UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

INQUIETUDO
uma poética possível no Brasil dos anos 1970

Renan Nuernberger

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

INQUIETUDO
uma poética possível no Brasil dos anos 1970

Renan Nuernberger

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientação: Profa. Dra. Viviana Bosi

São Paulo
2014

NUERNBERGER, Renan. *Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Ass: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Ass: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Ass: _____

AGRADECIMENTOS

A Carolina Serra Azul, minha companheira em tudo mais.

Aos meus pais, Lúcia e Renato, e minha irmã, Nina, por todo o apoio em meus pequenos e grandes passos.

A Paulo Ferraz, pelo constante diálogo.

Aos amigos que me ajudaram nessa empreitada: André Goldfeder, Andréa Catrópa, Carlos Frederico Barrère Martin, Del Candeias, Eduardo Sterzi, Érica Zíngano, Fabiano Calixto, Fabio Weintraub, Guilherme Gontijo Flores, Gustavo Assano, Lucius Provase, Marcelo F. Oliveira, Mario Sagayama, Pádua Fernandes, Paulo Bio Toledo, Reynaldo Damazio, Roberta Ferraz, Sergio Guilherme Bento, Sara Mello Neiva, Sofia Nistrovski, Tarso de Melo, Tazio Zambi, Vinícius de Melo Justo e Vinicius Marques Pastorelli.

Ao Prof. Dr. Celso F. Favaretto, pelas questões instigantes levantadas no exame de qualificação.

À Profa. Dra. Iumna Maria Simon, pelas questões instigantes levantadas no mesmo exame e pelo profundo e imprescindível debate proposto durante (e após) as aulas de seu curso de pós-graduação.

À Profa. Dra. Viviana Bosi, por toda a orientação ao longo desses anos, pelo convite à livre reflexão compartilhada em grupos de estudos e pela confiança, desde a iniciação científica, em meus projetos de pesquisa.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Maria Ângela Aiello Bressan Schmidt, Maria Netta Vancin e Luiz de Mattos Alves, pelo auxílio nas questões pragmáticas.

Às funcionárias do Centro de Referência Haroldo de Campos, Leonice Alves e Rahile Escaleira, pelo acesso aos materiais da biblioteca particular de Haroldo de Campos.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de mestrado.

RESUMO

O presente trabalho propõe uma leitura de certa poesia brasileira produzida na década de 1970 em suas relações, explícitas e implícitas, com a reflexão teórica e a criação textual dos poetas concretos oriundos da década de 1950. Para tanto, optou-se por uma pesquisa panorâmica, atenta aos documentos de época e às mudanças gradativas na postura dos próprios poetas concretos durante as décadas de 1960 e 1970, que iluminasse os modos de incorporação ou refutação dos pressupostos concretistas no quadro geral daquele período. Além disso, o estudo abordou a obra, dispersa em revistas, antologias e edições não-comerciais, dos jovens poetas que se autointitulavam como herdeiros da poesia concreta, sobretudo Paulo Leminski, ainda que, como contraponto necessário, tenha se detido em algumas considerações sobre a chamada poesia marginal.

PALAVRAS-CHAVE

poesia concreta; poesia marginal; Paulo Leminski

ABSTRACT

The following study offers an interpretation of a specific phase in the Brazilian poetry of the 1970s, taking into account the relations, both implicit and overt, that can be established between it and the theoretical and textual creations of the Concrete poets of the 1950s. In order to do so, a broad range was chosen for this research, in which documents from the period as well as the gradual changes in the Concrete poets' stances during the decades of 1960 and 1970 were noted, as a means of clarifying the forms of incorporation or denial of the Concretes' general assumptions at that time. Moreover, this study paid attention to the works scattered in magazines and non-commercial anthologies and editions of the young poets who were self-proclaimed inheritors of Concrete poetry, more specifically, Paulo Leminski, although some considerations were made concerning the so-called "poesia marginal".

