

A INOVAÇÃO CONCRETA EM XEQUE

BH/UFC

CÁSSIA MARIA BEZERRA AVELINO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
FORTALEZA, 2002**

A INOVAÇÃO CONCRETA EM XEQUE

BH/UFC

por

CÁSSIA MARIA BEZERRA AVELINO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras como um dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador

Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros

Fortaleza, dezembro de 2002.

BH/UFC



Dedico este trabalho

Ao meu marido,

amigo,

companheiro

e maior incentivador.

Agradeço

Ao professor Roberto Pontes pela confiança e orientação;

Ao professor Leão Júnior pela orientação inicial;

Aos professores do mestrado pelos ensinamentos proporcionados;

Aos meus familiares e amigos que me acompanharam nesta caminhada;

Aos colegas de trabalho pelos desejos de sucesso;

À CAPES pelo apoio financeiro.

BH/UFC

O poeta sente as palavras e frases como coisas e não sinais, e sua obra como fim e não meio; mas arma de combate.

JEAN-PAUL SARTRE

RESUMO

BH/UFC

O estudo da estética barroca levou-nos a identificar a exploração visual, na poesia, como resíduo artístico presente na Literatura Brasileira. A partir da identificação desse *corpus*, questionamos o caráter de inovação da poesia concreta apresentado pelos seus teorizadores como movimento de vanguarda e ápice na exploração poética visual.

O presente trabalho coloca em xeque o pretenso caráter inovador da poesia concreta e mesmo sua condição de poesia, que, paradoxalmente, seus teorizadores insistem em usar, apesar de terem proclamado a morte do verso e pretendido constituir a estrutura do texto em essência do poema.

The baroque aesthetic study led us to identify the visual exploration in the poetry as artistic residue in the Brazilian Literature. From the identification of this corpus, we discussed the innovation feature of the concrete poetry presented by its theorists as a vanguard movement and apex in the poetic visual exploration.

This study puts on check the supposed innovating feature of the concrete poetry and even its poetry conditions that paradoxly its theorists insist on using although they have declared the death of the verse and have intended to build the text structure in the of poem essence.

| | |
|--|-----|
| 1 - Preparação para o xeque | 09 |
| 2 - Histórias literárias e o primeiro momento do Barroco brasileiro | 13 |
| 2.1 - Uma leitura histórica | 14 |
| 2.1.1 - Apenas literatura colonial jesuítica: Romero, Veríssimo e Sodré | 15 |
| 2.1.2 - O Barroco dos séculos XVII e XVIII | 27 |
| 2.1.3 - A Primeira fase do Barroco brasileiro para Ávila e Sant'Anna | 33 |
| 3 - Poesia “gráfico-visual”: resíduo barroco na Literatura Brasileira | 36 |
| 3.1 - A poesia visual de Bento Teixeira | 39 |
| 3.2 - Gregório de Matos | 41 |
| 3.2.1 - De lado a lado da página | 42 |
| 3.2.2 - Jogando com palavras | 44 |
| 3.3 - O texto visual de um outro Gregório: o licenciado Rabello | 49 |
| 3.4 - Um poema esquecido | 51 |
| 4 - Poesia visual do século XX | 56 |
| 4.1 - A originalidade no poema concreto | 56 |
| 4.1.1 - Os precursores concretistas? | 59 |
| 4.1.2 - Contexto concreto | 67 |
| 4.1.2 - O poema concreto | 78 |
| 4.1.1 - “Em defesa da Poesia Concreta” – Sua verdadeira contribuição | 87 |
| 4.2 - A poesia concreta de Horácio Dídimo | 92 |
| 5 - A vitória do verso | 97 |
| Bibliografia | 100 |
| Anexos | 106 |

A finalidade do presente trabalho é apresentar a poesia visual na Literatura Brasileira através da identificação de sua produção durante o primeiro momento do Barroco brasileiro para então colocar em xeque duas teorias em especial: a primeira, a idéia de ser o Barroco um movimento do passado e a outra, a dos que acreditam ter sido a poesia concreta um movimento inovador.

Para tanto, dividimos o estudo em dois momentos:

- 1) No primeiro trataremos do Barroco brasileiro dos séculos XVII e XVIII e da produção poética visual identificada naquele período.
- 2) No segundo trataremos da chamada poesia concreta, através da leitura crítica do movimento, de sua teoria e da produção concretista, compreendendo o recurso visual como parte da herança barroca.

No desenvolvimento do trabalho, no capítulo "Histórias literárias e o primeiro momento do Barroco brasileiro", trataremos do Barroco nacional seiscentista, momento em que analisaremos diversas historiografias literárias, para só então apresentaremos exemplos da produção poética visual a ser estudada.

Para composição do capítulo, optamos por dividir a crítica em três "grupos": o primeiro formado pelos autores Sílvio Romero, José Veríssimo e Néilson Werneck Sodré, para quem o Barroco não passa de uma manifestação do Brasil Colonial e uma continuidade da arte jesuítica; o segundo formado pelos autores de historiografias literárias do século XX que ainda tratam o Barroco como manifestação do nosso passado colonial, mas que já o compreendem conforme os pressupostos

teóricos de Heirinch Wölfflin¹ e Helmut Hatzfeld²; o terceiro é representado por Affonso Ávila e Affonso Romano de Sant'Anna, que não tratam apenas do Barroco seiscentista, mas de uma estética rica, cujas marcas ficaram em outros momentos da produção literária brasileira.

No capítulo 3 de nosso trabalho, faremos a análise de produções poéticas visuais pertencentes ao primeiro momento do Barroco brasileiro. Serão analisados: um poema de Bento Teixeira marcado pela preocupação gráfico-visual; quatro poemas de Gregório de Matos que demonstram disposição de brincar com os espaços em branco do papel; o texto visual do Licenciado Rabello³ que anuncia a poesia sacra de Gregório de Matos e o poema "Labirinto Cúbico" de Anastácio Ayres de Penafiel⁴.

Identificada a presença da poesia gráfico-visual no seio do Barroco seiscentista, poderemos, no capítulo 4, questionar o valor de vanguarda da poesia concreta. Neste capítulo discutiremos, num primeiro momento, o caráter de originalidade da poesia concreta. Para isso, fez-se necessário o estudo crítico do projeto concretista, do "Plano Piloto da Poesia Concreta" e da *Teoria da Poesia Concreta*, e daqueles que aí foram apontados como precursores.

¹ WÖLFFLIN, Heirinch. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo Barroco e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

² Hatzfeld, Helmut. *Estudos Sobre o Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Sobre este biógrafo sabemos ser, na verdade, o próprio Gregório de Matos e Guerra.

³ Ao que tudo indica, este é na verdade um pseudônimo, usado pelo autor do painel "Labirinto Cúbico", poeta da Academia dos Esquecidos.

Como muitos são os textos em que encontramos os teorizadores concretistas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari argumentando a favor da poesia concreta, questionaremos também essa necessidade de defesa, mais freqüente que a produção de poemas concretos, e o conseqüente afastamento de seus propósitos do mundo literário.

Também apresentaremos neste capítulo a análise do contexto concreto e a de poemas do movimento e apontaremos a verdadeira contribuição da proposta dos três poetas do grupo Noigandres. Na segunda parte do capítulo, escolhemos Horácio Dídimo para exemplificar a produção concretista fora do eixo Rio-São Paulo.

Apesar de termos escolhido a produção poética visual como tema de nosso trabalho, não pretendemos aqui exaltar a morte do verso, preconizada pelos poetas concretos e pelas outras “vanguardas”, quer as que os antecederam quer as que daí se desencadearam.

Compreendemos, pois, que a poesia visual foi, no Barroco seiscentista, apenas mais uma forma de produção. Não foi através dos poucos poemas que aproveitaram os espaços em branco da página que Gregório de Matos entrou na História da nossa literatura. Alguns dos poetas modernistas arriscaram um ou mais poemas visuais, sem, por isso, abrir mão da produção em verso, enquanto o movimento concretista pregou a disposição visual das palavras na página como o último achado da produção poética e como referencial único para o poeta brasileiro que a partir deles pretendesse entrar na Historiografia Literária Brasileira.

Estranho “achado” passa a ser este protagonizado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, ao aqui apresentarmos a visualidade dentro das propostas

barrocas de arte e a produção poética visual apenas como um resíduo⁵ Barroco na Literatura Brasileira.

⁵ “A residualidade se caracteriza por aquilo que resta, que remanesce de um tempo em outro, podendo significar a presença de *atitudes mentais* arraigadas no passado próximo ou distante, e também diz respeito aos resíduos indicadores de futuro. este último é o caso de artistas que independente da estética à qual pertençam, incluem em suas obras uma linguagem precursora, sendo por isso comumente considerados artistas *avant la lettre*. Mas a residualidade não se restringe ao fator tempo; abrange igualmente a categoria espaço, que nos possibilita identificar também a *hibridação cultural* no que toca a crença costumes.” Martins, Elizabeth Dias. “O caráter afrobrasiluso e residual no *Auto da Compadecida*”. In: *XVII Jornada de Estudos Lingüísticos. Anais*. volume II. Fortaleza: UFC/GELNE, 2000. p. 265. A *teoria da residualidade* foi desenvolvida pelo poeta e ensaísta Roberto Pontes em “Uma desleitura d’Os Lusíadas” (Revista Escrita III – PUC – Rio, 1997), e na tese de doutorado “O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro”. Rio de Janeiro: PUC, 1998.

2 - HISTÓRIAS LITERÁRIAS E O PRIMEIRO MOMENTO DO BARROCO BRASILEIRO

O estudo dos resíduos barrocos na cultura e na literatura brasileiras justifica-se hoje, quatro séculos depois de suas primeiras manifestações, por ter-se mostrado um campo forte de exploração, principalmente se considerarmos que as leituras da arte barroca, antes feitas pelas histórias literárias, deixaram hiatos que novas investigações têm buscado preencher e se compreendermos a presença de resíduos barrocos na arte brasileira como processo inerente à evolução da cultura e da arte.

As primeiras manifestações barrocas alcançaram, com o passar dos tempos, as mais diversas leituras. Para alguns críticos, as produções dos séculos XVII e XVIII foram próprias de uma cultura em formação, enquanto outros consideram este momento como um Barroco próprio e parte do nosso remoto passado.

Mas o Barroco continua arte presente em nossa produção moderna e contemporânea, favorecendo novas leituras como as de Affonso Ávila e de Affonso Romano de Sant'Anna.

Neste primeiro capítulo, nosso estudo pretende discutir o Barroco no contexto brasileiro. Para tanto, inicialmente faz-se necessário o estudo de histórias literárias de diferentes críticos, que nos servirá para observarmos os enfoques sob os quais o Barroco foi estudado. Em seguida, discutiremos as características barrocas motivadoras presentes na composição poética visual dos séculos XVI e XVII, através da análise de alguns poemas.

2.1 - Uma leitura histórica

Sabemos que o estudo do contexto histórico de um movimento artístico é importante para se compreender o porquê dessa tendência, seu método e suas pretensões, principalmente pela razão de que é através da arte que o homem se expressa. É então investigando o momento em que se desenvolveram as primeiras manifestações barrocas que se pode observar como os séculos XVII e XVIII ofereceram subsídios importantes para a produção poética visual brasileira do século XX.

Antes de tudo, compreenderemos o mundo ocidental sob as conseqüências das grandes navegações e das ações da Contra-Reforma. Os países europeus viviam então a necessidade de encontrar novas fontes de riquezas e novos adeptos para a Igreja Católica, recentemente abalada com os ideais da Reforma Protestante.

O Barroco foi, desde então, a arte necessária ao ideal “da Contra-Reforma, e até, como querem alguns autores, ao da própria reforma nos países protestantes”⁶. Por isso, o Barroco não pode ser considerado como “o estilo próprio da Contra-Reforma”. Conforme conclui Carpeaux, “esta hipótese é bastante aceitável, porque ignora as influências espanholas além das fronteiras da Contra-Reforma e a existência de focos barrocos nos países protestantes”. Desse modo, não se pode negar que “existe um barroco protestante.”

No entanto, compreenderemos aqui as reações da Reforma em países católicos, para os quais a produção cultural barroca seiscentista e setecentista tinha necessidade de conquistar novos cristãos e de garantir aos fiéis a grandiosidade,

⁶CARPEAUX, Oto Maria. *História da Literatura Ocidental v II*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960. p. 703.

diante da necessidade de afirmação e reafirmação da Igreja, e de impor o poder religioso.

Esse cenário histórico barroco instigou e propiciou uma produção inovadora, preocupada em impressionar e persuadir. E assim as primeiras manifestações da arte e da cultura barroca invadiram as cidades européias e suas colônias americanas.

Mas, se o modo de vida era diferenciado entre os centros urbanos europeus, imaginemos as particularidades das colônias!

Diante da necessidade de vasculhar os séculos XVII e XVIII e sua produção barroca – principalmente a brasileira –, deparamo-nos com os mais diversos trabalhos. Faremos então um estudo de historiografias literárias, compreendendo o método e o momento de escrita dessas histórias da Literatura Brasileira.

2.1.1 - Apenas literatura colonial jesuítica: Romero, Veríssimo e Sodré

Sílvio Romero foi o primeiro a nos deixar uma História da Literatura Brasileira em sua linguagem polêmica. E é sobre o seu olhar acerca das primeiras produções literárias, principalmente sobre o que compreendemos como o primeiro momento do Barroco brasileiro, que trataremos agora.

Antes de tudo é necessário lembrar que Sílvio Romero, após ter norteado a crítica que produziu com os pressupostos naturalistas, marca sua História da Literatura com o ponto de vista sociológico nela presente e também em livros como *Interpretação filosófica dos fenômenos históricos*. Por isso:

o tato sociológico com que Sílvio maneja as ligações da literatura com os fatores sociais, postos em relevo neste livro como não tinham sido nos anteriores. É o que ocorre nas observações sobre o início da literatura e a sociedade colonial; a formação do espírito nacional apurando as manifestações líricas, cada vez mais características da nossa poesia, (...)⁷

Partindo do método sociológico que concebeu, a *História da Literatura Brasileira* de Sílvio Romero compreende o século XVII como parte do Período de Formação da nação brasileira, que vai de 1500 a 1750, quando surge o “sentimento nacional” responsável pela configuração da brasilidade e assim de uma “produção literária brasileira” típica, surgida com o grupo de poetas, oradores e cronistas que chama de Escola Baiana.

Mereceram destaque na *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, o poeta Bento Teixeira, o Padre Antônio Vieira e Gregório de Matos e Guerra.

Enquanto Gregório de Matos merece destaque na crítica de Sílvio Romero, que reconhece girar a literatura seiscentista em torno do poeta, a importância de Bento Teixeira para o crítico está simplesmente em reconhecê-lo como “primeiro a escrever um poemeto nesta parte da América”⁸; e a do Padre Antônio Vieira por simbolizar “o gênio português com toda a sua arrogância na ação e vacuidade nas idéias, com todos os seus pesadelos jurídicos e teológicos”⁹. Essas palavras do crítico sobre o padre Antônio Vieira exemplificam o que poderíamos chamar de erro de avaliação na crítica de Sílvio Romero. É que ao se deixar levar

⁷CANDIDO, Antonio. *O Método Crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p.74.

⁸ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p. 367.

⁹ROMERO, Sílvio. Op. cit. p., 367.

por uma crítica impressionista, Romero classifica de arrogância o que identificamos como atitude necessária do padre em seu papel moralizador.

Erros assim foram comuns na produção crítica de Sílvio Romero que por diversas vezes deixou-se levar pelo gosto pessoal e pelo conhecimento superficial de alguns representantes de nossa literatura. São, no entanto, erros que não permitem a Sílvio Romero perder a posição de “centro da nossa historiografia literária”. Conforme Antonio Cândido¹⁰, ele “ficará – com seus erros cada vez mais apontados, as suas teorias cada vez mais superadas”.

Ao contrário do que mereceram os dois representantes da Escola Baiana mencionados acima, Gregório de Matos merece louvores do crítico, que o considera:

a mais perfeita encarnação do espírito brasileiro, com sua facécia fácil e pronta, seu desprendimento de fórmulas, seu desapego aos grandes, seu riso irônico, sua superficialidade maleável, seu gênio não capaz de produzir novas doutrinas, mas apto para desconfiar das pretensões do pedantismo europeu.¹¹

É evidente o destaque que Romero dá a Gregório de Matos, levando-o a afirmar: “Todo o movimento literário do Brasil no século XVII deve girar em torno do nome de Gregório de Matos e Guerra. O do século anterior deve circular em torno de José de Anchieta”.¹²

Mas não podemos falar deste que foi o primeiro grande nome de nossa crítica apontando apenas suas limitações ao tratar das primeiras manifestações barrocas de nossa literatura. Romero mostrou em sua obra a consciência da arte

¹⁰CANDIDO, Antonio. Op cit., p. 12.

¹¹ROMERO, Sílvio. Op. cit., 365.

¹²ROMERO, Sílvio. Op. cit., 365.

como expressão do homem e de seu tempo. E assim como afirmamos no início deste capítulo, Romero afirma:

A literatura brasileira, como todas as literaturas do mundo, deve ser a expressão positiva do estado emocional e intelectual, das idéias e dos sentimentos de um povo. Ora, nosso povo não é o índio, não é o negro, não é o português; é antes a soma de todas estas parcelas atiradas ao cadinho do Novo Mundo.¹³

Desse modo, para Sílvio Romero, o caráter e a produção de Gregório de Matos é a representação ideal de produção nacional. E sobre o caráter nacional¹⁴ conferido ao que escreveu, Romero faz o seguinte comentário:

Gregório de Matos é o genuíno iniciador de nossa poesia e de nossa intuição étnica. O seu brasileiro não era caboclo, nem o negro, nem o português; era já o filho do país, capaz de ridicularizar as pretensões separatistas das três raças.¹⁵

Sílvio Romero não mede palavras para tratar do valor do poeta e de sua atuação na vida literária baiana. Diz ele:

A ação de Matos foi poderosa sobre seus contemporâneos, que o admiravam, que o consideravam um grande sabedor do direito e um grande poeta. Ele não passou despercebido

¹³ROMERO, Sílvio. Op. cit., 371.

¹⁴A análise do Barroco de José Veríssimo é completamente contrária à de Romero. Veríssimo afirma, ao analisar as palavras do poeta em trechos da *Epístola ao Conde do Prado* e do *Benze-se o Poeta de Várias Ações que Observava na Sua Pátria* que Gregório demonstra "particular ojeriza a negros e mulatos, aos quais por via de regra chama de cães. Tinha consciência e orgulho de sua prosápia e sangue estreme. Lastima, é certo, os negros e teve uma vez expressões de comiseração pelos escravos (pelo que já o deu a crítica indígena por abolicionista), mas a conta que de uns e outros fazia era a do reinol, do mazombo, isto é, do branco filho de português como ele." VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 196. p. 62

¹⁵ROMERO, Sílvio. Op. cit., 382.

pelo Norte do Brasil; o próprio Vieira dizia: “mais se deve às sátiras de Matos do que aos sermões de Vieira...” e decerto. O que eu amo em Gregório de Matos não é ter sido ele o precursor dos boêmios; quero falar de certa classe de românticos, que julgaram, ou ainda julgam, que as condições de um poeta é ser um ébrio, ou um canalha de força... Não é isto; não consta que o Dr. Guerra fosse bêbado e desprezível. O que nele aprecio é o desprendimento do espírito e a retidão do caráter, além do grande talento. Os brasileiros amantes de suas glórias devem festejar os centenários deste poeta, que foi um batalhador social, um tribuno do bom senso e da pilhéria.¹⁶

Sívio Romero apresenta-nos, assim, a importância de Gregório de Matos na formação da Literatura Brasileira, sem compreendê-lo ainda como representante, no Brasil, da estética barroca.

Seu contemporâneo, José Veríssimo, também divide o período colonial em fases: a primeira equivalente à primeira metade do século XVII, na qual identifica Bento Teixeira e a *Prosopopéia*, que o qualifica de “poema medíocre”; a segunda, formada pelo Grupo Baiano, que se desenvolve na última metade do século XVII.

Para Veríssimo, a primeira fase é de natural pobreza, “da qual só ficou um nome de poeta e um poema”; a segunda, de “anormal abundância (...) pela sua desproporção com o meio, uma sociedade embrionária, incoerente, apenas policiada, e inculta, e anormal ainda pela sua correlação com a prosa, de todo muda nesse momento”.¹⁷

Com afirmações dessa espécie, Veríssimo chega a se contradizer, pois conclui seu capítulo “A primitiva sociedade colonial”, anterior àquele em que nos deu as orientações acima, com as seguintes palavras:

¹⁶ROMERO, Sívio. Op. cit., 382.

