cada obra adquire seu próprio estilo, organiza seu sistema único, demonstrando a preocupação do escritor em renovar-se constantemente e fazer que seu universo seja o mais possível multiforme e atual. Cassiano Ricardo, ainda no prefácio a **Cantos de Lúcifer**, cita a seguinte afirmação de Gilberto Amado: “Concretismo, pós-surrealismo, qualquer que seja o rótulo seus poemas rápidos, intensos, são poesia ressoante, reveladora do seu talento admirável.”<sup>39</sup>

Em **O Universo Mi(s)tico de José Alcides Pinto** (1979), José Lemos Monteiro apresenta uma análise interessante acerca do caráter mítico ou místico que tanto caracteriza a obra do poeta “maldito”. Diante da dificuldade de filiar o poeta a uma só corrente estética, José Lemos Monteiro reconhece que as incursões do poeta são mais frequentes no realismo mágico e no surrealismo. Porém, o surrealismo de José Alcides Pinto se realiza muito mais pelos conteúdos oníricos do que pela forma. Também Antônio Girão Barroso, em seu curto texto sobre Alcides Pinto intitulado “Fisionomia do poeta”, afirma: “No nosso país de tantos gênios, Alcides Pinto se coloca realmente, como um autêntico surrealista, a partir do seu primeiro **Noções de Poesia e Arte** (1952), irmanado ao que há de melhor em outros países, inclusive na França.”<sup>40</sup>

O poeta iniciou sua trajetória literária participando de duas antologias: **Antologia dos poetas da nova geração** (1950) e **Antologia: a moderna poesia brasileira** (1951). Entre poesia e ficção, o autor possui mais de 30 títulos publicados, o que admira por ser uma vasta obra que foi produzida em pouco mais de 50 anos (dos anos 50 aos anos 2000). Neste capítulo, interessa-nos, principalmente, suas primeiras obras poéticas que datam da década de 50. São elas: **Noções de poesia e arte** (1952), **Pequeno caderno de palavras** (1953), **Cantos de Lúcifer** (1954), **As pontes** (1955) e **Concreto: Estrutura Visual-Gráfica** (1956).

---

<sup>38</sup>RICARDO, Cassiano. A Poesia de José Alcides Pinto (Prefácio da obra **Cantos de Lúcifer** (1954). Ibid., p. 277.

<sup>39</sup>Ibid., p. 278.

<sup>40</sup>BARROSO, Antônio Girão. Fisionomia do poeta. In: PINTO, José Alcides, op.cit., 2006. p. 422.

**Noções de poesia e arte** é um livro curto, composto por apenas 53 páginas. Pelo título, é possível imaginar que o autor emitirá, neste livro, orientações sobre produção e/ou apreciação de poesia e arte. Porém não é bem isso que acontece, pois ele caracteriza-se mesmo como um livro de poesia. O universo sombrio e introspectivo que predomina na obra de José Alcides Pinto já está presente nesse seu primeiro livro, pois o tema da morte se repete na quase totalidade dos poemas. A utilização do vocábulo morte e de seus sinônimos caracteriza o pessimismo como o aspecto fundamental da vivência do homem no mundo. Veja-se o poema de abertura de **Noções de Poesia e Arte**:

### POEMA

Sim. Entra o sol. Entra o sol  
e esplende. E o lustre acende  
do assoalho. Pesadas cortinas vedam  
o salão. E o silêncio que é seda cede  
aos meus passos intranqüilos.  
Que faço eu neste templo  
de sol assaz esculpido?  
Se além o mar não se escusa  
à praia dar, porque então  
eu hei de ao mórbido silêncio  
que envolve meu ser e invade,  
fugir? Nem ousar um gesto. Meu corpo  
é novo e tácito. À esfera  
tranqüila e bela resisto.  
Um pássaro vário e translúcido e  
morno, sem estrépito cai  
aos meus pés. Em vão perscruto  
o som captar e o mistério.  
Agora que o mudo silêncio  
é solidão deste pássaro  
volvo ao convívio dos homens  
não como um deus. Tal um dêles  
que habitam fora do templo.

## 2

E permanece no templo o pássaro morto  
 sem cal nos olhos e luz nos pés de sono  
 como o lenço úmido sobre o rosto  
 da irmã morta e no meu próprio rosto  
 que ninguém ousa tocá-lo. Tal o peso  
 das lágrimas de chumbo. Este pássaro  
 que assaz destino impele ao meu destino  
 é de contido dever voltar ao túmulo  
 de minha irmã (de onde voou) porque  
 é pó de seus joelhos. Ignorado  
 és do mundo atual - pássaro de sombra-  
 que penetras no templo fechado e  
 no meu antro escuso se aninha.

Tem-se aí um extenso poema em que o tema da morte é constante. Para ele, a morte é algo inexplicável que gera a revolta interna do homem. Sobre esse tema, José Lemos Monteiro propõe uma rápida aproximação de Alcides Pinto com Manuel Bandeira, porém com um grande desnível entre as concepções dos dois poetas. Embora o segundo apresente uma posição fatalista, esta é associada à resignação e à certeza de que, além desta vida há um mundo novo ao qual todos devemos aspirar. Já o fatalismo de José Alcides Pinto está ligado ao absurdo e ao desejo de que a vida terrena seja eterna. Ou seja, “são duas perspectivas contrastantes do mesmo fenômeno: uma serena e tranquila porque santificada, outra inquietante e inconformista porque humanizada.” (MONTEIRO, 1979, p. 26)

O poema está dividido em duas estrofes. A primeira contendo vinte e três versos e a segunda treze versos. Há uma alternância entre versos longos e versos mais curtos e não há uma constância nas rimas. A presença de sibilantes nos sete versos iniciais da primeira estrofe proporciona uma maior fluência na leitura do poema e sugerem a criação de imagens interessantes como em (*E o silêncio que é seda cede / aos meus passos intranquilos*). Tem-se, na primeira estrofe, a caracterização de um ambiente de atmosfera sombria em que (*pesadas cortinas vedam o salão*) fazendo com que nem mesmo a entrada do sol consiga amenizar aquela escuridão que, perceptivelmente, está muito mais imersa na alma do eu-lírico do que no ambiente em si. Na parte final da estrofe, acontece a queda de um pássaro que, simbolicamente, passa a representar o silêncio que predominava naquele ambiente. (*Agora que o mudo silêncio / é solidão deste*

*pássaro / volto ao convívio dos homens / não como um deus./ Tal um deles / que habitam fora do templo.)* O poeta utiliza com frequência a figura de pássaros e outros animais em suas obras. Estes últimos versos transcritos levam a entender que o poeta recupera a sua voz e volta ao convívio dos homens a partir do momento em que aquele pássaro toma para si toda a carga daquele mudo silêncio, podendo, inclusive, ser visto como a poesia. E, na segunda estrofe, permanece a imagem do pássaro morto no templo, havendo, finalmente, a revelação do que se passava naquele ambiente (*[...] como o lenço úmido sobre o rosto / da irmã morta e no meu próprio rosto / que ninguém ousa tocá-lo. / Tal o peso das lágrimas de chumbo.*) e a conscientização de que o destino daquele pássaro está intimamente ligado ao seu, uma vez que é pó dos joelhos de sua irmã morta, devendo, portanto, voltar ao túmulo dela, de onde voou. Os últimos quatro versos aproximam mais ainda a figura do pássaro à da poesia, pois mesmo sendo esta ignorada por muitos, ainda consegue adentrar no templo fechado e se aninhar no coração do poeta: (*Ignorado/ és do mundo atual – pássaro de sombra – / que penetras no templo fechado e / no meu antro escuso se aninha.*)

Este primeiro livro é dedicado a três pessoas do seu convívio: *À memória de minha irmã Gerçi; À minha mãe, Maria do Carmo Pinto e À minha esposa, Beatriz do Nascimento Pinto.* O livro foi marcado pela morte de sua irmã Gerçi. Floriano Martins, em um curto ensaio intitulado “Caos e utopia em José Alcides Pinto” e publicado no suplemento *Sábado*, do jornal *O Povo* em Fortaleza, 22/07/95, transcreve um pequeno trecho de uma conversa que teve com o poeta em que ele fala sobre a perda da irmã e do significado dessa perda para a sua produção poética: “*Essa dor ainda me persegue (...)* Talvez tenha sido sua morte, em plena mocidade, que abriu esse vazio dentro de mim. (...) ...sua imagem fixou-se em minha retina com obsessão. Ela está presente, de uma forma ou de outra, em toda a minha obra, principalmente na poesia”. O poema que fala diretamente da morte da irmã querida:

### **ANTE O TÚMULO DE MINHA IRMÃ GERÇI**

Evito-te tristonho de amarguras  
para pensar em ti eu me reservo  
mesmo assim reservado inda me firo.  
Eu somente, eu somente, em ti padeço  
em tristezas e lembranças me magôo  
de sal meu corpo se reveste. Lírios  
despetalo em lágrimas no teu túmulo.

Saudade-fel. Dor de mim mesmo e de ti.  
 Perdi-te eternamente isto asseguro  
 librações de asas de anjo não escuto  
 em teu silêncio-retiro. Túmulo.  
 Enchendo de pesares meus redutos  
 carregado de mármore e ciprestes  
 evado-me do teu antro funerário  
 e nunca existo nele tão presente.

É um poema forte e marcado por uma enorme angústia causada pela perda de um ente querido. E o tema da morte se imbrica de tal forma na mente do poeta que irá predominar em grande parte de sua obra, tanto na poética, quanto na ficcional.

Na segunda parte dessa obra, que é intitulada “O vale dos abutres”, os poemas em prosa se caracterizam por uma linguagem onírica em que se encontra a maior quantidade de componentes surreais na obra, através da criação de entes possuidores de uma força maléfica que se apresentam de forma grotesca e hedionda. Veja-se um exemplo:

### **O POETA DANÇA PARA OS GATOS**

*Vendo que os morcegos dormiam, o poeta ficou furioso e atirou-lhes os últimos dentes que lhe restavam. E, como eles continuassem dormindo, apanhou um por um e os sufocou debaixo dos sovacos. Nesse momento, os trinta e sete gatos que habitam sobre os telhados limosos da rua da Imperatriz, foram atraídos pelo cheiro ácido do sangue dos morcegos massacrados e rodearam o poeta que tinha agora as mãos trançadas sobre a cabeça. E o louco poeta começou a dançar para os gatos, que ficaram visivelmente comovidos e silenciosos.*

Além dos gatos e dos morcegos, nesta segunda parte da obra ainda aparecem outros animais que ajudam a completar essa atmosfera de terror e alogismo: um corvo devorador do cadáver de uma criança, um cachorro doente que mordida um aleijado, o porco china que “atou ao rabo o fantasma de um anão” e uma multidão de “jacarés sonâmbulos que há séculos viviam encantados”. Assim caracteriza-se, portanto, a primeira obra de José Alcides Pinto: uma obra em que não há uma sistematização formal, visto que apresenta até mesmo poemas em prosa, sem preocupação com métrica e rima e uma obra que se enquadra perfeitamente no surrealismo devido à presença de

alguns elementos como o ilogismo e a criação de visões oníricas, sem falar na utilização do tema da morte como um instrumento principal da obra.

Nelly Novaes Coelho, em seu texto “José Alcides Pinto: Sua arte poética e a problemática de nosso século”, pensando sobre as duas obras iniciais do poeta, afirma:

Sem dúvida, os influxos do surrealismo se fazem presente em sua criação inicial (**Noções de Poesia e Arte** – 1952 e **Pequeno Caderno de Palavras** – 1953), não só por essa vivência abissal do poético (através de um “eu” metamorfoseado em mil formas distintas), mas também pela linguagem metafórica; pela irracionalidade ou o absurdo das imagens; a linha longa do poema-em-prosa; a consciência da construção poética como geradora de um novo Real; a busca da Beleza “pelo avesso”: nas formas feias ou abjetas, etc. Assim, tocado pelo Surrealismo (naquilo que este significou de revolta contra o institucionalizado/esclerosado e que impedia a eclosão do novo; ou ainda, contra os limites-tabus ao pensamento e aos atos livres; contra os preconceitos/falsidades de moral burguesa...), José Alcides cria uma poesia e uma ficção em que tudo é força, paixão, revolta e onde se impõe o belo horrível.<sup>41</sup>

Sobre o Surrealismo, Gilberto Mendonça Teles diz, em sua **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**, que:

O movimento buscava a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais. Daí a recorrência à magia, ao ocultismo, à alquimia medieval na tentativa de se descobrir o homem primitivo, ainda não maculado pela sociedade. (TELES, 2009, p.215)

Pode-se dizer que as obras de Alcides Pinto em alguns pontos se aproximam e em outros se afastam dessa definição de Teles. Pois, se é possível vê-lo como um homem fora da lógica e da razão, recorrendo muitas vezes à magia e ao ocultismo, já não se pode vê-lo fora da família e livre de suas relações psicológicas, por exemplo.

**Cantos de Lúcifer** (1954) é o terceiro livro do poeta. Neste livro, segundo Nelly Novaes Coelho, “a morte se defronta com o erotismo (cerne do pensamento surrealista, em sua reabilitação da carne ou liberação do tabu do sexo)”<sup>42</sup>. Dimas Macedo, falando da trajetória literária de José Alcides Pinto, afirma que o primeiro salto qualitativo do autor se dá com a publicação desta obra, visto que é “um poema que condiciona uma nova direção nos quadros da própria poesia brasileira e onde o sagrado e o profano se misturam com o acréscimo de uma linguagem contundente.”<sup>43</sup>

<sup>41</sup> COELHO, Nelly Novaes. José Alcides Pinto: Sua arte poética e a problemática de nosso século. In: PINTO, José Alcides. op.cit., 2006. p. 442.

<sup>42</sup>Ibid., p. 444.

<sup>43</sup>MACEDO, Dimas. Trajetória Literária. In: PINTO, José Alcides. op.cit., 2006. p. 426.

## PRIMEIRO CANTO

## LÚCIFER

*[...] Aquela fêmea me sufoca. Está doida. É um pesadelo horrível. Senhor empresta-me teu crucifixo para afugentá-la. E eu estou dividido ao meio pelo umbigo, entre o reino de Lúcifer e o de Cristo. A névoa me isola como uma sombra, e só as águas escuras ainda amo. E o ar. Raramente o céu, lá, sem nuvens, distante. Os pássaros como as crianças, apenas soluçam. E o mar é uma máquina suplicante como as torres, onde os antigos executavam suas sentenças. Homens-fêmeas!, se fosseis da minha têmpera, obrigariam vossas mulheres engolir esses fetos.*

*O instinto desta época é o da antropofagia e do vício. Só os santos não prevaricam, mas como gemem, sob a solidão irrevogável da Eternidade.*

*Os frades oram... o mundo gira... e eu só creio no mal. Em abril, as borboletas desabrocham azuis.*

Este é um trecho do primeiro canto da obra, que é composta, ao todo, por dezenove cantos. Todos os cantos seguem essa mesma forma em prosa. Através desse canto, intitulado “Lúcifer”, é possível identificar os elementos que predominam nessa obra: a morte, a figura de Lúcifer, a loucura e o erotismo. O binômio Eros-Tanatos insere-se no universo poético de José Alcides Pinto e ali permanecerá na maior parte dos livros posteriores.

Em **Cantos de Lúcifer**, o amor carnal ora aparece como o mal ou pecado a serem punidos, de acordo com a tradição cristã (*Aquela fêmea me sufoca. Está doida. É um pesadelo horrível. Senhor empresta-me teu crucifixo para afugentá-la.*); ora aparece transcendentalizado, representando a sublimação da carne e revelando fascínio-horror do sexo (*Lúcifer, eis teu filho, traspassa-o. Qualquer artífice hábil fabrica centenas de anjos. Se eu possuísse o amor dos animais, por certo, não te imploraria um beijo. Como sou frágil! O mais forte dos heróis não seria menos covarde. Como uma lâmpada de azeite me abraso dos pés aos testículos, onde a razão não chega.*).

Outro forte contraponto que acontece na obra é a disputa entre o sagrado e o profano. Há, ao mesmo tempo, uma ânsia pela divindade e uma atração pelo demoníaco, que estão, visceralmente, ligadas ao erotismo. (*E eu estou dividido ao meio pelo umbigo, entre o reino e Lúcifer e o de Cristo.*)

Se, num primeiro momento, há uma entrega total a Lúcifer (*Lúcifer, eis teu filho, traspassa-o.*) e uma declaração de ódio ao criador (*Nem chamem luz o que vos digo: LUZ. Nem força. Ou qualquer inspiração. Assinem vossas palavras de sangue em meu livro de sabedoria: Ódio ao criador da primeira luz.*), num segundo momento acontece o abandono deste e a adesão à esfera do sagrado (*Lúcifer! - Ó condenado! A razão está*



*comigo e com os deuses. Alimentamo-nos de verdades celestes. Corrige meus erros. Conquistei o terror à morte. Pobre Satanás! pertenço ao reino de Cristo. Perdeste uma grande alma, apesar de toda a tua prudência.)*

Contudo, no decorrer de toda a obra, encontram-se alusões heréticas ao cristianismo através de passagens, muitas vezes irônicas, que ferem a imagem sagrada de Cristo: *(Estou ajoelhado aos pés de Cristo, descrente como se estivesse diante de um enorme sapo.)* ou *(Prometo, Senhor, ser o mais devasso de vossos filhos para que me acedas o perdão que apaga as nódoas, limpa o sangue das mãos, varre para distante as sombras negras do coração. Que seriam dos perversos, Senhor, se não obtivessem o vosso divino perdão? Como sois, em verdade, misericordioso.)*. Neste último trecho, percebe-se uma grande ironia quanto aos preceitos cristãos de perdão e misericórdia, uma vez que ele coloca como se Deus preferisse os mais devassos para assim poder praticar seu santo perdão e sua grande misericórdia.

Existe uma inequívoca relação entre a vida do autor e a sua obra. Embora à crítica literária não interessem as possíveis relações Poesia/Vida do autor, no caso de José Alcides Pinto elas se tornam mais um dado a iluminar a natureza de sua criação e os diversos antagonismos presentes em sua obra como: Racionalidade/Loucura, Erotismo/Ascetismo, Vida/Morte, Amor/Ódio, Violência/Mansidão, Grandeza/Miséria, Generosidade/Egoísmo; Lucidez/Delírio; Bondade/Maldade, Real/Imaginário, etc

José Lemos Monteiro, em sua obra **O Universo Mí(s)tico de José Alcides Pinto**, apresenta a infância do poeta como sendo um dos elementos que contribuíram para a gênese do seu universo literário. Pois o menino foi criado na paisagem do sertão da Ribeira do Acaraú, “um cenário onde os esqueletos de animais mortos pelas secas ou as casas destruídas pelas enchentes são uma oscilação constante e perturbadora.” (MONTEIRO, 1979, p.13) O ambiente de superstição e de fanatismo religioso em que cresceu José Alcides também pode ter contribuído para a formação do seu inconsciente mi(s)tico em que predomina a zona do fantástico, do surreal com suas formas estranhas e grotescas repletas de demônios e duendes, mas também de pássaros e borboletas azuis.

Em entrevista concedida a Nilto Maciel, o autor fala de fatos escabrosos que aconteceram em sua infância:

O episódio mais insólito de minha infância e adolescência passo agora a descrevê-lo, sem medo de que me chamem de louco. Também pudera. São cenas escabrosas. As raposas corriam pelo quadro das ruas e entravam nas casas aos berros. Lembro-me bem: eu tinha dez anos, data de minha primeira incursão sexual. Armei um laço com um “relho cru” e lincei a raposa, que pulava e berrava desesperada, mas só a soltei depois de satisfazer meus instintos animais. Esse é o maior pecado que um cristão pode cometer.

Não obstante, me considero um servo de Deus. Talvez como Rimbaud, um místico em estado selvagem. Não tenho culpa de minha natureza ser inclinada ao vício e ao pecado. O certo é que luto com todas as forças para destruir esse sangue ruim, irmão gêmeo da perversão. Um dia chegarei lá, nem que seja pela morte, essa noiva indesejada, viúva negra, guardiã dos sepulcros.<sup>44</sup>

Através deste relato, percebe-se o quanto José Alcides Pinto compõe de si um “eu” perturbado desde a infância, um ser dilacerado e perdido em suas mais profundas convicções. Sua biografia fala de dois fatos que considero interessante apresentar sucintamente aqui. O primeiro é que, apesar dos estigmas de maldito, satânico e etc, por volta de 1977, cumprindo uma promessa que havia feito a São Francisco de Assis, caso este o curasse de uns nódulos que haviam surgido em seu tórax, passou um ano inteiro se vestindo com o hábito franciscano, aquela bata amarronzada e comprida. Ele ia a todos os lugares vestido daquela maneira, chamando a atenção de todos e fazendo os amigos acreditarem que ele havia enlouquecido de vez. O segundo fato que levou muitos a considerarem Alcides Pinto um louco foi o seu abandono do cargo de professor efetivo de Comunicação Social da UFC em 1970, onde lecionou por alguns anos. O poeta largou a universidade para se dedicar somente à literatura e voltou a viver em sua fazenda no interior por algum tempo, onde também passou a trabalhar com a terra e com a criação de animais.

**As Pontes** (1955) é a sua quarta obra poética. Constitui-se como um longo poema em verso. Segundo Nelly Novaes Coelho, através dele “se instala a realidade histórica em sua poesia. Oscilando entre o metafórico e o referencial, compõe o cenário absurdo e terrível em que o mundo afunda, enquanto os homens permanecem sobre as ‘pontes’”.<sup>45</sup>

[...]

Oh! homens, sois uma paisagem geográfica  
situados que estiverdes sobre as pontes,  
à margem das vertentes e do mundo,  
à margem de mim mesmo que sou ponte  
por onde passaram Heródoto, Jean Beunhes,  
Humboldt, Ritter, Hegel, Anacreonte.