KEYWORDS

concrete poetry; Brazilian marginal poetry; Paulo Leminski

ÍNDICE

Nota Introdutória	08
1. Acerca da invenção	13
1.1. O ponto-cego da poesia concreta	13
1.2. Laboratório de textos	37
1.3. A guerrilha do consumo	51
2. Uma poética possível	66
2.1. O avesso do avesso	66
2.2. Muda quer dizer	80
2.3. Alô, turma d'antanho	93
2.4. Sinais de vida	103
2.5. Poesia-curtiu-cabou	107
3. Entre a pressa e a preguiça	119
3.1. Você que a gente chama	119
3.2. Bom dia, poetas velhos	127
3.3. Desmontar o brinquedo	133
3.4. Sob lógicas provisórias	137
3.5. Circo dentro do pão	141
Reconsiderações finais	148
Bibliografia	157
Anexo	169
“Anti-projeto à poesia no Brasil” (Paulo Leminski Filho)	169

NOTA INTRODUTÓRIA

um dia as fórmulas fracassam
(Paulo Leminski)

O trabalho a seguir é o resultado parcial de uma pesquisa maior cujo verdadeiro escopo está sendo delimitado à medida que a reflexão se desdobra: uma compreensão mais meditada da experiência poética brasileira na segunda metade do século XX, mormente a década de 1970, e sua dinâmica ainda decisiva para a produção de poesia deste início de século. O amplo período aqui percorrido – das primeiras publicações do grupo *Noigandres* no início dos anos 1950 até a consagração de Paulo Leminski em *Caprichos & relaxos*, de 1983 – justifica-se, assim, tanto pela necessidade de demonstração do legado do movimento de poesia concreta como um ponto de partida para os poetas da década de 1970, quanto pela vontade de sinalização da obra “madura”¹ de Leminski como um ponto de fuga que sintetiza, ao mesmo tempo que traspassa, as experiências poéticas dessa mesma década. Entre ambas, tentei descrever uma *poética possível* que, se não engloba todos os jovens poetas brasileiros do período, permite vislumbrar entre eles mais semelhanças (e diferenças) do que normalmente se aponta.

O recorte, mesmo parecendo arbitrário, obedeceu uma intuição que, se não se manteve intacta até o fim da pesquisa, ao menos norteou meus primeiros passos: deslocando o foco da poesia marginal, entendida como a experiência poética central da década de 1970, para os poetas que se autointitulavam herdeiros da poesia concreta (ainda que não seguissem estritamente seus pressupostos), acreditei que poderia iluminar algumas zonas de contato entre os dois grupos concomitantes de jovens poetas daquele período e, por tabela, entender mais profundamente as implícitas conexões entre os poetas marginais e os próprios poetas concretos.

Inicialmente, imaginei uma apresentação constelar dos artistas que pudessem ser incluídos nesse deslocamento, evitando a particularização do estudo num ou noutro nome. Isso estava ligado, para mim, à própria organização das obras desses poetas – que, ao longo da década de 1970, preferiram dedicar-se a revistas e outros projetos coletivos em detrimento dos livros individuais. No entanto, pelas características específicas de sua poesia, por suas posições polêmicas mas permeáveis no debate estético e por sua influência como agitador cultural entre muitos de seus pares, Paulo Leminski acabou se destacando como o caso exemplar em meu enfoque: o poeta curitibano

¹ As aspas antecipam um elemento que se tornará patente no decorrer do estudo. Parece-me que a poesia de Leminski, como a poesia de muitos outros poetas do período, passou por um processo de “rejuvenescimento” – concomitante a um outro processo, mais reconhecido, de “deslitteratização” – na década de 1970, tornando-se *deliberadamente* mais “imatura” em relação a sua produção anterior. A realização plena desse rejuvenescimento se dará em *Caprichos & relaxos*, obra que será abordada no último capítulo desta dissertação.

participou ativamente da última fase do movimento de poesia concreta na revista *Invenção*, planejou “superar” (em seus próprios termos) os limites do concretismo, flertou profundamente com a cultura pop e com a contracultura, arriscou-se em linguagens e mídias que não dominava, dialogou e/ou rivalizou explicitamente com diversos poetas do período e acabou publicando seu primeiro livro de tiragem comercial na coleção *Cantadas Literárias*, a mesma coleção que consagrou os principais nomes da poesia marginal. Quer dizer, à medida que a pesquisa avançava, Leminski mostrava-se como a linha que manteria o arco sempre teso. Sua presença nesse trabalho é patente não apenas na abordagem direta de sua obra, mas em cada aresta que configura a poética que aqui tentei delimitar.