¹⁷VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 50.

durante todo o período colonial, salvo algumas raras, mofinas e intermitentes manifestações de nativismo, a literatura aqui é inteiramente portuguesa, de inspiração, de sentimento e de estilo. Não faz senão imitar inferiormente, sem variedade nem talento, a da mãe pátria. E milagre seria se assim não fosse.¹⁸

Ainda no período colonial, Veríssimo apresenta a Literatura “Brasileira” num contexto diferente do europeu, tendo em vista que o Brasil apresentava um cenário peculiar.

A Igreja católica, ao mesmo tempo que encontrava nas terras brasileiras solo fértil para a propagação da religião, deparava-se com a mistura de povos, e, conseqüentemente, de diferentes culturas e crenças. Desse modo, enquanto eram construídas igrejas barrocas, enquanto a arquitetura, a escultura, a pintura e a música encontravam no tema religioso sua fonte de inspiração, fora das igrejas eram vividos os males (ou os bens) de uma terra tropical, seus pecadilhos, ociosidades e politicagens.

Compreendendo assim a importância de retratarmos o cenário brasileiro seiscentista, transcrevemos aqui a visão de José Veríssimo sobre a cidade de Salvador, mesmo sabendo que a transcrição será longa, pois não nos atrevemos a fazer cortes ou a fragmentar mais as palavras do crítico, que nos apresenta a seguinte ilustração:

Berço da civilização brasileira, pátria e domicílio desses poetas, crescera e se desenvolvera (...) Possuía já muitas igrejas, alguns conventos e um colégio dos jesuítas, cujas aulas quase todos os letrados haviam freqüentado.¹⁹

¹⁸VERÍSSIMO, José. Op cit., p 25.

¹⁹VERÍSSIMO, José. Op cit., pp 52-3.

E acrescenta enfatizando as incoerências e os excessos do cenário

barroco baiano:

Quem conhece as nossas cidades sertanejas de hoje em dia, ou as conheceu há trinta anos ou mais, não terá dificuldade em imaginar o que seria a Bahia dos fins do século XVI e do século XVII: um misto incongruente de civilização e barbaria, de luxo e desconforto. Já então havia nela grande população negra e mestiça. Os costumes não eram de forma alguma austeros, antes soltos, como forma sempre os das sociedades incipientes, quando os não continha um severa disciplina moral, qual a dos puritanos da Nova Inglaterra. (...) “Os encargos de consciência são muitos, escrevia o padre Cardim ao seu Provincial, os pecados que se cometem neles (engenhos) não têm conta: quase todos andam amancebados por causa das muitas ocasiões; (e jogando de vocábulo com o açúcar, principal riqueza da terra) bem cheio de pecados vai esse doce, por que tanto fazem, grande é a paciência de Deus que tanto sofre”. É também a impressão de Froger como de outros viajantes estrangeiros, citados por Southey, que pela Bahia passaram aquele tempo. E a obra satírica, como a mesma vida de Gregório de Matos, confirma essa descompostura de costumes. A essa população mistura incongruente de fidalguia e de ralé portuguesa, de negros e mulatos, de índios e mamelucos, de numerosa soldadesca e não menos copiosa clerezia, ocupavam-na também as devoções festivas nas sessenta e tantas igrejas da cidade e seus subúrbios.²⁰

As palavras de Veríssimo e a essencialidade descritiva e crítica que desenvolve nos inibem a fragmentar o texto. O crítico aproveita cada vestígio do contexto brasileiro seiscentista para justificar as particularidades da produção poética barroca do Brasil colônia, que aliam a “descompostura de costumes” aos pecados que propiciaram a Gregório de Matos compor sua poesia.

²⁰VERÍSSIMO, José. Op cit., pp 52-3.

E é em meio a esse cenário agitado, onde se mistura a fidalguia portuguesa a negros, índios e mulatos, que Veríssimo trata das festas e da importância destas para a poesia de Gregório de Matos:

Afora as festas de igreja, em cuja frequência e esplendor emulavam as diversas *religiões*, missas solenes, procissões, ladainhas, novenas, vias-sacras e outras da bela e rica liturgia católica, espetáculos diletos da gente ibérica, tinham os moradores da Bahia para diverti-los touros, não menos dela prezados, as cavalhadas, as festividades por motivos de júbilos nacionais da Metrópole, representações teatrais dos colégios dos jesuítas ou acompanhando essas festividades, os abadessados, obrigados aos tradicionais oiteiros poéticos da península. Na cidade e nos seus arredores era comum fazerem-se comédias. A essas representações consagrou Gregório de Matos mais de um dos seus poemas. A escravatura africana muito numerosa, com a facilidade e despejo de costumes produzidos pela escravidão, a soltura da vida colonial devia dar a esses divertimentos, a que cumpre juntar os batuques, candomblés, cateretês e outras importações d'África, já aqui mestiçadas com quejandas de Portugal e do país, um singular pico de talvez maior licença que a da sociedade portuguesa da época.²¹

Observa-se que os africanos e descendentes não permitiram o esquecimento de suas tradições culturais e faziam do Brasil, onde estavam obrigados a ficar, lugar para continuidade de suas crenças e festejos. Mas essa mistura de cultura africana, portuguesa e indígena não agradava a todos e fazia a fuga à Europa em busca da educação européia, o objetivo dos que possuíam melhores condições. Continua Veríssimo:

Os moradores mais abonados mandavam os filhos estudar a Coimbra, depois de os

²¹VERÍSSIMO, José. Op cit., pp. 52-3.

haverem feito cursar as aulas preparatórias locais, mormente as dos jesuítas, que eram as mais recomendadas e freqüentadas. Além das matérias de religião e teologia, estudavam-se nessas aulas o Latim e sua literatura e conjuntamente a história e geografia antigas e a mitologia. Nelas explicou e comentou Seneca, está-se a ver com que abuso de sutilezas e desmancho de trocadilhos, o Padre Antônio Vieira. Os jesuítas mantinham em seu colégio uma livraria, ou biblioteca como hoje chamamos, em que certamente com livros de religião e teologia se achariam os poetas antigos e os portugueses e espanhóis de mais nomeada e estimação. Por citações de Botelho de Oliveira, um dos poetas maiores do grupo baiano, verifica-se que eram aí conhecidos entre os letrados, Tasso, Marini, Gongora, Lope de Vega, Camões, Jorge de Monemor, Gabriel Pereira de Castro. E o seriam com certeza ainda outros, famosos naquele tempo. A educação jesuítica, quase a única dos nossos primeiros poetas e letrados, é essencialmente formalística, apenas vistosa, de mostra e aparato, parecendo não apontar senão a ornamentar a memória. Não é porventura temerário atribuir-lhe a feição geral, abundante destes estigmas, do século da decadência literária portuguesa, já bem estreada, e o caráter incolor, e dessaborido como um tema de escolar, da primeira poesia brasileira. Nesta cidade e sociedade, simultaneamente rudimentar e gastada, nasceram, criaram-se, viveram e produziram no século XVII os poetas que se convencionou reunir sob o vocábulo de grupo baiano. Além de os juntar o acidente de existirem no mesmo lugar e momento, associa-os a comunhão na mesma poética portuguesa da época.²²

Assim, de modo polêmico, Veríssimo deu-nos o retrato da Bahia dos séculos XVI e XVII, cenário de pecados e incongruências de um povo e de uma cultura mista em que a Igreja marcava sua presença, garantida com a grandiosidade das festividades e com a implatação do ensino jesuítico – única forma de educação na colônia.

²²VERÍSSIMO, José. Op cit., pp. 53-4.

Neste contexto, destaca a produção de nosso Gregório de Matos, a quem reconhece como “o mais conhecido, o mais interessante e curioso e ainda, em suma, o mais distinto” (Veríssimo: 1969, p. 56) do Grupo Baiano.

No entanto, ao mesmo tempo que reconhece em Gregório de Matos “a mais perfeita e mais ilustre expressão” da produção literária nacional, Veríssimo identifica neste a “ojeriza a negros e mulatos, aos quais por via de regra chama de cães”²³. E para provar esta afirmação utiliza-se de versos de “Milagres do Brasil” do poeta baiano:

Um branco muito encolhido,
Um mulato muito ousado,
Um branco todo coitado,
Um canaz todo atrevido.
O sabor muito abatido
A ignorância e ignorante
Muito ufano e mui farfante
Sem pena ou contradição:
Milagres do Brasil são.²⁴

Devemos, porém, questionar uma interpretação assim. O que Veríssimo compreendeu como “ojeriza” devemos entender, assim como Sílvio Romero, a presença de nacionalidade em nossa literatura. Gregório não está aí desprezando o negro e supervalorizando sua natureza, mas apresentando uma poesia com os elementos fundamentais de nossa formação nacional encontrados na mistura de raças e culturas.

Apesar de pertencer à crítica do século XX, a *História da Literatura Brasileira* de Nelson Werneck Sodré ainda não compreende o Pe Antônio Vieira, Gregório de Matos e Bento Teixeira como nomes da produção barroca seiscentista.

²³VERÍSSIMO, José. Op cit., p 69.

²⁴MATOS, Gregório de. *Obra Poética: crônica do viver baiano seiscentista*. 4. Ed. V I, Ed. James Amado, preparação e notas de Emanuel Araújo. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 600.

São eles para Sodré nomes de uma “literatura jesuítica”, como classifica todas as produções do Brasil Colonial. E seu método marxista de investigação compreende que a produção literária seiscentista existiu como nada mais que uma “propaganda de fé”, de modo que o desejo religioso movia as produções dos letrados e daqueles que se dedicavam à conversão do gentio.

E é essa relação ensino-Igreja que faz Sodré perceber “a ausência de ressonância para qualquer manifestação de espírito” e concluir que “o material literário surgido nos dois primeiros séculos não poderia apresentar outra fisionomia senão aquela condicionada por uma sociedade refratária a qualquer manifestação artística”.²⁵

A crítica de Sodré reconhece a impossibilidade do Brasil daquele período ter uma produção literária própria e de qualidade, pois “não havia condições para qualquer espécie de atividade artística no Brasil”²⁶. Sua crítica também desmerece a produção dos primeiros nomes que considera constituir a “literatura jesuítica”. No entanto, reconhece o teor literário de Bento Teixeira, de Antônio Vieira e de Gregório de Matos, mesmo diante do que chama de “restrições qualitativas”.

Vale para nossos propósitos mencionar suas observações sobre Bento Teixeira e Gregório de Matos.

Para Sodré, a *Prosopopéia* “só se salva” pela intenção literária que encontra nas limitações da época, aliadas à deficiência do autor, a justificativa para os defeitos da obra. Sua crítica é limitada, decerto porque extraída de uma leitura superficial e motivada pelo preconceito que o crítico alimentava sobre as produções coloniais.

²⁵SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: DIEFEL, 1982. p. 79.

²⁶SODRÉ, Nelson Werneck. Op. cit., p. 83.

Como apoio de suas observações, fundamenta-se nas afirmativas, também polêmicas, de Sílvio Romero e de José Veríssimo. Ao tratar de Bento Teixeira, Sodré utiliza o que diz o primeiro crítico literário brasileiro, para quem a *Prosopopéia* é uma obra “trivial e insípida”²⁷:

Não tem mérito algum de inspiração, poesia ou forma. Afora a sua importância cronológica de primeira produção literária publicada de um brasileiro, pouquíssimo valor tem. No meio da própria ruim literatura poética portuguesa do tempo – aliás, a só atender à data em que possivelmente foi este poema escrito, a melhor época dessa literatura – não se elevaria este acima da multidão de maus poetas iguais.²⁸

Já Gregório de Matos, contraditoriamente, é tratado como “uma das singularidades mais expressivas da formação literária na colônia”, apesar de apresentar “fracos atrativos”²⁹.

Sodré encontra, neste poeta, virtudes e problemas, estes mais que aqueles.

Diz ter sua produção “motivos triviais, rolando para o nível da vulgaridade mais simplória”³⁰. Enfatiza, inclusive, os problemas de autoria que envolvem sua obra. Não deixa, todavia, de classificar elogiosamente o talento repentista do poeta, de apresentar sua popularidade e de encontrar neste a aproximação entre a linguagem literária e a linguagem popular.

²⁷VERÍSSIMO, José. Op cit., p 31.

²⁸VERÍSSIMO, José. Op cit., p 27.

²⁹SODRÉ, Nelson Werneck. Op. cit., p 85.

³⁰SODRÉ, Nelson Werneck. Op. cit., p 86.

Sobre esta aproximação de linguagens em Gregório de Matos, Sodré cita Sílvio Romero para quem Gregório “emprega um torneio de linguagem inteiramente popular” (...) uma “diferenciação já crescente da maneira brasileira de manejar a língua”³¹ Assim o poeta ganha pontos dos dois críticos pela brasilidade de sua obra, mas o mesmo não se confirma na visão de José Veríssimo, para quem a escrita do poeta se pode:

classificar de clássica, tem modalidades, idiotismos, adágios, fraseados, muito peculiares, e alguns certamente brasileiros. O seu vocabulário, que está a pedir um estudo especial, é abundante em termos castiços, arcaicos e raros, espanholismo e brasileirismos.³²

A produção barroca não conseguiu, diante de tantas negações, ser melhor compreendida e analisada pelos três críticos acima. Suas análises referem-se a um movimento cultural e estético que não teve nenhuma repercussão, pois esteve atrelado ao momento do Brasil-colônia. Nas palavras de Romero, Veríssimo e Sodré, o Barroco dos séculos XVII e XVIII apresenta-se como um movimento isolado de artistas que se aventuraram na imitação europeia num Brasil que não existe mais.

2.1.2 - O Barroco “dos séculos XVII e XVIII”

Enquanto Romero, Veríssimo e Sodré trataram Bento Teixeira, Gregório de Matos e outros nomes dos séculos XVI e XVII simplesmente como poetas do Brasil colonial, as histórias da literatura brasileira desse novo “grupo” finalmente

³¹ROMERO, Sílvio, 1943, apud SODRÉ, Nelson Werneck .Op.cit., p.87.

³²ROMERO, Sílvio, 1943, apud SODRÉ, Nelson Werneck .Op.cit., p.88.

reconhecem, nas primeiras manifestações culturais da colônia, os marcos iniciais da brasilidade literária.

Diante da necessidade de identificar os primeiros passos da literatura brasileira e de identificar o espírito de nacionalidade na produção literária colonial, os críticos que aqui estudamos, Ronald de Carvalho, Afrânio Coutinho, Péricles Eugênio da Silva Ramos, José Aderaldo Castello, Alfredo Bosi, José Guilherme Merquior, Assis Brasil, dentre outros, compreendem a 'literatura catequética' e a 'literatura informativa' do século XVI como produções reconhecidamente necessárias ao interesse português; e o Barroco como a primeira manifestação produzida por e para brasileiros, em terra brasílica, no momento em "que domina a consciência do brasileiro do século XVII, de conhecê-la, de revelá-la, de expandi-la."³³

O Barroco é, assim, a manifestação colonial em seu sentimento de nacionalidade; não é mais arte portuguesa em território colonial.

Afrânio Coutinho, em *O processo de descolonização literária*, justifica a conclusão a que chega, da qual, também fazemos nossa:

Por isso, considero errônea a designação corrente de que o estilo colonial brasileiro – em artes plásticas – é estilo português. Parece-me, ao invés, que ele é "brasileiro". É o estilo jesuítico, sobretudo expresso na arquitetura, estilo este trazido de Roma pelos jesuítas. Roma foi a capital barroca, e a Igreja Jesu é um dos modelos da arquitetura religiosa e civil brasileira da época colonial. O estilo jesuítico veio para o Brasil ao mesmo tempo que para Portugal. Não há a influência de Portugal sobre o Brasil, nesse particular, mas sim da criação jesuítica em ambos os campos, o português e o brasileiro.³⁴

³³COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 83.

³⁴COUTINHO, Afrânio. Op. cit., p. 21.

Como produção brasileira, o estilo artístico e literário compreendido no período entre o final do século XVI e início do século XVIII, assume-se diferente da arte do mesmo período em Portugal e pode expressar-se através das manifestações mais variadas da arte e da literatura que se podem designar sob o termo Barroco.

Assim, reconhecendo o Barroco como a grande manifestação artística literária do século XVII, surge, dentre os críticos aqui mencionados, a preocupação de tratá-lo em seus aspectos valorativos, através, principalmente, da leitura dos trabalhos de Wölfflin, responsável, em 1929, pela reavaliação do conceito crítico da Arte Barroca.

Observemos alguns destaques da teoria wölffliniana, que aqui preferimos mencionar a partir das leituras feitas por Afrânio Coutinho e Bosi, em suas respectivas Histórias da Literatura.

A teoria wölffliniana de análise formal das artes, base da transformação operada no estudo do barroco, consiste no estabelecimento de alguns princípios fundamentais, que definem a passagem do tipo de representação tátil para o visual, isto é, da arte renascentista para a barroca. Desta maneira:

1) O Barroco representa não um declínio, mas o desenvolvimento natural do Classicismo renascentista para um estilo posterior.

2) Esse estilo, diferentemente do clássico, já não é tátil porém visual, isto é, não admite perspectivas não visuais e não revela sua arte, mas a dissimula.

3) A mudança executa-se consoante uma lei interna e os estágios de seu desenvolvimento em qualquer obra podem ser demonstrados graças a cinco categorias.³⁵

³⁵COUTINHO, Afrânio. Op. cit., p. 90.

Sobre essas cinco categorias de passagem do ideal clássico para o Barroco, apresentamos aqui as palavras de Alfredo Bosi em síntese aos conceitos de Heinrich Wölfflin:

Do linear ao pictórico,
Da visão de superfície à visão de profundidade,
Da forma fechada à forma aberta,
Da multiplicidade à unidade,
Da clareza absoluta dos objetos à clareza
relativa.³⁶

E é nesse sentido, diante do conceito de inovação estética em todas as formas de expressão, que esses críticos garantem ao Barroco um lugar de destaque na história literária brasileira. Muito mais que uma forma de produção colonial, a leitura acerca do Barroco brasileiro busca, como pretende Wölfflin, identificar os traços dessa arte como desenvolvimento da arte classicista.

Por isso a análise sobre a literatura seiscentista elaborada pela crítica aqui delimitada, muito mais que tratar das excentricidades e da poesia de Gregório de Matos e Guerra, da *Prosopopéia* de Bento Teixeira, do gongorismo de Manuel Botelho de Oliveira e da oratória do Pe Antônio Vieira, apresenta o Barroco seiscentista em sua feição de movimento e de formas geométricas, em suas espirais e seus ângulos – considerando-se a arquitetura barroca – e o conseqüente uso de figuras sonoras, sintáticas e semânticas, na poesia.

Conforme afirma José Guilherme Merquior, o Barroco compreende-se na “conquista plástica do espaço” e no “impulso ornamental, tão forte na plástica quanto

³⁶BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 32.

na literatura” que “palpita na poesia barroca, entregue ao jogo dos conceitos (conceitismo) e/ou ao jogo dos sons e das imagens (cultismo)”³⁷.

Nessa perspectiva, além das análises e críticas às produções barrocas brasileiras, dentro desse grupo a pesquisa sobre a poesia dos séculos XVI e XVII se amplia, de modo que as Academias nos são apresentadas: a *Brasílica dos Esquecidos* (1724-25), a *Brasílica dos Renascidos* (1759), a *Academia dos Felizes* (1736-40) – sendo da primeira mencionada a composição visual “Labirinto Cúbico”³⁸.

Na *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Bosi, encontramos compreensão estética diferente da encontrada no “grupo” anterior, e a apresentação do poema “Labirinto Cúbico” como ilustração ao seu estudo *As Academias*, sem nenhuma análise e apenas apresentam do seguinte parágrafo:

Os *Esquecidos* foram cerebrinos fazedores de acrósticos e mesósticos, sonetos joco-sérios e plurilíngües, centões bestilógicos e até engenhos pré-concretos como este Labirinto Cúbico de Anastácio Ayres de Penafiel, que dispôs de vários modos a frase latina *in utroque Cesar*.³⁹

Outro item que também desperta nossa atenção é o fato deste “grupo” reconhecer no Barroco apenas um momento que configurou o passado de nossa história literária.

A compreensão da presença do Barroco em outras fases não é tentada por Afrânio Coutinho, que comenta o ensaio “El barroco y el neobarroco”, de Severo

³⁷MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. pp. 12-3.

³⁸Sobre o “Labirinto Cúbico”, ver página 49 deste estudo.