<sup>44</sup> MACIEL, Nilto. José Alcides Pinto: 80 Anos de Arte Literária. In: PINTO, José Alcides. op.cit., 2006. p.340. Entrevista publicada originalmente em: Literatura. Revista do Escritor Brasileiro, Fortaleza, Funcet, Jan/Jun. 2003.

<sup>45</sup> COELHO, Nelly Novaes. op.cit., 2006. p.446.

Porque eu sou o mesmo em qualquer ponto  
sequência, ângulo, tangente, hemisfério:  
mesmo depois de morto sou eu mesmo  
revertido no carbono destas pontes.

Ainda sou eu no cálcio deste rio,  
nitrogênio no caule destas plantas.  
Ainda sou eu no urânio deste sol,  
e à noite nas sombras destas pontes,  
ainda sou eu a sombra destas sombras.

[...]

Oh! são estas pontes que me matam  
neste rio mitológico e metafórico;  
oh! são estas pontes que me arrastam  
neste rio de podres transcorrências.

Estas são apenas algumas estrofes de **As pontes**. Neste longo poema há grande variedade de ritmos e imagens insólitas e, através dele, o poeta converte o histórico à categoria do mítico ao lhe desvendar a perenidade e a eterna repetição. A ensaísta Nelly Novaes Coelho afirma ainda que

Nele o poeta reafirma o homem como elemento integrante da grande unidade cósmica que escapa à percepção comum; entretanto, não lhe empresta nenhuma grandeza, pois a perspectiva dominante nessa poesia é a do pessimismo mais absoluto em relação à condição humana.<sup>46</sup>

Finalmente chega-se à quinta obra poética do autor, **Concreto: Estrutura Visual-Gráfica** (1956). Esta foi a principal obra de viés concretista do poeta, tendo sido publicada no mesmo ano do lançamento da poesia concreta no (MAM) Museu de Arte Moderna de São Paulo. Dimas Macedo caracteriza a obra como sendo o segundo salto qualitativo no processo criativo de José Alcides Pinto, uma vez que se constitui como “um inventário de motivação essencialmente concretista através do qual o poeta modifica seu comportamento diante dos próprios **Cantos de Lúcifer** e de toda sua poemática, com evolução de fundo e de forma.”<sup>47</sup>

Um dos poemas que compõe esta obra é o seguinte:

---

<sup>46</sup>Ibid., loc.cit.

<sup>47</sup> MACEDO, Dimas, op. cit., 2006, p. 426.

**um peixe nada**  
**pára**  
**para onde**  
**para que**  
**pára**  
**para nada**

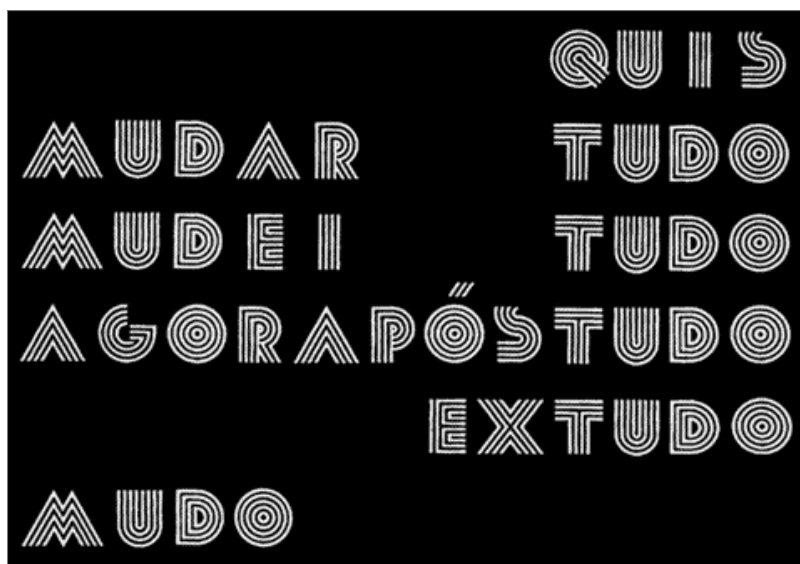
Neste poema, que não possui título como os demais que compõem o livro, percebe-se logo certo apelo visual, uma vez que a disposição das palavras no papel sugerem uma imagem, que pode ser vista como o caligrama<sup>48</sup> de um peixe. O que fica notório ainda é que nele há apenas um jogo com as palavras. Basta atentarmos para a aplicação do verbo “parar” (**pára**), que aparece duas vezes, e da preposição “para”, que aparece três vezes, nas duas primeiras acompanhando os pronomes interrogativos (para **onde**) e (para **que**) e da última vez acompanhando um pronome indefinido (para **nada**), que também aparece no poema como o verbo “nadar”, para confirmarmos que há no poema esse trabalho com a disposição das palavras no papel, porém sem obedecer aos preceitos da poesia concreta de procurar fazer do poema “um objeto em e por si mesmo” ou um “produto de uma evolução crítica de formas”<sup>49</sup>, ou seja, não há neste poema a força do caráter verbivocovisual da poesia concreta.

Um famoso e polêmico poema concreto que obedece a tais características é o “Póstudo”, de Augusto de Campos. Ele foi publicado na contracapa do suplemento literário “Folhetim”, da **Folha de São Paulo**, em 27 de janeiro de 1985, ou seja, é bem posterior aos poemas de **Concreto: Estrutura Visual-Gráfica** e ao período do apogeu do Concretismo no Brasil, mas caracteriza-se como um típico poema concreto. Em 31 de março do mesmo ano, Roberto Schwarz escreveu, na **Folha de São Paulo**, seu artigo “Marco Histórico”, no qual faz um balanço crítico do movimento de poesia concreta a partir desse poema. Vejamos o poema:

---

<sup>48</sup> É um tipo de poema visual que se expressa através da disposição gráfica do texto escrito, formando objeto real ou figura que é a própria imagem principal do poema. O primeiro a sistematizar e teorizar sobre o poema visualmente figurativo foi Guillaume Apollinaire, que em 1918 publicou seu famoso **Calligrammes**.

<sup>49</sup> Plano-piloto para a poesia concreta. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. op.cit. p.156.



Em seu ensaio, Schwarz analisa o poema e, através dele, faz inúmeras críticas ao Concretismo. Em uma delas ele afirma que o poema pode ser visto

Como enésimo exemplo de um procedimento-chave dos concretistas, sempre empenhados em armar a história da literatura brasileira e ocidental de modo a culminar na obra deles mesmos, o que instala a confusão entre teoria e autopropaganda, além de ser uma bobagem provinciana. (SCHWARZ, 1987, p. 61)

No decorrer do texto, o crítico utiliza algumas expressões depreciativas como “historieta” em vez de história, “filosofante” em vez de filosófico. Analisando o poema, ele afirma que “‘mudei tudo’ é destas frases em que a pretensão beira a tolice.” (SCHWARZ, 1987, p.59) e, utilizando sua ironia, afirma ainda que o poema “Sem dúvida é bonito, e banal”. (SCHWARZ, 1987, p.66)


Outro poema de **Concreto**: Estrutura Visual-Gráfica, esse trabalhando mais com a linguagem, é o seguinte:

p l u m a d o s o l  
d a r v o r e d a t  
e r r a d a v e d a  
n o i t e e d a r v  
o r e d o v e n t o

A técnica concretista aplicada neste poema se dá através da quebra dos vocábulos que somente se complementam na linha seguinte. Na primeira linha, tem-se a única exceção, pois o sintagma “pluma do sol” é formado sem quebras. Os outros sintagmas: “árvore da terra”; “ave da noite” e “árvore do vento” se formam de uma

linha para outra. Note-se que, entre estes vocábulos, há sempre a presença da letra “d”, o que permite uma leitura mais corrida, em virtude da síncope que é feita entre o “d” e a vogal que vem em seguida: “pluma do sol”, “d’árvore da terra”, “d’ave da noite” e “d’árvore do vento”. Este é outro poema da fase ortodoxa do Concretismo em que José Alcides Pinto realiza o jogo com as palavras, lembrando até um quebra-cabeça em que é possível movimentar as letras e formar vocábulos diversos.

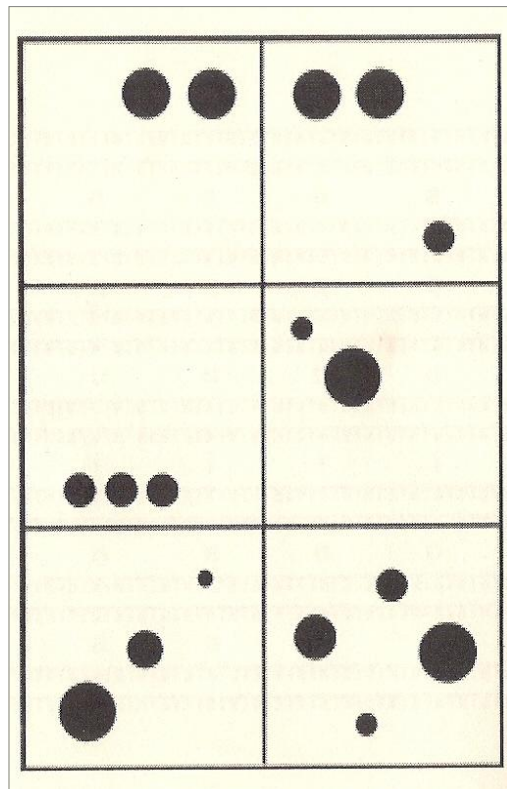
Um poema que se aproxima bastante dessas técnicas concretistas aplicadas ao poema de Alcides Pinto é o poema “terra” de Décio Pignatari. Neste poema também ocorre a quebra dos vocábulos, porém além da forma concretista, é possível afirmar que há um notável conteúdo social nesse poema, pois o núcleo *terra* gera um conjunto relacional que é composto por: *terra – erra – ara terra – rara terra – erra ara terra – terra ara terra*. São estes os elementos temáticos que se originam do núcleo, além da locução *terra a terra* que o acompanha implicitamente como um coro fonético visual. Este poema pode ser remetido à questão da má distribuição de terras e dos latifúndios, que é sempre um problema atual no Brasil. Observe-se o poema:



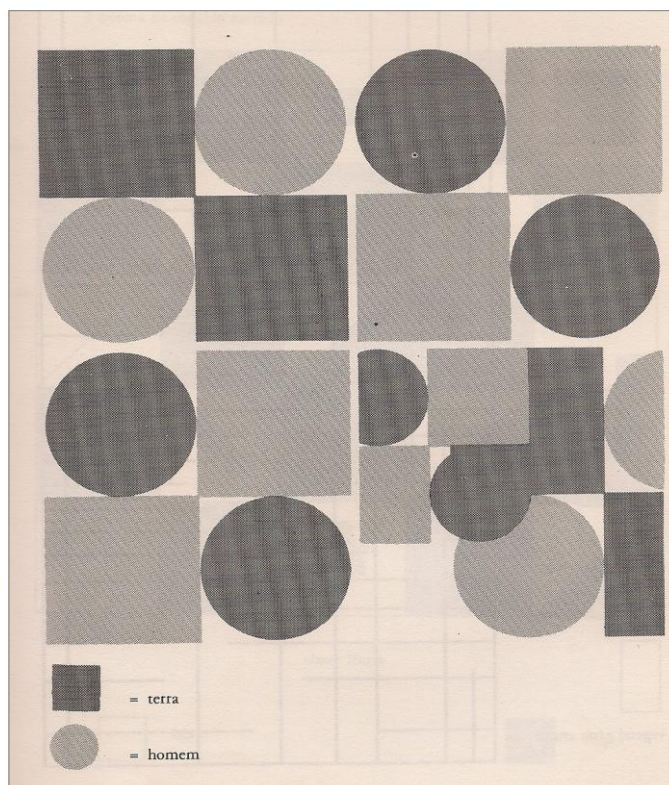
ra terra ter  
 rat erra ter  
 rate rra ter  
 rater ra ter  
 raterr a ter  
 raterra terr  
 araterra ter  
 raraterra te  
 rraraterra t  
 erraraterra  
 terraraterra

Em **Concreto: Estrutura Visual-Gráfica**, Alcides Pinto apresenta o seguinte poema que se refere ao advento da modernidade, das máquinas e das indústrias. Observe:





Os *Planetas Visuais* de José Alcides Pinto lembram os poemas semióticos de Décio Pignatari e de outros poetas, como esse de Luis Ângelo Pinto:





É necessário dizer que este poema já é da década de 60. Pois foi em 1964 que Décio Pignatari lançou um manifesto, que foi assinado conjuntamente por Luis Ângelo Pinto, formulando o poema-código ou poema semiótico, como é mais conhecido. Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas, em seu texto “Poesia de olho vivo”, que é um capítulo de **Poesia Concreta**, afirmam que:

Por trás dessa idéia existia o desejo de reformular a proposta da poesia participante, transformando o poema-sem-palavras numa forma visual de comunicação universal. A linha de experimentação do concretismo seguia caminho, buscando relações que estivessem além do código verbal. (DANTAS e SIMON, 1982, s/p)

Além da distância temporal que separa os *Planetas Visuais* dos poemas semióticos, existe entre eles, principalmente, uma diferença de sentido, pois a visualidade dos poemas semióticos, em sua maioria, está ligada diretamente à realidade urbana e industrial daquela época. O exemplo de poema semiótico que selecionamos caracteriza-se como um poema-código bem realizado que aborda uma questão pertinente da realidade que é a relação homem/terra, que, aliás, dialoga com o poema “terra” de Décio Pignatari, visto anteriormente. Já os *Planetas Visuais* estão mais voltados para a questão da representação da natureza, do cosmos, do universo.

Devido a sua vasta produção literária, tanto no campo da poesia como da ficção, alguns estudiosos preferem negar o valor da vertente concretista na obra de José Alcides. Nelly Novaes Coelho, por exemplo, afirma que:

Fica, então, evidente que tal produção foi um mero exercício para a imaginação criadora do poeta, pois a natureza de seu talento exige mais fundas reflexões do que as então permitidas pelo formalismo concretista, ou similares. De qualquer maneira, a experiência resultou em um aprofundamento inegável de sua preocupação com a forma, tal como se pode ver nas diferentes estruturas narrativas, a ficção produzida a partir daí, e que corresponde aos mais altos momentos de sua obra.<sup>51</sup>

Assis Brasil, em seu texto “José Alcides Pinto”, chega até a comparar Alcides Pinto com Ferreira Gullar, o desertor da poesia concreta de São Paulo.

O escritor cearense, começando pela poesia, tomou uma posição bastante individual em sua experiência, e aqui se aproxima de Wladimir Dias Pinto e Ferreira Gullar, dois poetas de sua geração. Os três, embora uma aproximação passageira e benéfica pela vanguarda concretista, continuam intactos em seu “modo de ser” poético. E aqui ainda abstrairíamos certo aparato teórico com que os três – Gullar e Wladimir, no Sul e Alcides do Norte – marcaram sua “simpatia” pelo movimento renovador de 1956. O cearense lideraria mesmo, em sua terra, um pequeno grupo que não se conformava com a esterilidade e o estiolamento. E sua obra poética, hoje,

---

<sup>51</sup> COELHO, Nelly Novaes. op.cit., 2006, p.447.

como a dos dois poetas assinalados, vive em função de seus próprios valores de pesquisa individual.<sup>52</sup>

Concordamos que a obra de José Alcides Pinto é vasta e diversa, necessitando, portanto, de maiores reflexões. Porém, o poeta pode e deve ser considerado como um nome importante para a inserção e propagação da vanguarda concretista no estado do Ceará. Embora muitos acreditem que se trata de equívoco querer imprimir valor acentuado à sua passagem pelo Concretismo, é inegável que suas experimentações formais foram bastante significativas para a formação do grupo de poetas concretos cearenses.

Voltando a **Concreto: Estrutura Visual-Gráfica**, é interessante notar que seus poemas não abordam aquelas temáticas voltadas para a morte, a loucura e o sexo que predominam tanto em suas produções anteriores ao Concretismo como em suas produções posteriores. Os poemas de **Concreto: Estrutura Visual-Gráfica** e de **As águas novas** (1975), outra obra de viés concretista do autor que será mais bem apresentada no próximo capítulo, são poemas que fogem, principalmente, às temáticas mais recorrentes nas obras do autor. Fica, então, a seguinte interrogação: Porque será que o poeta, ao compor os seus poemas concretos, se distancia tanto das principais temáticas que caracterizam o seu universo literário?

### 2.3 Horácio Dídimo: prévias considerações

Outro importante nome para o movimento de poesia concreta cearense é o do poeta Horácio Dídimo. A sua obra irá aos poucos desenvolvendo também um viés místico e religioso, aspecto que é tão importante na obra de Alcides Pinto. Porém, no caso de Horácio Dídimo, tem-se uma poesia mais voltada para o sagrado, enquanto Alcides Pinto privilegia a outra face da moeda, o profano. Ressalte-se, entretanto, que as marcas da religiosidade nas obras de Horácio Dídimo foram se acentuando com o passar dos anos, uma vez que, nos anos de 1950 e 1960, esse viés religioso ainda não era tão forte em seus poemas.

Na apresentação da terceira edição de **A palavra e a PALAVRA** (2002), P.e F. Sadoc de Araújo escreve um texto intitulado “A mensagem de um poeta místico”, em que afirma:

Horácio Dídimo realiza em si a definição de poeta como um ser em relação privilegiada com o sagrado e o transcendente. Seus poemas, com marcada tendência para o concretismo e indisfarçável inclinação para o surrealismo,

---

<sup>52</sup>BRASIL, Assis. José Alcides Pinto. PINTO, José Alcides. op.cit., 2003, p.302. Publicado originalmente em **A Poesia Cearense no Século XX**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

nascem espontaneamente no limite entre a palavra e o silêncio, região fronteira entre a presença do ser, que plenifica a inteligência e o coração, e a sua ausência que matiza de saudade e de mistério os mais íntimos recônditos das emoções humanas.

Em 1959, Horácio Dídimo participou da Segunda Exposição de Arte Concreta ocorrida no Ceará. Os poemas que foram apresentados na exposição e, posteriormente publicados no Jornal de Letras do Rio de Janeiro, foram os seguintes: “A fumaça”, “O emparedado”, “Necessidade”, entre outros. Estes poemas encontram-se também na obra **A palavra e A PALAVRA**, mas com um importante diferencial que é o acréscimo das passagens bíblicas que irão complementar ou mesmo modificar o sentido dos poemas concretos. Observe-se dois dos poemas que foram apresentados na exposição:

### **a fumaça**

cigarro

cigarr

cigar

ciga

cig

ci

c

cinza

sarro

### **o emparedado**

muro

muro

muro

muro

muro

muro

muro

muro

muro

muro

muro

muro m(urro)

Nestes dois poemas, percebem-se, nitidamente, os procedimentos concretistas. No primeiro, o poema é construído através da sugestão de consumo do cigarro, pois a palavra cigarro vai perdendo uma letra a cada linha até que sobram apenas cinza e sarro.

No segundo poema, a palavra “muro” é escrita doze vezes em disposição vertical, formando a imagem de um muro do qual o emparedado procura escapar mostrando violência com o gesto do “murro” e com o grito do “urro”. As técnicas concretistas são muito bem realizadas neste poema. Com toda simplicidade e utilizando praticamente uma única palavra, o poeta consegue construir um poema-objeto, ou poema-coisa, como prescreviam os concretistas de São Paulo.

Depois da exposição, Horácio Dídimo passou aproximadamente uma década publicando seus poemas apenas em jornais como no suplemento literário do Jornal **Unitário** e dos Diários Associados. Como estudante de letras, publicou na revista **CABORÉ** e como membro do Grupo SIN<sup>53</sup>, publicou na **Mini-sinantologia 1 e 2** e na **Sinantologia**. Somente em 1967 foi publicado, pela imprensa universitária, seu primeiro livro de poesia, **Tempo de chuva**, que havia sido contemplado com o Prêmio Universidade Federal do Ceará-1966.

#### 2.4 Pedro Henrique Saraiva Leão: o jovem poeta e o concretismo cearense

Quanto a Pedro Henrique Saraiva Leão, que era o mais jovem componente do grupo de poetas concretos do Ceará, sua primeira publicação foi **12 poemas em inglês** (1960). Apesar de terem sido suas publicações mais tardias, a participação de Pedro H. S. Leão foi importante para o movimento. Como afirma José Alcides Pinto no prefácio de **Concretemas** (1983):

O concretismo no Ceará foi por natureza um movimento de equipe, sem chefes nem papismos. Mas teve seu consultor, como acontece em todo grupo literário ou artístico. E esse papel era desempenhado pelo mais jovem do grupo – Pedro Henrique Saraiva Leão. E foi na condição de acadêmico de medicina e professor de Inglês do IBEU que cerrou fileiras ao nosso lado.

Dois dos poemas que apresentou nas duas exposições de arte concreta foram os seguintes:

---

<sup>53</sup>Grupo de poetas cearenses da “Geração 60” que faziam parte do Grupo SIN (Sincretismo): Pedro Lyra, Linhares Filho, Horácio Dídimo, Barros Pinho, Rogério Bessa, Leão Júnior e Roberto Pontes.

**v e i a**  
**v á l < u l a**  
**< e d a**  
**v e i a**  
**> e d a**  
**V i d a**

Neste poema predomina a utilização do fonema /v/, sendo que em três das seis palavras escritas no poema ( **v á l < u l a**, **< e d a**, **> e d a** ) a letra “v” é invertida ou para um lado ou para outro, simbolizando, sugestivamente, na primeira palavra, uma espécie de canal por onde percorre o líquido vital que é o sangue e nas outras duas algum mecanismo com função de impedimento. Note-se que este poema está também bastante associado ao exercício da medicina, pois estes elementos: veia, válvula e vida fazem parte do vocabulário de um acadêmico de medicina, que era outra atividade a que Pedro H. S. Leão se dedicava.