Desse modo, achei necessário anexar ao corpo da dissertação o “Anti-projeto à poesia no Brasil”, artigo escrito por Paulo Leminski em 1965 para uma edição especial da revista *Convivim* que, desde então, nunca mais foi republicado. O achado, que devo a Paulo Ferraz, não é mera curiosidade bibliográfica: em seu texto, o jovem Leminski já apontava, ainda que timidamente, diferenças entre sua poesia e a dos poetas concretos – ou melhor, entre sua própria concepção da poesia concreta e a poesia que Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari efetivamente teorizaram e praticaram. Essas diferenças e suas variações formam o cerne de minha leitura de uma poética dos anos 1970, que se instaura a partir do binômio filiação/distinção aos parâmetros concretistas e suspende, provisoriamente, as separações taxativas e/ou as aproximações apressadas entre “formalistas” e “desbundados” (não quis, com isso, apagar a especificidade da obra de cada um dos autores abordados – antes, almejei a constituição de um denominador comum que, em sua pretensa irredutibilidade, permitisse futuramente uma visualização mais nítida da trajetória individual de cada poeta).

E, embora eu tenha recuperado fartamente a reflexão crítica dos próprios poetas, evitei limitar minhas análises apenas aos princípios teóricos propostos por eles. Ou seja, os escritos críticos, depoimentos ou cartas desses autores não serviram simplesmente para confirmar a realização criativa de suas reflexões nos poemas, mas permitiram uma visualização amplificada dos dilemas estéticos daqueles anos – dando maior esteio às transformações que descrevi ao longo do texto. Pelo mesmo motivo, sempre que possível, destaquei entre colchetes as datas de publicação original de poemas e ensaios, de modo que minha interpretação, calcada nessas transformações, ficasse mais consistente. Além disso, tentei respeitar alguns preceitos desses poetas, compartilhando seu léxico e sua grafia idiossincráticos: assim, por exemplo, mantive o termo “poesia concreta” sempre em letras minúsculas² e não recorri à expressão “geração mimeógrafo”, por entendê-la como

2 Por sugestão de Sergio Guilherme Bento, usei “concretismo”, apesar das objeções dos poetas concretos ao termo, para me referir ao momento ortodoxo da poesia concreta e, posteriormente, aos elementos ainda sustentados pelos parâmetros do “plano piloto para poesia concreta” de 1958.

reduzora³. Também procurei não perder de vista o debate cultural entre os críticos do período, mais ou menos alinhados aos posicionamentos dos próprios poetas em cena. Nesse sentido, ensaios escritos no calor da hora por autores com perspectivas diversas – às vezes, mesmo antagônicas –, embora não tenham sido exaustivamente retomados, serviram de baliza para a reconstituição das questões que sustentaram essa produção poética. Ao mesmo tempo, mantive-me atento ao debate atual sobre a poesia dos anos 1970, que tem ganhado um fôlego renovado nos últimos anos, tentando manter um diálogo (nem sempre explícito) com meus pares e com os novos balanços críticos que, pela reverificação mais meditada da experiência poética daquele momento e pelo deslindamento de novas questões suscitadas por essa experiência, permitiram um melhor delineamento de algumas constatações presentes neste trabalho.

O capítulo um, “Acerca da invenção”, concentra-se nos desdobramentos da poesia concreta durante a década de 1960, quando a necessidade de engajamento político e a maior aproximação com os meios de comunicação de massa amplificam uma tensão irresolvida que, acredito, está no cerne do projeto ortodoxo do concretismo: em linhas gerais, um *paradoxo constitutivo* entre suas bases esteticistas e suas pretensões antiartísticas que se tornará cada vez mais intenso até a pulverização do movimento como programa coletivo de criação. Com isso, pretendi delimitar de maneira mais segura alguns elementos da poética concretista que permanecem, a despeito das querelas, na produção da década de 1970 e, ao mesmo tempo, perceber as mudanças nada ocasionais que ocorreram na própria poesia de artistas como Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