³⁹BOSI, Alfredo. Op. cit., p. 49.

Sarduy⁴⁰, afirmando que as literaturas contemporâneas ibero-americanas estariam atravessando nova fase barroca:

Parece-me que essa colocação falseia a concepção crítica do Barroco. Para mim o Barroco é um estilo de época ligado a um determinado período histórico – o século XVI. Caracteriza-se, ademais, a fusão de uma ideologia – a da Contra-Reforma – com um conjunto de estilemas típicos. É um estilo que traduz – de maneira adequada – uma doutrina específica, a qual não se poderia traduzir por outro estilo. Além disso, esse estilo se caracteriza pelo conjunto. É um buquê de estilemas e figuras, que se ajustam, traduzindo um estado de espírito característico de uma época da história ocidental. Chamar de barroco um escritor contemporâneo só porque recorre a sinais estilísticos do barroco seiscentista, parece-me que retira completamente a validade crítica do termo. Esvazia-se de significado. Ao passo que, mantendo-se o conceito ligado ao seiscentismo, sempre que o usamos já todos sabem a que se refere e o que define. Assim, ele tem caráter definitório. Possui rigor conceitual e crítico.⁴¹

Nossa compreensão do Barroco transcende a delimitação temporal; por isso não nos prenderemos aos séculos XVII e XVIII. E enquanto Coutinho condena os que chamam de Barroco um escritor contemporâneo que recorre a sinais estilísticos do Barroco seiscentista, nossa intenção é identificar mais traços de barroquismo nesse escritor, não para qualificá-lo de barroco, mas para comprovar traços que demonstrem a residualidade barroca na Literatura Brasileira.

⁴⁰SARDUY, Severo in MORENO, Cesar Fernandez . *América Latina en su Literatura*, México: Siglo Veintéuno, 1978.

⁴¹COUTINHO, Afrânio. Op. cit., p. 28.

2.1.3 - A Primeira fase do Barroco brasileiro para Ávila e Sant'Anna

Muito mais que uma escola do passado, o Barroco desperta a cada dia o interesse da crítica, tanto pelo fascínio de suas primeiras manifestações quanto de suas formas de permanência. Assim, o Barroco tem-se manifestado uma cultura sempre inédita, pela qual é possível fazer descobertas inacreditáveis. E é sobre este fato que trataremos agora, através do olhar da crítica contemporânea, sobretudo, da leitura de Affonso Ávila e de Affonso Romano de Sant'Anna.

A dupla compreende a permanência do Barroco em nossa Literatura, apesar de encontrarmos em Affonso Ávila ainda o termo referindo-se à estética seiscentista. Mas o que nos vale é a valorização da cultura colonial e a percepção dos seus desdobramentos em nossas manifestações culturais, artísticas e literárias.

Na nota à primeira edição do livro *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*, Affonso Ávila reconhece as particularidades da nossa produção artística e literária. Particularidades estas surgidas desde a colonização, pois:

A colonização do Brasil e – mais do que ela – a nossa estruturação como povo e o nosso amanhecer de nação vinculam-se, por fatores de vária ordem, à singularidade histórica, filosófica, religiosa do Seiscentismo e seus desdobramentos.⁴²

O destaque percebido nesses desdobramentos é o da nossa produção barroca, visto que está na cultura seiscentista brasileira a imagem “de nossa especificidade nacional”.

⁴²ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco I: uma linguagem – a dos cortes uma consciência – a dos lucos*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 12.

A Arte Barroca surge então para representar o ideal da Contra-Reforma, ao mesmo tempo que encontra em solo brasileiro total fertilidade para sua produção, consoante se depreende das palavras de Ávila:

o Barroco teve que abrir-se, teve que sugerir, teve que excitar, teve que propiciar a co-participação imaginadora do homem comum. Essa abertura, quando excessiva, incontrolada, levou mesmo ao surgimento de um barroco popular, muitas vezes deformador, caricatural, ingênuo.⁴³

Assim, nossa produção seiscentista não deve ser comparada ao Barroco europeu.

O Barroco encontra no Brasil Colonial espaço para manifestar-se de todas as formas. E é no Barroco plástico e no Barroco literário que encontramos as suas realizações. Conforme observa Affonso Ávila, este é “um dos instantes mais altos de liberação, de avanço, de adensamento da linguagem estética”⁴⁴

A preocupação estética e visual, que identificamos em Ávila, move o estudo *Barroco: do quadrado à elipse* de Affonso Romano de Sant’Anna. Neste ensaio, o autor conclui que: “o Barroco, mais que um estilo de época, pode ser uma estratégia de representação e de organização do pensamento. Neste sentido é intemporal. Transcende os séculos XVII e XVIII.”⁴⁵

Para defender sua tese, Sant’Anna discute uma diversidade de temas sobre o assunto sempre fazendo contrapontos entre o que foi produzido nos contextos europeu e brasileiro seiscentistas, e o que se pode reconhecer como

⁴³ÁVILA, Affonso. *Op. cit.*, v I, p. 27.

⁴⁴ÁVILA, Affonso. v. I. *Op. cit.*, v I, p. 27.

⁴⁵SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 268.

permanência barroca em outros momentos, tal qual se percebe a partir dos títulos explicativos.

Observe-se o desenvolvimento do tema no título do segundo capítulo:

DE COMO DO QUADRADO E DO CÍRCULO RENASCENTISTA SURTIU A ELIPSE BARROCA E DE COMO AS RETAS FORAM CEDENDO ÀS CURVAS, ÀS COLUNAS SE ARREDONDANDO, AS PAREDES E OS MÁRMORES ONDEANDO E DE COMO DA CRUZ PROJETADA POR BRAMANTE CHEGOU-SE AO URBANISMO E À ARQUITETURA ELÍPTICA DE BRASÍLIA.

Logo podemos perceber que teria sido impossível para Sant'Anna abordar um tema como o escolhido sem reconhecê-lo um traço de permanência da estética estudada.

E é assim que analisa a “metáfora de labirintos” no capítulo 3, no qual encontramos seu estudo sobre o “Labirinto Cúbico”, que discutiremos a seguir.

3 - POESIA “GRÁFICO-VISUAL”: RESÍDUO BARROCO NA LITERATURA BRASILEIRA

Os primeiros passos do Barroco brasileiro apresentam a união harmônica, considerada o paradoxo que se evidencia, da arte sagrada e profana dos séculos XVII e XVIII. Nesse contexto, o Barroco encontra sentido para inovações e favorece a aproximação e o encontro das diversas formas da Arte.

Diante da necessidade religiosa de restabelecer (e estabelecer) a Igreja, fez-se o uso da pressão visual como forma persuasiva. Através desse recurso, a Igreja garantia sua presença social efetiva, aliando “o efeito sugestivo das cores e formas do novo estilo à imaginação devota”.

Acerca desse primado visual, Ávila reconhece ser:

o comprazimento dos olhos que busca sempre, seja no aproveitamento das singularidades topográficas, no risco ousado da arquitetura, na elegância das fachadas, no ornato caprichoso das portadas, na decoração interior das igrejas, seja no colorido do ritual religioso, na pompa dionisiaca das festividades, na versatilidade cromática da indumentária ou até em detalhes como a bordadura caligráfica, a fantasia das iluminuras dos livros das irmandades e o artifício generalizado dos textos e inscrições.⁴⁶

No caso dos textos, é importante ressaltar quanto os recursos tipográficos passaram a ser explorados na elaboração das capas e páginas das publicações barrocas da época.⁴⁷ (ANEXO I)

⁴⁶ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco II: áurea idade da áurea terra*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. pp. 187-92.

⁴⁷Um bom exemplo desta exploração visual nas publicações da época barroca é melhor discutida neste capítulo quando o assunto é o texto do Licenciado Rabello.

Diante da preocupação persuasiva-visual, o *modo de ver* barroco desobriga padronizações e incentiva modificações e inovações. A Arte Barroca enche-se de detalhes, prima pelo descentramento. Se a arquitetura barroca⁴⁸ obriga “o observador a mudar seu ponto de vista estático para entender melhor o que está exposto à sua frente, o olhar do leitor também é modificado”⁴⁹, o poema visual barroco também vai exigir um “leitor” que acompanhe seu movimento, fazendo do poema objeto não apenas para ser lido. O poema barroco exige do leitor olhar mais aguçado sendo, conforme a poética de Umberto Eco, obra aberta⁵⁰ suscetível de várias direções de leitura.

Assim, o poema barroco de caráter visual exige vários olhares, porque tem agora vários ângulos, vários detalhes e, conseqüentemente, vários significados. Para Ávila, isso ocorre porque a obra barroca se oferece:

através de pontos de vista, ângulos ou perspectivas que quebram a linearidade e a rigidez clássicas, convidando-nos a uma relação visual mais rica de possibilidades fruitivas, em que se ampliam e excitam mais livremente as nossas disponibilidades para a experiência dos sentidos e o gozo da inteligência.⁵¹

⁴⁸Falando da arquitetura barroca, Sant’Anna nos oferece detalhes que observa na *igreja Gesù construída para os jesuítas por Giacomo da Vignola e Giacomo Della Porta entre 1568-84*, na qual o crítico diz que se olharmos para cima, vemos duas grandes volutas, comuns nas fachadas de igrejas barrocas. Mas que, intrigantemente, “as volutas na fachada da Gesù guardam um símbolo que não aparece nas fotos que a retratam de frente e que não se oferecem, ao olhar do espectador. Se a fitarmos de viés, por outro ângulo, veremos que debaixo das volutas superiores e menores existe uma figura esculpida. É a cabeça de um anjo menino. Há portanto, algo no seio da voluta, algo que nasce de suas dobras e que é necessário trazer à luz fazendo girar nosso olhar em torno da obra barroca.”(Op. cit., 20-21)

⁴⁹SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 24.

⁵⁰ECO, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁵¹ÁVILA, Affonso. Op. cit., v I, pp. 57-8.

Todas as modificações dos dois séculos barrocos proporcionaram à sua produção literária a busca de novos temas e de novas estéticas. A forma poético-visual no momento barroco terá como aliado as iminentes mudanças tecnológicas no campo tipográfico, assim como o poeta do século XXI tem à sua disposição diversos recursos da computação gráfica.

As palavras de Affonso Ávila reforçam nossa conclusão:

A poesia seiscentista, como a de hoje, foi tentada a exprimir-se em formas híbridas, procurando dizer visualmente algo mais do que podia o simples verso tradicional e recorrendo para isso ao auxílio da pintura, da gravura, em composições que se aproximam do caligrama e de outras montagens modernas.⁵²

Desse modo, a poesia barroca propôs aos criadores da época o aproveitamento do espaço, o jogo de palavras⁵³, o movimento das palavras e espaço que prendem o leitor, que o obrigam a tecer mais de um olhar sobre o texto e assim brincar com o tempo da leitura, da compreensão e da admiração. E assim o artista barroco utilizou tudo o que estava a seu alcance; enquanto nós, homens e mulheres de um “novo” momento tentamos compreender e utilizar o que o nosso século proporciona.

Os ideais de movimento, tempo e espaço, anunciadores da Poesia Visual, podem ser identificados e compreendidos no Barroco baiano e mineiro dos séculos XVII e XVIII. Para confirmar os ideais barrocos reincidentes na poesia visual,

⁵² ÁVILA, Affonso. Op. cit., v I, p. 29.

⁵³ Aqui a expressão “jogo de palavras” deve ser compreendida no mais amplo sentido da definição cultista. Recorremos, pois, à Ávila, que afirma que “a poesia cultista assimila e desenvolve as operações conotativas entre as palavras, intui os futuros processos de composição e decomposição léxica, abrindo toda uma nova área de experimentação semântica que viria a propiciar modernamente as mais avançadas pesquisas no campo da linguagem literária. (Ávila, 1994, V2: 96)

analisaremos poemas de Bento Teixeira, Gregório de Matos e Guerra e de *um desconhecido poeta barroco*⁵⁴.

3.1 - A poesia visual de Bento Teixeira

Muito mais do que iniciador da poesia barroca brasileira em 1601, com a publicação do poema épico *Prosopopéia*, Bento Teixeira inaugura com o “Soneto Per Eccos ao mesmo Senhor Jorge Dalbuquerque Coelho”:

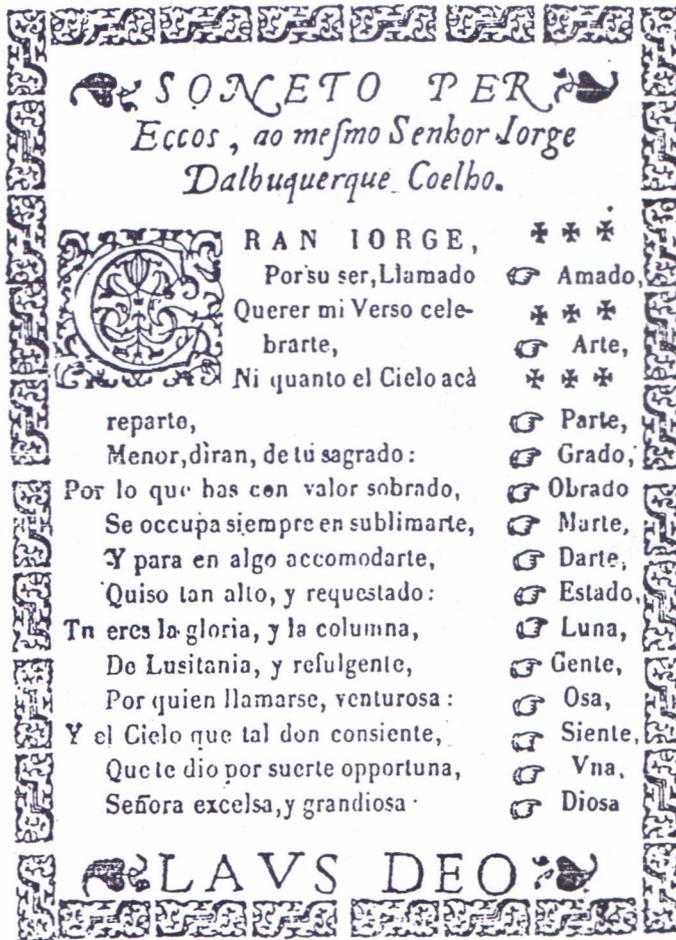
a preocupação entre nós com os efeitos de ordem visual no texto poético, somando-se aí os artifícios acústicos próprios desse tipo de composição e os recursos adicionais da arte tipográfica, a que não faltam o desenho ornamental das letras de título ou de capitular, as vinhetas internas ou de guarnição da página e os pequenos clichês ideogrâmicos da mão fechada com o indicador em riste.⁵⁵

As palavras de Ávila revelam parte do que representa o “Soneto Per Eccos”, de Bento Teixeira.

Mas, para analisá-lo melhor, observe-se como se deu o jogo de palavras neste soneto:

⁵⁴Essa é a denominação dada por Affonso Romano Sant’Anna em *Barroco: do quadrado à elipse*.

⁵⁵ÁVILA, Affonso. Op. cit., v I, pp. 128-9.



56

Como podemos ver, o soneto cumpre todas as formalidades do modo clássico: é composto de catorze versos distribuídos em dois quartetos e dois tercetos, com esquema de rima em ABBA/ABBA/CDE/DCE. Mas para satisfazer a metrificação dos versos decassílabos, o poeta utilizou o “discurso engenhoso”⁵⁷ ao escolher as palavras pela valorização e aproveitamento do significado e do significante que coubesse ao poema em consonância com a forma e com a imagem pretendidas.

⁵⁶ TEIXEIRA, Bento. *Prosopopéia*. In: ÁVILA, Affonso. Op. cit., v I, p. 125.

⁵⁷ SARAIVA, Antonio José. *O Discurso Engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Assim, a magia do soneto está muito mais do que na apresentação visual garantida pelas iluminuras e ideogramas, na palavra final de cada verso proveniente da palavra que a antecede. De “Liamado”, o poeta obteve amado, de “celebrarte”, arte. Em cada repetição o poeta obtém palavra de novo significado e garante a contagem decassilábica do verso.

3.2 - Gregório de Matos

Dentre os escritores que figuraram no primeiro momento Barroco brasileiro, Gregório de Matos e Guerra é comumente apontado como poeta mais representativo. Seu destaque talvez se explique por ser ele problemático, polêmico, original e haver desenvolvido ao mesmo tempo poesia lírica, erótica, religiosa e satírica.

Outro aspecto que garantiu a diferença em sua produção é o fato de que sua obra conteve, conforme Ávila:

Ao contrário do verso pedante das academias, produzido e consumido nos limites de um pequeno círculo de iniciados, a poesia de Gregório dirigia-se a uma comunicação mais ampla, pretextava falar ao entendimento popular numa sociedade de contornos ainda bem primitivos, ao nível da qual procurava dar forma à sua expressão.⁵⁸

Nesse sentido, soube explorar os recursos gráficos que seu século lhe proporcionou e assim deu a alguns poemas, além de aspectos textuais peculiares, uma nova forma de escrita e, conseqüentemente, novas possibilidades de leitura.

⁵⁸ÁVILA, Affonso. Op. cit., v I, p. 133.

Para tratarmos desses aspectos, apresentaremos poemas de Gregório de Matos nos quais podemos identificar a exploração visual, o aproveitamento do espaço (da página, do papel) dentre os poemas alinhados no códice sob direção de James Amado.

A exploração visual na poesia de Gregório de Matos não foi prioridade. Desse modo, identificamos apenas três poemas em que o visual é recurso utilizado pelo poeta. No terceiro, aqui analisado, percebe-se a disposição visual com maior intensidade.

3.2.1 - De lado a lado da página

Para iniciar, analisaremos dois poemas em que o autor aproveita a lateralidade do papel na composição de poemas satíricos:

| | |
|---------------------------|------------------|
| (...) | |
| Uma casa para morar | De botões |
| Com seu Quintal | De ferro |
| Um leito | De carro |
| Uma cama | Bobas |
| Com seus lençóis | De Itapoã |
| Suas cortinas | De muro |
| Um vestido de seda | De cavalo |
| Com seus botões | De fogo |
| Um guarda-pé | De topadas |
| Um vaqueiro | Do sertão |
| Dous gibões | De açoutes |
| Um com mangas | De mosqueteira |
| Outro com mangas | De rede |
| Uma saia | De malha |
| Uma saia | De dentro a fora |
| Uma cinta | De desgostos |
| Um manto de fumo | De chaminé |
| Dous pares de meias..... | Canadas |
| Uns sapatos | De pilar. |

59

⁵⁹MATOS, Gregório de. Op. cit., v II, p. 827.

Este trecho pertence ao poema que tem como título explicativo “Regra de bem viver, que a persuasões de alguns amigos deo a huns noyvos, que se casavam”.

Para apresentar tal regra, Gregório dividiu o poema em onze partes, sendo a aqui mencionada correspondente à parte “Dote: para o noivo sustentar os encargos da casa”.

Nele se percebe, além da intenção satírica do autor, também o aproveitamento do espaço da página através da disposição do texto em duas colunas que se completam.

Essa ordenação se repete nas partes seguintes do poema e em outros mais, como no caso do que tem por título: “Como esta nenhum caso fiz do poeta divertida com outros de sua qualidade, lhe desanda com estes epílogos”:

Quem deu à pomba feitiços?Mestiços
E quais são os seus objetos? Pretos
Quais deles lhe são mais gratos?Mulatos

É logo de cães e gatos
a Pemba por seu desdouro,
Pois lhe vão somente ao couro
Mestiços, Pretos, Mulatos.
(...)

60

Este poema em muito se assemelha, estruturalmente, a outro encontrado no Volume I, que se inicia assim:

⁶⁰MATOS, Gregório de. Op. cit., v II, p. 1051.

QUEIXAS DA SUA MESMA VERDADE.

- 1 Quer-me mal esta cidade..... pela verdade,
Não há, quem me fala, ou veja..... de inveja
E se alguém me mostra amor..... é temor.

De maneira, meu Senhor,
Que me hão de levar a palma
Meus três inimigos d'alma
Verdade, Inveja, e Temor.

- 2 Oh quem soubera as mentiras..... do Milimbiras
Fora aqui senhor do bolo como tolo,
E feito tolo, e velhaco..... fora um caso

61

Os pontos que separam o início e o fim dos versos fornecem visualmente um espaço/período de pensamento ao leitor, até este que chegue à parte que falta do poema. Pode-se dizer também que esta separação dá ao leitor um momento rápido de suspense diante da expectativa de saber qual é, dessa vez, a sátira do Boca do Inferno.

Outro aspecto interessante é o uso de rimas internas: *cidade/verdade, veja/inveja*. Assim a rima não se realiza entre os versos, mas no interior destes.