Outro poema apresentado pelo poeta foi o seguinte:

**F**  
**F**  
**F V**  
**F A**  
**F A P**  
**F A B**  
**F A B P**  
**F A B R**  
**F A B R I**  
**F A B R I O**  
**F A B R I C**  
**F A B R I C V**  
**F A B R I C A**  
**F Á B R I C A**

Neste poema, a forma também é predominante, pois o poema, gráfica e semanticamente se autofabrica. O poeta, como um operário da linguagem, vai construindo a estética e a semântica do seu poema, de forma que o resultado remeta a

um objeto concreto da realidade. No caso deste poema, o autor vai inserindo as letras de cima para baixo sempre acrescentando uma letra no final do sintagma, o que vai passando uma ideia de construção. As duas últimas palavras se diferenciam apenas pelo acento agudo que está na última (FABRICA–FÁBRICA) e que faz toda a diferença, pois é na última palavra que está o núcleo do poema: o advento da industrialização e o aumento do número de fábricas em diversas partes do país.

Viu-se, neste capítulo, um pouco da trajetória poética dos concretistas cearenses, principalmente Antônio Girão Barroso e José Alcides Pinto, enfatizando tanto suas produções anteriores quanto as contemporâneas à fase ortodoxa do Concretismo no Brasil. No capítulo a seguir, focaremos melhor nos outros dois poetas, Horácio Dídimo e Pedro Henrique Saraiva Leão, investigando suas produções poéticas realizadas nos anos posteriores ao apogeu do movimento concretista.

### 3 OS POETAS CEARENSES NO PERÍODO POSTERIOR AO MOVIMENTO CONCRETISTA (1960 -1990)

as coisas não acontecem  
como a gente quer

nem mesmo como a gente  
não quer

as coisas nunca pedem  
a nossa opinião

Horácio Dídimo<sup>54</sup>

Nesse capítulo, serão analisadas as obras dos poetas concretistas cearenses surgidas no período posterior ao apogeu do Concretismo no país. Sabe-se que o movimento durou aproximadamente de 1956 a 1968, tendo sido combatido principalmente pelos dissidentes do grupo Neoconcreto, liderado por Ferreira Gullar. Os poemas que serão analisados a seguir são os de Horácio Dídimo, que vão aos poucos ganhando uma conotação mais religiosa, e os que apresentam uma concomitância entre poesia concreta e poesia tradicional, encontrados em seu livro **A Nave de Prata** (1991). Também serão apresentados alguns poemas de Pedro Henrique Saraiva Leão, principalmente os que se encontram na obra **Concretemas** (1983). De José Alcides Pinto, serão trabalhados alguns poemas de **As águas novas** (1975), um livro concretista tardio do autor. Para fundamentar as análises e discussões decorrentes de tais poemas, serão abordados dois importantes conceitos que representam bem o contexto da poesia brasileira dos anos 80: o conceito de “poesia pós-utópica”, de Haroldo de Campos, e a questão da “retradicionalização frívola”, discutida por Iumna Maria Simon em seu ensaio “Condenados à tradição”<sup>55</sup>. Estas visões serão melhor apresentadas nos tópicos seguintes. É através da análise dos poemas e do levantamento de algumas questões que se buscará sedimentar uma reflexão e um entendimento acerca da poesia concreta do Ceará.

#### 3.1 A “Pós-utopia” de Haroldo de Campos

Este primeiro conceito, o de “poesia pós-utópica”, foi formulado por Haroldo de Campos em seu ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”<sup>56</sup>, de 1984. Diante do enfraquecimento das tendências vanguardistas

<sup>54</sup>DÍDIMO, Horácio. **Tijolo de Barro**. Fortaleza: SIN edições, 1968. p.35.

<sup>55</sup>SIMON, Iumna Maria. Condenados à Tradição. In: **Piauí\_61** ano 6\_ outubro 2011. p.82-86.

<sup>56</sup>CAMPOS, Haroldo de. **O Arco-Íris Branco**. São Paulo: Imago, 1997. p.243-269.

depois dos anos 60, este conceito ajudou a marcar oficialmente o fim da poesia concreta e o fim das utopias. Haroldo de Campos, em seu ensaio, fala da “poesia da presentidade” para caracterizar os novos desenvolvimentos teóricos da poesia dos anos 80.

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente. (CAMPOS, 1997, p.268)

Essa poesia da “presentidade”, ou poesia da “agoridade”<sup>57</sup>, foi uma maneira do crítico justificar a “pluralização das poéticas possíveis”, ou seja, a mistura de formas e tendências poéticas, pois, naquele momento, era o que de fato estava acontecendo, as produções poéticas deixaram de seguir uma única forma utópica e vanguardista, como a forma concreta, para usufruir de um mosaico de formas disponíveis, inclusive das formas mais tradicionais.

Também refletindo sobre estes conceitos de Haroldo de Campos, Iumna Maria Simon, em seu ensaio já anteriormente mencionado, afirma:

A “poesia da agoridade” foi então anunciada como um programa modesto, mas redentor para as adversidades do presente: suspendia-se a estratégia de oposição às tradições com prazo vencido e ao conformismo do cânone, em nome de uma “pluralização das poéticas possíveis”, o que subentende um desvio tático e a admissão realista do que existe. Sem derrotismo, ao contrário, com seu imbatível entusiasmo, Haroldo de Campos limitava o âmbito poético ao diálogo com a tradição, ao intertexto e à tradução, todos eles formas fraquinhas de negatividade, porém suficientes, segundo o ex-concretista, para uma reflexão sobre o desencanto do momento. (SIMON, 2011, p.84)

Assim, vê-se que, em virtude do esgotamento das manifestações vanguardistas, Haroldo de Campos projetou uma saída de emergência ao formular o conceito de “pós-utopia” poética e ao ratificar o uso das “estéticas plurais”, suspendendo, inclusive, a oposição às tradições. Complementando sua crítica, Iumna ainda afirma: “Seu propósito, a meu ver, é o de mascarar a falta de saída histórica, cancelando a adversidade do presente, a historicidade do eu e das formas literárias, mas preservando uma noção de rigor de construção do poema.” (SIMON, 2011, p.84)

---

<sup>57</sup>Haroldo de Campos se refere a esse termo em seu ensaio ao dizer que concorda com Octavio Paz quando este afirma, no final de seu livro **Los Hijos del Limo**, que a poesia de hoje é uma poesia do “agora”, porém Haroldo complementa: (prefiro a expressão “agoridade”/Jetztzeit, termo caro a Walter Benjamin). p.269.



Nesse sentido, é possível afirmar a validade da tese de Peter Bürger, em **Teoria da Vanguarda**, quando ele fala do fracasso das vanguardas e do consequente retorno às noções de arte como instituição.

Assim como uma estética atual não pode negligenciar as transformações incisivas produzidas na esfera da arte pelos movimentos históricos de vanguarda, tampouco ela pode ignorar que há muito a arte já tenha entrado numa fase pós-vanguardista. Esta fase pode ser caracterizada por ter-se restaurado a categoria de obra e pelo fato de serem utilizados, para fins artísticos, procedimentos inventados pela vanguarda. Isso não deve ser tomado como “traição” aos objetivos dos movimentos de vanguarda (superação da instituição arte, união de arte e vida), mas como resultado de um processo histórico. (BÜRGER, 2008, p.120)

Embora, neste trecho, Bürger esteja se referindo ao período imediatamente posterior às vanguardas históricas, suas palavras também se aplicam ao momento da “pós-utopia” de Haroldo de Campos, pois, mesmo com o fim da neovanguarda concretista, como resultado de um processo histórico caracterizado pelas transformações políticas e sociais ocorridas no Brasil na década de 60, seus procedimentos não deixam de ser utilizados, mas passam a ser utilizados ao lado de outros procedimentos, o que antes seria inadmissível.

Não se pode deixar de apresentar o ponto de vista bastante crítico de Roberto Schwarz, em seu “Marco Histórico”, sobre o poema “pós-utópico”:

Num salto dos mais audazes e injustificados em que transforma calamidade em liberdade, Haroldo explica que dado o impasse entre imperialismo e ditaduras burocráticas, igualmente horríveis, a poesia entra em regime “pós-utópico”, de “pluralização das poéticas possíveis”. A situação por assim dizer melhorou porque piorou. Paradoxalmente, se quisermos arriscar uma compreensão atualizada de nosso “tudo”, palavra tão refratária ao relativo, é nesta atmosfera de amolecimento que o devemos mergulhar. Atrás da forma globalizada do real, de que estão ausentes contradições, diferenças e demais rastros do concreto, há talvez uma parte de indiferença. Noutra chave mais óbvia, é verossímil dizer que a designação vazia e abrangente do mundo a ser mudado recolhe algo do modo burocrático de operar. Unindo ambição e indefinição totais, o “tudo” funde as insuficiências do messianismo e a suficiência sem promessas da burocracia. Seja como for, no que depender do poeta a poesia não vive mais uma situação de impasse, ela agora vive num mundo que ela mesma já transformou, e continuará transformando (para quê?) (SCHWARZ, 1987, p.65)

Com esta crítica, encerra-se a apresentação do conceito de “pós-utopia”. Sabe-se que as transformações históricas, políticas e sociais ocorridas no Brasil a partir dos anos 60, decorrentes principalmente do período da ditadura militar, contribuíram bastante para as mudanças ocorridas no âmbito poético. Dessa forma, depois de apresentado o conceito de “poesia pós-utópica”, pretende-se verificar como as produções dos poetas cearenses atuaram no contexto da pós-utopia.

### 3.2 A “Retradicionalização Frívola” na poesia, segundo Iumna Simon

Em seu ensaio “Condenados à tradição”, Iumna afirma que “a tradicionalização, ou a referência à tradição, tornou-se um dos temas mais presentes na poesia contemporânea brasileira, quer dizer, a que vem sendo escrita desde meados dos anos 80.” (SIMON, 2011, p.82)

Faz-se necessário atentar para o fato de que há uma ligação entre a “poesia pós-utópica” de Haroldo de Campos e a noção de “retradicionalização frívola” de Iumna. Na verdade, pode-se afirmar que esta é uma designação concorrente àquela, pois, como se viu, ambas tratam da suspensão da oposição às tradições.

A diferença entre essas duas visões começa pela maneira de conceber a tradição. Para Iumna, a prática poética da tradição distancia-se “de um tradicionalismo conservador ou ‘passadista’”. Pelo contrário, a tradição deve ser vista como “a conquista de um trabalho persistente e coletivo de autoconhecimento, capaz de discernir a presença do passado na ordem do presente.” (SIMON, 2011, p.82)

Visando mostrar como se dava o uso contemporâneo da tradição, são apresentadas, no ensaio, duas declarações de poetas brasileiros atuais que refletem sobre a questão. O primeiro é o depoimento de Eucanaã Ferraz que constata a “extraordinária heterogeneidade” da poesia brasileira contemporânea e julga que os poetas sentem-se beneficiados com a liberdade de fazer uso de quaisquer formas. (FERRAZ apud SIMON, 2011, p. 83).

Em sua declaração, através da definição de tradição como “contemporaneidade de formas”, Eucanaã Ferraz ratifica o que Iumna chama de “o elogio da heterogeneidade, o qual se caracteriza como a possibilidade de se aplicar diferentes formas, linguagens e recursos poéticos concomitantemente. Assim, o pluralismo das formas passa a predominar em detrimento de valores e critérios de ordem estética ou ideológica relacionados a essas formas. Dentre as várias críticas que Iumna faz sobre esse depoimento, uma das principais é quando ela questiona se tal contemporaneidade de formas realmente “pressupõe que todas elas convivam sem atrito, e compartilhem o mesmo e generoso espaço, sem risco de serem acusados de regressão, atraso, anacronismo ou conformismo.” (SIMON, 2011, p. 83)

O segundo depoimento é de Carlito Azevedo. Neste, percebe-se uma valorização ainda maior da tradição, quando o poeta começa afirmando: “Eu sou absolutamente tradicional.” Em seguida, ele ainda critica o Modernismo e a poesia concreta por terem sido períodos que pregavam um rompimento com a tradição. Iumna inicia sua crítica

retificando tal afirmação de Carlito, pois, a seu ver, esta ideia de que o Modernismo rompeu completamente com a tradição é equivocada, uma vez que “se sabe que a tradição moderna se constituiu pela dialética permanente entre a impregnação do legado e a capacidade de revolucionar as formas.” (SIMON, 2011, p. 84) Sobre a poesia concreta, Iumna afirma que Carlito mais uma vez errou a pontaria, pois o próprio Haroldo de Campos “jamais subestimou o papel da vanguarda, no sentido de renovar a tradição e definir autores e obras do passado que a anteciparam e a inspiraram.” (SIMON, 2011, p.84)

Carlito também provoca os poetas vanguardistas ao afirmar que “é mais ousado quem tenta dialogar com uma tradição enorme, pois terá que se medir com grandes criadores.” (AZEVEDO apud SIMON, 2011, p. 83) Com essas palavras ele afirma que os poetas da tradição moderna utilizaram o seu experimentalismo como uma maneira de fugir da comparação com os grandes gênios da tradição erudita. Assim, a poesia de vanguarda não passaria de uma estratégia dos seus poetas para se colocarem do lado de fora da tradição, evitando julgamentos de valor. Referente a isso, Iumna elabora duas pertinentes indagações: “Estar dentro da tradição será a grande ousadia contemporânea?” e “Medir forças com os grandes criadores do passado, será a grande novidade que os poetas podem oferecer hoje?”

Ao “elogio da heterogeneidade” Iumna contrapõe uma visão crítica do processo.

Por volta de 1998, utilizei pela primeira vez o rótulo irônico “retradicionalização frívola” para reagir à consolidação dessa poesia culta, séria e intertextual, empenhada na institucionalização literária e pluralista na publicidade que faz de si própria. Àquela altura, a impressão avassaladora era de que a mercantilização atingira a produção cultural mais independente: havia uma poesia profissionalmente poética, integrada ao mercado e com baixo interesse artístico. A despeito de ser um processo irrefreável do capitalismo, a mercantilização não é uma categoria explicativa suficiente para apreender ciclo literário como este, pois, soando como uma condenação moral, subestima a história de sua gênese e de suas filiações formais, além de intimidar a consideração estética. (SIMON, 2011, p.85)

A “retradicionalização frívola”, surgida após o fim das pretensões vanguardistas, caracteriza ironicamente a retomada de formas tradicionais da poesia de maneira pluralista, visando principalmente à institucionalização e ao esteticismo desse “novo” modo de fazer poético. Assim, os poetas que passaram a incorporar formas tradicionais aleatórias, inclusive vindas do modernismo e das vanguardas dos anos 50, começaram também uma disputa de mercado editorial e publicitário, permitindo que se possa defini-la como “uma poesia profissionalmente poética, integrada ao mercado e com baixo interesse artístico”.

### 3.3 A poesia de Horácio Dídimo

Mesmo o poeta tendo participado apenas da segunda Mostra de Arte Concreta do Ceará, Horácio Dídimo pode ser considerado um dos poetas mais significativos do movimento. Neste capítulo, verificaremos a sua contribuição para o Concretismo cearense nos anos posteriores ao auge do movimento de poesia concreta no país.

#### **Tempo de Chuva** (1967)

Iniciando as análises pelos poemas de **Tempo de Chuva**, será possível perceber que o poeta aborda bastante as questões relacionadas ao momento histórico pelo qual o país estava passando. O poema de abertura, intitulado “a chuva”, exemplifica bem essa afirmação:

#### **a chuva**

vou recomeçar  
como se fosse uma continuação  
como se eu houvesse persistido toda a minha vida

esta tarde nublada não me mete medo  
eu aceito  
podem dizer a todo mundo que eu aceito

não é preciso subir nem descer  
basta que eu fique aqui neste momento  
aqui  
agora  
olhando através das vidraças  
a água que começa a correr

Neste poema, escrito em primeira pessoa, percebe-se que o poeta, metaforicamente, faz referência a um tempo de dificuldades. Na primeira estrofe, o eu lírico fala em recomeço (*vou recomeçar/ como se fosse uma continuação*), na segunda ele menciona uma tarde nublada, mas afirma não temê-la. Essa “tarde nublada” pode tranquilamente referir-se a um período difícil como o da repressão da ditadura militar. Na terceira e última estrofe, o eu lírico demonstra certo conformismo ao afirmar que *não é preciso subir nem descer*, bastando ficar no *aqui e agora, olhando através das vidraças/ a água que começa a correr*. Os poemas de Horácio Dídimo, em sua maioria, apresentam uma singeleza que, de certa forma, até disfarçam o seu real sentido. O

poema é composto predominantemente por versos livres que se alternam entre longos e curtos, havendo uma presença irregular de rimas. Tais características o aproximam bastante das técnicas empregadas pelos modernistas de 22.

Outro poema curto e composto por versos livres encontrado nesta obra é o que se intitula “a lâmina”. Este poema também pode ser visto como uma reflexão sobre aquele momento de repressões, pois, através do próprio título, já fica sugerida uma sensação de perda, de corte. A tensão dramática do poema é favorecida ainda pela sua concisão formal, pois, além do conteúdo forte, a distribuição em versos curtos e contidos perpassa uma ideia de pressa em dizer o que se quer dizer.

### **a lâmina**

cada dia que se passa

após

meticulosa

anestesia

local

a lâmina fria das circunstâncias

corta de leve

pequenos sonhos

Não há dúvidas que a concisão formal utilizada neste poema, que pode ser vista como uma característica herdada tanto do Modernismo como do Concretismo, é um recurso formal que ajuda a transmitir de maneira mais sucinta o peso das circunstâncias difíceis que são retratadas pelo poeta.

Contudo, Horácio Dídimo, apesar de apresentar o lado difícil de uma realidade de opressões, também demonstra certo otimismo em sua poesia. Isto pode ser comprovado nesse curto, mas significativo poema:

### **longa espera**

noite

noite noite noite noite noite

manhã de sol

Em “longa espera”, apesar da utilização de poucos vocábulos, apenas três (noite, manhã, de sol), percebe-se uma carga poética muito forte. O primeiro “noite” denota o início de uma longa e difícil caminhada. O segundo verso, composto por cinco vocábulos “noite” seguidos, transmite a sensação da longa espera. E, por fim, o desencadeamento dessa longa espera em uma *manhã de sol*. Este é um poema bem característico de Horácio Dídimo, devido à contenção de palavras e devido à capacidade de dizer tanto com tamanha simplicidade. É possível afirmar que este poema, se comparado aos outros dois analisados anteriormente, aproxima-se mais da vertente concretista, principalmente devido à utilização do vocábulo “noite” várias vezes no segundo verso, caracterizando, visualmente, a longa espera. A ausência do caráter discursivo e dos nexos sintáticos no poema também o aproxima das características da poesia concreta.

Ainda em **Tempo de chuva**, é interessante que o poeta, com toda a sua simplicidade, vai abordando temáticas referentes ao seu tempo da maneira mais sutil, inclusive utilizando-se de elementos infantis como a paródia de alguns contos de fada. “chapeuzinho vermelho” é um ótimo exemplo:

### **chapeuzinho vermelho**

era uma vez um lobo mau  
 uma avozinha de óculos  
 e uma menina de chapeuzinho vermelho

um dia o lobo mau ficou com tanta fome  
 que comeu a avozinha de óculos  
 e a menina do chapeuzinho vermelho

depois saiu pela floresta  
 e comeu todos os caçadores que encontrou

Note-se que a versão final do conto infantil é modificada. O lobo da história da Chapeuzinho Vermelho acaba comendo todos os personagens da estória, inclusive todos os caçadores que encontrou pela floresta. A alteração no conto de fada pode ser vista como certo pessimismo, pois caracteriza uma tentativa de mostrar que a realidade é bastante diversa da ficção e que nem tudo acontece como se quer. Este e outros exemplos que se encontram na obra caracterizam outra forte vertente do poeta que é a sua ligação com a literatura infantil.

Tendo como base o que já foi apresentado até aqui, observa-se que, mesmo sendo um poeta que participou ativamente das manifestações iniciais do Concretismo no Ceará, Horácio Dídimo não se preocupou em aplicar a forma da poesia concreta nesta sua primeira obra. O poeta demonstra que estava muito mais preocupado em refletir sobre o que se passava ao seu redor, em mostrar as adversidades de sua época e assim inserir seus poemas na atmosfera do tempo. O que se pode afirmar quanto à forma de seus poemas é que ele privilegiou a criação de um poema mais conciso e objetivo.

Pensando nessa questão da arte abordando os problemas da sociedade, faz-se necessário abrir aqui um parêntese para mencionar o fato de que, no início dos anos 60, diante daqueles momentos críticos da política e da sociedade brasileira que prenunciavam o Golpe Militar de 1964, os poetas concretistas de São Paulo sentiram a necessidade de fazer uma poesia mais engajada, pois os artistas e intelectuais da época, mesmo correndo o risco de serem repreendidos, se deparavam com o compromisso de colaborar na tentativa de transformação da realidade brasileira. A vanguarda concretista também precisava assumir um compromisso social. Seu grande desafio era fazer isso sem renunciar às experimentações e avanços formais.

Em julho de 1961, no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, realizado na cidade de Assis, em São Paulo, Décio Pignatari anunciou o “Salto participante” da poesia concreta, que se caracterizava como uma mudança no projeto concretista que visava propor uma poesia mais de participação.