O capítulo dois, “Uma poética possível”, recupera as novas categorias expressas por Décio Pignatari em sua “Teoria da guerrilha artística” – a desierarquização entre cultura erudita e cultura de massa, o elogio a não-especialização dos objetos artísticos, os esquemas de produção e distribuição alternativos como criadores de novos sentidos, etc – para construir uma ponte hipotética entre as aspirações dos poetas concretos e as novidades trazidas pela jovem poesia que se cristaliza em meados da década, relativizando oposições que, embora bem assentadas, camuflam certas dinâmicas bastante atuantes na poesia brasileira deste início de século. Arrisquei, assim, uma leitura própria da poesia marginal a partir da ideia de *identificação afetiva* entre produtores, críticos e público e do restabelecimento do poema (mais precisamente do uso discursivo da palavra) como mediador dessa identificação. Enfim, proponho também uma comparação contrastiva entre os

3 Embora os primeiros livros dos poetas marginais, como *Muito prazer* de Chacal ou *Travessa Bertalha* de Charles (ambos de 1971), tenham sido rodados em mimeógrafo, a organização de grupos como o *Nuvem Cigana* permitiu um melhor tratamento editorial como se pode observar nas capas ilustradas de *América* (1975) e *Creme de lua* (1976), respectivamente dos mesmos autores (Cf. COHN, 2007). O que se manteve, contudo, foi o esquema de distribuição fora do circuito comercial – justificando, ao menos em parâmetros extra-literários, a designação geral desta produção, ao longo da década, como “poesia marginal”.

poetas marginais e aqueles jovens artistas que se consideravam herdeiros da poesia concreta – além de Leminski, posso citar nomes como Régis Bonvicino, Alice Ruiz, Antonio Risério ou Duda Machado –, destacando a revista *Muda* (1977) como espaço contraditório no qual esses artistas se distinguem, na mesma medida que se aproximam, tanto dos poetas concretos quanto dos poetas marginais. Em outras palavras, em *Muda* encontrei o núcleo (ainda que, paradoxalmente, descentrado) de uma poética possível, calcada na comunicação rápida com um público jovem não-especializado e na pretensão de fazer com que o poema se torne um signo de sua própria aproximação com a vida – realizando, pelo avesso, a ambição de certas vanguardas dos anos 1960.

No capítulo três, “Entre a pressa e a preguiça”, analiso *Caprichos & relaxos* de Paulo Leminski como um momento de acumulação (e dissolução) das questões levantadas desde o início da dissertação. Seguindo um esquema diferente, esse capítulo destrincha todo o percurso de transformações poéticas dos dois capítulos anteriores na própria unidade do livro de Leminski, sugerindo outras mudanças que se apresentariam ao longo da década de 1980. De certo modo, essa unidade encontrada em *Caprichos & relaxos* justifica algumas passagens abruptas e certas omissões desta pesquisa ao mesmo tempo que reforça sua coesão. Com isso, tornam-se mais nítidas as duas ambições principais deste trabalho: *i*) demarcar a provável intersecção entre a poesia concreta e a poesia marginal, da qual a obra dos jovens poetas reunidos na revista *Muda* é um índice exemplar, *ii*) e sinalizar a importância desses mesmos poetas, cujas obras individuais são decisivas na formação de muitos autores das décadas seguintes, no panorama da poesia brasileira.

Todavia, o esforço geral da dissertação não se confunde com a necessidade de simplesmente ressaltar essa importância individual. Ao contrário, desde o início pretendi concentrar-me no momento coletivo, pouco explorado, que delineou a trajetória desses poetas: planejando “superar” a poesia concreta⁴ e fazendo oposição frontal à poesia marginal⁵, os poetas de *Muda* acabaram, não sem ironia, numa encruzilhada que praticamente solapou sua atuação como grupo (e, até hoje, há quem defina esses poetas apenas como “diluidores” do concretismo). Mais que isso, a consolidação de seus nomes no quadro da poesia brasileira só se deu na década de 1980, fora do âmbito propriamente coletivo, em livros como o supracitado *Caprichos & relaxos* de