Há nestes poemas a preocupação, ainda que tímida, de explorar o espaço lateral da página. Mas no poema que transcrevemos a seguir, é mais fácil identificar que a visualidade atingiu a poética de Gregório de Matos.

3.2.2 - Jogando com palavras

Dentre os poemas de Gregório de Matos, o mais significativo no que diz respeito à exploração visual poética é o soneto "Ao mesmo por suas latas prendas", que além da continuidade significativa dos sonetos que o antecedem, satiriza um

⁶¹MATOS, Gregório de. Op. cit., v II, p. 55.

proeminente desembargador contemporâneo do Boca, o Dr. Dionísio de Ávila Varreiro:

AO MESMO POR SUAS LATAS PRENDAS.

Dou pruden nobre, huma afá
to, te, no, vel,
Re cien benign e aplausí
Úni singular ra inflexí
co, ro, vel
Magnífi precla imcompará
Do mun grave Ju inimitá
do is vel
Admira goza o aplauso crí
Po a trabalho tan e t terrí
is to ão vel
Da pron execuç sempre incansá
Voss fa Senhor sej notór
a ma a ia
L no cli onde nunc chega o d
Ond de Ere só se tem memór
e bo ia
Para qu gar tal, tanta energ
Po de tod est terr é gentil glór
is a a a ia
Da ma remot sej um alegr

62

O poema se destaca por sua visualidade e pelo “discurso engenhoso” explorado por Gregório. Conforme Antonio José Saraiva em estudos sobre o Pe Antônio Vieira, nessa espécie de discurso:

as palavras não são representantes, mas seres absortos, nos quais não se distingue significante de significado e que existem independentemente da relação com seus referentes. O método do discurso consiste em tirar de determinada palavra, por meio da análise lexicológica e gramatical, um número indefinido de outras palavras, que se organizam segundo as leis de

⁶²MATOS, Gregório de. Op. cit., v I, p. 320.

uma composição decorrente mais da estética geométrica que da geometria dedutiva.⁶³

E foi nesse contexto geométrico e de exploração da palavra que se compôs o poema que aqui tratamos. Antes de buscarmos os significados das palavras que o compõem, nossa atenção vai à sua organização espacial.

Sendo assim, “o poema desenvolve-se a partir de um jogo gráfico-espacial, impossível de ser transmitido oralmente”⁶⁴. É essa exploração espacial que evidencia a consciência poética de Gregório de Matos e dá uma nova “roupagem” à forma fixa consagrada no soneto.

A fragmentação das palavras, o deslocamento de suas partes de um “verso” para outro, exigem leitor mais atento. Um que possa, assim como o admirador da arquitetura barroca, conforme vimos nos estudos de Sant’Anna, apreciá-lo por vários ângulos. Inicialmente a fruição parece não poder ser realizada conforme a linearidade tradicional, mas de um lado para o outro, ao mesmo tempo que de cima para baixo e de baixo para cima.

Já que o assunto é a preocupação com o olhar sobre um poema assim elaborado, lembramos a importância da leitura sob o olhar da estética da recepção, que compreende que “os processos de formação de sentido do texto não se realizam na leitura sem que se percam possibilidades de atualização”, sendo essas

⁶³SARAIVA, Antonio José. *O Discurso Engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 123.

⁶⁴ESPÍNOLA, Adriano. *As Artes de Enganar: um estudo da máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Mattos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000. p. 215. Claro que este tipo de composição invalida a teoria de perpetuação oral da poesia de Gregório de Matos. Néelson Werneck Sodré usa essa possibilidade para justificar a questão da autoria que envolve a produção de Gregório de Matos e enquadra sua produção “numa época em que a transmissão oral, de ouvido em ouvido, de boca em boca, e o ato da criação revestia-se de traços inteiramente diferentes do que hoje acontece, irrompendo os versos em festa, reuniões, lugares públicos, nos cantos em que se aglomeravam tocadores de viola, cantadores, gente vulgar na sua maior parte, a qualidade nem sempre podia ser excelente, o agrado dos ouvintes prevalecia, o teor literário parecia secundário.” (Sodré, Op. cit., 86)

possibilidades “condicionadas pelas disposições individuais do leitor, bem como pelo código sociocultural do qual ele faz parte”⁶⁵.

Por isso, talvez, o homem barroco – como *leitor contemporâneo*⁶⁶ – não estivesse preparado para o que seus poetas propunham. O que facilmente faz com que o olhar debruçado hoje sobre essas produções visuais venha a decifrar melhor o texto – não pretendemos com estas palavras reconhecer o leitor de hoje como *leitor ideal*⁶⁷ da poesia barroca, apenas reconhecemos que vários fatores o influenciam, como a compreensão mais ampla do momento histórico e da estética barroca.

Assim, enquanto linearmente se perceberiam apenas sílabas e palavras incompreensíveis no poema “Ao mesmo por suas latas prendas”, o olhar mais atento leva-nos a perceber que o poeta coloca um verso neutro entre o que o antecede e o que o segue:

| | | | | |
|---|-----|--------|-----------------|------|
| 1 | Dou | pruden | nobre, huma | afá |
| 2 | to, | te, | no, | vel, |
| 3 | Re | cien | benig e aplausí | |

68

Neste caso, observa-se que o verso 2 apresenta as sílabas finais dos versos 1 e 3. E assim podemos organizar o poema de modo a obtermos o seguinte soneto:

⁶⁵ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura*. Vol.1. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 13.

⁶⁶ISER, Wolfgang. Op. cit., p. 63.

⁶⁷ISER, Wolfgang. Op. cit., p. 63.

⁶⁸MATOS, Gregório de. Op. cit., v I, 1999. p. 320.

Douto, prudente nobre, humano, afável,
Reto, ciente benigno, e aprazível,
Único, singular raro inflexível.
Magnífico, preclaro incomparável.

Do mundo grave Juis inimitável
Admirado goza o aplauso crível
Pois a trabalho tanto e tão terrível
Dais pronto execução sempre incansável

Vossa fama senhor seja notória
Lá no clima onde nunca chega o dia
Onde de Erebo só se tem memória

Para que garbo tal, tanta energia
pois de toda esta terra é gentil glória
Da mais remota seja uma alegria

Do modo agora representado, percebemos que Gregório construiu um soneto decassílabo em que os quartetos rimam em *ável* e *ível*, e os tercetos em *ória* e *ia*, no esquema ABBA/ABBA/CDC/DCD, para compor sua sátira ao desembargador Dionísio de Ávila Varreiro.

Se assim fosse originalmente escrito, o soneto facilmente se misturaria aos tantos outros sonetos satíricos do poeta. Mas a inovação e a originalidade são qualidades barrocas e fundamentam a produção de Gregório de Matos; o recurso visual aqui utilizado foi só mais um em meio às inovações e particularidades da produção do grande poeta barroco. Mas não foi essa aventura visual que garantiu a Gregório de Matos lugar na Literatura Brasileira.

Compreendendo os poemas até agora por nós analisados, verificamos que a organização espacial e a preocupação visual não desafiaram o verso nem o negaram, o que nos garante podermos chamá-los verdadeiramente de “poemas”.

3.3 - O texto visual de um outro Gregório: o Licenciado Rabello

Ao compor a biografia de Gregório de Matos, o licenciado Manoel Pereira Rabello, anuncia as obras sacras do poeta através do seguinte desenho:

OBRAS AO
DIVI-
NO.

Em vários assuntos e diversas poesias
como se verá nesta primei-
ra parte na qual
louva a Deus
e aos San-
tos.

69

Não temos aqui um poema, mas com certeza é esta uma ótima manifestação do primeiro momento barroco, no que diz respeito ao aspecto gráfico-visual.

Observe-se as palavras de Adriano Espínola acerca deste texto do Licenciado Rabello:

Há aqui, como se vê, dois desenhos entrelaçados: um verbal e um outro, gráfico-visual. Os dois se fundem para reforçar a máscara religiosa do poeta. No plano verbal, em letras maiores, o biógrafo remete à tradição da poesia barroca espanhola a *lo divino*. Tradição que decola com San Juan de la Cruz, passando por Santa Teresa D'Ávila e frei Luís de Leon. Em seguida, aponta para a diversidade dessa poesia ("Em vários assuntos e diversas poesias"), cujo

⁶⁹ ESPÍNOLA, Adriano. Op. cit., p. 109.

propósito é o de louvar “a Deus e aos Santos”. No plano gráfico-visual, há sobrepostos dois triângulos: o menor, feito, no entanto, de letras maiores – “Obras ao Divino” – e o maior feito de letras menores – “Em vários assuntos e diversas poesias...” Estabelece-se aqui um jogo quiasmático ou de oposições inversas: o texto menor de letras maiores desce (ou eleva-se) sobre o texto maior de letras menores. Iconicamente, ambos parecem estilizar a hóstia sobre o cálice. Também é possível ver nesses textos o desenho verbal de um altar. Ora, trata-se antes de tudo de se tentar visualizar gráfica e geometricamente o espiritual a ser louvado pelo poeta. A disposição caligráfica sob a forma triangular das palavras, que anunciam as obras sacras, não nos parece gratuita. De saída, sugere a trindade Pai-Filho-Espírito Santo; no vértice, o Filho e o Espírito Santo nos dois outros ângulos. Na tradição judaica, o triângulo equilátero simboliza Deus, cujo nome é impronunciável; na alquímica, representa o fogo e também o coração. O triângulo de vértice para baixo, invertido, seria reflexo do triângulo de vértice para cima: símbolos respectivos da natureza humana e da natureza divina de Cristo.⁷⁰

A análise impressionista de Espínola buscou associar cada imagem formada pelo texto ao ideal sacro dos poemas que o Licenciado apresenta. Mesmo se não fossem resgatadas tantas impressões do texto, poderíamos facilmente reconhecê-lo como do mestre da poesia barroca que, em poucas palavras, evidencia a preocupação visualizadora do Barroco como “persuasória, encantatória, e que buscava prender pelos olhos, transmitir quase sempre uma mensagem religiosa e dela convencer o espectador através do exemplo feericamente visualizado”.⁷¹

Não podemos deixar de considerar ainda que o aspecto visual aqui explorado pelo *Licenciado Rabello* não se deu em um espaço propriamente poético ou artístico (uma tela ou mural), tendo em vista seu propósito ser apenas apresentar

⁷⁰ ESPÍNOLA, Adriano. Op. cit., pp. 109-10.

⁷¹ ÁVILA, Affonso. Op. cit., v I, p. 28.

as obras sacras de Gregório de Matos. Mas para isso o Licenciado aproveitou os recursos gráficos, explorou cores e tamanhos diferentes de letras para passar, em poucas palavras e num pequeno espaço, a sua mensagem.

3.4 - Um poema esquecido

Todos os textos barrocos até o momento apresentados e analisados neste trabalho constituem reais exemplos da exploração visual no Barroco literário. Neles identificamos a elaboração do texto, a criação de imagens e o uso da linguagem conotativa, que nos garantiu compreendê-los como verdadeiros textos literários.

Nos poemas de Gregório de Matos e no de Bento Teixeira, a análise pode ser feita, conforme apresenta Antonio Cândido em seu *Estudo analítico do poema*⁷², a partir dos fundamentos deste (sonoridade, ritmo, metro e verso), das unidades expressivas (figura, imagem, tema, alegoria e símbolo), da estrutura (princípios estruturais, princípios organizadores e sistemas de integração) e dos significados (sentido ostensivo e latência, tradução ideológica, poesia “direta” e “oblíqua”, clareza e obscuridade).

Um poema não deixa, no entanto, de ser poema se não apresentar algum dos itens acima relacionados.

No caso do texto que agora vamos analisar, apesar de ser tratado como poema por Ávila e Sant’Anna, não o reconhecemos como tal. O “Labirinto cúbico” apresenta inegável preocupação visual e pode se confundir com poema apesar de

⁷²CÂNDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo: USP, 1987.

não possuir muitos dos atributos que lhe seriam necessários para ser verdadeiramente um poema.

Apesar da discordância, discutiremos aqui o “Labirinto Cúbico” e as análises de Ávila e Sant’Anna, porque é essa ausência de verso e de poesia que norteará a produção poética visual surgida nos anos 50 do século XX, a qual chamam de poesia concreta.

Eis o “poema”:

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | N | U | T | R | O | Q | U | E | C | E | S | A | R |
| N | I | N | U | T | R | O | Q | U | E | C | E | S | A |
| U | N | I | N | U | T | R | O | Q | U | E | C | E | S |
| T | U | N | I | N | U | T | R | O | Q | U | E | C | E |
| R | T | U | N | I | N | U | T | R | O | Q | U | E | C |
| O | R | T | U | N | I | N | U | T | R | O | Q | U | E |
| Q | O | R | T | U | N | I | N | U | T | R | O | Q | U |
| U | Q | O | R | T | U | N | I | N | U | T | R | O | Q |
| E | U | Q | O | R | T | U | N | I | N | U | T | R | O |
| C | E | U | Q | O | R | T | U | N | I | N | U | T | R |
| E | C | E | U | Q | O | R | T | U | N | I | N | U | T |
| S | E | C | E | U | Q | O | R | T | U | N | I | N | U |
| A | S | E | C | E | U | Q | O | R | T | U | N | I | N |
| R | A | S | E | C | E | U | Q | O | R | T | U | N | I |

73

Apesar da afirmação inicial de ser o autor de “Labirinto Cúbico” um poeta desconhecido, Sant’Anna afirma ser ele de Anastácio Ayres de Penafiel, “que talvez nem tenha existido, pois os historiadores dizem que seu nome possivelmente seria

⁷³SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 58.

um anagrama, ou seja, esconderia, pela combinação de letras, as letras do verdadeiro autor⁷⁴. Já Affonso Ávila não questiona a autoria do poema, mas reconhece ser Anastácio Ayres de Penafiel o pseudônimo de um poeta figurante da Academia Brasílica dos Esquecidos, e considera seu “Labirinto Cúbico” um “exemplo de poema prevalentemente gráfico (...) de graficidade mais despojada e concreta”⁷⁵. É sobre essa graficidade de um poema dos séculos XVII/XVIII que transcrevemos as palavras de Affonso Romano de Sant’Anna:

Este é um poema não apenas para ser lido, mas para ser visto, como recomenda a teatralizada estética barroca. É um azulejo ou mural de letras. O título explicita, em parte, o que não está dito claramente na obra. É um “labirinto” e é ao mesmo tempo um “cubo”. Há duas informações, portanto, a este título, uma relativa ao conteúdo (labirinto, enigma e mistério) e outra quanto à forma (o quadrado-cúbico como um jogo de dados com várias possibilidades de leitura). Aqui, forma e fundo se confundem, pois o poema é formalmente aquilo sobre o que ele fala.⁷⁶

Neste caso não tratamos de um poema em papel. O poeta ultrapassou o limite tipográfico e elevou sua produção ao mural. Tornou-se assim um poema grande, para ser admirado ou mesmo incompreendido como um quadro. Para esta última observação, percebe-se que o poema, além de ultrapassar os limites literários da época arriscou-se a cair no esquecimento ou no abandono crítico diante a dificuldade de leitura proposta.

⁷⁴SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 58.

⁷⁵ÁVILA, Affonso. Op. cit., v I, p. 126.

⁷⁶SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 58.

Observe-se a leitura proposta por Affonso Romano de Sant'Anna a respeito do jogo de letras e de palavras do "Labirinto cúbico"⁷⁷:

De baixo para cima, da esquerda para a direita. Inicie-se a leitura sempre na letra I, ou em qualquer lugar do cubo, e o texto será sempre o mesmo. A partir dessa letra I, dobre-se à esquerda ou dobre-se à direita. Faça-se um ziguezague, que o labirinto continuará totalizando sempre a mesma frase: INUTROQUECESAR⁷⁸

A frase que norteia o labirinto – *In utroque Cesar* – significa: "tanto faz um César por outro", ou "um César no lugar de outro". Aí se revela, conforme conclui Sant'Anna, parte do mistério deste labirinto:

podem tirar o significante (César) e colocar outro (um governante de hoje ou um personagem qualquer), que a peça, o teatro, o roteiro, o jogo de letras, o lance da sorte, a substituição de números e nomes sejam sempre provisórios, encena-se um jogo histórico que nos transcende.⁷⁹

O jogo da frase também evidencia a ironia de ter sido o poema dedicado ao vice-rei do Brasil, Vasco Fernandes César de Menezes, que em 1724 na Bahia, seguindo sugestões de D. João V, rei de Portugal, possibilitou a organização da Academia Brasílica dos Esquecidos em Salvador.

Sobre o título, a proposta é a de um poema "labiríntico" e "cúbico". No entanto, muito mais do que sugerir o "Labirinto" essas palavras apresentam uma compreensão do Barroco. No "labirinto", pode-se iniciar a leitura por diversos ângulos para se alcançar a frase *In utroque Cesar*, invertendo a concepção usual de

⁷⁷O "Labirinto Cúbico", por ser um poema com múltiplas direções de leituras, é comparado por Sant'Anna e Ávila ao *Labirinto* do poeta do barroco português Fernão Álvares do Oriente. (Anexo 1)

⁷⁸SANT'ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 59.

⁷⁹SANT'ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 59.

labirinto, de que só há uma entrada e uma saída. É diante ou dentro de um labirinto, ou de sua antítese, que se encontra o homem barroco.

Sobre o significado do labirinto no Barroco, observemos o que diz Sant'Anna:

(...) para se entender mais estruturalmente o sentido da imagem do labirinto no Barroco, é indispensável vinculá-la à temática do "peregrino", tão reincidente nessa época.

O labirinto não existe apenas como desenho, como jogo, como enigma. Tem uma conotação existencial. Ele só existe, porque existe outro personagem que o percorre, que é esse peregrino, esse ser peripatético, que parece perdido, vagando daqui para ali, ora sob a forma de um pastor desolado entre rochedos, como em Cláudio Manuel da Costa e Góngora, carpindo suas desilusões amorosas, ora como um crente à procura da rota da salvação e dando seu testemunho, admoestando os incruéis.⁸⁰

O labirinto representa assim essa imagem de "movimento, trânsito, peripécia, instabilidade" em que se encontra o homem peregrino barroco em sua mística viagem pelo mundo por si labiríntico:

O cubo sugerido no título não é concretizado na forma de painel conferida ao poema; a imaginação é antes despertada diante da idéia de que a leitura em ziguezague pode tridimensionalmente existir nas partes que ficaram escondidas pelo limite plano do painel. É como se a frase existisse perpendicular, lateralmente, ou mesmo no interior do cubo que o título propõe.

⁸⁰SANT'ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., pp. 66-7.

4 - POESIA VISUAL DO SÉCULO XX

Como o tema do nosso trabalho é a poesia visual e sua origem na Literatura Brasileira dentro do cenário barroco seiscentista, faremos neste capítulo um estudo atinente ao movimento e ao poema concreto para desmistificar que o concretismo foi a primeira vanguarda poética genuinamente brasileira.

4.1 - A originalidade no poema concreto

Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari desafiaram a produção literária dos anos 50 do século XX ao darem início à vanguarda literária que comandaram. Expuseram poemas e lançaram livros de poemas concretos, enquanto a crítica literária da época se dividia. De forma que, se por um lado estes três poetas conseguiram entrar para a História literária com o louvor de representarem a mais viva expressão de vanguarda estética brasileira, por outro, foram condenados pelo erro de chamarem de poesia o jogo semiótico de palavras em textos sem versos que desvirtuam o ideal ontológico do poema.

Diante da apatia da crítica e para defender o movimento, mais do que inventos os três poetas concretistas lançaram textos críticos e teóricos em profusão. Era preciso defender a vanguarda, que na opinião deles, inauguravam no Brasil em 1954. E esse era exatamente o primeiro desafio: fazer com que a crítica literária compreendesse a poesia concreta como a vanguarda brasileira.

Eis aí a dificuldade inicial do grupo: provar-se iniciador de uma vanguarda.

O Brasil estava acostumado às vanguardas européias que chegaram até nós no início do século XX. Aprendia-se então o que significava a palavra vanguarda: derivada do francês *avant-garde*, termo militar que designa aqueles que durante uma campanha vão à frente da unidade de combate, tomam a dianteira, mas que a partir do início do século XX passou a ser empregado para designar quem no campo das artes e das idéias estivesse à frente de seu tempo.

Assim o termo vanguarda surge, no século XX, como sinônimo de originalidade e passou a definir artistas e intelectuais que, não satisfeitos com o que se produzia, buscaram novas formas de expressão artística, tanto na linguagem como na composição. Representando, conforme Guillermo de Torre, um momento de extrema importância no estudo dos movimentos de vanguarda por ser um “movimento ao mesmo tempo de ruptura e abertura”⁸¹.