A revista **Invenção**, que substituiu a **Noigandres**, teve início em 1962 e deixou de circular no ano de 1967, chegando a ter cinco números editados. O primeiro número, publicado no primeiro trimestre de 1962, consiste nas duas conferências apresentadas por Décio Pignatari e Cassiano Ricardo no Congresso de Assis que enfatizavam o “Salto Participante”. No número 2 da revista, no segundo trimestre de 1962, foram publicados os poemas da denominada fase participante: “Servidão de Passagem”, de Haroldo de Campos, “Cubagrama” e “Greve”, de Augusto de Campos, “Estela cubana”, de Décio Pignatari, “Portões Abrem”, de Ronaldo Azeredo e poemas de José Lino Grünwald. Contudo, é importante ressaltar que somente os dois primeiros números de **Invenção** podem ser incluídos nessa “fase participante”, pois os três últimos se preocuparam mais com a abordagem da arte, principalmente poesia e música, e com a integração de novos poetas e artistas.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup>Cf. AGUILAR, Gonzalo. Op.cit. p.91. Capítulo: “Poesia em tempos de agitação”.

Iumna M. Simon e Vinicius Dantas, em um dos capítulos de **Poesia Concreta: Literatura Comentada**, intitulado “O pulo da onça. Até onde pulará, para trás, para o êxito do ver so? Ou...?”, refletem sobre esse momento pouco produtivo da poesia concreta:

Talvez se possa dizer que a produção bem menor desta fase, os poucos avanços formais sejam sintomas da consciência das contradições que a tarefa participante colocava. Parece que o Concretismo viveu este momento como uma “servidão de passagem”, atravessando um terreno que não era seu, pressionado mais pela urgência das solicitações da época do que pela força das próprias soluções que emergem de seu projeto. (SIMON, I.M., DANTAS, V., 1982, s/p.)

Assim, fica claro que os concretistas não obtiveram êxito na tentativa de conciliar uma poesia mais de participação com o seu projeto de poesia de vanguarda. A prova disso é que a produção dos poemas desse período do “Salto Participante” é bastante reduzida.

Quanto a Horácio Dídimo, o que se pode afirmar até aqui é que o poeta que começou no Concretismo, mesmo tendo aproveitado algumas de suas lições, não se furtou nesse momento a voltar ao verso modernista como forma de expressão. Ele procurou combinar as duas propostas.

Dídimo, assim como os concretistas de São Paulo no período do “Salto Participante”, além de buscar abordar os impasses sociais através de sua poesia, também refletiu sobre a questão da modernização e da correria da vida na cidade. Um bom exemplo disso é o poema seguinte, também composto por poucas palavras, mas que remete bem à realidade da vida corrida nas metrópoles:

**o cego**

cidade

retina

rotina

opacidade

Referente à forma, é possível afirmar que, assim como os poemas “a fumaça” e “o emparedado”, que foram apresentados no final do segundo capítulo e que também se encontram nesta obra (**Tempo de Chuva**), tanto este poema “o cego” como o poema “longa espera” são poemas concretos. Seu caráter sintético, o apelo visual e o jogo com as palavras ratificam essa afirmação.



Mais uma vez a síntese formal empregada por Horácio Dídimo em seus poemas concretos apresenta um resultado significativo. Em meio aos poemas discursivos que compõem o livro, os poemas concretos chamam a atenção justamente pelo fato de, mesmo com poucas palavras, expressarem bem o seu conteúdo. No caso do poema “o cego”, os vocábulos escolhidos pelo poeta e a ordem em que eles são dispostos contribuem para que o poema seja bem realizado, pois o título “o cego” pode ser visto como uma analogia à situação caótica que se instalou nas cidades devido ao advento da modernidade. As palavras *cidade*, *retina*, *rotina* e *opacidade* traduzem bem essa realidade. *Cidade* e *rotina* remetem à correria do cotidiano, já *retina* e *opacidade* ligam-se ao contexto da modernidade devido ao aumento do apelo visual originado pela TV, pelos outdoors e pelas propagandas em geral.

E, para finalizar a análise dos poemas dessa primeira obra, apresentamos um poema a meio caminho entre Concretismo e Modernismo, que retoma claramente um conhecido poema concreto, publicado dois anos antes:

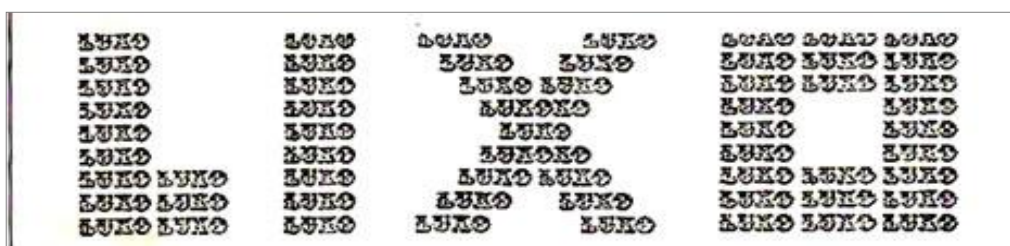
### **o lixo o luxo**

o lixo o luxo  
as muriçocas amarelas  
as môscas azuis

o lixo o luxo  
a miséria negra  
as piscinas azuis

o lixo o luxo  
as tertúlias coloridas  
os caixões azuis

Este poema de 1967 apresenta uma intertextualidade com um poema de Augusto de Campos, o poema “lixo/luxo” de 1965. Veja-se o poema do concretista de São Paulo:



Neste poema de Augusto de Campos, alguns identificam um sentido social por trás da semelhança gráfica e sonora das palavras lixo/luxo. O lixo gigante, escrito em letras garrafais, é composto de pequenos luxos. O poema pode ser visto, então, como uma crítica à sociedade de consumo da época que, ao privilegiar os luxos acabava se desencadeando em um grande lixo. Roberto Schwarz, em “Marco Histórico”, afirma:

O trabalho é de 1965 e possivelmente seja uma resposta à ditadura e ao sentido de riqueza no novo regime. Nem por isso a vinculação entre luxo e lixo deixa de ser um lugar-comum do moralismo acanhado, que o arranjo gráfico e a semelhança entre as palavras não resgatam. (SCHWARZ, 1987, p.59-60)

Ou seja, para o crítico, a contradição entre lixo e luxo caracterizava-se apenas como uma contradição moral e não como uma crítica política ou social.

No poema de Horácio Dídimo, fica nítida a sua intertextualidade com o poema de Augusto de Campos. E, apesar do primeiro ser um poema escrito em versos livres e que utiliza termos mais regionais como “as muriçocas amarelas”, o sentido também não sofre grandes alterações. Utilizando versos, Dídimo vai, em cada estrofe, referindo-se ao que é lixo e ao que é luxo. O lixo, por exemplo, são “as muriçocas amarelas”, “a miséria negra” e “as tertúlias coloridas” enquanto que o luxo são “as môscas azuis”, “as piscinas azuis” e “os caixões azuis”. O fato de ser composto em versos permite que haja, no primeiro poema, uma melhor exploração verbal das diferenças entre lixo e luxo. A imagem sugerida na segunda estrofe, por exemplo, “a miséria negra” X “as piscinas azuis”, caracteriza bem as disparidades de uma sociedade em que a maioria vive uma vida de misérias, enquanto uma minoria desfruta de regalias como poder banhar-se em piscinas azuis. Já o sentido do poema concreto, que alguns veem como uma crítica à sociedade de consumo da época e Schwarz apenas como uma crítica de base moralista, passa a depender de sua forma. Devido a sua economia verbal e arquitetura clara, o poema concreto corre o risco de muitas vezes passar somente um saber de tipo abstrato, restrito a sua forma. Esse risco é aludido por Schwarz em “Marco histórico”, quando analisando a organização das palavras no poema “pós-tudo” ele afirma que:

Na falta de maiores qualificações elas afinam com o caráter genérico e filosofante do argumento central de que falávamos atrás. Aliás, a preferência pelas relações fisionômicas ou elementares entre as palavras, em detrimento das relações sintáticas, empurra mesmo nesta direção. (SCHWARZ, 1987, p.59)

Ou seja, a concisão formal e a não utilização dos nexos sintáticos nos poemas concretos podem fazê-los recair numa poesia de tipo genérico, filosofante, de

conhecimento abstrato. Contudo, essa concisão típica do Concretismo, não pode ser vista apenas como negativa. Vimos, anteriormente, por exemplo, que o poema “a lâmina” é enriquecido em sua tensão dramática em virtude de sua concisão.

Assim, pode-se afirmar que este livro de Horácio Dídimo caracteriza-se por uma convivência e aproximação entre poesia modernista e poesia concreta, bem como por uma clara necessidade de exprimir problemas da realidade contemporânea.

### **Tijolo de Barro (1968)**

O segundo livro de poemas de Horácio Dídimo foi **Tijolo de Barro** (1968). Os poemas que compõem este livro assemelham-se a sua primeira obra tanto no conteúdo (mensagem de profunda dinâmica psicológica, de agitação intensa, usando, muitas vezes, como conteúdo o cotidiano) quanto na forma dos poemas (síntese e condensação: poucas frases, linhas curtas e palavras contadas).

O livro é composto por 108 poemas, sendo que, destes, apenas 06 seguem a forma concreta mais ortodoxa. Um destes poemas é o poema “Luz azul”, que já está transcrito no primeiro capítulo deste trabalho e que é um dos mais famosos do poeta. Utilizando-se apenas de dois vocábulos (luz e azul), o poeta dispõe as palavras no formato de uma cruz, colocando a letra “a” no centro, de modo que estas palavras formam o sintagma “luz azul” em qualquer sentido que se leia. Este poema foi um dos que foi exposto por Horácio Dídimo na Mostra de Arte Concreta do Ceará em 1959. O poema já apresenta um viés religioso pela forma de cruz que recebe. Porém, esse sentido fica mais reforçado ainda quando o poema é reeditado em **A palavra e a PALAVRA** (1980), pois o acréscimo das passagens bíblicas aos poemas ratifica ainda mais esse viés religioso do poeta. Essa questão será melhor discutida mais à frente. São apresentados abaixo os outros 05 poemas que apresentam características concretistas:

#### **gravidade**

l  
n u v e m  
a

a s a  
v  
e

t e r r a  
p e d r a

Neste poema, o poeta estabelece três esferas através do entrelaçamento de algumas palavras. A primeira esfera é a mais alta, onde ficam as nuvens e a lua. Na esfera intermediária, o poeta destaca “asa” e “ave”, o que pode ser remetido à questão da liberdade. Já a terceira e última esfera é a mais plana, onde ficam terra e pedra. O título também pode ser visto com certa dubiedade, pois “gravidade” tanto pode referir-se à força que atrai para o centro da terra todos os corpos, como pode ser pensado como a qualidade de grave. Considerando essa segunda opção, o poema pode ser visto como um decréscimo, pois começa num patamar mais alto (lua / nuvem), que pode ser ligado aos sonhos, depois desce um pouco mais e chega ao patamar da liberdade (asa / ave) e finalmente aterrissa no patamar mais grave, mais concreto (terra / pedra).

Outro poema bastante característico do Concretismo mais ortodoxo e que está em **Tijolo de Barro** é o poema “necessidade”, como se observa abaixo:

### **necessidade**

n c e s s i a d e  
 n e c s s i d d e  
 e c e i d a d e  
 n c s s i d a d  
 n e c e s s a d a e  
 e c e s s i d a d  
 n e s s i d e  
 n e c e s s i d a d  
 n c s s i a e  
 n e e s s i d d e  
 n e c e s s a d a e

A ausência alternada de letras nas palavras “necessidade” sugere a sensação de falta, de incompletude, de necessidade mesmo. Pode-se afirmar que é um poema concreto bem construído porque nele identificam-se certos procedimentos concretistas como a representação gráfica de uma ideia abstrata, o apelo visual e obediência à técnica sintético-ideogrâmica de compor, ao contrário da analítica-discursiva.<sup>59</sup>

O poema seguinte caracteriza-se por sua simplicidade e concisão:

---

<sup>59</sup> CAMPOS, Haroldo de. Poesia Concreta-Linguagem-Comunicação. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. **Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e Manifestos (1950-1960)**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p.75.

## tudo nunca está perdido

a  
ma  
nhe  
ce  
re  
mos

Este, pela divisão silábica, em sentido vertical, da palavra “amanheceremos”, transmite uma ideia de otimismo, pois, após o título “tudo nunca está perdido” vem o verbo amanhecer conjugado na terceira pessoa do plural no futuro do presente (a-ma-nhe-ce-re-mos). Assim como os poemas de cunho social que foram analisados da obra **Tempo de Chuva**, este poema também pode ser analisado segundo esse viés, visto que, após um período de escuridão, de noite e de dificuldades a esperança é que tudo passe e que um novo tempo, um novo dia venha a amanhecer.

Ainda nessa linha, o poeta reflete sobre a vida através desse sintético poema:

### vida

v i d a  
v o l t a

v i d a  
r o t a

v i r a  
v o l t a

Primeiramente, tem-se as palavras “vida” e “volta”, sendo que na primeira é deixado um espaço entre o “v” e o “i” para que as duas palavras fiquem encaixadas regularmente uma embaixo da outra, assim como acontece também no restante do poema. Fazendo a leitura de todo o poema, têm-se as seguintes afirmações: vida volta, vida rota e vira volta. Há aí a presença de rimas e a repetição do fonema /v/ no início das palavras, exceto na palavra “rota”. A frase final, “vira volta”, mais uma vez imprime um caráter de otimismo no poema de Horácio Dídimo, pois, mesmo tendo-se uma “vida rota”, há sempre a possibilidade de uma “vira volta”. Independente da análise do conteúdo destes poemas, o que se sobressai neles é a forma. Diferentemente dos poemas encontrados em **Tempo de Chuva**, nestes poemas de **Tijolo de Barro** percebe-se um cuidado maior com a forma concreta.

A seguir, o último poema concreto desta obra que será analisado. Ele apresenta um forte viés religioso:

**“no meio do caminho”**

cam pedrapedra  
 pedrapedrapedra  
 pedrapedrapedra  
 pedrapedrapedra  
 pedra i pedra  
 pedrapedrapedra  
 pedrapedrapedra  
 pedrapedrapedra  
 pedrapedra nho

Antes de analisá-lo, faz-se necessário atentar para o fato de que ele apresenta uma nítida intertextualidade com o famoso poema “Uma pedra no meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade. A intertextualidade começa pelo título, que é semelhante nos dois poemas, sendo que no poema concreto há a omissão do sintagma “uma pedra”. O poema de Drummond é discursivo e foi alvo de inúmeras interpretações que não serão retomadas aqui. Já o poema de Horácio Dídimo chama a atenção pela forma como o poeta dispôs as palavras “pedra” e “caminho”. É impossível não remeter este poema concreto ao poema de Drummond, porém, apesar da inquestionável intertextualidade, há uma diferença interessante: enquanto neste havia uma pedra no meio do caminho, note-se que naquele há um caminho no meio das pedras. Não deixa de haver aí uma analogia bíblica quando, em Mt 7, 13-14, o evangelista escreve que “estreita é a porta, e apertado o caminho que leva à salvação”. O caminho entre as pedras indica que é um caminho difícil, de sofrimento, enfim, uma visão bem resignada da vida terrena. Observe-se que, no início da primeira linha, está o “cam”, no meio do poema está o “i” e no final da última linha está o “nho”, formando “caminho” e ao redor dele as várias palavras “pedra”.

Assim caracterizou-se a poesia concreta de Horácio Dídimo nessa sua segunda obra. A maioria desses poemas já haviam sido publicados em suplementos de jornais, em revistas ou até mesmo já haviam sido expostos na mostra cearense de 1959. Porém, sendo novamente publicados em 1968, eles passam dialogar com o tempo e a emitir uma mensagem de resignação.

## **O Passarinho Carrancudo (1980) e A palavra e a PALAVRA (1980)**

Em **O Passarinho Carrancudo** (1980), considerado uma de suas obras da literatura infantil, também se encontram alguns poemas concretos. Antes de analisá-los, faz-se necessário dizer que também no ano de 1980 foi lançada a obra **A palavra e a PALAVRA**. Como já foi falado anteriormente, esta obra é composta por poemas destas outras três obras do autor: **Tempo de Chuva** (1967), **Tijolo de Barro** (1968) e **O Passarinho Carrancudo** (1980). Contudo, o grande diferencial é que, em **A palavra e a PALAVRA**, o poeta imprime um cunho religioso ao livro ao acrescentar abaixo de cada poema uma passagem bíblica. O próprio título da obra já sugere essa religiosidade, pois “A palavra” em minúsculo é a palavra do homem e a “PALAVRA” em maiúsculo é a palavra de Deus.

Sobre **A palavra e a PALAVRA** não se pode afirmar que se trata da “pluralização de formas” postulada por Haroldo de Campos, porque, nesse caso, a bíblia mantém uma relação hierárquica com o poema. O livro sustenta o caráter sagrado da citação bíblica, não se apropriando dela simplesmente como elemento estético. Tanto que a função dela no livro é “corrigir” a inquietação e o desespero, uma função que não é, de maneira nenhuma, de caráter estético. O livro é uma afirmação de certa tradição religiosa. Por isso, a combinação realizada nessa obra caracteriza-se por uma visão mais resignada das coisas, menos inquieta e menos interessante tanto estética quanto ideologicamente. Esta afirmação pode ser comprovada pelo fato de que as passagens bíblicas dialogam com os poemas, fazendo com que estes sejam amparados por uma mensagem de consolo, de alívio e de conformismo diante das circunstâncias. Por exemplo, um poema de reivindicação e de denúncia de uma situação difícil da sociedade que fora publicado em 1967, ao receber o acréscimo da palavra bíblica, passa por um processo de resignação, de conformação.

“A chuva”, o primeiro poema que foi analisado do livro **Tempo de Chuva**, que, como foi mostrado, pode referir-se a um momento difícil da sociedade brasileira, em **A palavra e A PALAVRA** é acompanhado por um curto, mas significativo versículo: ORAI SEM CESSAR. (1 Ts 5,17) Então, é possível afirmar que há aí um diálogo, pois, respondendo à angústia que é transmitida pelo poema vem o conselho divino para que se ore sem cessar.

O poema “a mão”, publicado primeiramente em **Tijolo de Barro**, também recebe o complemento bíblico ao ser republicado em **A palavra e a PALAVRA**:

**a mão**

as crianças brincam na calçada  
 os adultos trabalham sonhos confusos  
 os velhos descrevem longas espirais

a mão do tempo vai construindo  
 e destruindo

TUDO AQUELE QUE ESTÁ EM CRISTO

É UMA NOVA CRIATURA.

PASSOU O QUE ERA VELHO;

EIS QUE TUDO SE FEZ NOVO.

(2Cor 5, 17)

Neste poema, a passagem bíblica também funciona como um mecanismo de conforto e de apaziguamento. As palavras do poeta falam que a mão do tempo tem o poder de construir e destruir, demonstrando a instabilidade da vida. Porém, a palavra de Deus afirma a possibilidade de uma renovação, de um tempo transformado.

Os poemas concretos de **O Passarinho Carrancudo**, quando republicados em **A palavra e a PALAVRA**, também recebem o acréscimo da passagem bíblica, porém não passam a exemplificar o conceito de “pluralismo de formas”, uma vez que a palavra bíblica mantém uma relação hierárquica com o poema:

**as cordas do coração**

```

c c c c c c c c c c c c c c
c                               c
c o o o o o o o o o o c
c o                               o c
c o a a a a a a o c
c o a           a o c
c o r a ç ã o a o c
c o a           a o c
c o a a a a a a o c
c o                               o c
c o o o o o o o o o c
c                               c
c c c c c c c c c c c c c c

```

PERMANECEI EM MIM

E EU PERMANECEREI EM VÓS.

(Jo 15,4)



Neste poema concreto, o apelo visual é predominante. A palavra “coração” está escrita no meio do poema e, a partir dela, algumas letras vão sendo reescritas ao seu redor, de modo que passam a formar linhas que irão sugerir as “cordas do coração”. Já a passagem bíblica faz analogia à ligação que deve haver entre o homem e Deus, sendo o coração o principal símbolo dessa ligação.

O caráter humorístico, às vezes, aparece em alguns poemas, como em:

**um cego conduzindo outro cego conduzindo outro cego conduzindo outro cego  
conduzindo outro cego conduzindo outro cego**

cai

todo

mundo

no

burac

o

**NÓS NOS TEMOS REVOLTADO CONTRA O SENHOR  
E O TEMOS RENEGADO. (Is 59,13)**

O longo título “um cego conduzindo outro cego conduzindo outro cego conduzindo outro cego conduzindo outro cego conduzindo outro cego” contrasta com o poema em si e ao mesmo tempo lembra a forma de ditos ou provérbios populares. O viés concretista é melhor identificado no final do poema quando o “o” de buraco é colocado isolado sugerindo mesmo um buraco. Contudo, o humor do primeiro poema contrasta com a solenidade e a gravidade do versículo, pois este aponta para o fato de que muitas das coisas ruins que acontecem se devem à revolta e à negação das pessoas contra Deus.

E, finalizando a análise dos poemas desta obra, tem-se o poema “tempo forte”. O título já diz muito. Visualmente, o poema apresenta o formato de uma árvore em que é escrita palavra “diálogo” verticalmente sempre duplicando cada letra. Nas laterais também ocorre a repetição das letras, o que passa a impressão de um eco. O “tempo forte” do Brasil ao qual o poeta se refere no poema é o tempo em que a ditadura militar se aproximava de seu fim e o diálogo começava a ganhar espaço. A passagem bíblica também ratifica esse momento: o acordar de um novo tempo.

**tempo forte**

d  
 d  
 i i  
 i i  
 á a a  
 a a a  
 l l l l  
 l l l l  
 o o o o o  
 o o o o o  
 g g g g g g  
 g g g g g g  
 o o o o o o o  
 o o o o o o o  
 o  
 o

QUERO ACORDAR A AURORA.

(SI 57,9)

Também nestas duas obras, **O Passarinho Carrancudo** e **A palavra e a PALAVRA**, foi possível identificar a convivência entre poemas modernistas e poemas concretos. Sendo que na segunda obra todos os poemas recebem o acréscimo da palavra bíblica, o que representa a vitória de uma tradição religiosa.