4 O projeto de “superar” a poesia concreta aparece em muitas cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino. Antecipando um aspecto que será melhor abordado no capítulo dois, cito o trecho de uma dessas cartas, escrita entre 9 e 11 de julho de 1977: “a última vez q estive com décio [Pignatari]/ aí no riso [Antonio Risério]/ nós todos na sala/ quando décio me disse:/ – é preciso acabar com o concretismo. e quem pode fazer isso são/ vocês,/ e apontou para você para mim para riso para pedrinho [Pedro Tavares de Lima?]/ senti algo como A TRANSMISSÃO DA LÂMPADA” (2007 [1977], p. 43). Em minha leitura, como se verá adiante, é sintomático que a superação do concretismo passe pelo aval de um dos principais poetas concretos.

5 Em 1982, Régis Bonvicino publica um artigo no *Folhetim* no qual repõe essa oposição: “Já em 1976 eu afirmava que a poesia marginal não existia enquanto movimento de ruptura e armação de novos modelos de sensibilidade.// Essa poesia (...) é extremamente conservadora e autofágica e, como diz o poeta e tradutor Nelson Ascher, 'devora seu próprio mingau mental'. O que não deixa de me sugerir uma espécie de 'antropofagia banguela'...” (BONVICINO, 1984 [1982], p. 78).

Leminski, *Sósia da cópia* (1983) de Régis Bonvicino ou *Pelos pêlos* (1984) de Alice Ruiz (não é preciso lembrar que muitos jovens poetas marginais obtiveram destaque ainda na década de 1970). Ou seja, a inquietude de realizar uma poesia que se distinguisse da de seus antecessores, sem romper com seus principais parâmetros, e que não se confundisse com a de seus rivais, embora almejassem seu *tête-à-tête* com o público jovem, dissolveu-se antes de se configurar enquanto “movimento”. Resgatar essa inquietude que não chegou a se consolidar, embora tenha sido decisiva para a produção posterior, também me ajudará a entender futuramente as mudanças que ocorreriam na poesia brasileira no final do século XX.

1. ACERCA DA INVENÇÃO

*Somos concretistas. As ideias tomam conta,
reagem, queimam gente nas praças públicas.
Suprimamos as ideias e as outras paralisias.*
(Oswald de Andrade)

1.1. O ponto-cego da poesia concreta

Talvez seja impossível refletir de maneira precisa sobre as recentes experiências poéticas no Brasil ignorando o papel decisivo do movimento de poesia concreta entre nós. Seja qual for o ângulo, uma mirada crítica sobre nossa poesia a partir da segunda metade do século XX deve, em algum momento, remeter-se – ainda que por refração – ao movimento oriundo dos anos 1950. Parece-me inegável que esse movimento definiu um paradigma estético robusto que, bem ou mal, todo poeta posterior precisou a seu modo enfrentar. Compreender o concretismo, portanto, pode ser uma maneira profícua para armar um novo olhar sobre os poetas da década de 1970, em especial aqueles para os quais o movimento era o emblema da melhor poesia brasileira até então e, ao mesmo tempo, um fardo limitador que precisariam enfrentar. Um desses poetas, o que mais se deteve nesse embate, surge no seio do movimento durante os anos 1960 – publicando cinco poemas no nº 4 da revista *Invenção*, em dezembro de 1964. Refiro-me a Paulo Leminski: sua trajetória como artista será, conscientemente, marcada pelo conflito entre sua formação concretista e uma necessidade de incorporação de elementos não-contemplados por essa formação que, nos melhores momentos, resultou em boa poesia.