Se devemos compreender vanguarda como novidade e ruptura, nos anos 50, para comprovar a novidade concreta, paradoxalmente, o movimento concretista acabou por expressar-se como falsa vanguarda, conforme observação de Fábio Lucas, pois “executou no contexto literário brasileiro um gigantesco plano de diluição de experiências já provadas em outros lugares, além de divulgar as obras de suporte teórico das ‘novidades’ que já eram antigas”.⁸²

É contraditória a compreensão de vanguarda de alguns poetas experimentalistas. Antônio Sérgio Mendonça e Álvaro Sá escrevem:

⁸¹TORRE, Guillermo de. *História das Literaturas de Vanguarda* v. I. Santos: Martins Fontes, 1970. p. 22.

⁸²LUCAS, Fábio. *Vanguarda, História e Ideologia da Literatura*. São Paulo: Cone, 1985. p. 10.

arte de vanguarda é aquela que traz um aumento de repertório naquilo que lhe é específico, como conceito, e desde logo ficam de fora o folclore e suas manifestações. Como decorrência, não podem ser denominados de vanguarda os produtos que se constituem em repetições de especificidade já incorporados ao repertório.⁸³

Ora, se não pode ser vanguarda aquilo que é repetição, é contraditório que Mendonça e Sá compreendam o concretismo como novidade quando há no movimento a preocupação de identificar precursores em nomes do passado literário.

Ao denominar-se vanguarda, o concretismo cumpriu apenas metade do que propunha. Da definição de vanguarda, os concretistas usufruem apenas o relativo à ruptura.

Observe-se a afirmação de Gullar: “como a preocupação renovadora desses movimentos é predominantemente formal, a expressão *avant-garde* tende a designar obras em que preponderam a pesquisa e a invenção estilística”⁸⁴. Por isso, quando se inicia em 1956 a “vanguarda concretista”, o Grupo Noigandres assume a ruptura com o passado literário brasileiro, até mesmo com a geração de 45, da qual seus integrantes faziam parte, em conformidade com o que designa a expressão vanguarda.

⁸³MENDONÇA, Antônio Sérgio & SÁ, Álvaro. *Poesia de Vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao Poema Visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983. p. 12.

⁸⁴GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. p. 28.

4.1.1 - Os precursores concretistas?

O início do século XX é marcado por grandes transformações na Literatura Brasileira, trazidas inicialmente pelos poetas da geração de 22 diante da influência das vanguardas européias.

Os primeiros poetas do Modernismo brasileiro pregaram a ruptura com aquilo que compreendiam como “poética submetida ao círculo fechado de temas e da linguagem poética, tendo como objetivo a desconstituição, substituindo-a pela descontração de temas e de tratamento da linguagem poética”⁸⁵. Era uma atitude de revolta capaz de mudar a escrita e a leitura do poema.

A produção poética de 1922 é marcada assim pelo ataque às formas acadêmicas de arte, pela defesa da liberdade de criação, pelo direito de ampliar e criar novas formas de fazer arte através da incorporação de noções teóricas e técnicas de escrita das vanguardas européias e ainda da total liberdade de pesquisa estética que levou os poetas modernistas a buscarem diversas formas de fazer poesia. A adoção sistemática do verso livre, o poema-síntese e a disposição visual do poema foram algumas formas de radicalizar a linguagem literária. Esta última, conforme os concretistas, vai culminar com o surgimento do que eles consideram a primeira vanguarda genuinamente brasileira, o chamado Movimento de Poesia Concreta.

Diante da necessidade de apontar precursores e valorizar o movimento, os três principais representantes do movimento, além de poemas, elaboraram a teoria concreta. Por isso se defendem na introdução à segunda edição da *Teoria da*

⁸⁵MENDONÇA, Antônio Sérgio & SÁ, Álvaro. Op. cit., p. 22.

Poesia Concreta (1975)⁸⁶, ao explicar por que a segunda edição só sai dez anos depois da primeira (1965), dizendo:

A demora se deveu, desta vez, não tanto ao desinteresse dos editores como à inércia dos autores. Realmente, mais do que a teoria, nos interessava ver editada a poesia – sempre menos editável –, a poesia, que é afinal o que interessa. A teoria não passa de um taca-pe de emergência a que o poeta se vê obrigado a recorrer, ante a incompetência dos críticos, para abrir a cabeça do público (a deles é invulnerável).⁸⁷

Verdade é que a crítica não se punha favorável ao movimento diante do evidente distanciamento ontológico do poema efetuado pela produção concreta.

Para comprovar a veracidade vanguardista do movimento que inauguravam no Brasil, a primeira providência posta em seus textos teóricos é apontar precursores. De modo que importantes nomes na poesia de vanguarda são por eles estudados e escolhidos. É interessante notar que o primeiro texto de *Teoria da Poesia Concreta* a apresentar precursores é o de Décio Pignatari, “Sobre poesia oral e escrita e poesia concreta”⁸⁸, e neste, inicialmente, os precursores apontados são Eliot, Ledo Ivo, Holderlin, Fernando Pessoa, Pound, Marianne Moore, Drummond, George Thompson e Otto Maria Carpeaux.

O texto de Décio pertence à fase de iniciação do projeto concretista que, a rigor, apenas em 1955 começa a defender-se mais uniformemente. Os três críticos, em artigos publicados a partir daquele ano determinam os verdadeiros

⁸⁶CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

⁸⁷CAMPOS, Augusto de. In: CAMPOS, Augusto de, et alii, Op. cit., p. 5.

⁸⁸Na verdade, o texto presente na *Teoria da Poesia Concreta* é apenas um trecho do artigo “A Crítica e o Despautério ou a Mosca Azul” publicado no Suplemento do Jornal de São Paulo em 10 de setembro de 1950.

precursores do movimento e escolhem Mallarmé como ponto de partida para o caminho da produção literária mundial que culminaria com a produção concretista.

Para tratarmos dos nomes escolhidos como precursores do movimento, observe-se este trecho do *Plano-piloto para poesia concreta* (ANEXO 2):

precursores: mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto quantitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos): método ideográfico. joyce (ulysses e finnegan’s wake): palavras-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que uma realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): “em comprimidos, minutos de poesia”. joão cabral de melo neto (n. 1920 – o engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.⁸⁹

Como se pode ver, já no *Plano-piloto* os concretistas apontaram, numa visão formalista da arte, importantes nomes da literatura mundial, das vanguardas européia, norte-americana e do modernismo brasileiro como precursores do movimento. De modo que a produção vanguardista de Pound, Joyce, Mallarmé, Oswald de Andrade e João Cabral servem ao projeto concretista, e também de base para a produção concreta de modo a provar que todas as inovações propostas anteriormente caminhavam para o surgimento do poema concreto.

Ao compreenderem sua produção como ponto máximo de ruptura formal poética, e de aprimoramento estético desejado ao longo dos séculos pelos movimentos de vanguarda, os concretistas elaboram a teoria concreta identificando

⁸⁹CAMPOS, Augusto de, *et alii*, Op. cit., p. 156.

em cada precursor aquilo que realmente era do interesse concreto. Essa problemática leva Ferreira Gullar, que um dia foi poeta concreto mas se afastou do grupo e iniciou o movimento neoconcreto, a afirmar:

a divulgação, feita no Brasil, das obras e idéias dos autores de vanguarda sofreu compreensível deformação, determinada sobretudo pelo esquematismo com que se procurou justificar o concretismo poético. Omitiu-se, sempre, tudo o que, em Joyce e Pound, por exemplo, decorria da particularidade desses autores, da sua ligação com a problemática nacional ou cultural, da época em que viveram e criaram, etc. O objetivo era apresentar o curso da arte como um desenvolvimento linear, fatal e historicamente incondicionado. É como se o processo artístico constituísse uma história à parte, desligada da história geral dos homens. A partir dessa linha central, os concretistas selecionaram os autores e obras, sendo “válidos” os que dela se aproximavam e destituídos de valor os demais autores. (...) as obras e os autores eram reduzidos a aspectos estritos, exclusivamente àqueles que interessavam à conceituação de “vanguarda”, ignorando-se a evolução e a transformação da obra no curso do tempo.⁹⁰

Para fundamentar a teoria concretista, que compreende a evolução literária mundial como um processo de convergência concreta, alguns aspectos da obra de seus precursores foram silenciados: deu-se ênfase aos aspectos formais em detrimento do conteúdo.

Conforme Augusto de Campos em “Pontos – Periferia – Poesia concreta”, o poema “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (Um lance jamais abolirá o acaso), de Mallarmé, é:

inventor de um processo de composição poética cuja significação se nos afigura comparável ao valor da “série”, introduzida por Schoenberg,

⁹⁰GULLAR, Ferreira. Op. cit., p. 20.

purificada por Webern, e, através da filtração deste, legada aos jovens músicos eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen.⁹¹

Seu objetivo é demonstrar que a partir de Mallarmé surge uma nova poesia, uma nova forma de composição aliada a outras artes e adquire novas formas de disposição e expressão.

Assim, ao analisar o proposto em *Un coup de dés* e no prefácio ao poema, os concretistas identificam a sintaxe espacial presente nas subdivisões prismáticas das idéias, os espaços em branco e os recursos tipográficos como elementos da composição poética de Mallarmé a ser resgatados no poema concreto.

A escolha de *Un coup de dés* como ponto de partida para a teorização concreta leva os autores ao extremo de classificá-lo o concreto de primeiro poema-estrutura de que se tem conhecimento. Neste caso, compreendem a palavra estrutura a partir da confusão dos conceitos gestaltianos, como entidade onde o todo é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente. No entanto, como questiona Paulo Franchetti em *Alguns Aspectos da Teoria Concreta*⁹², na sede de escolher um ponto de partida entre os nomes de vanguarda da literatura estrangeira, desconsideraram na história literária um poema como “Les Chats” de Baudelaire.

O caminho evolutivo na escolha de precursores faz-se numa seqüência histórico-literária de modo que o concretismo, após a aprendizagem com Mallarmé, além de aproveitar as conquistas poéticas da inovação sintático-espacial e das palavras em liberdade da proposta futurista, chega até Guillaume Apollinaire, o mais

⁹¹CAMPOS, Augusto. “Pontos – Periferia – Poesia concreta”. In: CAMPOS, Augusto de, et alii, Op. cit., p. 17.

⁹²FRANCHETTI, Paulo. *Alguns Aspectos da Teoria Concreta*. Campinas: editora da UNICAMP, 1989. p. 30.

importante nome do cubismo francês, e seus *Calligrammes*, compreendido como realização mais positiva que a futurista.

No entanto, ao mesmo tempo que os concretistas valorizam os *Calligrammes* de Apollinaire, reconhecem nele um grande erro no que diz respeito à transposição do ideograma para a poesia. Assim, observa Augusto de Campos:

Condena, assim, Apollinaire o ideograma poético à mera representação figurativa do tema. Se o poema é sobre chuva ("Il Pleut"), as palavras se dispõem em 5 linhas oblíquas. Composições em forma de coração, relógio, gravata, coroa se sucedem em *Calligrammes*. É certo que se pode indagar aqui do valor sugestivo de uma relação fisiognômica entre palavras e o objeto por elas representado, à qual o próprio Mallarmé não teria sido indiferente. (...) em Apollinaire a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele. Isso retira grande parte do vigor fisiognômico que possam ter os "caligramas", em que pese a graça e "humor" visual com que quase sempre são "desenhados" por Apollinaire.⁹³

Os louvores quanto à aplicação do ideograma recaem então no que fizeram Mallarmé, Cummings e Pound. Está sobre o terceiro a importância da cristalização do método ideogrâmico. Assim Ezra Pound apresenta-se como metodizador do uso do ideograma e "ápice de uma linha evolutiva que começou com Mallarmé"⁹⁴.

O método ideogrâmico de Pound, nas palavras de Gullar, consiste:

justaposição de blocos discursivos, é assimilada pelo concretismo na justaposição de palavras, o que conduz o poema a um nível de quase total abstração, à radical eliminação de qualquer

⁹³CAMPOS, Augusto. "Pontos – Periferia – Poesia Concreta". In: CAMPOS, Augusto de, et alii, Op. cit., pp. 21-2.

⁹⁴FRANCHETTI, Paulo. Op. cit., p. 33.

conteúdo, que não a difusa interação significativa das palavras isoladas.⁹⁵

Essas características foram responsáveis por levar Pound a ser considerado mais energético que Apollinaire e mais próximo, no tocante à estrutura, a Mallarmé. E.E.Cummings é mais um, segundo os concretos, a dar seqüência ao processo ideográfico, principalmente o poundiano.

O romance poema de Joyce, *Finnegans Wake*, também é apontado em relação à estrutura-circular que o aproxima de *Un coup de dés*.

Em todas as situações não há a prioridade de valorização dos nomes mencionados conforme a representatividade na História literária mundial, mas de provar suas contribuições ao ideal concretista. É nesse sentido que Gullar afirma:

As aglutinações vocabulares de Joyce, que ocorrem dentro de um processo discursivo-narrativo complexo – proveniente de uma concepção geral da obra e de intenções conteudísticas – são reduzidas pelos concretistas a mero jogo formal, sem qualquer outro propósito que não seja a elaboração de uma linguagem “verbivocovisual”, para comunicação “mais rápida”. Ora, ao contrário de buscar essa rapidez, o objetivo de Joyce é, na verdade, elaborar textos praticamente inesgotáveis, exigindo leituras e releituras.⁹⁶

Por isso, seguindo o mesmo processo de identificar apenas o que é de interesse concretista no Modernismo brasileiro, passam a considerar Oswald de Andrade nome verdadeiramente representativo pelas modificações propostas em sua poesia, pelo emprego da ironia e da antimetáfora. Isso faz de Oswald de

⁹⁵GULLAR, Ferreira. Op. cit., p. 49.

⁹⁶GULLAR, Ferreira. Op. cit., p. 49.

Andrade, segundo os concretos, o principal precursor da produção concreta no contexto nacional.

Os concretistas identificam, dentro do Modernismo brasileiro, um grupo de poetas que produziu conforme os princípios oswaldianos uma linguagem poética diferente dos passadistas. São eles: Mário de Andrade, Drummond e João Cabral de Melo Neto. E responsáveis por retomar o ciclo oswaldiano, os concretistas compreendem

América do Sul
América do Sol
América do Sal

como “primeira construção verbivocovisual de nossa literatura”⁹⁷. Principalmente por ser um poema não linear, no qual predomina a ambigüidade na significação e apresentação da ideologia antropofágica. A transformação do processo poético se faz ainda pela exploração gráfico-visual como elemento de comunicação não-verbal que amplia a área semântica.

Tudo isso, claro, serve ao projeto concretista na prova da evolução literária a culminar com o concretismo. Mas, conforme Gullar:

se se pretende demonstrar que a poesia caminhou inevitavelmente para os esquemas concretistas, torna-se difícil explicar, por exemplo, que Oswald de Andrade tenha, ele próprio, abandonado o caminho formalista, depois de 1929, para afirmar a necessidade do engajamento político. Faz-se silêncio sobre isso e se apresenta o Oswald da época “modernista” como um argumento a mais do formalismo. Isso, sem se levar em conta que mesmo naquela fase Oswald jamais se desligou da realidade brasileira e jamais se entregou a exercícios puros de linguagem.⁹⁸

⁹⁷ MENDONÇA, Antônio Sérgio & SÁ, Alvaro. *Poesia de Vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao Poema Visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983. p. 25.

⁹⁸ GULLAR, Ferreira. Op. cit. p., 20.

Esta é então uma forma de comprovar a análise limitada e prejudicial à produção oswaldiana realizada pelos teorizadores concretos. Sabemos que o aspecto formal e tal desagregação da sintaxe discursiva são apenas alguns na obra do poeta e considerá-los como ponto alto de sua produção é extremamente prejudicial, porque assim se “tenta neutralizar a política da poesia oswaldiana”, conforme notam Mendonça e Sá⁹⁹, mesmo sendo críticos favoráveis ao concretismo.

4.1.2 - Contexto Concreto

No início dos anos de 1950, quando Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari se agruparam em torno da revista *Noigandres*, os países da Europa começavam a se recuperar dos horrores da Segunda Guerra Mundial.

No Brasil, vivia-se uma época de democratização política e de desenvolvimento econômico muito intenso durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), cuja propaganda oficial prometia uma avanço histórico de “cinquenta anos em cinco”, resultando em impressionante crescimento industrial. O desenvolvimento, as grandes realizações, a exemplo da construção de Brasília, e a estabilidade política, contribuíram para criar a atmosfera de otimismo dos chamados “anos dourados”.

A poesia concreta encontrou nesse contexto de construção e reconstrução social, política e econômica seu alicerce.

O *Plano Piloto para Poesia Concreta*, assinado por Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, é uma citação direta e assumida do *Plano Piloto para a Construção de Brasília*, elaborado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, que

⁹⁹MENDONÇA, Antônio Sérgio & SÁ, Alvaro. Op. cit., p. 23.

sonhavam construir no cerrado do Planalto Central brasileiro uma cidade dentro do molde mais racionalista idealizado pelo urbanismo modernista europeu.

Diante do crescimento das cidades e da vida cada vez mais frenética dos grandes centros, a poesia concreta procurou captar aspectos da urbanização, da comunicação de massa, dos avanços tecnológicos que transformavam a realidade. Os grandes e luminosos anúncios publicitários, por exemplo, foram fonte de inspiração para os concretistas.

Os produtos norte-americanos, importados ou produzidos pelas mega-empresas que chegavam ao País, modificavam o cotidiano popular urbano: Coca-Cola, eletrodomésticos e chicletes passaram a fazer parte da vida das pessoas, assim como o "rock'n'roll" e outros elementos culturais caracterizadores do "american way of life", cada vez mais imposto aos brasileiros. Para muitos setores da sociedade, no entanto, essa "invasão americana" não era nada positiva e as críticas ao modelo econômico de Juscelino, que procurara atrair capital estrangeiro, foram se intensificando.

Em 1960 Jânio Quadros foi eleito presidente da República, tendo sido o primeiro presidente a tomar posse na capital recém-inaugurada. Em agosto de 1961, no entanto, renunciou, lançando o País numa grave crise política que terminaria no golpe militar de 1964. Durante esses primeiros anos da década de 1960, a insatisfação popular com o modelo econômico aumentou, e intensificaram-se os movimentos reivindicatórios. As Ligas Camponesas, no Nordeste, as organizações operárias e sindicais, no Sudeste, e até mesmo alas da Igreja Católica mobilizaram o povo, exibindo por mudanças sociais através de reformas de base.

Os estudantes, principalmente os universitários, se tornaram cada vez mais participantes do jogo político. O ensino superior se desenvolveu, com a criação

das Universidades Federais e nas faculdades o ambiente era de questionamento do regime e da ideologia dirigente. Nesse contexto dá-se a elaboração de novos projetos econômicos e políticos, e a crença num ideal revolucionário que transformasse a realidade nacional.

A efervescência intelectual e contestadora, aliada à enorme valorização da cultura brasileira, resultou, no campo artístico, na criação do Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes – UNE, entre outros movimentos.

Em 1955, num Festival de Música de Vanguarda do Teatro de Arena, o grupo formado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari usou pela primeira vez a expressão *poesia concreta*: forma de justificar a necessidade de uma poesia assim designada diante da existência da música e da arte visual concreta. Apesar do uso de uma mesma terminologia, há diferenças quanto à apresentação dessas artes, pois:

nas artes plásticas concretas há uma racionalização das formas, que leva à abstração e à composição rigorosamente simplificada, enquanto que na poesia concreta o uso da palavra tira qualquer caráter abstrato da mesma e a presença visual das letras exige uma leitura para além da percepção imediata.¹⁰⁰

Os poetas do movimento tinham consciência dessa diferença, mas o uso da terminologia usada os aproximava do grande grupo de jovens artistas que lançava em 1956 o Movimento de Arte Concreta através de mostras, como a *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no Museu de Arte Moderna em São Paulo,

¹⁰⁰MENDONÇA, Antônio Sérgio & SÁ, Alvaro. Op. cit., p 102.

realizada de 04 a 08 de dezembro. E seria através desta primeira exposição feita a divulgação dos três poetas concretos e de outros que já se aproximavam do grupo.