**A Nave de Prata (1991)**

Este livro foi publicado num período bem posterior ao apogeu do Concretismo brasileiro. Apesar de apresentar uma importante peculiaridade que é a de unir o novo ao tradicional, uma vez que é composto por vinte e cinco poemas concretos e por vinte e cinco sonetos, sendo que logo abaixo de cada poema concreto vem um soneto, ele também não pode ser considerado um exemplo das “estéticas plurais” propostas por Haroldo de Campos, pois as formas poéticas estão expostas na obra sem que haja uma mistura das duas ou alternâncias em suas composições. Como já foi mencionado anteriormente, durante os anos 80, percebendo o esgotamento das práticas vanguardistas, os próprios concretistas passaram a aceitar o uso de “estéticas plurais”,

que se caracterizam principalmente pela mistura de diferentes formas poéticas, tanto as vanguardistas quanto as mais tradicionais. No caso desta obra de Horácio Dídimo, mesmo não caracterizando a “pluralização das poéticas possíveis”, pode-se dizer que há uma espécie de ironia ao se colocar lado a lado formas tão antagônicas, mas, por mais estranho que possa parecer, naqueles anos de “pós-utopia” já não havia restrições quanto a isso. Analisemos alguns exemplos desta obra de Horácio Dídimo:

### O AMOR

```

a             o
m m m m m m m
m m m m m m m
m m m m m m m
o             a
r r r r r r r r
r r r r r r r r
r r r r r r r r

```

O amor é mesmo um dom inestimável,  
ou talvez seja um sonho indestrutível;  
não há mal que não seja reparável,  
não há bem que não seja irresistível.

Nossa vida é, contudo, imprevisível,  
o clamor da justiça, inadiável,  
o espaço da esperança, indivisível,  
o horizonte da fé inabalável.

A dor que não desiste é invisível,  
o momento da flor é imutável,  
a cantiga do sapo, intraduzível.

Sei que o torturador é implacável,  
mas além das fronteiras do impossível  
o amor é como um sol interminável.

No primeiro poema, fica notória a aplicação das técnicas concretistas. As letras da palavra “amor” são postas na página de forma que as duas vogais “a” e “o” só aparecem duas vezes cada uma. Já as consoantes “m” e “r” compõem três linhas horizontais inteiras: o “m” está na 2ª, 3ª e 4ª linhas e o “r” está na 6ª, 7ª e 8ª linhas. É interessante perceber que na 1ª linha da vertical é formada a palavra “amor”, já na última linha da vertical há a formação do sintagma “o mar” decorrente da inversão da posição das vogais. O mar pode ser visto como um símbolo do amor neste poema por causa da sua imensidão, da sua força e do seu mistério.

O soneto, que vem logo abaixo do poema concreto, segue a forma petrarquiana, uma vez que é composto por dois quartetos e dois tercetos. Quanto à temática, continua falando sobre o amor. Pode-se até dizer que o poeta fala sobre o amor de uma forma idealizante. A linguagem utilizada é uma linguagem culta, há a presença de rimas e a aplicação correta dos sinais de pontuação. Contudo, tanto o poema concreto quanto o soneto ficam aquém em qualidade no que se refere às suas respectivas formas. O poema concreto, por exemplo, apesar de se inserir nos moldes concretistas de jogo com as letras, não abala nem renova a visão tradicional do conteúdo, pois funciona apenas como um exercício formal. Já o soneto mostra-se bastante simplificado, repleto de adjetivos e de frases feitas.

Outro exemplo:

### O ENCONTRO

```

e
e n
e n c
e n c o n t r o
      n t r o
        t r o
          r o
            o

```

Há quanto tempo as flores não se abriam,  
há quanto tempo os lábios não se beijavam,  
há quanto tempo os olhos não sorriam,  
há quanto tempo as mãos não se encontravam!

Há quanto tempo as vozes não se ouviam,  
há quanto tempo os gestos não falavam,  
há quanto tempo as cores se escondiam,  
há quanto tempo os sinos não tocavam!

Há quanto tempo nada acontecia,  
há quanto tempo o sol não rebrilhava,  
há quanto tempo a chuva não chovia!

Há quanto tempo o tempo não mudava,  
há quanto tempo o coração batia,  
há quanto tempo, sim, há quanto tempo!

O poema concreto é visualmente interessante. Intitulado “Encontro”, as letras dessa palavra são desmembradas de forma que ela se mantém inteira no centro e, acima e abaixo dela, ficam as suas letras fragmentadas. O “encontro” então, se dá somente a partir da junção das letras de cima com as de baixo.

O soneto, assim como o anterior, também está composto por dois quartetos e dois tercetos. Ele está repleto de rimas e de repetições. Observe-se que todos os versos são iniciados com o sintagma “Há quanto tempo...”, gerando um paralelismo. Semelhantemente ao outro, este soneto também se mostra bastante simples e até cansativo. Note-se ainda que, mesmo sendo sintéticos, os poemas concretos expressam conteúdos semelhantes aos que são expressos pelos sonetos, porém de forma bem mais interessante.

Através desses dois exemplos é possível perceber que o poeta realmente sentia-se livre para transitar pelas diferentes formas poéticas, inclusive, colocando lado a lado formas tão diversas. Tudo isso em decorrência de uma redefinição da relação com a tradição que tornava contemporâneas todas as formas e colocava-as livremente à disposição dos poetas. Horácio Dídimo participa desse processo de maneira curiosa, porque apenas neste livro mais recente publicará sonetos. Nestes, entretanto, apresenta-se não mais livre, mas mais limitado, o que a presença dos poemas de tipo modernista ou concreto, na mesma página, evidencia claramente. Pensando, particularmente, nesta última obra de Horácio Dídimo, as seguintes palavras de Iumna, que se referem ao fenômeno da retraditionalização poética no Brasil a partir dos anos 80, se mostram bastante esclarecedoras:

Nesse momento de esgotamento do moderno e superação das vanguardas, instaura-se o consenso de que é possível recolher as forças em decomposição da modernidade numa espécie de apoteose pluralista. É uma noção conciliatória de tradição que, em lugar da invenção de formas e das intervenções radicais, valoriza a convencionalização a ponto de até incentivar a prática, mesmo que metalinguística, de formas fixas e exercícios regrados. (p.82)

As palavras de Eucanaã Ferraz em seu depoimento sobre o uso da tradição na contemporaneidade também se aplicam ao que Horácio Dídimo realiza em **A Nave de Prata**, pois o poeta cearense se utiliza de uma espécie de provocação ao colocar numa mesma obra poemas concretos juntamente com sonetos. O interessante é que ele faz isso sem nenhum resquício de culpa ou transgressão, o que é outra característica do tempo, pois como disse Eucanaã:

Os poetas sentem-se beneficiados; têm liberdade de fazer uso de quaisquer formas, numa relação positiva, num exercício de discernimento que implica a aceitação de certos paradigmas e a negação de outros, mas sem que uma verdade canônica estabeleça o certo e o errado para todos.

É, portanto, muito interessante a trajetória poética de Horácio Dídimo. Ele começou suas atividades poéticas pelo final dos anos 50 vinculando-se ao

experimentalismo da poesia concreta, inclusive participando da segunda Mostra de Arte Concreta ocorrida no Ceará em 1959. Passou quase uma década para publicar seu primeiro livro, **Tempo de Chuva** (1967), livro este que apresenta pouco de Concretismo, apesar do forte caráter sintético de alguns poemas. Esta sua primeira obra privilegia um conteúdo voltado para a reflexão do que estava se passando na sociedade brasileira naqueles anos difíceis da ditadura militar. E na forma, pode-se dizer que seus poemas aproximam-se mais das técnicas modernistas de utilização de versos livres. Nos anos 80, com a obra **A palavra e a PALAVRA**, sua poesia ganha um caráter de misticismo ao serem acrescentadas passagens bíblicas aos seus poemas, de forma que acrescentam uma ideia de conformação e resignação àqueles poemas mais voltados à crítica social. Com esta obra, não se pode dizer ainda que Horácio Dídimo pratica o chamado “pluralismo de formas”, pois a tradição religiosa entra no livro em seus próprios termos, não estetizada. Em **A Nave de Prata** (1991), também não se pode afirmar que ocorre uma “pluralização das poéticas possíveis”, pois o poeta coloca num mesmo espaço a poesia concreta e o soneto, sem que haja alterações em suas formas.

#### **3.4 Pedro Henrique Saraiva Leão: “dois pedros/ duas pedras?”**

Pedro Henrique Saraiva Leão tem uma obra poética não tão vasta, mas que contribuiu para a manifestação da poesia concreta no Ceará. Suas obras poéticas são as seguintes: **12 poemas em inglês** (1960), **Ilha da canção** (1983), **Concretemas** (1983), **Poeróticos** (1984), **Meus eus** (1995) e **Trívia: 1 livro fora do com/um** (1996). **Concretemas** é a obra mais significativa do poeta para o estudo da poesia concreta no estado, porém as demais, por apresentarem algumas curiosas peculiaridades, também serão mencionadas e ligeiramente analisadas.

O título deste tópico, por exemplo, “Pedro Henrique Saraiva Leão: ‘dois pedros/ duas pedras?’” faz menção ao primeiro poema da obra **Meus eus**, que é considerada por muitos como a obra mais completa do autor. Batista de Lima, em seu texto “Tempo e antítese em **Meus eus**”<sup>60</sup>, afirma que o jogo das antíteses é uma das características mais marcantes da poética de Pedro H. S. Leão. Dessa forma, a partir dos versos do primeiro poema dessa obra, pode-se verificar que o poeta ratifica a afirmação de Batista de Lima ao se colocar, ele próprio, num jogo de dubiedades:

---

<sup>60</sup>LIMA, Batista de. Tempo e antítese em **Meus eus**. In: MACEDO, Dimas (Org). **Tempo e Antítese: A Poesia de Pedro Henrique Saraiva Leão**. Fortaleza: Editora Oficina, 1997. p. 24-25.

*talvez eu seja dois pedros  
duas pedras  
um tredo, um que medra, e é fiel  
[...]  
um que fenece, e viceja  
um que é e permanece  
ou quer que seja.*<sup>61</sup>

Alguns críticos cearenses preferem não atribuir valor ao viés concretista da poesia de Pedro Henrique, afirmando que suas experimentações vanguardistas tornam-se insignificantes diante de sua produção lírica. Jorge Pieiro diz em seu ensaio “Um Pedro no caminho – sintomas de poesia”, que já fora citado anteriormente, que estudar a poesia de Pedro Henrique focando o Concretismo seria uma espécie de reducionismo da obra do poeta. Com isso, Pieiro afirma que o Concretismo não é tão significativo na obra dele que justifique chamá-lo de concretista.

**12 poemas em inglês** foi o primeiro livro publicado pelo poeta. Por ser uma obra de 1960, era de se esperar que apresentasse muito de Concretismo, uma vez que Pedro Henrique participou ativamente das duas mostras de poesia concreta, porém não é isso que acontece. Dimas Macedo, em seu ensaio “Pedro Henrique Poeta Maior”, escreve sobre isso:

Seu primeiro livro publicado não é, conforme se possa argumentar, um trabalho de ortodoxia concretista, mas nele, segundo José Alcides Pinto, já é possível divisar, de permeio, “elementos reais e expressivos do texto concreto”, que seria por ele adotado de forma experimental e decisiva com a publicação de **Concretemas**, divulgado coincidentemente no mesmo ano que publicou **Ilha da Canção** (1983), um livro que paga tributo a outras formas de modernidade, mas que preserva a concisão e a economia de linguagem como uma das suas mais visíveis características. (MACEDO, 1997, p.46-47)

Assim, a partir dessa citação, nota-se que, como em Horácio Dídimo, houve em Pedro Henrique a tendência de conciliar formas modernistas com as do Concretismo. Contudo, tais “elementos reais e expressivos do texto concreto”, mencionados por Alcides Pinto, não se podem perceber, por exemplo, nesse poema retirado de **12 poemas em inglês**:

---

<sup>61</sup>Esse trecho do poema foi encontrado no ensaio “Teorema de Panaplo à Aritmética do Verso em PHSL”, de Jorge Pieiro, que também se encontra no livro organizado por Dimas Macedo. Infelizmente, não tivemos acesso a duas obras do poeta: **Meus eus** e **12 poemas em inglês**. Então, os trechos destas duas obras que forem transcritas neste trabalho são retiradas de algum ensaio que a elas se referem.

### lovetalk

*“if all the pretty birds  
that fly above;  
if all the butterflies  
that lightly kiss the flowers;  
if all the dewdrops  
that come with the dawn  
could speak,  
they would say:  
I love you”*

Como se pode ver, o poema distancia-se bastante da vanguarda concretista, indicando que, bem no espírito dessa época, o Concretismo era mais uma técnica disponível do que uma imposição estética. Isso é comprovado pelo fato de que, mesmo tendo participado ativamente das duas mostras de Arte Concreta ocorridas no Ceará, Pedro Henrique não se sentiu obrigado a aplicar a estética concretista em sua primeira obra.

Porém, há os críticos cearenses que insistem em caracterizar até mesmo algumas obras do poeta de caráter mais lírico como concretistas. Paulo de Tarso Pardal, por exemplo, em seu ensaio “**Meus eus** – Um Livro Revelador” afirma o seguinte:

A linguagem, da maioria dos poemas, revela uma nítida influência concretista, em que o aspecto visual ganha relevância, e em que se percebe o jogo de palavras, a fragmentação, a montagem, e as várias leituras que um texto pode ter, dependendo da disposição de seus elementos. Em muitos casos, as montagens são elaboradas de maneira a revelar as várias formas da construção morfológica e fonética, propositadamente construídas pra obter a sonoridade pelo poeta: “...domeiodatuaimensidão...o/son’eternoquevirá...”, “(com)puta)dor”, “(di)amantes”; “(ter)gi/versar”; “c’ ao” etc. (PARDAL, 1997, p. 51)

Contudo, nos anos da publicação de **Meus eus** (1995), já não há a necessidade de tentar definir um poeta como concretista ou não, pois neste período é certo que ele não será apenas concretista, porque nada o obrigará a prender-se a um único compromisso estético. Não se trata mais de influência, mas de aproveitamento das técnicas disponíveis, como explica Haroldo de Campos, avaliando positivamente, e lúmina vendo como retrocesso.

Enquanto em Horácio Dídimo a heterogeneidade formal se encontra em um mesmo livro, que apresenta poemas concretos ao lado de sonetos, em Pedro Henrique a tendência de conciliar as diferentes formas acontece em livros diferentes, mas



contemporâneos, pois no ano de 1983 foram publicados dois livros do poeta bastante diferenciados: **Ilha da canção** e **Concretemas**.

Sobre **Ilha da canção**, pode-se dizer que se caracteriza pela valorização do verso e pelo apreço ao lirismo:

sonhei que a manhã  
 acordava nos teus olhos  
 e que da noite te quedava  
 o embalo do meu querer  
 sonhei que cavalgavas  
 aquela estrela da manhã  
 e em mim pousavas, tímida  
 sonhei que te esquecendo  
 recordava-te;  
 sonhando,  
 so  
 nhei que em mim despertavas

Já **Concretemas**, sem dúvidas, é a obra mais significativa do autor em moldes estritamente concretistas. É importante lembrar que esta também é uma obra tardia dessa vanguarda no estado, pois, mesmo contendo alguns dos poemas que foram apresentados pelo poeta nas duas Mostras que ocorreram no Ceará, foi publicada somente em 1983 e reflete sobre o Concretismo como uma vanguarda ainda vigente. Por outro lado, pode-se afirmar também que o poeta já está inserido na fase da pós-utopia, uma vez que publicou um livro de outro estilo no mesmo ano, caracterizando sua heterogeneidade, mesmo que em obras diferentes.

Entretanto, no poema de abertura de **Concretemas**, sua forma distancia-se visual e ritmicamente do que era postulado pela didática concretista:

**o amor**

**mora em marina**

**marina luar**

**marina do mar**

**marina do ar**

**marina do amor**

**marina aromática**

**marina romã**

**marinaromadomar**

É um poema sem título, como os demais poemas que compõem a obra. E, apesar de não apresentar as características típicas do Concretismo, neste poema, segundo escreveu José Alcides Pinto no prefácio da obra, vê-se “os elementos do poema ‘**amor/marina/luar/mar/romã**’ buscando a forma ideal do poema concreto, na contenção das palavras unidades de correlação semântica (**marinaromadomar** )(...)” Ou seja, no final do poema, que é construído em linhas de palavras, o poeta as sintetiza em um só vocábulo que pode ser desmembrado assim: “**marina/aroma/do/mar**”.

O poema a seguir, diferentemente do primeiro, privilegia o caráter visual da poesia concreta:

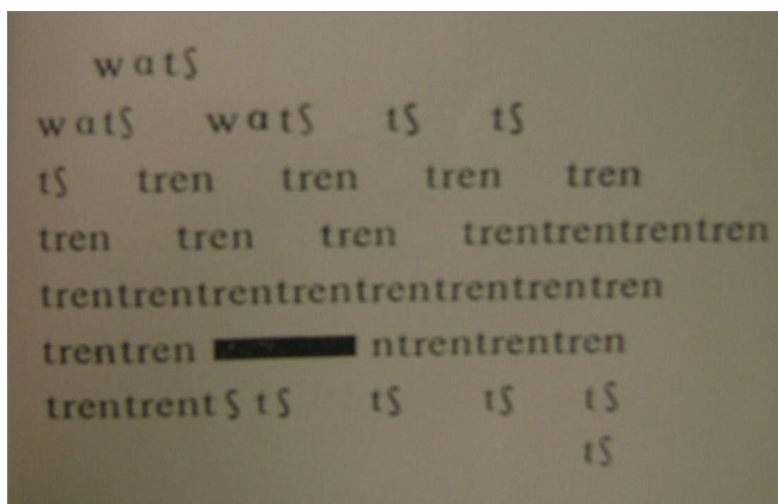
**m o r c e g o**  
       **c e g o**  
**e r r a        r a i o**  
**s o m        o n d a**  
**s o n d a    s e n d a**  
       **c e g o**

Neste percebe-se melhor o trabalho do poeta com a forma concreta. O caráter de exercício formal que se depreende do poema é notório. Ele dispõe as palavras de uma maneira que elas formem uma figura que nos faça lembrar o caligrama de um morcego. Depois, o que fica perceptível ainda é o jogo que ele realiza com as palavras para caracterizar o animal. A primeira característica ressaltada é o fato de ele ser **cego**, que é uma palavra adquirida pelo poeta através da omissão da primeira sílaba da palavra **morcego**. Esta palavra aparece duas vezes, no segundo verso e no último, como uma maneira de ratificar bem essa característica do morcego. O poeta se utiliza ainda de outras seis palavras (**e r r a / r a i o ; s o m / o n d a ; s o n d a / s e n d a**) que também aparecem no poema para caracterizar o animal.

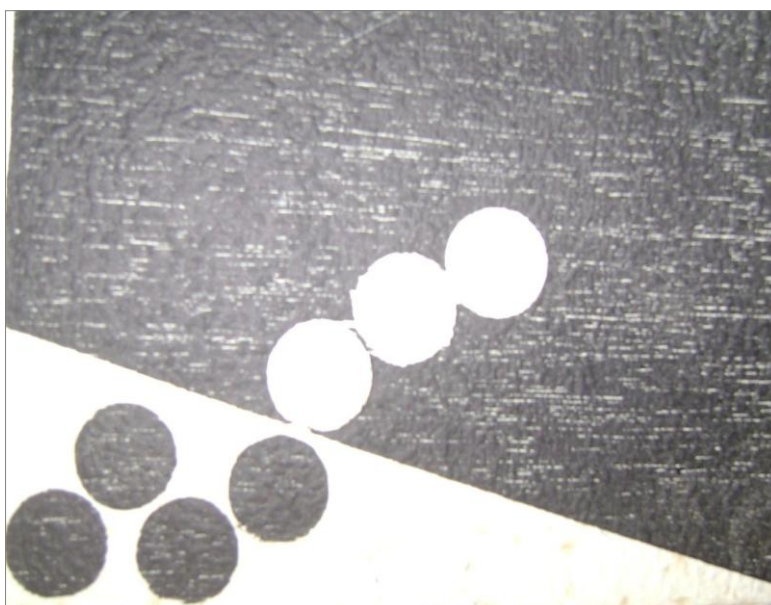
Life/Fear é outro poema concreto bem característico. O poeta insufla o “f” de LIFE (vida) ao “f” de fear (medo) e assim constrói seu jogo poético com essas duas palavras que costumam caminhar juntas, sugerindo sempre a instabilidade e a insegurança da vida. Pedro Henrique, devido a sua afinidade com a língua inglesa, possui além desta, algumas outras composições neste idioma. Assim, vê-se que, na obra deste poeta, a disponibilidade das formas abrangeu também a disponibilidade das línguas.

## LI (fe ar) FE

Este que se segue também é bastante sugestivo e se aproxima do Concretismo mais ortodoxo. Além do apelo visual, tem-se a utilização de onomatopéias em inglês (wats, tren, ts) que proporcionam o desenvolvimento do poema. Observe que, se tratando de um trem, há a saída deste lentamente através de (wats, wats, wats, ts,ts, ts), logo depois o trem vai ganhando velocidade (tren, tren, trentrentrentren) até ir chegando o momento de parar (ts, ts, ts, ts). Há ainda, no antepenúltimo verso, um traço negro entre as letras que destoa do restante do poema e que pode suscitar outras interpretações.