Esse mesmo conflito aparece, nos mais diferentes graus, em outros poetas e artistas da década de 1970 – como tentarei demonstrar no próximo capítulo. Por ora, retomo uma entrevista de Leminski concedida a Régis Bonvicino, publicada no nº 39 do jornal *GAM* em 1976, na qual o poeta afirma:

Minhas ligações com o movimento concreto são as mais freudianas que se possa imaginar. Eu tinha dezessete anos quando entrei em contato com Augusto, Décio e Haroldo. O bonde já estava andando. A cisão entre concretos paulistas e neoconcretos cariocas já tinha acontecido. Olhei e disse: são esses os caras. Nunca me decepcionei. Neste país de pangarés tentando correr na primeira raia, até hoje eles dão de dez a zero em qualquer um desses times de várzea que se formam por aí. Só que descobri que há uma verdade e uma força nos times de várzea, nessa várzea subdesenvolvida, que eu quero. A qualidade e o nível da produção dos concretos é um momento de luz total na cultura brasileira, como diz Risério. Mas eles não sabem tudo. A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei (LEMINSKI; BONVICINO, 2007 [1976], p. 208-9).

É preciso, pois, recuperar de modo sucinto o caminho trilhado pelos poetas concretos até o nº 4 de *Invenção*, imediatamente posterior ao golpe civil-militar no Brasil, para compreender os desdobramentos finais do movimento e os primeiros passos da poética que pretendo aqui descrever.

Por uma série de fatores, que talvez reapareçam ao longo desse estudo, as leituras críticas acerca do concretismo mostraram-se, durante muito tempo, por demais polarizadas: entre os entusiastas, nenhuma ressalva; entre os opositores, todas. Felizmente, esse quadro mudou bastante nas últimas décadas e posso, com alguma facilidade, apoiar-me em vários estudos bem meditados que analisam diversos aspectos do movimento. E se, à primeira vista, a história da poesia concreta brasileira pode parecer totalmente coesa – em parte pelo discurso de seus principais agentes –, sendo lida por muitos detratores e defensores quase como um monólito, o foco sobre suas fissuras torna-se algo essencial para compreensão de seus alcances e limites enquanto projeto estético e, em certa medida, político.

Havia, no início da década de 1950, um ambiente propício para as tendências construtivistas na arte brasileira, sobretudo em São Paulo. Esse ambiente, influenciado diretamente pela retomada europeia da arte construtivista no pós-guerra com especial destaque para Max Bill⁶, membro-fundador da Escola de Ulm, foi fomentado pelas primeiras Bienais, pelas fundações de museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro, por grupos de jovens artistas que se opunham à arte figurativa em voga (Cf. AMARAL, 1998), por críticos atentos e por uma agitação cultural cosmopolita decorrente do acelerado crescimento econômico nas maiores cidades do país⁷. E é nesse ambiente que estão inseridos os jovens poetas Haroldo de Campos, seu irmão Augusto e Décio Pignatari.

A influência das experimentações das artes plásticas – e em menor escala da música produzida na Escola Livre de Música criada por Koellreutter em São Paulo – na poesia do trio está bem documentada por Lenora de Barros e João Bandeira (Cf. 2002). Todavia, diferentemente dos artistas plásticos seus parceiros, os poetas não aplicaram de início o adjetivo “concreto” a obras como *poetamenos*, série publicada na revista *Noigandres* nº 2 em 1953.

Em texto datado de *outubro de 1955*, o primeiro em que a denominação “poesia concreta” comparece, Augusto de Campos afirma: “Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, arte concreta), diria eu que há

6 Como observa George Rickey: “Ideias de uma arte concreta em oposição à abstrata, pensadas inicialmente por Doesburg em 1930, foram assimiladas por Bill, sendo depois esclarecidas, expandidas e expostas como ‘Konkrete Kunst’ em 1953. Tais ideias foram propagadas durante a visita de Bill ao Brasil e à Argentina em 1951, com uma mostra de seu trabalho em São Paulo. Resultaram em um influxo de sul-americanos na Europa, onde continuaram a trabalhar em diversos estilos não-figurativos, alguns alcançando renome” (2002 [1967], p. 80).

7 Essas características estão registradas na apresentação de Rejane Cintrão (Cf. 2002) à exposição do grupo *Ruptura* no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1952, considerada a primeira exposição de artistas concretos brasileiros propriamente ditos.

uma poesia *concreta*” (CAMPOS et al., 2006 [1955], p. 55). Não há ainda o tom peremptório do manifesto “plano-piloto para poesia concreta” cuja primeira publicação seria apenas em 1958, na revista *Noigandres* nº 4. Ao contrário: Augusto parece sondar a possibilidade de associação entre suas experimentações em poesia e as experimentações “concretistas” em outras artes – o que, em poucos meses, tornar-se-ia um pressuposto evidente para todos os envolvidos⁸.