Ao contrário do que se esperava, a *Exposição Nacional de Arte Concreta* fracassou, apesar do empenho dos poetas e artistas do movimento que aqui apresentamos juntamente à colaboração dada para a realização da *Exposição*:

Waldemar Cordeiro, ligado à revista *ad-
artquitetura e decoração*, influenciou para que o nº 20 (novembro-dezembro 1956) incluísse material da exposição, fazendo com que ele funcionasse como catálogo dela. Neste número escreveram artigos Waldemar Cordeiro (*o objeto*), Ferreira Gullar (*teoria e prática da poesia*), Décio Pignatari (*arte concreta: objeto e objetivo e nova poesia: concreta*), Augusto de Campos (*poesia concreta*) e Haroldo de Campos (*olho por olho a olho nu*). Foram publicados ainda poemas concretos de Décio Pignatari (*um movimento*), Haroldo (*silêncio*), Augusto (*ovo/novelo e concentro*), Ronaldo (*tic tac, prata*), Gullar (*vaso*) e Wladimir Dias Pino, assim como clichês reproduzindo quadros e esculturas de participantes da exposição, entre outros: H. Fiaminghi (*movimento alterado*), W. Cordeiro (*idéia visível*), Franz Weissmann, Aluísio Carvão, Lígia Clark, Rubem Mauro Ludolf, Luís Sacilotto, Maurício Nogueira Lima (*triângulo-espiral*), Lothar Charoux, Judith Lauand. Foram programadas conferências de Oliveira Bastos e Décio Pignatari.¹⁰¹

A pequena repercussão da mostra os levou a programar uma outra no Rio de Janeiro, ainda com o nome *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no Saguão do Ministério da Educação, de 04 a 11 de fevereiro de 1957. E diferente do que ocorreu em São Paulo, a exposição foi muito freqüentada, tendo a destacar o apoio de Manuel Bandeira, que compareceu ao evento. A presença e o apoio descomprometido do poeta modernista ao movimento deu aos concretos a falsa

¹⁰¹MENDONÇA, Antônio Sérgio & SÁ, Alvaro. Op. cit., p. 102.

avaliação de achar que o lado acadêmico e os poetas do verso estavam se enfraquecendo. Outro destaque foi a presença da UNE – União Nacional dos Estudantes, que significava o apoio da intelectualidade e da classe politizada brasileira.

Dentre os atrativos da exposição, além dos quadros, gravuras e esculturas, os poemas concretos expostos foram os seguintes:

– Wladimir Dias Pino – *solida* (em diversas apresentações: gráfica, estatística, tipográfica, etc.). São os únicos poemas sem palavras da exposição, e o poeta deu a ele [sic] naquela ocasião o nome de *poema espacial*.

– Décio Pignatari – *semi de zucca* (cine-poema) e um movimento.

– Ferreira Gullar – o formigueiro (6 cartazes, do poema que seria composto de 60).

– Haroldo de Campos – *âmago do ômega* (do qual faz parte o poema *silêncio*).

– Augusto de Campos – com *som/tensão, ovo/novelo, concentro*.

Ronaldo Azeredo – *ro e a z*, do livro *mínimo múltiplo comum*.¹⁰²

Fora do cenário nacional, a poesia concreta vai buscar a denominação do movimento na República Federal da Alemanha, mais precisamente em Ulm, na Escola Superior de Estética Industrial, a Hochschule für Gestaltung, em novembro de 1955, dez anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Nasce do encontro suíço-boliviano Eugen Gomringer (cuja primeira coletânea, *Konstellationen Constelations Constelaciones* fora publicada em 1953, em Berna, e primeiro manifesto teórico na *Neue Zürcher Zeitung* de 1º de agosto de 1954) com o brasileiro Décio Pignatari, que então viajava pela Europa a fim de estabelecer contato com artistas, poetas e músicos envolvidos em pesquisas experimentais.

¹⁰²MENDONÇA, Antônio Sérgio & SÁ, Alvaro. Op. cit., p. 107.

Vejamos a avaliação de José Lino Grünewald sobre esse encontro:

O contato entre Pignatari e Gomringer foi de extrema importância para a contextura do movimento, assim como veio a consistir num fator de proveito mútuo para as experiências de ambos os lados. Acedendo ao convite de Décio Pignatari, Gomringer também englobou suas obras na esfera-título de "poesia concreta", a fim de ser mantida uma uniformidade mais condizente com o movimento.¹⁰³

Enquanto Décio encontrava na literatura alemã poemas que tinham objetivos idênticos aos dos poetas brasileiros, pois também Gomringer "tinha chegado à conclusão da urgência em abolir o verso"¹⁰⁴, o concretismo brasileiro também crescia no território nacional. Além dos já citados adeptos do movimento, houve adesão de poetas de outros estados. Conforme o mesmo Grünewald, em seu texto contemporâneo ao crescimento concretista, em 1958, se formou o grupo dos concretos do Ceará, tendo à frente José Alcides Pinto e Antônio Girão Barroso.

Mas, apesar das constantes teorizações e tentativas de conquistar simpatizantes, o sonho concretista não vingou. Muitos foram os poetas que passaram pela produção vanguardista e logo se afastaram do grupo para retornar à poesia e ao verso ou para inaugurar novos movimentos poéticos. Assim, aliados aos três principais representantes do movimento encontraremos seus fiéis seguidores: Ronaldo Azeredo, Wladimir Dias Pino, José Lino Grünewald, Pedro Xisto e Edgard Braga.

¹⁰³GRÜNEWALD. José Lino. "Poesia Concreta". In: *Revista do Livro*. nº 10. Ano III, junho, 1958, Rio de Janeiro. pp. 20-1.

¹⁰⁴GRÜNEWALD. José Lino. Op. cit., pp. 20-1.

E muitos foram os movimentos que surgiram a partir do concretismo. Alguns para lhe dar continuidade; outros formados pelos que romperam com o movimento e buscaram construir outras vanguardas.

Partido do projeto concretista de negação do verso e da composição visual próxima à proposta de poesia não-verbal, em 1964 Décio Pignatari lançou um manifesto “formulando a idéia do poema-código (ou semiótico), com o desejo de transformar o “poema-sem-palavras em forma de comunicação universal.”¹⁰⁵ Surgiam assim os “pop-cretos” de Augusto de Campos, os “datilogramas” e “tatuagens” de Edgard Braga, e os “logogramas” de Pedro Xisto.

Observe-se que foi um concreto, o próprio Décio Pignatari, a iniciar uma nova proposta partindo do concretismo. Nesse caso não houve ruptura, mas continuidade do projeto inicial.

Ferreira Gullar, Mário Chamie e Wladimir Dias Pino, apesar de inicialmente seduzidos pelos “poemas sem palavras”, passaram a outras propostas de experimentalismo formal.

Do primeiro tivemos o movimento neoconcreto, nascido em 1959 das experiências dos poetas, pintores e escultores que constituíam o grupo. Ferreira Gullar é quem toma a frente do grupo elaborando a teoria neoconcreta e apresentando as divergências poético-estéticas com o movimento concretista do grupo Noigandres, pois o movimento neoconcreto propunha uma ruptura com a visão meramente racionalista e técnica da poesia concretista.

O experimentalismo neoconcreto também partia da concepção de Mallarmé para eliminação da sintaxe. Conforme Gullar:

¹⁰⁵MARQUES, Albertus da Costa. “Concretismo” e “Neoconcretismo” in COUTINHO, Afrânio (org). *A Literatura no Brasil v V*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. pp. 233-4.

os poetas brasileiros do movimento neoconcreto – quando essa obra de Mallarmé era totalmente desconhecida no Brasil – também chegaram, ao cabo de uma pesquisa que os conduziu à eliminação total das relações sintáticas, a uma solução similar. Os “não-objetos” eram placas de madeira horizontais, tendo elas formas geométricas, também em madeira, sob as quais estava escrita uma palavra: a ação do espectador é que revelava a palavra escondida e fazia com que o poema falasse. O “poema enterrado” era uma sala cúbica, construída no subsolo, onde o “leitor” penetrava por uma escada e lá dentro movia uma série de cubos, sob os quais estava escondida a palavra.¹⁰⁶

Assim o neoconcretismo chega a ser um experimentalismo curioso “mas distante das formas usuais de poesia, impossibilitando a elementar finalidade do poema: a comunicação de um estado poético por meio de palavras, a atribuição de sentido ao *physis*”, argumenta Roberto Pontes. Por isso conclui que se Ferreira Gullar fosse “depende apenas dos poemas neoconcretos, como os de seu relato, não figuraria na História da poesia brasileira, nem teria lugar em qualquer antologia deste século.”¹⁰⁷

Além de Ferreira Gullar, o neoconcretismo foi representado por Reynaldo Jardim, Amílcar de Castro, Lygia Pape, Franz Weissmaner, Lygia Clark e Theon Spanúdis.

A segunda dissidência do concretismo foi a poesia práxis, iniciada em 1961 por Mário Chamie. No *Manifesto Didático* do movimento está resumida a incompatibilidade entre práxis e concretismo. Em oposição à proposta concreta de considerar a estrutura do poema conteúdo deste, a poesia práxis parte do princípio de ser a palavra uma célula do discurso e a valoriza num contexto extralingüístico.

¹⁰⁶GULLAR, Ferreira. Op. cit., p. 65.

¹⁰⁷PONTES, Roberto. “A Poesia Brasileira do Século XX”. In: *Revista das Comunidades de Língua Portuguesa*. N. 12. São Paulo, janeiro/junho, 1998. p. 114.

Além de Chamie, filiaram-se ao movimento Armando Freitas Filho, Mauro Gama, Antonio Carlos Cabral, Ione Gianetti Fonseca, Camargo Méier, Heleno Godói, Carlos Fernando Magalhães, Dalmo Florence, Rogério Bessa (cearense) e Adailton Medeiros. Até mesmo Cassiano Ricardo praticou a poesia práxis.

Em 1967, outro movimento do experimentalismo brasileiro se inicia: o poema-processo, de Wladimir Dias-Pino, que publica o manifesto do poema-processo em seqüência à linha da poesia semiótica, já pregada pelos poetas concretos. O poema-processo vai além da expressão lingüística e do que compreendemos por poesia, daí o cuidado no uso da palavra poema e não poesia.

Nessa recusa do poema tipográfico, os “poetas” do movimento procuram novas grafias para a leitura de seus poemas, que os leva à fusão com as artes plásticas, à proximidade com as revistas em quadrinhos e desenhos animados.

O destaque da expressão verbal no poema/processo se faz através da exploração das potencialidades dos signos gráficos, visuais, sonoros, ambientais, pois os autores da proposta “acreditam que a principal contribuição é a separação entre a leitura e a escritura do poema, ou seja, a autonomia do poema em face de sua leitura ou de sua escritura.¹⁰⁸” Assim, ao se contraporem à tradicional passividade da recepção estética, acentuam o caráter crítico e produtivo da leitura.

Uma preocupação de seus organizadores imediatamente nos faz perceber uma oposição ao que aconteceu no movimento concretista: a preocupação em apresentar um movimento de origem essencialmente brasileira. Os preconizadores do poema/processo tiveram “o cuidado de não citar autores estrangeiros em seus depoimentos teóricos.”¹⁰⁹

¹⁰⁸TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. pp. 400-1.

¹⁰⁹TELES, Gilberto Mendonça. p. 400.

Foram autores de poema/processo: Wladimir Dias Pino, mentor do movimento, Álvaro Sá, Anchieta Fernandes, Anselmo Santos, Ariel Tacla, Celso Dias, Dailor Varela, José Luis Serafini, Laércio Bezerra, Mascos Silva Sá, Pedro Bertolino, Sanderson Negreiros, Moacyr Cirne, Aquiles Branco, Arabela Amarante, Daise Lacerda, Fernando Texeira, Joaquim Branco, José de Arimatéia, José Cláudio, José Nêumane Pinto, Ivan Maurício, Márcio Almeida, Marcus Vinicius de Andrade, P.J. Ribeiro, Oscar Kelner Neto, Regina Coeli do Nascimento, Ronaldo Werneck, Sebastião Carvalho, Sônia Figueiredo, William Dias. Conforme Roberto Pontes, “bom número dos autores que nele tomaram parte, desapareceram do cenário cultural e os poucos que persistiram na poesia retomaram a produção a partir da palavra, nos limites do verso.”¹¹⁰

Destacamos estes três movimentos experimentais por terem sido imediatos ao concretismo, e, como podemos verificar, suas raízes se acham fincadas no movimento do grupo Noigandres. Observe-se, portando, as vertentes que Álvaro Sá reconhece no concretismo e a associação dos principais representantes nas vanguardas que surgem do movimento:

- a) a *fenomenológica*, que evoluiu para o neoconcretismo, da qual faziam parte os poetas Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, e o crítico Oliveira Bastos;
- b) a *estrutural*, que enfatiza o “isomorfismo”, o ideograma e a abolição do verso, dela fazendo parte Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald;

¹¹⁰PONTES, Roberto. pp. 115-6.

c) a *espacial*, interessada nas virtualidades semiológicas, ligada “à fisicalidade da comunicação, trabalhando a poemática do significante, para a leitura das possibilidades do suporte e do código.”¹¹¹ Desta, fez parte Wladimir Dias Pino, mentor do poema/processo.

Não desconhecemos, no entanto, outros movimentos experimentais que se seguiram: o *Poema-Postal*, a poesia de protesto – *Violão de Rua* e a poesia marginal. Preferimos apenas destacar os mais próximos ao concretismo tanto teórica quanto historicamente.

Vale, no entanto, destacar o primeiro, nascido em Fortaleza em 1969 com Pedro Lyra, a partir de uma experiência com o poema “Vietnam” de Horácio Dídimo, como movimento de poesia experimental válido “não só pela irreverência, mas pela ousadia de tentar, através de um conteúdo socialmente combativo, massificar a arte poética”¹¹².

O segundo desenvolvido antes e após o governo militar de 1964, também ocupa importante lugar na em nossa Literatura. Seus representante acreditavam na participação ativa no processo histórico, por isso cultivavam as forma teatrais populares e as apresentações públicas dos textos. A poesia de protesto reage, assim, aos excessos formais dos concretistas, propõe o retorno ao verso, abriga os temas problemáticos do sociedade da época, esquecidos pela preocupação estrutural do concretismo.

Da poesia marginal, já não podemos falar positivamente. Representa, nos anos 70, uma “evolução” concretista formada por publicações mimeografadas,

¹¹¹SÁ, Álvaro de. “Poema/Processo”. In COUTINHO, Afrânio (org). *A Literatura no Brasil* v. V. Rio de janeiro: José Olympio, 1986. p. 248.

¹¹²LIMA, Hermínia. *Uma palavra marcada: emoção e consciência na poética de Pedro Lyra*. Fortaleza: EUFC, 1999. p.140.

pobremente impressas, vendidas em teatros, cinemas, bares e lojas. Os textos utilizavam recursos jornalísticos, colagens, desenhos surrealistas, montagens de signos os mais diversos, resultando o final numa mistura insana de folheto e história em quadrinhos.

4.1.3 - O poema concreto

Como nossa discussão sobre a produção poética barroca se deu a partir da apresentação e da análise de poemas visuais do Barroco seiscentista, faremos aqui a análise de alguns poemas concretos.

Devido ao processo de “desenvolvimento” da produção poética concreta e às mudanças apresentadas com o passar dos anos, analisaremos apenas alguns dos poemas presentes na *Teoria da Poesia Concreta*.

A ausência do verso e de um conteúdo assim constituído leva-nos a questionar: por que os concretos, que tanto pregaram a morte do verso, não eliminaram a palavra poesia? Eles sabiam estar contribuindo muito mais com a comunicação de massa, mas insistiam em defender a idéia absurda de que a partir deles ficaria proclamada a morte do verso e que é poesia era o que passaram a produzir. Por isso não usaremos em nossa análise a palavra poesia ou poema em relação à produção concretista.

O primeiro texto concreto a ser analisado é a seguinte composição de Haroldo de Campos:

se
 nasce
 morre nasce
 morre nasce morre

 renasce remorre renasce
 remorre renasce
 remorre
 re

 re
 desnasce
 desmorre desnasce
 desmorre desnasce desmorre
 nascemorrenasce
 morrenasce
 morre
 se¹¹³

Conforme o ideal concreto, a poesia deve aliar-se a outras artes: à música e à pintura. Assim o texto de Haroldo de Campos obedece à estrutura padrão da poesia concreta: usou ele palavras sonoramente semelhantes, colocadas em configuração geométrica na página, de maneira simétrica.

Para este texto, Philadelpho Menezes apresenta a seguinte descrição:

A simetria das formas triangulares em desenvolvimento é muito clara e o tema da morte e do renascimento se presta perfeitamente à idéia da circularidade da vida, que se transporta para a estrutura autocentrada do poema. Isso é mostrado na estrutura concisa do poema: o “re” da palavra “renasce” surge da palavra “morre”, enquanto a conjunção “se” sai de “nasce”.¹¹⁴

Esta composição de Haroldo de Campos representa exatamente o propósito delineado desde o *Plano Piloto para a Poesia Concreta*. Sem recorrer ao

¹¹³CAMPOS, Haroldo. “nascemorre”. In: CAMPOS, Augusto de, et alii, Op. cit., p. 57.

¹¹⁴MENEZES, Filadelpho. Roteiro de Leitura: *Poesia Concreta e Poesia Visual*. São Paulo: Ática, 1998. p. 70.

condenado caligrama de Apollinaire, o texto explora a simetria e converte a forma em conteúdo, conforme se estabelece no *Plano Piloto*: o concretismo distancia a linguagem da poética tradicional, torna-a objeto a ser observado, exibindo-a no espaço visual da página. Essa categorização da linguagem é uma maneira de fazer eco às diferentes tendências de visualização em curso no mundo contemporâneo. Mas é também, conforme pensam os concretistas, um modo privilegiado de democratizar a poesia, de torná-la acessível a todos.

Dessa maneira, o tema do experimento concreto é na verdade o próprio texto, mais exatamente a sua forma, o que facilmente se verifica nos textos figurativos rejeitados pela poesia concreta. No entanto, são os textos figurativos os mais recorrentes quando o assunto é poesia concreta, dos quais é exemplo “terra” de Décio Pignatari:

ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraraterra¹¹⁵

A intenção do poeta foi compor um texto em que as palavras estivessem “arando” a página e para isso a escolha da palavra usada como núcleo do arranjo serve para comprovar o objetivo visual do texto.

Neste caso, pode-se considerar a semelhança de “terra” com o “Labirinto Cúbico” barroco, tendo em vista o jogo visual que parte de apenas uma expressão.

¹¹⁵Pignatari, Décio. “Terra”. In: CAMPOS, Augusto de, et alii, Op. cit., p. 57.

Enquanto aqui as palavras representam a terra arada, no texto barroco, tínhamos a representação do labirinto de palavras.

Caso interessante ocorre com Augusto de Campos, que mesmo contrário ao caligrama, é autor de um dos mais conhecidos textos figurativos do concretismo: “ovo novo”.

Em 1960, Décio Pignatari lança o artigo “Ovo novo no velho” para defender Augusto de Campos, alvo das palavras de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que no terceiro volume da *Literatura Brasileira*, organizado por Afrânio Coutinho, ao tratar do concretismo, reconheceu a semelhança entre o poema de Símias de Rodes e “ovo novo” de Augusto de Campos.

Parecia que a inovação concreta estava condenada, mas Décio encontra argumentos através da confirmação da semelhança entre os dois textos. E para recuperar a propriedade da forma, Décio recorre a um outro poema de estrutura análoga, “Vision and Prayer”, de Dylan Thomas, para, desse modo, provar que o resgate da estrutura não anula o poema inglês e muito menos a versão de Augusto de Campos.

A semelhança da forma entre “O ovo” de Símias de Rodes e “Novo novo” de Augusto de Campos é evidente. No entanto, enquanto o poema figurativo grego desenvolve um texto que fala sobre a perfeição da forma do ovo, o texto concretista usa a metalinguagem em relação ao poema de Símias de Rodes e palavras que derivam a partir de outras por isso tem-se palavras como ovo-novo-novo-velho.