E, no final de **Concretemas**, tem-se o seguinte poema semiótico:



Os poemas semióticos caracterizam-se pela substituição dos signos linguísticos por ícones aos quais se atribui um valor semântico arbitrário, mas, geralmente estes poemas vêm acompanhados por uma chave léxica, que é uma espécie de glossário para se interpretar o poema. No caso deste poema semiótico de Pedro Henrique Saraiva Leão não há a chave léxica, portanto não fica sugerido o sentido das bolas brancas no espaço negro, nem o das bolas negras no espaço em branco. Este poema ainda dialoga com outro poema da mesma obra:

**preto branco**

**preto branco**

**preto branco**

Através destes exemplos, pode-se mostrar que **Concretemas** é um livro de poemas concretos, sem que se possa dizer que Pedro Henrique seja um poeta unicamente concretista. Dimas Macedo sintetiza bem o sentido deste livro:

Em **Concretemas** o efeito espacial do poema, disposto em linhas e palavras que se harmonizam, conduz o leitor ao caminho do experimento e da compreensão da forma-montagem, que antecede a estrutura gráfico-virtual e que com ela se complementa, formando uma unidade orgânica, indissolúvel e sublevando o efeito discursivo da poesia de feição modernista ou tradicional. (MACEDO, 1997, p. 47)

**Trívia:** 1 livro fora do com/um (1996) é um livro em que a proposta vanguardista do novo e do choque vem em primeiro plano. Feito em parceria com o designer gráfico Geraldo Jesuíno, há no livro a inserção de ilustrações e objetos concretos como pente, grampos, alfinetes, fósforos etc., de certa forma afastando-se do poético propriamente dito.

Jorge Pieiro, em “Teoremas de Panaplo à Aritmética do Verso em PHSL”, afirma o seguinte sobre **Trívia**:

Ali ocorre a interação de textos com uma possibilidade de uma pós-moderna instalação, tendo como substrato o objeto gráfico, espécie de livro multiusual. Seara para tantas discussões, haveria de se criar um espaço mais propício para se debater acerca de tantas variantes do que, pós-modernamente, (des)classifica-se como Poesia. (PIEIRO, 1997, p.55)

Assim, vê-se que Jorge Pieiro não considera o livro como sendo um livro propriamente de poesia. Ele atribui à obra um caráter principalmente “multiusual” devido aos objetos que estão inseridos nela. Como o próprio título já diz, a obra irá remeter a trivialidades, coisas sem grande importância, realmente “1 livro fora do

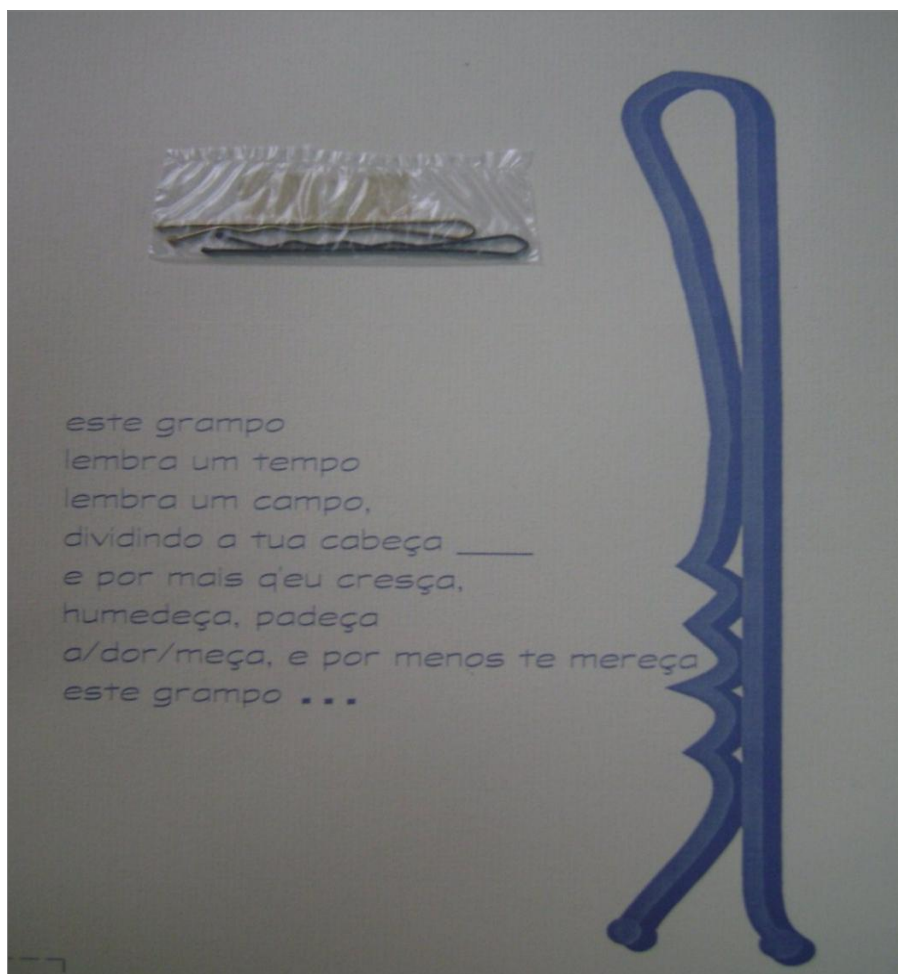
com/mum”. O que chama a atenção ainda no título é o número cardinal 1 e a separação por uma barra da palavra “comum”.

Vale ressaltar que o livro não foi tão bem recebido por alguns críticos. Floriano Martins, no ensaio “Algumas Anotações para um Erro Certo”, caracteriza **Trívia** como “um deslize ocasional” na carreira poética do autor, não contribuindo em nada na leitura crítica que se possa fazer da obra deste poeta.

A própria noção de trivialidade de que se reveste o projeto já nos autoriza a não avaliá-lo como algo pertinente a uma poética que tão bem caracteriza-se como insurgente em relação a nossa acomodação retórica. Neste sentido, **Trívia** seria o lugar imaginário onde se cruzam as três ruas de uma suposta iconoclastia. Seria. O resultado, contudo, é tão desgastante em sua excessiva obviedade e relutante obsessão por inovação, quanto o que se tem observado nas últimas décadas de produção poética em todo o país. (MARTINS, 1997, p.22)

O crítico continua caracterizando esta obra como um deslize ou como um “erro certo” ao afirmar que ela se junta a outras obras brasileiras do período que representavam o chamado esgotamento da reflexão em virtude das circunstâncias “que têm feito do poema um desenho vazio de sentido, inteiramente desprovido de expressão.”

Através do exemplo a seguir, será possível avaliar tais afirmações:



Aí se tem uma amostra do trabalho que Pedro Henrique Saraiva Leão e Geraldo Jesuino realizaram em **Trívia**. Veem-se versos de forma bastante simples que podem ser remetidos a uma lembrança de infância, talvez os grampos utilizados por uma avó querida que já partiu. E, complementando, além da ilustração do grampo, a inserção de dois grampos dentro de um plástico afixados no alto da página. Nada mais trivial do que isso.

A técnica utilizada nesta obra foi, no primeiro capítulo, comparada à técnica dos dadaístas de também inserirem objetos em suas obras. Porém, é necessário reconhecer que há enormes diferenças não apenas temporais, mas principalmente ideológicas entre os dois momentos. O projeto dos dadaístas tinha um propósito revolucionário de destruição da arte enquanto instituição, enquanto que **Trívia**, na década de 90, assemelha-se muito mais a uma brincadeira sem a mesma força revolucionária, que intenta simplesmente jogar com os padrões de poesia disponíveis.

Outra composição encontrada em **Trívia** que caracteriza bem o jogo com as palavras, é a seguinte:



Note-se que os sintagmas estão divididos em pequenos quadros que formam uma espécie de tabuleiro de xadrez ou damas, em que é possível se fazer uma leitura

corrente, no sentido horizontal, iniciando no primeiro quadradinho e terminando no último. A leitura ficaria assim:

*“as grades/ só funcionam/ para assar/ frangos/ nunca para/ aves de rapina/ esta é/ sua  
sina/ pobre vê/ sol quadrado/ rico vê/ redondo/ rico tem/ quadro colorido/ pobre nem/ o  
negro tem/ pobre só é/ quadrado/ porque não/ lhe ensinam a ler/ pobre é só/  
enquadrado/ para rico/ não há esquadro/ quadrilha/ de rico é governo/ quadrilha de  
pobre/ é forró/ não só pobre/ gosta de pó/ mas rico tem/ seu amém/ rico atrás de  
grades/ na mansão/ pobre atrás de grades/ na prisão/ ao rico/ não há pobre/ que a/  
grade/ no peito/ o mesmo pranto/ é branco no preto/ e preto/ no eito/ o odre do/ rico  
tem ouro/ o odre/ do pobre/ besouro/ para os ricos/ os dados/ pros pobres /sol/ da/ dos/  
pruns a sorte/ para todos/ a rica/ m/o/r/te.”*

Apesar de conter um tom de humor por apresentar certas trivialidades, há nesta composição um fundo de reflexão social quando o poeta apresenta alguns contrastes entre ricos e pobres, fazendo questão de afirmar, no final, que todos são iguais, pois o que resta para todos é *a rica/ m/o/r/te*, expressando assim uma visão conservadora da realidade, uma vez que dissolve o fato social da desigualdade no fato natural da morte.

Estes são alguns dos poemas e ilustrações que compõem **Trívia**: 1 livro fora do com/um. Viu-se que houve nas produções do poeta uma heterogeneidade das formas em seus diversos livros, entre as quais a forma concreta. Neste último livro, ressalta-se uma tendência mais recente a um vanguardismo pouco aceito pela crítica local, contrariamente ao que acontece com Horácio Dídimo, que tendeu a promover uma reconciliação entre vanguarda e tradição em suas obras mais recentes.

### **3.5. As Águas Novas (1975): O Retorno de José Alcides Pinto ao Concretismo**

Boa parte do segundo capítulo deste trabalho foi destinada a analisar as principais obras poéticas de José Alcides Pinto durante os anos de 1950. Neste ponto, serão apresentados alguns poemas de sua obra concretista mais tardia: **As Águas Novas** (1975). Depois da publicação do livro **Os Catadores de Siri** (1966), em que é documentada a miséria dos mangues de Recife, com seus habitantes vivendo em condições desumanas, o poeta para de produzir poesia, recolhe-se num inexplicado silêncio e durante toda uma década dedica-se somente à ficção. Seu retorno à poesia se dá justamente com a publicação do livro **As águas Novas** em 1975, no qual se percebe uma tentativa de retorno às orientações da poesia concreta. Analisaremos abaixo alguns poemas desse livro.

nessa      forma  
              fôrma  
 espremo   a poe  
              sia  
 nesse      arco  
              aro  
 q u a d r a d o  
              invento  
 ande assim ande  
              atrás  
 do que deixou  
              atrás

Neste poema, que se encontra na primeira parte do livro, intitulada “ESTRUTURA”, nota-se a utilização de versos livres sendo aplicados em uma forma ou fôrma que remete ao modo de compor dos concretistas nas décadas de 50 e 60. Os espaços em branco deixados entre as palavras assumem uma importância visual. O corte da palavra poe-sia, bem como a falta de linearidade das palavras no poema e o caráter sintético também contribuem para uma aproximação do poema às técnicas concretistas. Os poemas desta obra também não recebem títulos.

Outros dois poemas que se encontram na parte da “ESTRUTURA” são os seguintes:

o poema na forma  
 o poema na fôrma  
 o poema na força  
 o poema na forca

Neste, o poeta reflete sobre a situação do poema em sua época. Ele repete o sintagma “o poema na” por quatro vezes, uma abaixo da outra, e na frente de cada um ele coloca os seguintes substantivos (forma – fôrma – força – forca). O último verso, *o poema na forca*, revela a maneira como o poeta estava vendo o andamento da poesia naquele período, que, já iniciando o processo de decadência das formas vanguardistas, começava a entrar no momento de indefinições.



O outro poema, que também se refere à questão formal, é o seguinte:

atiro o poema  
     prolixo  
     no lixo  
  
 atiro suas loas  
  
     no barril  
  
 de    quimoas

Através dele, fica expressa uma desvalorização do poema discursivo, a ponto de merecer ser jogado no lixo. Note-se o jogo feito com os vocábulos “prolixo” e “lixo”. Fica dito ainda que nem mesmo as loas ou elogios são valorizados, pois o poeta ameaça, inclusive, jogar tudo num barril de quimoas. A forma do poema é livre, as palavras são postas sem uma sistematização fixa no papel e há a presença de rimas.

O último exemplo é retirado da segunda parte do livro que é intitulada “DIREÇÃO”. Nele, o poeta inicia emitindo um conselho “*faça do poema/ o que entendo*”, a partir daí, vai dizendo como age no trato com a poesia. Afirma que “muda o rumo, muda o prumo, muda a ação e a direção, vai e volta à contramão”. Este poema, por sua vez, distancia-se bastante da forma concreta, pois nele encontram-se linearidade nos versos, rimas e não há o apelo visual característico do Concretismo.

Faça do poema  
  
 o que entendo:  
  
 mudo o rumo  
  
 mudo o prumo  
  
 mudo a ação  
  
 a direção  
  
 vou e volto  
  
 à contramão.

São perceptíveis as marcas do Concretismo nos poemas desta obra de José Alcides Pinto. Porém, por ser uma obra da década de 70, já não apresentava compromisso com estética nenhuma, pelo contrário, prenunciava o início das manifestações das “estéticas plurais” na poesia. Assim como acontece com Horácio Dídimo e Pedro Henrique Saraiva Leão, há nesta obra de Alcides Pinto a aproximação de formas modernistas e concretistas, o que caracteriza uma possível tendência, traduzida na valorização de uma forma mais enxuta e menos discursiva.

## CONCLUSÃO

Buscou-se, nesta pesquisa, apresentar as manifestações da poesia concreta no contexto da literatura cearense, analisando os poemas de algumas obras dos principais poetas do estado que aderiram ao movimento: Antônio Girão Barroso, José Alcides Pinto, Horácio Dídimo e Pedro Henrique Saraiva Leão. Sabe-se que o movimento concretista surgiu nacionalmente nos anos de 1950, porém o presente estudo não se deteve apenas nesse período, mas abordou a atuação dessa vanguarda no Ceará desde os anos que antecederam o movimento (anos 40 e início dos 50), passando pela sua fase ortodoxa (Segunda metade dos anos 50 e início dos 60) e concluindo nos anos posteriores ao movimento (a partir do final dos anos 60 até os anos 90).

Viu-se, no primeiro capítulo, a importância que tem a relação entre a arte e a sociedade para se buscar compreender um movimento de vanguarda como o Concretismo. No Ceará não havia na década de 50 todo o desenvolvimento que se estabelecia no Sudeste do país no mesmo período em termos de industrialização, crescimento econômico e urbanização. Porém, como foi mostrado, o Ceará já começava a dar os primeiros passos em busca do seu desenvolvimento. E isso favoreceu a inserção do movimento concretista no estado.

O governo de Juscelino Kubitschek, no final dos anos 50 e início dos anos 60, foi marcado pela tentativa de superação do subdesenvolvimento, bem como pela tentativa de amenizar alguns dos graves problemas sociais que circulavam no Brasil como o analfabetismo. E nesse contexto surgiu a poesia concreta, uma poesia oriunda da modernidade e que tinha como objetivo, além de estabelecer um projeto inovador de criação poética, se fazer uma “poesia útil”, uma “poesia objeto”. Neste sentido, se aproximava bastante da principal intenção das vanguardas históricas apontada por Peter Bürger em **Teoria da Vanguarda**, que era justamente inserir a arte na práxis vital das pessoas. Porém, assim como as vanguardas históricas não alcançaram seu objetivo e acabaram fracassando, a poesia concreta brasileira também não conseguiu se aproximar do público como desejava. Apesar de ter sido veiculada pelos meios de comunicação de massa, acabou ficando restrita aos seus próprios teóricos e a alguns intelectuais que conseguiam acompanhar as técnicas da nova poesia. Dessa forma e devido às oposições que começaram a surgir, inclusive de ex-membros do movimento concretista como Ferreira Gullar, o Concretismo também acabou chegando ao fim. Porém, as manifestações concretistas não sumiram definitivamente, uma vez que passaram a ser aplicadas juntamente com outras formas poéticas, o que é caracterizado por Haroldo de

Campos como o período da “poesia pós-utópica” e por Iumna Simon como manifestação de uma “retradicionalização frívola”.

Refletindo sobre a entrada do movimento no Ceará, perguntou-se inicialmente o que teria levado os poetas cearenses a aderirem ao Concretismo. Diante das análises feitas, pode-se afirmar que os cearenses não tiveram todo aquele compromisso formal nem o rigor construtivo que os paulistas tiveram no período ortodoxo do movimento. Eles viam o Concretismo muito mais como um conjunto de técnicas disponíveis para serem exercitadas do que como uma imposição a ser seguida. Devido à euforia causada pelo lançamento da arte concreta em São Paulo e no Rio de Janeiro, os cearenses também se empolgaram e realizaram duas Mostras de Arte Concreta no estado. Porém, depois desse primeiro momento, as composições concretistas não se tornaram definitivas na poesia cearense e passaram a funcionar mesmo como um exercício formal que os poetas aplicavam quando queriam. O que comprova bem isso é a presença de poemas com características modernistas nos livros que analisamos. Os poetas compunham poemas concretos, mas não deixavam de lado os versos livres do modernismo.

Antônio Girão Barroso foi um dos que participou das duas Mostras de Arte Concreta ocorridas no estado, sendo que contribuiu mais com sua crítica do que com seus poemas. Foi um dos fundadores do Grupo CLÃ, o grupo que sedimentou as conquistas modernistas no Ceará na década de 40. Então, sua tendência modernista ficou bastante visível nos poemas que foram analisados. Até mesmo o poema “Ó Duquesa”, que foi apresentado na exposição de 1957, apresenta um forte viés modernista.

Com José Alcides Pinto não foi muito diferente. Suas primeiras obras poéticas são bastante diversificadas, pois apresentam poemas em versos e até poemas em prosa, como acontece em **Cantos de Lúcifer** (1954). Sua obra poética caracteriza-se também por abordar temáticas relacionadas à morte, ao erotismo, ao pessimismo e até por apresentar um viés religioso, porém mais voltado para o profano, contrariamente ao que realiza Horácio Dídimo em **A palavra e a PALAVRA**. Mas é em **Concreto: Estrutura Visual-Gráfica** (1956), que Alcides Pinto melhor trabalha sua vertente concretista. Neste livro, publicado no mesmo ano do lançamento da poesia concreta em São Paulo, o poeta compõe poemas em que as letras e as palavras são dispostas no branco da página, formando uma imagem (caligrama) e fazendo com que haja o apelo visual.

Outra obra do poeta vista por alguns como concretista é **As Águas Novas** (1975). Foi através dela que José Alcides Pinto retornou à poesia, depois de passar

aproximadamente uma década produzindo apenas ficção. Depois de analisarmos alguns poemas que se encontram na obra, pudemos constatar que o poeta combate a discursividade e prioriza uma poesia mais sucinta, caracterizando aqui uma herança da vanguarda concretista.

As produções de Horácio Dídimo, analisadas principalmente no terceiro capítulo, foram bastante significativas para a abordagem de algumas questões neste trabalho. O poeta começou com o Concretismo, mas, assim como os demais, também não abriu mão de produzir poemas mais próximos ao modernismo e, por ter publicado seus primeiros livros de poemas a partir da segunda metade dos anos 60, não deixou de refletir sobre a situação social pela qual o país estava passando, que era principalmente o contexto da ditadura militar. Com **A palavra e a PALAVRA** (1980), apesar de colocar na mesma obra seus poemas ao lado de passagens bíblicas, não se pode considerar que seja uma manifestação do “pluralismo estético” falado por Haroldo de Campos, pois a mensagem bíblica não sofre nenhuma alteração estética, pelo contrário, ela é mantida com seu caráter de sagrado e, ao dialogar com os poemas, passa-lhes uma mensagem de conformismo e resignação diante dos acontecimentos. Em **A Nave de Prata** também não se pode dizer que acontece uma “pluralização das poéticas possíveis”, pois o fato dos poemas concretos estarem no mesmo espaço que os sonetos, sem que haja alterações em suas formas, demonstram apenas que realmente já não havia imposições formais, que os poetas tinham liberdade para utilizar as diferentes formas, inclusive colocando-as numa mesma obra, até como um meio de ironizar. Sobre a questão da heterogeneidade, faz-se necessário deixar claro que, para Haroldo de Campos, a chamada poesia “pós-utópica” é vista positivamente, como resultado da maior liberdade dos poetas; já para Iumna, ela é vista como um jogo frívolo com as formas, em que a tradição comparece já devidamente redimensionada para a inserção no mercado.

Chegando a Pedro Henrique Saraiva Leão, conclui-se que ele também produziu uma poesia ora mais voltada para o Concretismo ora para o Modernismo, mas, diferentemente de Horácio Dídimo, essa pluralidade não acontece num mesmo livro. O poeta publicou duas obras bastante diferenciadas no mesmo ano de 1983: **Concretemas**, composto por poemas concretos, e **Ilha da Canção**, que segue uma vertente mais lírica e modernista.