Desse modo, Décio compreende que “o poema de Haroldo de Campos, pela temática, liga-se mais a Dylan Thomas; pela forma arquetípica, a Símias, realizando a conjunção de ambos, embora de ambos se distinguindo por sua forte redução sintático-discursiva.”¹¹⁶

Observe-se os textos de Símias de Rodas, de aproximadamente 300 a. C., o de Dylan Thomas, 1949, e o de Augusto de Campos, de 1959, para que possamos comparar as três composições:

Κωτίλας
 τῆ τέτ' ἄτριον νέον
 πρόφρων δὲ θυμῷ δέξο· δὴ γὰρ ἄγνῶς
 τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμῆς ἔκιξε κάρυξ
 ἔνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονος μέγαν πάροισ' ἀέξειν
 θεῶς δ' ὕπερθεν ὄκα λέχριοι φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων κίφαισκειν
 θοῶς Ἰσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσων ὀρσιπέδων ἐλάφων τέκεσσι
 πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεται ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμίας ἰχνοῖς τιθήνας
 καὶ τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἰψ' αὐδὰν θῆρ ἐν κόλπῃ δεξάμενος θαλαδῶν μυχοιτάτῃ
 πᾶ.τ' ὄκα βοῆς ἀκοὰν μεθέπων, δγ' ἔφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὄρειαν ἴσσυται ἔγκος
 ταῖσι δὴ δαίμων κλυτὰς Ἰσα θοῶς θανάων ποσὶ πελύπλοκα μετίσι μέτρα μολπᾶς
 βίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπῶν ὄρουσ' εὐνάων, ματρὸς πλαγκτὸν μαιόμενος βαλίας ἐλείν τέκος
 βλαχαὶ δ' οἶον τολυβότων ἀν' ὄρειαν νεμὸν ἔβαν ταυνοσύρων ἐς ἀν' ἄντρα Νευφῶν
 ταὶ δ' ἀμβρότῃ πόθῃ φίλας ματρὸς βύοντ' αἰψα μεθ' ἡμερόεντα μαζὸν
 ἰχνηὶ θένωι . . . ταν παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδὰν
 ἀριθμὸν εἰς ἔκραν δεκάδ' ἰχνίων κόσμον νέμοντα ρυθμῶν
 φῦλ' ἐς βροτῶν, ὑπὸ φίλας ἐλῶν πτεροῖσι ματρὸς
 λίγειά μιν κάμ' Ἴφι ματρὸς ὠδὸς
 Δωρίαὶ ἀηδόνας
 ματίρος.

Símias de Rodas¹¹⁷

¹¹⁶ PIGNATARI, Décio. In: CAMPOS, Augusto de, et alii, Op. cit., p. 130.

¹¹⁷ RODES, Símias de. In: CAMPOS, Augusto de, et alii, Op. cit., p. 07

o v o
n o v e l o
n o v o n o v e l h o
o f i l h o e m f o l h o s
n a j a u l a d o s j o e l h o s
i n f a n t e e m f o n t e
f e t o f e i t o
d e n t r o d o
c e n t r o

Augusto de Campos¹¹⁸

¹¹⁸ CAMPOS, Augusto de. "ovo novelo". In: CAMPOS, Augusto de, et alii, Op. cit., p. 07.

Who
Are you
Who is born
In the next room
So loud to my own
That I can hear the womb
Opening and the dark run
Over the ghost and the dropped son
Behind the wall thin as a wren's bone?
In the birth bloody room unknown
To the burn and turn of time
And the heart print of man
Bows no baptism
But dark alone
Blessing on
The wild
Child

I turn the corner of prayer and burn
In a blessing of the sudden
Sun. In the name of the damned
I would turn back and run
To the hidden land
But the loud sun
Christens down,
The sky.

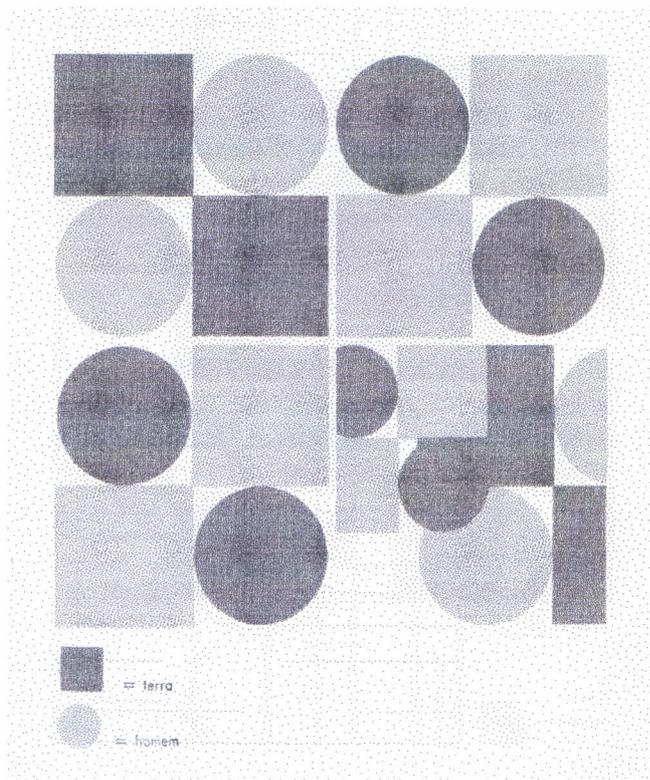
I
Am found.
O let him
Scald me and drown
Me in his world's wound.
His lightning answers my
Cry. My voice burns in his hand.
Now I am lost in the blinding
One The sun roars at the prayer's end.

Dylan Thomas¹¹⁹

¹¹⁹THOMAS, Dylan. "Vision and Poetry" In: CAMPOS, Augusto de, et alii, Op. cit., p. 07.

Enquanto os “poetas” concretos e sua teoria propugnavam a morte do verso, em 1967 Décio Pinatari e Luiz Ângelo Pinto assinam o manifesto do que denominaram poesia semiótica: variação da proposta concretista que garante a morte do verbo como essência do poema.

Para tanto os dois poetas propuseram “poemas” cujo corpo deve ser composto de figuras geométricas, sem qualquer significado, que se vão entrelaçando num desenvolvimento de formas puramente gráficas. Para lhes dar sentido, o autor cria ao lado do poema uma “chave-léxica”, isto é, um pequeno glossário das formas visuais manifestadas, atribuindo-lhes um significado, uma palavra correspondente. Através desse processo, a forma visual pura (o “ícone”, na teoria semiótica) ganha sentido (o “símbolo” semiótico).



Luiz Ângelo Pinto¹²⁰

¹²⁰ PINTO, Ângelo Luiz. In: CAMPOS, Augusto de, et alii, Op. cit., p. 169.

Neste caso, o autor compreende que seu poema se faz através da união do círculo e do quadrado, este representando a Terra e aquele representando o homem. Numa primeira coluna, as formas se organizam alternadamente, estando a Terra nos pontos extremos; numa segunda parecem mudar de lugar para nas colunas seguintes se confundirem, como se o homem tomasse a Terra.

Fica claro que esta é uma visão impressionista, aplicável muito mais facilmente à imagem que a um poema. Se já era difícil chamar de poesia os textos com apenas uma palavra disposta sobre o papel, parece que o senso concretista foi perdido com o passar dos anos.

Esta perda de senso teve reflexo mesmo na produção concreta cearense, conforme ocorre na série de figuras geométricas de José Alcides Pinto dada como poema.

Como se viu, todos os textos concretos aqui apresentados podem parecer interessantes. Em contrapartida, ao leitor, dificilmente um “poema” concreto pode ter o mesmo valor que um poema com verso. Como bem observou Roberto Pontes, “Vinícius de Moraes colocou a poesia brasileira na boca do povo e na mídia, muito mais do que os três mosqueteiros da experimentação formal”.¹²¹

Não se deve pensar, no entanto, que a intenção deste estudo é de condenar os poetas e a “poesia” concretista ao esquecimento. Nossa mais verdadeira intenção é a de apresentar a poesia visual como um dos resíduos barrocos em nossa literatura, que podemos perceber através da composição poética visual herdada do Barroco seiscentista.

¹²¹PONTES, Roberto. Op. cit., pp. 113-4.

Assim, o ápice da poesia visual no Brasil não se dá no movimento de vanguarda iniciado nos 50 do século XX, pois o concretismo faz uma contraditória poesia sem verso, enquanto havia no Barroco de Gregório de Matos e Bento Teixeira uma verdadeira preocupação com a visualidade sem a condenação do verso.

A presença do concretismo na Literatura Brasileira deve-se a um acúmulo de contradições. Enquanto a defesa de seus propósitos se deve a seus próprios teorizadores e a poucos adeptos, como é o caso de Antônio Sérgio Mendonça, Álvaro Sá e Affonso Ávila, muitos são os que e eles se opõem e fazem dessa oposição o motivo para a produção crítica. É o caso de Bruno Tolentino, que em sua crítica apimentada e nem um pouco comedida, classifica o minimalismo concretista de farsa, e os concretistas, especialmente os três poetas do Grupo Noigandres, ora de sapos, ora de trindade papal e até mesmo de quadrilha. E esta é uma grande verdade: pois os concretistas seqüestraram o verso e acharam ter feito um crime perfeito. Mas o verso anda solto e muito bem em nossa Literatura.

Mas enquanto os concretos defendem a morte do verso, proclamamos aqui o seu resgate. Por resgate, compreenda-se que não queremos aqui fazer o mesmo que Haroldo de Campos ao se compreender como responsável por resgatar o Barroco em *O seqüestro do Barroco: o caso Gregório de Matos*, principalmente visto que é impossível resgatar quem nunca foi seqüestrado. O que aqui chamamos de resgate é, na verdade, um grito para proclamar a inabalável presença do verso na Literatura modernista e na contemporânea.

4.1.4 - “Em defesa da Poesia Concreta” – Sua verdadeira contribuição

A princípio este título pode parecer estranho, tendo em vista que nosso estudo não se apresentou até o momento favorável ao movimento concretista. O que realmente pretendemos não é salvar o ideal “literário” concretista (se é que há), mas apresentar sua verdadeira contribuição.

A aproximação entre linguagem concreta e propaganda pode ser evidenciada ainda na introdução à primeira edição da *Teoria da Poesia Concreta*, em cujas páginas Augusto de Campos confirma:

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”.¹²²

A industrialização e os mecanismos de propaganda realmente se faziam presentes dos anos 50 e pareciam tentadores às propostas de vanguarda do grupo Noigandres. Conforme reconhecem Mendonça e Sá:

A constituição da vanguarda no Brasil se mostra dentro de uma preocupação central lançada e realizada por Oswald de Andrade. Seu vetor é a necessidade de representar a diferença entre o industrial, como forma estética, e sua representação como forma visual de propaganda. É o afastamento de uma poesia bem comportada nos limites meramente verbais da palavra, que a usa como recurso único. Isto levou os concretistas noigandres a incorporarem os dados novos da espacialidade, do grafema, da sucessão gráfica, para se dirigirem a uma

¹²²CAMPOS, Augusto de, *et alii*, Op. cit., p. 07.

poética correspondente a uma informação que se transforma e cujos limites a poética *ontológica* se impossibilita de acompanhar.¹²³

No artigo “Poesia concreta – Linguagem – Comunicação”, de Haroldo de Campos e em outros de teor semelhante, a *Teoria da poesia concreta* defende aquilo que na verdade acaba por condenar à exclusão literária, promovendo sua inclusão nos estudos do desenvolvimento da linguagem de propaganda.

Haroldo de Campos diz que:

A produção de estruturas-conteúdos põe problemas que não se esgotam na obra de arte especificamente considerada – o poema. As novas tendências das artes visuais instigam um novo mundo de formas no campo da produção industrial (Bauhaus). O poema concreto instiga um novo tipo de tipografia e propaganda e mesmo um novo tipo de jornalismo, além de outras possíveis aplicações (TV, cinema, etc.).¹²⁴

O objetivo do poema concreto encontra-se então com as pretensões da comunicação de massa, de modo que a investigação do poema concreto, conforme Ávila, “pretende hoje o objetivo de comunicar melhor, de mais informar, de tornar doméstica a imagem geograficamente distante”.¹²⁵

A disposição gráfico-visual do texto serve à velocidade da propaganda. É o texto ideal no qual a imagem revela a palavra-chave da informação ao mesmo tempo que se alia ao lúdico. Sobre o assunto conclui Affonso Ávila que:

¹²³MENDONÇA, Antônio Sérgio & SÁ, Alvaro. Op. cit., p. 25.

¹²⁴CAMPOS, Haroldo. “Poesia Concreta – Linguagem – Comunicação”. In: CAMPOS, Augusto de, et alii, Op. cit., p. 84.

¹²⁵ÁVILA, Affonso. Op. cit., v I, p. 28.

o nosso tempo faz predominar entre os instrumentos de *mass-media* os que têm como veículo a comunicação ótica – o cinema, a televisão, o cartaz, o anúncio luminoso –, o barroco valorizou e utilizou com rendimento bem grande os processos de visualização, de persuasão através da imagem, da forma, da cor.¹²⁶

Se o concretismo enxerga na disposição das palavras sobre o papel uma grande inovação em termos poéticos, esse cenário tecnológico que cresce no Brasil nos anos 50 – o cinema, o cartaz, o anúncio luminoso – é tentador ao concretista como um novo espaço para disposição e desenvolvimento do poema concreto.

Para justificar ainda mais a proximidade entre a poesia concreta e a linguagem da propaganda, Augusto de Campos cita Maiacóvski que teve sua atividade na agência de informação Rosta (1919 a 1922) e mais tarde (1923 a 1925) a serviço do comércio e da economia do Estado soviético. No entanto, ao buscar essa proximidade, o artigo de Augusto de Campos apresenta a tendência de afastar o concretismo da Poesia.

O poema concreto, que inicialmente conquistou os espaços em branco do papel, parece também disposto a desenvolver-se em outros meios. Como é o caso de experimentos como o de Ricardo Araújo: *Poesia Visual: Vídeo Poesia*¹²⁷. Em parceria com os poetas concretistas e de especialistas em linguagem de informação, o poema concreto foi levado ao vídeo.

O poema Coca-Cola, de Décio Pignatari, que se faz através da estrutura de permutação matemática do *slogan*, é um exemplo de associação da linguagem concretista à linguagem da propaganda. É, como se refere Haroldo de Campos em

¹²⁶ÁVILA, Affonso. Op. cit., v I, p. 27.

¹²⁷ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual – vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

nota de rodapé, um exemplo do uso das técnicas da poesia concreta para uma propaganda – ou “anti-propaganda” – na base do “aguit-placát” de Maiacósvik¹²⁸:

beba coca cola

babe cola

beba coca

babe cola caco

caco

cola

c l o a c a¹²⁹

O texto irônico de Décio é uma crítica à Coca-Cola, representante mor da indústria de refrigerantes e do capitalismo norte-americano. Sobre a criação e intenção de “Coca cola”, afirma Franchetti:

Coca cola foi publicado em Noigandres 4, 1958, junto com o “Plano-piloto para Poesia Concreta”. Tendo em vista o público a que se destinava, merece atenção a possibilidade de falar em “propaganda industrial corrosiva” a respeito desse poema que faz alusão aos milhares de cartazes e luminosos da Coca-Cola espalhados pelo mundo e aparece numa revista quase artesanal, em que é precedido de um texto em que a poesia concreta apresenta como “precursores” Mallarmé, Pound, e outros autores eruditos. Antes, Coca cola fora publicado na revista ad-arquitetura e decoração, junto com um artigo de Haroldo de Campos.¹³⁰

Sublinhe-se que enquanto tentaram apresentar sua vanguarda poética, os próprios concretistas acabaram por estender o espaço da sua criação, levando o trabalho com palavras, em sua ênfase semiótica, a encontrar lugar na poesia, na

¹²⁸CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. Op. cit., p. 85.

¹²⁹PIGNATARI, Décio. “Coca-Cola” In: CAMPOS, Augusto de, et alii, Op. cit., p. 85.

¹³⁰FRANCHETTI, Paulo. Op. cit. 20, nota de rodapé.

música e na linguagem da mídia. A esta última identificamos sua maior e verdadeira contribuição.

Mesmo buscando a mídia para exibir-se, a produção concretista não alcançou popularidade. E quanto à aproximação do texto concreto com o leitor, podemos dizer que sempre esteve numa fase de adaptação. O leitor de hoje continua sentindo a mesma dificuldade do leitor contemporâneo do projeto concreto de 1954. De modo que a leitura de um poema concreto continua a ser motivo ou de humor, ou de repulsa ou de espanto, reação do leitor que também age do mesmo modo diante do texto publicitário no qual se tem o jogo com a palavra ou com um *slogan*.

4.2 - A poesia concreta de Horácio Dídimo

Apresentamos agora a produção concretista de Horácio de Dídimo para provar que o concretismo não se restringiu ao grupo Noigandres e que, no Ceará, um grupo de poetas produziu e defendeu a proposta concretista. Horácio Dídimo fez parte do grupo de poetas concretos do Ceará, iniciado em 1958, mas que, como os outros, produziu apenas alguns poemas experimentais sem fazer destes o principal motivo de sua produção.

Eis dois exemplos de poemas concretos de Horácio Dídimo:

O emparedado

muro
muro m(urro)¹³¹

luz azul

l l l
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

132

A respeito dos dois poemas, consideramos as palavras do Pe. F. Sadoc de Araújo, na apresentação de *Amor: palavra que muda de cor*, que diz sobre a poesia de Horácio Dídimo:

Às vezes o poema é fortemente concretista como o 'muro' que leva "o emparedado" a tentar a liberdade mostrando violência com o grito do 'urro' e com gesto do 'murro', ou em "luz azul" que irradia para um centro comum todas as luzes onde o Cristo as recebe no foco da redenção de sua cruz, ou em "necessidade" que em suas múltiplas formas nunca é plenamente

¹³¹ DÍDIMO, Horácio. *Amor: palavra que muda de cor*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1984.

¹³² DÍDIMO, Horácio. 1984.

satisfeita, ou em “as cordas do coração” que só vibram corretamente quando tangidas simultaneamente pelas mãos postas em oração e entregues à fadiga da ação, ou ainda em “tempo forte” que anuncia o diálogo entre Deus e o homem representado nas alegrias que sugere uma árvore de natal. Poemas concretistas são mais paisagens de ver que frases de recitar. Sugestiva também é a idéia de “a fumaça”, símbolo do homem que não é senhor de seu sopro de vida e por isso se assemelha a um cigarro que lentamente se consome destruindo-se em ‘cinza’ e transformando-se em ‘sarro’.¹³³

A imagem conseguida pela disposição visual das palavras e a relação de cada texto a uma passagem bíblica realmente emprestam teor religioso a essa leitura. Mas o melhor é saber que estão em maior número, no livro do poeta, preciosos poemas em verso e que o experimentalismo desaparece em *A Estrela Azul e o Almofariz*¹³⁴.

Isso nos prova que a produção de textos concretos pode ter-se transformado em teoria de vida para os três poetas dos grupo Noigandres, mas não conseguiu converter os verdadeiros poetas a estabelecer-se como a produção poética do concretismo oficial pós-54.

É com a consciência de poeta, que Horácio Dídimo publica *A Nave de Prata: livro de sonetos e quadro verdes poemas visuais*¹³⁵. Há na obra a conciliação da visualidade com o verso, do texto visual com a poesia, de verdadeiros poemas visuais com sonetos. São vinte e cinco poemas divididos em duas partes, de modo que poemas visuais servem de motivo para o soneto que o segue.

Observe o poema 2 d' *A Nave de Prata*:

¹³³ ARAÚJO, Pe F. Sadoc. In: DÍDIMO, Horácio. *Amor: palavra que muda de cor*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1984. pp. 5-6.

¹³⁴ DÍDIMO, Horácio. *A estrela e almofariz*. Fortaleza: EUFC, 1998.

¹³⁵ DÍDIMO, Horácio. *A Nave de Prata: livro de sonetos e quadro verdes poemas visuais*. Fortaleza: EUFC, 1991.

A CHUVA

á á á á á á á
g g g g g g g
u u u u u u u
a a a a a a a

A chuva às vezes vem na tempestade,
porém as gotas d'água são pequenas,
parece que são nada ou são apenas
espumas em marés de imensidade.

Somente o mar da vida de repente,
talvez bem tarde, talvez muito cedo,
poderá revelar qual o segredo
da chuva que incendeia o sol nascente.

A gota d'água em si não subsiste,
mas a chuva que cai e que resiste
é nuvem que floresce em nosso chão,

que põe o céu nas pedras do caminho,
que faz nascer a uva para o vinho
e faz crescer o trigo para o pão.¹³⁶

A palavra água assume a forma de gotas quando o poeta separa cada uma das letras. E, assim, a água derramada em letras prepara o leitor para o soneto que a usa como tema.

Comprova-se com este poema, e através de todo o livro, a maturidade deste poeta cearense tão facilmente apontado como concretista. Mas aqui fica comprovado que Horácio Dídimo soube preservar a poesia acima de tudo, e o texto visual constitui uma verdadeira poesia motivadora e presente nos versos do soneto, forma clássica que, juntamente às outras formas fixas, não perderam espaço na produção poética do século XX.

Sabemos, no entanto, que se fôssemos discorrer sobre a produção concreta cearense estaríamos tratando de um assunto amplo que exigiria maiores pesquisas e que resultaria, com certeza em mais um grande capítulo nesta.

¹³⁶ DÍDIMO, Horácio. , 1991. Op. cit., p. 11.

Optamos então por desenvolver este trabalho em um próximo momento, no qual lhe será dada a atenção merecida.

5. A VITÓRIA DO VERSO

No capítulo “Histórias literárias e o primeiro momento do Barroco brasileiro”, que inicia nosso estudo, expusemos as opiniões e os equívocos da crítica literária acerca do Barroco.

Mostramos que Sílvio Romero, José Veríssimo e Néelson Werneck Sodré não tratam da existência do Barroco nos séculos XVII e XVIII, compreendendo, no período, apenas a literatura colonial jesuítica. Naquele capítulo pudemos apontar a maior parte dos erros críticos de Sílvio (devido à sua escrita sociológica), de Veríssimo (devido à compreensão impressionista) e de Sodré (devido à análise marxista).

O segundo grupo, formado por grande parte dos autores de Histórias da Literatura, já reconhece a existência de um Barroco seiscentista, sem no entanto compartilhar a existência de resíduos barrocos em nossa Literatura.

Ao buscarmos as leituras de Affonso Ávila e Affonso Romano de Sant’Anna relativas ao Barroco, encontramos a compreensão de que esta foi uma importante estética literária no passado da Literatura Brasileira e de que há vários de seus resíduos que ainda permanecem.

No capítulo 3, analisamos os poemas e textos do Barroco brasileiro que se desenvolveram conforme uma preocupação visual, no sentido de provar a existência desse tipo de composição em nosso passado literário e também porque escolhemos esse resíduo barroco para colocarmos em xeque o caráter de inovação do concretismo.

Daí concluímos que a teoria concretista não deveria ter identificado seus principais precursores entre poetas estrangeiros, mas poderia ter-se arrimado na

influência do Barroco brasileiro, como fez Affonso Ávila, que conseguiu aliar seu discurso favorável ao concretismo à defesa da permanência barroca na Literatura Brasileira em *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*.

A atenção maior do nosso trabalho foi o de reconhecer a poesia visual como resíduo seiscentista, com o cuidado de não emprestarmos ao termo visual apenas a conotação dos moldes concretistas. Não caímos na limitação crítica de Ávila, que compreende a produção poética visual barroca a caminho da produção concreta, numa defesa semelhante ao erro da teoria concreta que escolheu precursores e os apresentou como pontos de partida para a culminância concretista.

No capítulo 4, fizemos o estudo do concretismo questionando a sua pretensão de poesia e de vanguarda literária. Para alcançar nosso objetivo, apresentamos os precursores concretistas através das palavras dos próprios teorizadores do movimento e identificamos as limitações da teoria.

Neste mesmo capítulo fizemos ainda a análise do contexto do início e do “desenvolvimento” concretista e a leitura de alguns poemas representativos do movimento. Também apresentamos a poesia concreta de Horácio Dídimo, cearense que participou do concretismo no Ceará, sem ter-se deixado contaminar completamente pela proposta do Grupo Noigandres, rendendo na maior parte de sua obra tributo ao verso.

A escolha de um poeta concretista não pertencente ao grupo que iniciou o movimento serviu-nos para provar que, enquanto os três teorizadores defendem a morte do verso, não é através da produção de poesia experimental que se entra para a História Literária, mas através da verdadeira poesia em verso.

Para finalizar, buscamos apontar uma contribuição da poesia concreta, e tivemos que compreender sua proximidade com a linguagem de propaganda e, definitivamente, afastar sua falsa contribuição vanguardista ao processo literário brasileiro.

6. BIBLIOGRAFIA

- AMORA, Antônio Soares. *História da Literatura brasileira: século XVI – XX*. 5ª ed. revisada e ampliada. São Paulo: Saraiva, 1965.
- _____. “Sesenta Anos de Moderna Poesia Brasileira”. In *Revista de Cultura Brasileira*, nº 51, Dezembro, Madri, 1980.
- ARAÚJO, Pe F. Sadoc. In: DÍDIMO, Horácio. *Amor: palavra que muda de cor*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1984.
- ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual – vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ARISTÓTELES, Horácio, Longino. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco I: uma linguagem a dos cortes uma consciência a dos luces*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco II: áurea idade da áurea terra*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *O Poeta e a Consciência Crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*. Rio de Janeiro: Vozes, 1969.
- AZEVEDO, Sânzio de. *Para uma Teoria do Verso*. Fortaleza: EUFC, 1997.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *A Literatura no Brasil*. V. 5. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986.
- BRASIL, Assis. *A Nova Literatura: história crítica da Literatura brasileira v II*. Rio de Janeiro: INL, 1975.
- CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

- CANDIDO, Antonio. *O Método Crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- _____. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo: USP, 1987.
- CARPEAUX, Oto Maria. *História da Literatura Ocidental v II*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960.
- CARVALHO, Ronald. *Pequena história da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briquez, 1935.
- CASTELO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: manifestações literárias da era colonial*. v I. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1965.
- CHAMIE, Mário. *Instauração Praxis*. V II. São Paulo: Quíron, 1974.
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CISNE, Moacyr. *Vanguarda: uma projeto semiológico*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- _____. *O Processo da Descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2.ed., 1985.
- DÍDIMO, Horácio. *A estrela e o almofariz*. Fortaleza: EUFC, 1998.
- _____. *Amor: palavra que muda de cor*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1984.
- ECO, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ESPÍNOLA, Adriano. *As Artes de Enganar: um estudo da máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Mattos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- FRANCHETTI, Paulo. *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. Campinas: editora da UNICAMP, 1989.

- GRÜNEWALD, José Lino. "Poesia Concreta". In *Revista do Livro*. nº 10. Ano III, junho, 1958, Rio de Janeiro.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos Sobre o Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HELENA, Lúcia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Ática, 1966.
- _____. *Movimentos de Vanguarda Européias*. São Paulo: Scipione, 1996.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, M. de Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. SP: Objetiva, 2001.
- ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura*. Vol.1. São Paulo: Ed. 34, 1996
- KOFFKA, Kurt. *Princípios de Psicologia da Gestalt*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Participação da Palavra Poética: do modernismo à poesia contemporânea*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- LIMA, Hermínia. *Uma Palavra Marcada: emoção e consciência na poética de Pedro Lyra*. Fortaleza: EUFC, 1999.
- LIMA, Luiz Costa. "Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil." In *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LUCAS, Fábio. *Vanguarda, História e Ideologia da Literatura*. São Paulo: Cone, 1985.
- MATOS, Gregório de. *Obra Poética: crônica do viver baiano seiscentista*. 4. Ed. 2 vols, Ed. James Amado, preparação e notas de Emanuel Araújo. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MARQUES, Albertus da Costa. "Concretismo" e "Neoconcretismo". In: COUTINHO, Afrânio (org). *A Literatura no Brasil v. V*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

- MARQUES, Oswaldino. "Concretismo, ou uma hipótese autocontrariada". *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: nº 10, ano III, junho, 1958.
- MARTINS, Elizabeth Dias. "O caráter afrobrasiluso e residual no Auto da Compadecida". In: *XVII Jornada de Estudos Lingüísticos. Anais. Volume II*. Fortaleza: UFC/GELNE, 2000.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio & SÁ, Alvaro. *Poesia de Vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao Poema Visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- MENEZES, Filadelpho. *Poética e Visualidade*. Campinas: Editora Unicamp, 1991.
- _____. Roteiro de Leitura: *Poesia Concreta e Poesia Visual*. São Paulo: Ática, 1998.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- MOISÉS, Massaud. *A Análise Literária*. 10ª ed. São Paulo; Cultrix, 1996.
- _____. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- PONTES, Roberto. "Vanguarda Brasileira: introdução e tese". in *Jornal de Letras*. Setembro, 1970.
- _____. "Horácio Dídimo e o Epigrama Recriado". In: Conferência proferida em maio de 1993, durante o seminário "Literatura Cearense: visão crítica", promovido pelo Curso de Letras da UFC.
- _____. "A Poesia Brasileira do Século XX". In: *Revista das Comunidades de Língua Portuguesa*. N. 12. São Paulo, janeiro/junho, 1998.
- _____. *Poesia insubmissa Afrobrasilusa*. Fortaleza: EUFC, 1999.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- RICARDO, Cassiano. *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Do Barroco ao Modernismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- SÁ, Álvaro de. "Poema/Processo". In: COUTINHO, Afrânio (org). *A Literatura no Brasil v. V*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- SARAIVA, Antonio José. *O Discurso Engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SARDUY, Severo. In: MORENO, Cesar Fernandez. *América Latina en su Literatura*, México: Siglo Veintéuno, 1978.
- SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. Anais do curso A Semana de Arte Moderna de 22, sessenta anos depois. São Paulo, 1984.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. 8.ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1992.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: DIELFEL, 1982.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- TOLENTINO, Bruno. *Os Sapos de Ontem*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.
- TORRE, Guillermo de. *História das Literaturas de Vanguarda v I e V*. Santos: Martins Fontes, 1970.
- VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 3.ed. Lisboa: Europa-América, 1976.

WÖLFFLIN, Heirinch. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo Barroco e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ANEXOS

ANEXO I

LABERINTO

| | | | | |
|---|---|--|--|---|
| <i>Virgem de mil graças eba Co senhor por graça unida Sua luz que a eoa fermosa Em vos tem certa guarida A vida que mais recra.</i> | <i>De Deos filha má e estosa Deus mesmo Deos figura Vossa presença amorosa Neste mundo a vida ecura Faz alegre e faz ditosa.</i> | <i>Essa luz que os ceos radea Essa vista estarecida A vida mortal recra Vida em Deos por vos unida De todo o tormento alba.</i> | <i>Minha vida trabalhosa A minha alma em vos segura Por vos de mil glorias goza A dor muda em gloria pura Fermosura não formosa.</i> | <i>Descança alegre recra o gosto eterno convicia A vida de mil graças eba Belleza em tudo comprida Vos de angelica gloria.</i> |
| <i>De estrelas mil coroada Essas no celesse alteza Dos raios do sol cercada A nossa mortal fraqueza Só de vos Virgem sagrada.</i> | <i>Nesse mar estrela e guia Benigna branda lustrada Luz que as trevas alumia Ti se inclina a vir chorosa Nossa passada alegria.</i> | <i>Mostrai-nos a alta rosada Coisa que o ceo tanto preza Vossa graça alevantada Alvante a vossa alteza Vossa alma a esses pés prostrada.</i> | <i>Na noite que esconde o dia De disforme faz lustrada Do vulto preto a alegria A vossa mão aterroria Bella amor que em mim se cria.</i> | <i>Nesta comprida jornada Minha alma vossa belleza Luz em graça sublimada Alma minha em fogo ardeza Sublime a paz desejada.</i> |
| <i>Da divina Monte idea Foltes por graça escolhida A sua quando mais eba Sua luz sendo reusada A vossos pés se recra.</i> | <i>Ponde a vida piedosa Na terra v'l haiva escara Mostra-se-vos graciosa Alma que perde a luz pura Se se chega a vos eborosa.</i> | <i>Da noite que assi me enca A graça por nós perdida Mostrai-me com larga via Contra os ceos dividida Esta alma que a culpa entrega.</i> | <i>De perdida essa mentosa A vida precada e dura Luz bella luz delicosa A minha alma em vos segura Desta prisão não penosa.</i> | <i>A vida de si alba Na nos tem tonado a vida Contra a culpa que se atea Da mortal prisão desfilada Luz a alma em vos se encadea.</i> |
| <i>A vossa luz inclinada A divina natureza Em si vos dá larga entrada Recorre á vossa belleza A vos se ebeza humilhada.</i> | <i>Em minha froca curativa Não se mostra requiosa A mão de Deos justa e pia A vos se torna quexosa Alma que o mundo injuria.</i> | <i>Não se mostre agora trada Contra essa humana fraqueza Essa presença estimada Hum alma a que a culpa peca Deve ser por vos guardada.</i> | <i>Alegre minha perba Vos de aullera mi galesta A noite concerte em dia Vossa presença amorosa Salva descança alumia.</i> | <i>Essa graça em vos achada De forar a Deos a epreza Luz alegre e descançada Todo o tormento despeza Vossa vida sublimada.</i> |
| <i>Ti se averga a luz phoca A vossa graça reusada De vos se veste e se arca Alma que be sem vos perdida Quando o mir são a saltica.</i> | <i>Que suis A'entre espinhas rosa A humana creatura Cruzosa foi grevosa Sauta alegre haueila e para A graça de Deos fermosa.</i> | <i>Onem ceo terra e o ar recra Ti nos tem resituida De qualquer peccado alba Gloria paz descanso e vida Graça que amor nos grangea.</i> | <i>Alcançei-me hora ditosa Fossa immortel fermosura A graça de Deos lustrada Com vossa favor procura A gloria que a alma goza.</i> | <i>De eterna excellencia eba A graça do vos perdida A graça que alma recra A vida de Deos subida Deixa espera recra.</i> |

ÁVILA, Affonso. O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco I: uma linguagem a dos cortes uma consciência a dos lucres. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 124.

ANEXO II

Plano Piloto para poesia concreta.

Publicado originalmente em *noigandres* 4, 1958, São Paulo, edição dos autores
augusto de campos, décio pignatari, haroldo de campos

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral sintaxe espacial ou visual, até ao seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição directa — analógica, não lógico-discursiva — de elementos. "il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéografiquement au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). eisenstein: videograma e montagem.

precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espaço ("blancs") e recursos tipográficos como elementos substantivos de composição. pound (*the cantos*); método ideogrâmico. joyce (*ulisses* e *finnegans wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como praxis. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): "em comprimidos, minutos de poesia." joão cabral de melo neto (n. 1920 — o *engenheiro* e a *psicologia da composição* mais *anti-ode*): discurso directo, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música — por definição, uma arte do tempo — intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e electrónica); nas artes visuais — espaciais, por definição — intervém o tempo (mondrian e a séria *boogie-woogie*; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta em geral).

ideograma: apelo à comunicação não verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em si e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjectivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. factores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica — "verbivocovisual" — que participa das vantagens da comunicação não verbal, sem abdicar das virtualidades das palavras. com o poema concreta ocorre o fenómeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade de comunicação verbal e não verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem. daí a sua tendência à substantivação e à verbificação. "a moeda concreta da fala" (sapir). daí as suas afinidades com as chamadas *línguas isolantes* (chinês): "quanto menos gramática exterior possui a língua chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente" (humboldt via cassirer). o chinês

oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fenollosa, sapir e cassirer).

ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível).

renunciando à disputa do "absoluto," a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene. cronomicrometragem do acaso. controle. cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: "feed-back". a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.

poesia concreta: total responsabilidade perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjectiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objecto útil.

augusto de campos

décio pignatari

haroldo de campos

*post-scriptum*1961: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária" (maiakovski).

A INOVAÇÃO CONCRETA EM XEQUE

Dissertação de Cássia Maria Bezerra Avelino

Argüição de Horácio Dídimo

Realmente foi muita pretensão e radicalismo dos primeiros concretistas dar por encerrado o ciclo histórico do verso em seu plano piloto de 1958. Bem ou mal o verso continua lépido e fagueiro neste limiar do terceiro milênio. Vigoroso e forte continua o verso de página e o verso de boca. Fez bem Cássia Maria em por em xeque as pseudo inovações alardeadas pelos concretistas ortodoxos. Os grafismos e figurativismos na poesia brasileira vêm desde o tempo dos barrocos. Isso foi bem estudado na dissertação, principalmente através dos poetas Bento Teixeira Pinto e Gregório de Matos. Também não foram esquecidos os labirintos e as bordaduras da Academia dos Esquecidos. Vem depois o desfile dos concretistas e a referência aos desdobramentos neoconcretos, pop-cretos, datilogramas, tatuagens, logogramas, poesia práxis, poemas-process chegando até a vídeo poesia. Cassiano Ricardo em 1964 já havia proposto os linossignod. Agora já se fabricam clipoemas. Os caligramas se transformarão em digitogramas e os poemas postais do nosso amigo Pedro Lyra em e-mail poems. Talvez surjam os poetas hackers. Exemplo de um possível hai-hacker:

*você cometeu um erro fatal:
dentro de trinta segundos
o seu computador será destruído.*

Mas sempre ficam os resíduos. A teoria da residualidade, desenvolvida por Roberto Pontes e tão bem definida por Elizabeth Dias Martins e aplicada por Cássia Maria realmente mostra que os concretistas não conseguiram explodir o verso, mas se agarraram aos resíduos visuais e gráficos dos poetas barrocos.

Na verdade, os resíduos são muito importantes. Foi um resíduo do povo de Israel destruído e expatriado, um resíduo chamado pelos profetas de Pequeno Resto, que na sua pobreza e simplicidade soube se manter file a Deus, apesar de todas as provações. Eram os *anawim* ou Pobres de Javé. Um destes pobres de Javé, aquele que concretizou a esperança de todos, foi Jesus de Nazaré, cujo Natal estamos prestes a comemorar.

Realmente, a teoria da residualidade comprova que os poetas concretistas, apesar de tudo o que pintaram e bordaram, não foram inovadores. Mas foram renovadores. Não se pode negar a influência da poesia concreta na produção posterior de grandes poetas como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Cassiano Ricardo, em alguns poetas da geração de 60, no tropicalismo de Caetano Veloso, na linguagem da propaganda e da publicidade.

Cássia Maria não esqueceu a presença do concretismo na Literatura Cearense. O chamado Grupo Concreto do Ceará surgiu aqui em Fortaleza no fim da década de 50, e está historicamente situado entre o Grupo Clã e o nosso Grupo Sin. Particpei da exposição no Instituto Brasil-Estados Unidos em 1959, ao lado de Antônio Girão Barroso, Alcides Pinto, Pedro Henrique Saraiva Leão, do artista plástico J. Figueiredo, entre outros. Os poemas foram depois publicados no Jornal de Letras do Rio de Janeiro. creio que nunca fomos radicais, mas também nunca renegamos a poesia concreta. Pra mim a poesia concreta sempre foi mais um recurso expressivo, um *medium* entre os *media* da poesia, que, de acordo com a mensagem a ser transmitida, eu podia aproveitar.

Sobre a poesia repito agora o que já disse noutras oportunidades. Para mim toda palavra poética é trinitária: é silêncio, som e sentido. É um reflexo da Trindade: o silêncio criador do pai, a palavra encarnada e redentora do Filho e o sentido santificados do Espírito Santo. Graficamente o silêncio é representada no espaço, pode ser musical e melódica, a poesia concreta, sendo palavra graficamente representada no espaço, pode ser pictórica e plástica. Portanto a poesia concreta é verdadeiramente poesia, é legitimamente poesia.

Agradeço à Cássia Maria a transcrição de dois dos meus poemas concretos, intitulados *O emparelhado* e *Luz Azul*. Neste momento eles podem representar as duas atitudes possíveis do poeta concreto em relação ao seu próprio concretismo. O poeta concreto, que permanece limitado e confinado ao concretismo, negando as possibilidades poéticas do verso, é um emparedado no muro de concreto das suas lamentações. Seus urros e murros não libertarão da prisão do concretismo.

Mas o poeta que considerar a poesia como esta *luz azul* que se difunde e é legível em todas as direções e em todos os caminhos, está consciente de que a Poesia é como o Espírito, que é livre e sopra onde quer. Este poema concreto *luz azul* está dizendo e proclamando que a casa da Poesia é como a Casa do Pai: tem muitas moradas.

Houve um tempo em que nós, poetas concretos fomos chamados de concretistas ou concretinistas. Também neste tempo o soneto, como forma clássica da poesia tradicional, foi chamado de *sonetococus brasiliensis*. O mal do soneto seria como uma bactéria perniciosa que grassava entre os jovens poetas do Brasil.

Em 1991 publiquei um livro duplo: vinte e cinco sonetos decassílabos ilustrados por vinte e cinco poemas concretos, com o seguinte título: *A Nave de Prata – livro de sonetos & Quadro Verde – poemas visuais*. Na orelha, uma explicação:

*São sonetos
Visitados
Por silêncios
Visuais.*

*São figuras
Acopladas
A catorze
Rituais.*

*Uma nave
Verde prata
Sobre o mar,*

*Como um quadro
De suave
Navegar.*

É um livro que concilia e reconcilia o soneto com a poesia concreta. Quero oferecer um destes livros à Cássia Maria com as minhas congratulações pelo seu trabalho.

Fortaleza, 18 de dezembro de 2002.