Assim, fazendo um rápido balanço da trajetória destes autores que participaram do grupo de poetas concretos do Ceará, viu-se que José Alcides introduziu a poesia concreta no estado, mas antes fez uma poesia de tipo modernista, inclusive produzindo

alguns poemas em prosa. Depois de sua obra mais significativa para o movimento que foi **Concreto: Estrutura Visual-Gráfica** (1956), o poeta continuou escrevendo poemas mais relacionados com a forma modernista, sendo que, depois da publicação do livro **Os Catadores de Siri** (1966), ele passou praticamente uma década escrevendo apenas ficção e somente retomou sua produção poética em 1975, com a publicação do livro **As águas Novas**. Antônio Girão Barroso iniciou sua trajetória no Modernismo, tendo sido inclusive um dos fundadores do grupo CLÃ, grupo que ajudou a sedimentar as conquistas modernistas no estado. Dessa forma, mesmo tendo aderido ao movimento de vanguarda e tendo participado das duas Mostras de Arte Concreta ocorridas no estado, o poeta não deixou de utilizar em seus poemas os versos livres, as rimas ocasionais, a linguagem coloquial e outros valores do modernismo. Horácio Dídimo começou no Concretismo, mas desde logo harmonizou os poemas concretos com poemas de versos livres, mais próximos do modernismo. Retomou esses poemas a partir dos anos 80, juntando-os ora a trechos bíblicos, ora a sonetos, o que caracterizou a liberdade dos anos da “pós-utopia” vanguardista que permitia aos poetas a composição de diferentes formas, inclusive as mais tradicionais. Pedro Henrique, apesar de praticar também um tipo de poesia discursiva de tom elevado, iria radicalizar em alguns livros a experiência vanguardista. Sua obra mais significativa para o movimento no Ceará foi **Concretemas** (1983), porém, como já foi dito, no mesmo ano o autor publicou **Ilha da Canção**, que se aproxima mais do modernismo. Este fato na obra de Pedro Henrique serve para mostrar que a liberdade formal realmente predominou a partir dos anos 80, podendo ser manifestada tanto numa mesma obra, como em **A Nave de Prata**, de Horácio Dídimo, como em obras diferentes de um mesmo autor, mas contemporâneas. Embora tenham praticado formas variadas de poesia, ao longo de sua trajetória, eles tenderam a valorizar, após a experiência concretista, uma poesia mais sucinta. No caso de Horácio, justamente essa poesia mais condensada, nem sempre concretista, é a mais interessante.

Conclui-se que, desde o início, a poesia concreta no Ceará tendeu a um menor compromisso com as formas do movimento, pois enquanto os concretistas de São Paulo dedicavam-se prioritariamente à composição de poemas concretos, os do Ceará não assumiram tal obrigatoriedade e compunham seus poemas mais livremente. Contudo, apesar de não se dedicarem tanto ao projeto da poesia concreta quanto se dedicaram os poetas de São Paulo, percebe-se que a manifestação dessa vanguarda no estado, além de legar aos poetas cearenses algumas técnicas de composição, causou alguma estranheza no meio ainda fortemente tradicionalista, cumprindo assim, ao menos em parte, o desígnio de todas as vanguardas.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, T.W. Aquellos años veinte. In: **Intervenciones**. Caracas: onte Avila Editores, 1969.

\_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. 34.ed. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. A pedagogia formal da Bauhaus. In: \_\_\_\_\_. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Lisboa: Editora Presença, 1984, p. 20-56.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165-96.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÍBLIA Sagrada. Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 2005. 1408p. ; 13cm.

CANDIDO, Antonio. **A Educação pela Noite**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. **Brigada Ligeira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. ed. 9. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. **Recortes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

\_\_\_\_\_. **Textos de intervenção**. 34. ed. São Paulo: Duas cidades, 2002.

\_\_\_\_\_. **Vários escritos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

JAMESON, Fredric: **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de termos artísticos**. Rio de Janeiro: Edições PINAKOTHEKE, 1998.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura e Metodologia dos Estudos Literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

## BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

ANTOLOGIA de Poetas Cearenses Contemporâneos. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965.

ADERALDO, Mozart Soriano. Depoimento na Revista **Clã** nº 27. Fortaleza: março de 1981, p.13 e 14.

\_\_\_\_\_. **História abreviada de Fortaleza e crônicas sobre a cidade amada.** Fortaleza: Edições UFC, 1993.

ADERALDO, Noemi Elisa. A Re-Construção da Poesia de Pedro Henrique. In: **Revista da Academia Cearense de Letras.** Fortaleza: Ano XCV- V.51, 1995/1996. p.49-54.

ADES, Dawn. **O Dadá e o Surrealismo.** Tradução de Lélia Coelho Frota. Barcelona: Editorial Labor do Brasil, 1976.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira:** as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

ALVES, Joaquim. O ensino primário na primeira metade do século XX. In: FILHO, Antônio Martins; GIRÃO, Raimundo (Org.). **O Ceará.** 3.ed. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, 1966. p.366.

AMARAL, Aracy (coord.). **Projeto construtivo brasileiro na arte:** 1950-1962. Rio de Janeiro/ São Paulo: Museu de Arte Moderna/Pinacoteca do Estado, 1977.

ANDRADE, Mário Sobreira de. O que os compositores de “Maracajá” acham bom dizer... In: **Maracajá (folha modernista do Ceará).** Fortaleza: n.1, 7 de abril de 1929, p.3.

AZEVEDO, Sânzio de. José Alcides Pinto- Vanguardista e Romântico. In: **Dez ensaios de Literatura Cearense.** Fortaleza: Edições UFC, 1985.

\_\_\_\_\_. **Literatura Cearense.** Fortaleza: Publicação da Academia Cearense, 1979.

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. **Grupo Noigandres.** 80p. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

BARRETO, Mariana Mont'Alverne. **TV Ceará:** Processo de modernização da cultura local. Dissertação de mestrado, IFCH, Unicamp, 2003.

BARROSO, Antônio Girão. Fisionomia do poeta. In: PINTO, José Alcides. **Poemas escolhidos.** v.2 Rio de Janeiro: Editora GRD, 2006. p.422.

\_\_\_\_\_. **Modernismo e Concretismo no Ceará.** Fortaleza: Instituto Lusíadas, 1978.

\_\_\_\_\_. **Poesias incompletas.** Fortaleza: Edições UFC, 2006.

\_\_\_\_\_; ALMEIDA, Inácio A. O Modernismo e outros ismos. In: \_\_\_\_\_. **Dois Tempos.** Fortaleza: Edições CLÃ, 1981.



\_\_\_\_\_. A forma na poesia. In: \_\_\_\_\_. **Dois Tempos**. Fortaleza: Edições CLÃ, 1981.

\_\_\_\_\_. Poesia Concreta. In: \_\_\_\_\_. **Dois Tempos**. Fortaleza: Edições CLÃ, 1981.

BESSA, Rogério. **Vanguardas da poesia brasileira no século XX**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2006.

BRASIL, Assis. **A poesia cearense no século XX (Antologia)**. Organização, introdução e notas de A. B. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1996.

\_\_\_\_\_. José Alcides Pinto. In: PINTO, José Alcides. **Poemas escolhidos**. Rio de Janeiro: Editora GRD, 2003. p.302.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CASTRO, José Liberal. **Fatores de localização e de expansão da cidade de Fortaleza**. Fortaleza: Editora UFC, 1977.

CABAÑAS, Tereza. A aventura concretista: da técnica visual à tecnologia da informação, impasses e aporias. In: **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.12, n.02, p.21-36, jul./dez.2008.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. **Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e Manifestos (1950-1960)**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1977.

CHAVES, Gylmar; VELOSO, Patricia; CAPELO, Peregrina (Organizadores). **Ah, Fortaleza!** Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2006.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

COELHO, Nelly Novaes. José Alcides Pinto: sua arte poética e a problemática de nosso século. In: PINTO, José Alcides. **Poemas escolhidos**. v.2 Rio de Janeiro: Editora GRD, 2006. p.442.

COTRIM, Eliana. Antônio Girão Barroso: o poeta leva aos homens as verdades do mundo e do ser. **Diário de Brasília**. Cultura Serviços. 29/06/1975.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2004.

DA SILVA, Dias. O poeta da essencialidade. In: PINTO, José Alcides. **As Águas Novas**. Fortaleza-CE: Editora Henriqueta Galeno, 1975. p.7-9.

DAMASCENO, Ana Daniella. O analfabetismo nos discursos oficiais produzidos no Ceará do início do século XX. In: IX CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO -

EDUCERE E III ENCONTRO SUL BRASILEIRO DE PSICOPEDAGOGIA.

Realizado de 26 a 29 out. 2009 - PUCPR. Disponível em:

<[http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2009/anais/pdf/2955\\_1557.pdf](http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2009/anais/pdf/2955_1557.pdf)> Acesso em: 05 maio 2011, 15:30:25.

DANTAS, Vinícius. A nova poesia brasileira e a poesia. In: **Novos estudos CEBRAP** nº16, dez. 1986.

\_\_\_\_\_.; SOUSA, Erthos Albino de. **Bibliografia crítica da poesia concreta**. *Código (poesia concreta, 30 anos)*. Salvador: Ed. Erthos Albino de Souza, n.11, 1986.

DÍDIMO, Horácio. **A NAVE DE PRATA**: livro de sonetos & **QUADRO VERDE**: poemas visuais. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1991.

\_\_\_\_\_. **A palavra e a PALAVRA**. 3 ed. Fortaleza: Editora UFC, 2002.

\_\_\_\_\_. **Tijolo de Barro**. Fortaleza: SIN edições, 1968.

ESCÓSSIA, Fernando Melo de. **Guia cultural**: quatro vezes Fortaleza. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

FILHO, Antônio Martins; GIRÃO, Raimundo (Org.). **O Ceará**. 3.ed. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, 1966.

FIRMINO, Francisco Francijési. **Palavras de maldição**: José Alcides Pinto e a produção do Ceará entre símbolos e alegorias. Natal, agosto de 2008. (Dissertação de mestrado defendida pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte).

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

GELADO, Viviana. **Poéticas da transgressão**: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina. São Paulo: EDFSCAR, 2006.

HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguardas**. 3.ed. São Paulo:Ática, 1996.

OLIVEIRA JÚNIOR, José Leão de Alencar. História, vanguardas e pós-modernidade. In: **Rev. de Letras**- Nº 20 –Vol.1/2 –jan/dez. 1998. p. 43-46.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. **Concretemas**. Fortaleza: Xisto Colona Editor, 1983

\_\_\_\_\_. Poesia concreta no Ceará. In: Academia Cearense de Letras. **A produção literária do Ceará**: Antologia. Coordenação da ACL. Fortaleza: Expressão gráfica, 2001.

LOPES, Marciano. **Royal Briar**: A Fortaleza dos anos 40. Fortaleza: Gráfica Editora Tipoprogresso, 1988.

MACEDO, Dimas (Org). **Tempo e Antítese**: A poesia de Pedro Henrique Saraiva Leão. Fortaleza: Editora Oficina, 1997.

\_\_\_\_\_. A obra literária de José Alcides Pinto. In: PINTO, José Alcides. **Poemas escolhidos**. Rio de Janeiro: Editora GRD, 2003. p.13-27.

\_\_\_\_\_. Trajetória Literária. In: PINTO, José Alcides. **Poemas escolhidos**. v.2 Rio de Janeiro: Editora GRD, 2006. p.425-428.

MACIEL, Nilto. José Alcides Pinto: 80 anos de arte literária. In: PINTO, José Alcides. **Poemas escolhidos**. v.2 Rio de Janeiro: Editora GRD, 2006. p.337-346.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de termos artísticos**. Rio de Janeiro: Edições PINAKOTHEKE, 1998.

MARQUES, Rodrigo de Albuquerque. Primeiro Tempo Modernista no Ceará: Presença Antropofágica. In: **Modernidade e tradição na literatura brasileira: diversidades regionais** / Irenísia Torres de Oliveira, Iumna Maria Simon (Organizadoras). São Paulo: Nankin, 2010. P. 67-78.

MARTINS, Floriano. Caos e utopia em José Alcides Pinto. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 22/07/95.

MICHELI, Mário de. **As vanguardas artísticas**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MONTEIRO, José Lemos. **O universo mí(s)tico de José Aleides Pinto**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1979.

MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. **Clã**: trajetórias do modernismo em revista. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

PARDAL, Paulo de Tarso. *Meus Eus* - Um Livro Revelador. In: MACEDO, Dimas (Org). **Tempo e Antítese**: A poesia de Pedro Henrique Saraiva Leão. Fortaleza: Editora Oficina, 1997. p.50-52.

PIEIRO, Jorge. Um Pedro no caminho: sintomas de poesia. **Germinaliteratura**, Fortaleza, mar. 2006. Disponível em:  
<[http://www.germinaliteratura.com.br/colunaavesso8\\_jorgepieiro.htm#colunaavesso8notas1](http://www.germinaliteratura.com.br/colunaavesso8_jorgepieiro.htm#colunaavesso8notas1)>. Acesso em: 25 abr. 2011, 16:20:20.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. 6. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PINTO, José Alcides. **Noções de Poesia e Arte**. Rio: Pongetti, 1952.

\_\_\_\_\_. **As Águas Novas**. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1975.

\_\_\_\_\_. **Poemas escolhidos**. v.1 Rio de Janeiro: Editora GRD, 2003.

\_\_\_\_\_. **Poemas escolhidos**. v.2 Rio de Janeiro: Editora GRD, 2006.

\_\_\_\_\_. Concretismo no Ceará. In: LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. **Concretemas**. Fortaleza: Xisto Colona Editor, 1983.

PONTE, Sebastião Rogério. “A Belle Époque em Fortaleza: remodelação e controle”. In: SOUZA, Simone (coord.). **Uma nova história do Ceará**. 4ª edição. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007.

\_\_\_\_\_. **Fortaleza Belle Époque**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha/ Multigraf Editora LTDA, 1993.

PONTES, Roberto. Horácio Dídimo e o epigrama recriado. In: **Revista da Academia Cearense de Letras**. V. 101/102, n. 56/57, 2001/2002

**Revista de Cultura Vozes**: Concretismo. LXXI: 1, jan.-fev. 1977.

RICARDO, Cassiano. A poesia de José Alcides Pinto (Prefácio da obra **Cantos de Lúcifer** - 1954). In: PINTO, José Alcides. **Poemas escolhidos**. Rio de Janeiro: Editora GRD, 2003. p.277.

RIOS, Dellano. O Ceará no “front” da poesia brasileira. **Diário do Nordeste**: Fortaleza, 03 dez. 2006. Caderno 3, p.03.

SÁ, Neide Dias de. A I Exposição Nacional de Arte Concreta. In: **Revista de Cultura Vozes**. N.1 / 1977 / Ano 71. p.11-18.

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAVIANI, Dermeval. **Histórias das idéias pedagógicas no Brasil**. 2ª edição. Campinas, SP: Autores Associados, 2008.(Coleção Memórias da Educação)

\_\_\_\_\_. **Ementário da legislação educacional do Ceará**. Fortaleza, CE: SEDUC /CEC, 2007(Coleção Base Legal, v.4)

SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo. In: **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 47-54.

\_\_\_\_\_. Marco histórico. In: **Que horas são?** São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SEFFRIN, André. **Roteiro da Poesia Brasileira: Anos 50**. São Paulo: Editora Global, 2007.

SILVA, Anderson Pires da. Antologia poética: a geração marginal e o modernismo de 22. In: **Ipotesi**. Juiz de Fora, v.12, n.02, p.37-46, jul./dez.2008.

SILVA FILHO, Antonio; MACÊDO, Luiz. **Fortaleza**: imagens da cidade. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001.

SIMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”, in: PIZARRO, Ana (Org.) **América Latina**: Palavra, Literatura e Cultura. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Ed. UNICAMP, 1995. v.3.

\_\_\_\_\_. Condenados à Tradição. In: **Piauí\_61** ano 6\_ outubro 2011. p.82-86.

\_\_\_\_\_. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 55, p. 27-37, 1999.

\_\_\_\_\_. Poesia Ruim, Sociedade Pior. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 12, p. 48-61, 1985.

\_\_\_\_\_. Situação de Sítio. **Novos Estudos CEBRAP** (Impresso), v. 82, p. 87-92, 2008.

\_\_\_\_\_; DANTAS, Vinicius. Poesia ruim sociedade pior. In: **Novos Estudos CEBRAP** 12, nov. 1985.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Poesia Concreta**. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura Comentada)

\_\_\_\_\_. Considerações sobre a poesia brasileira em fins de século. In: **Novos Estudos CEBRAP**, Nº 5, Novembro de 1999, p. 27-36.

SOBRINHO, Pompeu. O Ceará: aspecto fisiográfico e antropogeográfico. In: MARTINS FILHO, Antônio; GIRÃO, Raimundo (Org.). **O Ceará**. 3.ed. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, 1966. p.17.

SOUZA, Simone de; PONTE, Sebastião Rogério (Coord.). **Roteiro Sentimental de Fortaleza**: Depoimentos de história oral de Moreira Campos, Antônio Girão Barroso e José Barros Maia. Fortaleza: UFC – NUDOC /SECULT –CE, 1996.

\_\_\_\_\_; NEVES, Frederico de Castro (organizadores). **Fortaleza**: História e Cotidiano - Comportamento. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_ (organizadores). **Fortaleza**: História e Cotidiano - Intelectuais. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

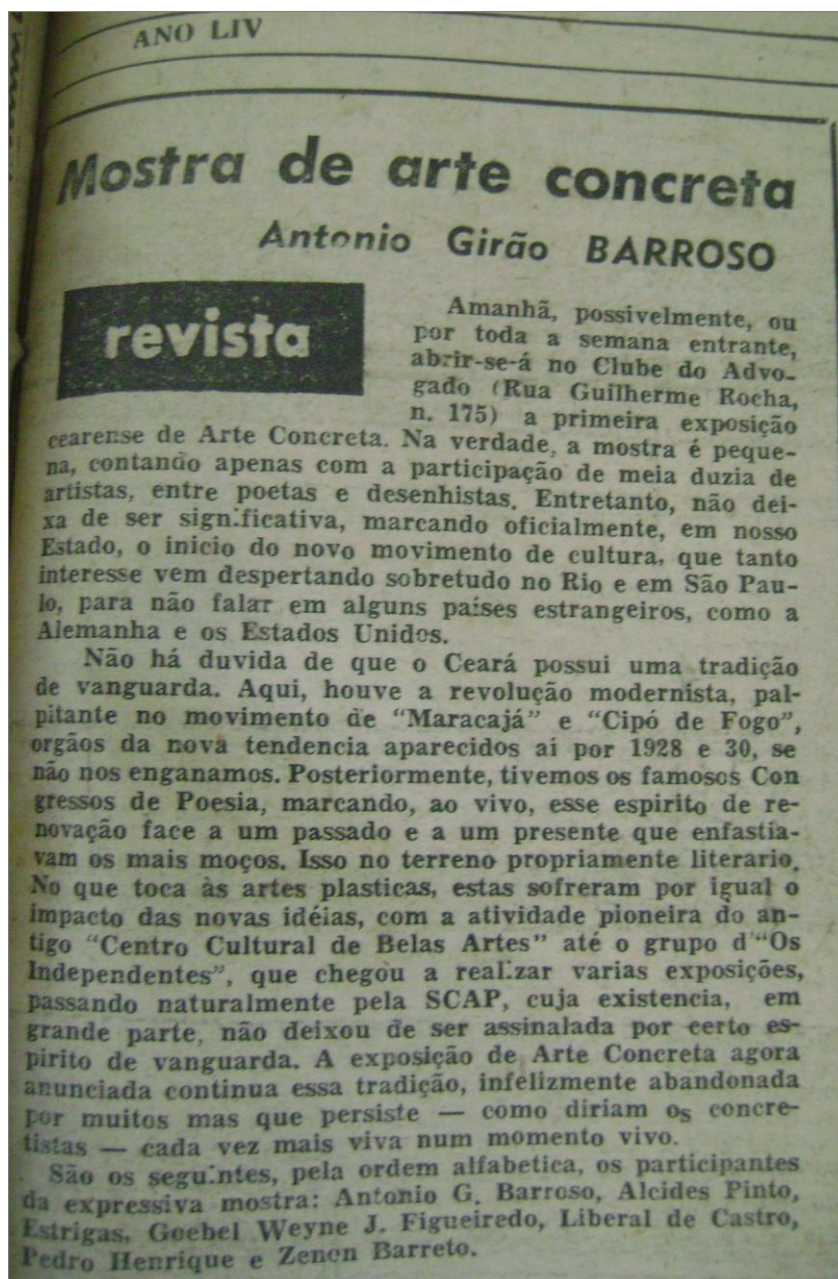
TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

VIEIRA, Sofia Lerche; FARIAS, Isabel S de. **História da Educação no Ceará**: sobre promessas, fatos e feitos. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

VIEIRA Jr., Antonio Otaviano. **Entre o futuro e o passado**: Aspectos urbanos de Fortaleza (1799-1850). Fortaleza: Museu do Ceará, 2005.

## ANEXOS

ANEXO A - Nota do Jornal "Unitário", de Fortaleza (14 de julho de 1957), anunciando a Primeira mostra de Arte Concreta no Ceará:



## ANEXO B - QUATRO CARTAS DE HAROLDO DE CAMPOS

Correspondência conta com detalhes a cisão do concretismo e a polêmica com Ferreira Gullar

Caro Alcides Pinto:

A atividade de vocês aí em Fortaleza continua a nos surpreender. Com o material enviado por você e pelo Girão [Antonio Girão Barroso], preparamos uma reportagem sobre o front concreto no Ceará, que sairá num dos próximos números da revista *ad*.

Muito interessado na arrancada de vocês está o Pedro Xisto, crítico de poesia da *Folha da Manhã*, que escreveu quatro artigos civilizados e altos textos sobre poesia concreta, inaugurando sua seção naquele jornal.

Xisto, que acompanhou todas as manifestações do movimento aqui em São Paulo, fez o caminho inverso do Espoleta spanudis [forma jocosa pela qual daí para frente Haroldo de Campos irá sempre se referir a Reinaldo Jardim]: procurou-se documentar, pediu-nos todo o material a respeito, leu, comparou, balanceou e fez um levantamento decente e informado, focado especialmente na análise direta e minuciosa de certos poemas-chaves.

Vale a pena lê-lo. É uma crítica que promove a obra de arte, e não meramente se utiliza dela como trampolim para exibicionismos inescrupulosos de carreirismo aventureiro.

Já que falamos de Espoleta spanudis: José Lino interveio bem e generosamente, pondo água fria justamente no auge do furor publicitário armado pelo *JB*. Spanudis tentou uma escroquerie cultural de âmbito internacional, procurando deliberadamente deformar nossa posição em relação a Gomringer.

Logo ele, que há um ano nada sabia de poesia concreta, cujos deuses poéticos eram o expressionista-sonambúlico George Trakl e o simbolista grego à Yeats, Konstantin Kaváfis. E continuam a sê-lo, como acabou por deixar claro na resposta-desconversa ao José Lino.

Após nos ter longo tempo cortejado com vistas a um prestígio pessoal que não lhe foi dado, pediu emprestado ao Décio, com ares santimoniosos, a revista *Spirale* e o *Konstellationen* do Gomringer, para em seguida, afetando uma pseudo-intimidade com o assunto, resolver inventar a poesia concreta a posteriori, um concretismo vivencial espírita, apoiado em especulações teosóficas...

Acontece que, no seu delírio de notoriedade, fora do espaço e do tempo, o Espoleta ignorou que nós tínhamos cerca de oito anos de atividade literária em equipe, empenhada em poesia de vanguarda, e que nossas preocupações com o paideuma Pound-Cummings-Joyce-Mallarmé datam de muito antes do encontro Pignatari-

Gomringer (em novembro de 1955), sendo perfeita e facilmente documentável, para não dizer notórias. [...]

Esta cronologia toda, de resto, é mero elemento histórico, sem maior relevância. O que importa é o futuro do movimento, e se a refaço aqui é em consideração à solidariedade que você nos prestou e para suprir as deficiências da circulação dos fatos culturais.

Mais do que qualquer palpite envenenado desse comprador de quadros travestido de crítico leigo, vale o contato em bases de cooperação elevada e respeito intelectual mútuo Gomringer – Noigandres, começado por Pignatari com o encontro em Ulm, que foi um surpreendente confronto de opiniões afins, um júbilo de idéias que caminham paralelas e, no momento da maturidade, se reconhecem e se conferem.

Um confronto que tanto nos emocionou e entusiasmou como a Gomringer, cuja correspondência com Pignatari tem sido interessada e contínua, e que está a par de toda nossa atividade aqui, a ponto de, em uma de suas cartas ao Décio, ter anunciado o desejo de se radicar no Brasil (notícia que o repórter Spanudis, o último a dar as primeiras, vem agora apresentar no *JB* como se de primeira mão...)

Spanudis não é um interlocutor válido, sua provocação não merece o relevo de uma discussão em bases sérias – o tom certo é o puramente achincalhante, usado com bom humor pelo José Lino.

O que no fundo é triste é ver o *JB* desperdiçar a chance de promover uma cultura concreta em bases coerentes e construtivas, num grande trabalho conjunto de equipe, para açular hidrofobias contra nós, cujo crime é procurar, poundianamente, “fazer um lugar de não fazer”, confiar na ação saneadora do movimento concreto para a cultura nacional e trabalhar no sentido de fundamentá-lo, enriquecê-lo e divulgá-lo.

Mas o que se vai farejando por trás de tudo isto é o desejo de Gullar de liquidar o concretismo (já anuncia, nas rodinhas onde pontifica, que o concretismo poético não dura até o fim do ano, e, à sorrelfa, segundo consta, prepara a edição de um livro surrealista escatológico – “genial” – *Ordem e Progresso*).

Isto já ficara entremostrado pelo manifesto eclético-epiceno-proverso, que fabeicou plus Bastos, e pelo fecho de um recente artigo de Bastos, onde este reconhece: “Embora tendo assinado esse manifesto, devo confessar que o mesmo implicaria, se desenvolvido na prática, uma negação da experiência concretista proposta pelo grupo de São Paulo, que, ao cabo, resulta ser a única capaz de definir, com exatidão o processo de criação de um poema concreto”.

Reconhece mais, numa autoconfissão de oportunismo, que assinou aquele manifesto não porque concordasse com ele, mas porque “seria oportuno”. Mas acaba por acenar com o paraíso perdido de um outro tipo de poesia, não concreta, que ele sabe bem o que há de ser, mas que tudo indica será – e como não! – a próxima parturição frenético – “genial” do Gullar...



Tentando desmoralizar nosso trabalho com investidas aventureiro exibicionistas, como esta do Espoleta spanudis, Gullar, frustrado em suas ambições de liderança, prepara, ao que tudo faz crer, sua retirada estratégica do movimento, e o seu reingresso cômodo em solipsismo-príncipe-dos-poetas, auto-gloriante e auto-bastante. A provocação não pega, porém: doa a quem doer, caminhamos para o *Noigandres 4* e para as inúmeras coisas que há a fazer e desenvolver no horizonte fecundo do movimento concreto.

Abraço do

Haroldo + Augusto + Décio

São Paulo, 29-10-57

## RUPTURA DEFINITIVA COM O JB

Em abril de 1958, os concretos saem de cena do suplemento que inaugurou movimento no Brasil

Caro Alcides Pinto:

Segue o **Noigandres 4**. Por seu próprio feitio, é uma verdadeira exposição portátil itinerante, composto que é o livro de poemas cartazes, objetos para o convívio cotidiano [...] objetos suspensos, quadros feitos de palavras. Todos eles dentro do maior rigor, da ortodoxia construtiva concreta, representando, para a evolução de nossas idéias, um livro de exemplos, básico.

Uma sugestão: talvez vocês possam expor os poemas, no Clube dos Advogados, onde realizaram a mostra concreta cearense, juntamente com a afixação do plano-piloto, que poderiam, inclusive, reproduzir num dos jornais daí.

Rompemos definitivamente com o Jornal do Brasil. Após o deslavado ato de pirataria intelectual que consistiu no número comemorativo do movimento concreto, não era possível qualquer contato com a dupla Gullar-Jardim. Este último fez-nos crer que o referido número seria absolutamente imparcial na apresentação dos fatos, o que nos levou a enviar nossa colaboração; como garantia, incumbiu o José Lino Grunewald de fazer a apresentação, o que, por si só, era um penhor da isenção.

Porém, quando o material estava para descer à impressão, Jardim & Gullar retiraram, à sorrelfa, o artigo do José Lino, substituindo-o por um equívoco programa para o 2º ano, onde as origens do movimento, seus lançadores, [...] o próprio livro **Noigandres 3**, que lançou internacionalmente o nome poesia concreta, são escamoteados com desfaçatez e malandragem.

Á vista disso, o José Lino, que fazia a seção de cinema do J. do Br., retirou-se, com um bilhete de protesto, que a dupla G&J respondeu, cinicamente, na seção correspondência, como se se tratasse de um simples leitor.

Nós, de nossa parte, que só continuávamos no J. do Br., apesar dos sucessivos agravos pessoais e das contínuas mesquinhas praticadas contra nós, por colocarmos, em primeiro lugar, a objetividade do movimento, e acharmos necessária a divulgação de uma série de documentos, traduções, estudos e materiais de informação básicos, não vimos outra alternativa senão romper de vez, denunciando, de público, a nossa total oposição à orientação diluidora e deformadora impressa do JB pela dobradinha G&J.

Como tínhamos certeza de que eles não publicariam nosso depoimento no suplemento, enviamos-lo para um dos jornais do Rio, onde deverá ser publicado graças ao auxílio de Manuel Bandeira (que, embora, como é natural, equidistante de polêmicas, prontificou-se, democraticamente, a assegurar a divulgação de nossas idéias). Logo que publicado, lhe remeteremos cópia, para ser reproduzida aí. [...]

Podemos informar, ainda, que o próprio Oliveira Bastos, cujo artigo, no número comemorativo, é uma resposta à mentirosa apropriação indébita praticada por Gullar das origens do movimento, anda descontente com o clima criado por G&J, e em vias de reconsiderar certas atitudes tomadas contra nós: pelo jeito, o Gullar vai mesmo engolir sozinho a sua gula, já que o teleguiado Jardim, boneco de ventriloquia, não conta.

Saiu, finalmente, o número 27 da revista **ad**, onde publiquei uma reportagem sobre o movimento concreto cearense. Infelizmente, por um engano do paginador, a escultura de Zenon Barreto foi atribuída a J. Figueiredo, e o trabalho deste àquele. [...]

Recentemente estivemos no Rio, onde fomos convidados a continuar nosso trabalho de divulgação da cultura concreta através do jornal de Letras e do Correio da Manhã, de modo que nossa retirada do suplemento do J. do Br. não acarretará solicção de continuidade em nossas atividades. [...] Mandaremos notícia e materiais referentes às atividades de vocês.

Um abraço da equipe

Haroldo + Augusto + Décio

São Paulo, 20-04-58

sp 3 maio 59

Caro Alcides Pinto

.assumo a correspondência, por procuração do mano, a esta altura já bem longe, por terra de portugal haroldo embarcou no vera cruz dia 14 de abril só deverá voltar em fins de agosto.

ótimo que v. passe uma temporada aí *José Alcides Pinto encontrava-se no Rio de Janeiro*. o contato com zé lino *Grunewald* e wladmir (*Dias Pino*) há de ser útil para todos em novembro talvez dê uma chegada ao rio.

- a propósito da exposição que VV. pretendem realizar inicialmente, pelo menos quanto a nós, a idéia é de que a exposição inoportuna. inoportuna porque o q os “neoconcretos” querem é justamente isso: movimento, barulho, pró ou contra, mas barulho. ora, uma posição “anti-neo-concretista” viria a calhar para eles. seria um excelente prato para a digestão auto-propagandista do j. do b.

- até hoje gullar e jardim sempre se definiram em relação a nós. estão, como disse lourival gomes machado, como cãezinhos que tentam morder a própria cauda . donde não parecer interessante uma exposição ou manifesto grupal, q tivesse o efeito de impor os papeis, colocando-os à roda desse submovimento q se desmoraliza por si próprio.

- a nosso ver, a exposição, assim tão próxima da dos “neos”, no tumultuado e confuso ambiente carioca, seria facilmente transdeformada pelos moleques do j. do b., e acabaria servindo de combustível para alimentação do monstro q é o jornalão.

- daí preferirmos, por ora, a estratégia das guerrilhas (vide entrevista do décio à tribuna da imprensa: nada mais q meia dúzia de palavras sobre os neos). de resto, a esta altura, as águas já estão bem divididas, e em parte o fio “neo” contribui para tanto. pelo menos fica claro q nada temos a ver com “isso”. mas seria interessante, talvez, q v tornasse conhecida numa entrevista, p. exposição dos concretos do norte.

- toda ênfase dos “neos” é no subjetivismo. não podem compreender uma arte objetiva, dinâmica, sem gênios querem fazer do branco do papel um saco de gatos onde cada um joga o q quiser. veja o poema “árvore”, do gullar. um desses insultos à inteligência q revitaliza aquela má piada contra a arte moderna: do quadro abstrato pintado por um burro à cuja cauda se amarra um pincel.

- ainda a respeito da exposição. pontos menores: haveria ctas. dificuldades difíceis de superar no momento: Pignatari, p. ex., não tem poemas novos depois d LIFE. Tratando-se de exposição no rio, onde os nossos poemas estão bem divulgados, não seria conveniente expor poemas já editados.

- em contraparte, da Bahia nos escreveu o Julio medaglia convidando-nos para a exposição de arte concreta (música-pintura-poesia). lá a coisa é mais fácil. o ambiente ainda não está contaminado pelo ar sujo dos “neos”. pode-se expor inclusive poemas já publicados ou expostos. parece-nos mais oportuno, por ora, cogitar da exposição da PC. nesse estado, q. como v. sabe, é atualmente o maior centro de arte musical do país. medaglia possivelmente apresentará alguns poemas oralizados. trabalho seríssimo, que começou aqui, em contato conosco, há alguns meses. pensávamos em utilizar, com autorização sua, alguns dos cartazes da exposição do ceará q. v. mandou pro Haroldo (ex: o seu *máquina*, os poemas *Movimento* e *Cigarro* não me lembro de quem, etc.) diga o que pensa sobre isso. de passagem, congratulo-me com v. pela exposição q realizou em fortaleza. as amostras q v. enviou ao Haroldo evidenciam um grande progresso.

- mantenha-nos sempre em contato, a ordem é CONSTRUIR, a palavra q mais dói aos históricos monstrosinhos neocaligulares.

abraço

augusto

e.t. – Pedro xisto me telefona pedindo notícias da publicação do ensaio dele. v. pode adiantar qq coisa?

## MALANDRAGEM E MÁ-FÉ

Caro Alcides Pinto

Jornais, recortes, catálogos recebidos: a atividade viva e aberta de vocês aí no Ceará confirma o que sempre pensávamos. A poesia concreta é movimento de caráter nacional correspondente a uma necessidade de clarificação e objetivação da mente criativa contemporânea.

Sua lucidez, na carta-bilhete que escreve a mim e ao Augusto, quase que nos dispensa de explicações. Realmente a poesia concreta é um trabalho de equipe, algo que elimina, de saída, a teoria do gênio e o culto pavoneante da personalidade.

Nós, de *Noigandres* [revista que serviu de órgão de divulgação do concretismo], sempre entendemos o trabalho artístico como um trabalho de equipe. [...] Nos reunimos para uma atuação em conjunto, cujo resultado a obtenção de uma impessoalidade crítica em que se diluem quaisquer veleidades de personalismo vedetista. [...]

Inicialmente, e superando as diferenças pessoais de formação, acolhemos a participação no movimento de O. Bastos e Ferreira Gullar, para um lançamento simultâneo São Paulo – Rio.

Bastos, de longa data, acompanhava nossa atividade, aparentemente entusiasta e solidário; Gullar, apesar de sua visão marcadamente surrealizante, parecia interessado no movimento no seu sentido coletivo-factivo.

Mas Gullar, cuja vocação para a genialidade não se sentia a gosto na pluralidade da equipe, começou por deitar entrevista, omitindo datas e fatos, obscurecendo as origens nacionais da poesia concreta e coroando-se, à sorrelfa, de louros.

Bastos tentou desmoralizar as teorias e as idéias alheias que originaram esse movimento, e onde ele, Bastos, aprendera tudo o que sabia a respeito de poesia concreta. [...]

Tratava-se de malandragem e má-fé. Essas restrições, aliadas a omissões de datas relativas e a ataques gratuitos, contraditórios e cavilosos, ameaçavam confundir numa retórica idealista e abstrata as coisas claras e precisas que estão na base da poesia concreta: método ideogrâmico de compor, comunicação rápida, morte do verso como entidade lógico-discursiva etc.

Chamando para o seu lado Reinaldo Jardim, diretor do suplemento do *Jornal do Brasil*, trataram de organizar um sutil trabalho de poda às nossas colaborações: demora proposital na publicação de artigos, publicações mutiladas.

Finalmente, a cisão. Este curioso golpe jornalístico ocorreu da seguinte forma: eu mandara rotineiramente, ao *JB* uma colaboração teórica, onde balanceava os resultados obtidos inicialmente pela poesia concreta e anunciava os novos problemas que nos preocupavam para o futuro do movimento. [...]

Meu artigo, à minha revelia e sem que tivesse esse cunho, foi convertido em “Manifesto do Grupo de São Paulo” e ladeado, na primeira página do suplemento, por um contra-manifesto, um “Manifesto-Anti”, de um equivocado “Grupo do Rio”, composto de um bom poeta (Gullar), um crítico que até então se pretendia descomprometido (O. Bastos) e um diretor de suplemento (Jardim), poeta de poucas possibilidades.

Wladimir Dias Pino, que participou das exposições nacionais em São Paulo e no Rio; José Lino Grunewald, também do Rio, com contribuições teóricas ao movimento e poemas concretos de nível bastante superior R. Jardim, publicados no próprio suplemento, foram passados sob silêncio pela simples razão de que concordavam com nossas idéias.

Não trouxemos isso a público para não deitar mais lenha à fogueira e a fim de evitar que o “golpe” da cisão se transformasse, para os seus promotores – que detinham nas mãos os meios publicitários –, num sucesso jornalístico mais duradouro e rendoso...

(O restante desta carta, publicada em *O Povo*, jul. 1995, foi extraviado em meio à papelada que compõe o “arquivo” de José Alcides Pinto. Ao todo mais de sessenta cartas foram destruídas pelas traças. Graças à dedicação e ao empenho de seu amigo e poeta Ary Albuquerque, que tomou a si a tarefa de restaurá-los, puderam salvar-se algumas).

## ANEXO C - “Trem de ferro”, Manuel Bandeira

Café com pão	Que vontade
Café com pão	De cantar!
Café com pão	Oô...
	(café com pão é muito bom)
Virge Maria que foi isso	
maquinista?	Quando me prendero
	No canaviá
Agora sim	Cada pé de cana
Café com pão	Era um oficiá
Agora sim	Oô...
Voa, fumaça	Menina bonita
Corre, cerca	Do vestido verde
Ai seu foguista	Me dá tua boca
Bota fogo	Pra matar minha sede
Na fornalha	Oô...
Que eu preciso	Vou mimbora vou mimbora
Muita força	Não gosto daqui
Muita força	Nasci no sertão
Muita força	Sou de Ouricuri
(trem de ferro, trem de ferro)	Oô...
Oô...	Vou depressa
Foge, bicho	Vou correndo
Foge, povo	Vou na toda
Passa ponte	Que só levo
Passa poste	Pouca gente
Passa pasto	Pouca gente
Passa boi	Pouca gente...
Passa boiada	(trem de ferro, trem de ferro)
Passa galho	
Da ingazeira	(BANDEIRA, Manuel. In
Debruçada	<b>Estrela da Manhã</b> . Edição do
No riacho	autor, 1936)



**ANEXO D - Os *Ready Made* de Marcel Duchamp:****Figura 1: “Fonte”, 1917.****Figura 2: “O secador de garrafas”, 1914**

**ANEXO E - “O lobisomem”, Décio Pignatari**

O amor é para mim um iroquês  
De cor amarela e feroz catadura  
Que vem sempre a galope, montado  
Numa égua chamada Tristeza.  
Ai, Tristeza tem cascos de ferro  
E as esporas de estranho metal  
Cor de vinho, de sangue e de morte,  
Um metal parecido com ciúme.

(O iroquês sabe há muito o caminho e o lugar  
Onde estou à mercê:  
É uma estrada asfaltada, tão solitária  
quanto escura,  
Passando por entre uns arvoredos  
colossais  
Que abrem lá em cima suas enormes  
bocas de silêncio e solidão.)  
Outro dia senti um ladrido  
De concreto batendo nos cascos:  
Era o meu Iroquês que chegava  
No seu gesto de anti-Quixote.  
Vinha grande, vestido de nada  
Me empolgou corações e cabelos  
Estreitou as artérias nas mãos  
E arrancou minha pele sem sangue  
E partiu encoberto com ela  
Atirando-me os poros na cara.  
E eu parti travestido de Dor,  
Dor roubada da placa da rua

Ululando que o vento parasse  
De açoitar minha pele de nervos.  
Veio o frio com olhos de brasa  
Jogou olhos em todo o meu corpo;  
Encontrei uma moça na rua,  
Implorei que me desse sua pele  
E ela disse, chorando de mágoa,  
Que era mãe, tinha seios repletos  
E a filhinha não gosta de nervos;  
Encontrei um mendigo na rua,  
Moribundo de fome e de frio:  
«Dá-me a pele, mendigo inocente,  
Antes que Ela te venha buscar.»  
Respondeu carregado por Ela:  
«Me devolves no Juízo Final?»;  
Encontrei um cachorro na rua:  
«Ó cachorro, me cedas tua pele?»  
E ele, ingénuo, deixando a cadela  
Arrancou a epiderme com sangue  
Toda quente de pêlos malhados  
E se foi para os campos de lua  
Desvestido da própria nudez  
Implorando a epiderme da lua.  
Fui então fantasiado a travésti  
Arrojado na escala do mundo  
E não houve lugar para mim.

Não sou cão, não sou gente – sou Eu.

Iroquês, Iroquês, que fizeste?

*Décio Pignatari - 1947*

**ANEXO F – “O jogral e a prostituta negra:  
farsa trágica”, Décio Pignatari**

Onde eras a mulher deitada, depois  
dos ofícios da penumbra, agora  
és um poema:

Cansada cornucópia entre festões de  
rosas murchas.

É à hora carbôni-  
ca e o sol em mormaço  
entre sonhando e insone.

A legião dos ofendidos demanda  
tuas pernas em M,  
silenciosa moenda do crepúsculo.

É a hora do rio, o grosso rio que lento  
flui  
flui pelas navalhas das persianas,  
rio escuro. Espelhos e ataúdes  
em mudo desterro navegam:  
Miraste no esquite e morres no espelho.  
Morres. Intermorres.  
Inter (ataúde e espelho) morres.

Teu lustre em volutas (polvo  
barroco sopesando sete  
laranjas podres) e teu leito de chumbo  
têm as galas do cortejo:

Tudo passa neste rio, menos o rio.

Minérios, flora e cartilagem  
acodem com dois moluscos  
murchos e cansados,  
para que eu te componha, recompondo:

Cansada cornucópia entre festões de  
rosas murchas.

(Modelo em repouso. Correm-se as  
mortalhas das persianas. Guilhotinas de  
luz lapidam o teu dorso em rosa: tens  
um punho decepado e um seio bebendo  
na sombra. Inicias o ciclo dos cristais e  
já cintilas.)

Tua al(gema negra)cova assim soletrada  
em câmara lenta, levantas a fronte e  
propalas:

"Há uma estátua afogada..." (Em  
câmara lenta! – disse).

"Existe uma está-  
tua afogada e um poeta feliz(ardo  
em louros!). Como os lamento e  
como os desconheço!  
Choremos por ambos."

Choremos por todos – solução, e  
entoandum  
litúrgico impropério a duas vozes  
compomos um simbólico epicédio A  
Aquela  
que deitada era um poema e o não é  
mais.

Suspense o fôlego, inicias o grande  
ciclo  
subterrâneo de retorno  
às grandes amizades sem memória  
e já apodreces:

Cansada cornucópia entre festões de  
rosas murchas.