O que poderia ser uma simples anedota sobre os primeiros passos de um movimento artístico deve ser encarado com um pouco mais de atenção. Os ideais do construtivismo em artes plásticas, como informa George Rickey, eram bem difundidos desde as vanguardas históricas no início do século XX⁹: uma arte não-figurativa, elaborada com formas “puras”, em suas mais variadas ramificações, obteve aceitação – ao menos entre os círculos mais avançados – por meio de obras emblemáticas de Malevitch, de Kandinsky, de Mondrian, etc. Por seu turno, apesar das “palavras em liberdade” do futurismo italiano, dos “caligramas” de Apollinaire ou dos poemas experimentais do cubo-futurismo russo, não se pode afirmar que uma “poesia construtivista” teve o mesmo alcance ao longo da primeira metade daquele século¹⁰. Tendências construtivistas existiam difusamente mas não chegaram a interferir de modo decisivo na produção poética entre as décadas de 1920-40. De todo modo, não havia uma *poesia concreta* propriamente dita¹¹. Por outro lado, a *arte concreta* internacional difundia-se rapidamente – foi a grande tendência apresentada na I Bienal Internacional de São Paulo em 1951 – de modo que Waldemar Cordeiro e seus companheiros não demonstram nenhuma dúvida sobre seu posicionamento desde, pelo menos, 1952 quando publicaram o “Manifesto Ruptura”.

Ora, entre o manifesto dos pintores e dos poetas há um hiato de 6 anos: estes últimos

-
- 8 Naquele momento, segundo Paulo Franchetti, o termo “poesia concreta” ainda “não é o nome de um projeto poético característico do grupo *Noigandres*, de um projeto que marque a sua especificidade na história literária, mas apenas o nome de uma dada tendência que Augusto e Haroldo pretendem reconhecer na literatura moderna” (1992, p. 43). Somente num segundo momento, a partir de 1956, “elaborado o projeto de uma nova poesia, opera-se uma modificação na perspectiva pela qual se vê a história literária, e aqueles mesmos autores [da dada tendência] que teriam orientado a elaboração desse projeto são apresentados agora como prenunciadores da poesia concreta” (p. 45). A comemoração dos 30 anos da poesia concreta na edição nº 11 da revista *Código*, de 1986, sustenta (internamente) essa argumentação.
- 9 No prefácio de seu estudo, Rickey afirma: “O termo ‘construtivismo’ é familiar, porém vago no meio artístico. Supostamente cunhado pelo artista russo Vladimir Tatlin, que montava ‘construções para cantos de parede’ em 1914, trata-se de um desses termos que se tornam técnicos sem jamais terem sido definidos” (2002 [1967], p. 12-3). E é dentro deste amplo espectro de arte construtivista que se encontra o conceito de uma *arte concreta*.
- 10 Michael Hamburger afirma que no pós-guerra mantém-se uma “difundida tendência ao retrocesso já visível na poesia dos anos de 1920 e 1930. Com muita frequência, esse retrocesso incluía uma volta às tradições nacionais, em oposição ao futurismo internacional e ao modernismo de 1912” (2007 [1969], p. 252) – tendência que em tudo me parece distinta daquela apresentada por Rickey para as artes plásticas do mesmo período. Em contraposição, o próprio Hamburger analisa uma “nova antipoesia”, “produto da Segunda Guerra Mundial” que mantinha “uma aguda desconfiança de todos os recursos com os quais a poesia lírica mantivera sua autonomia” (p. 307). A poesia concreta, em minha interpretação, terá contraditoriamente características das duas tendências.
- 11 É importante mencionar que, naquele momento, diversos grupos de poetas em outros países propunham inovações estéticas semelhantes em suas respectivas produções. Contudo, não se pode esquecer que o pioneirismo dos poetas brasileiros foi reconhecido, por exemplo, em artigos da *Times Literary Supplement*. Nesse sentido, cito “Little magazines” de Don Sylvester Houédard – um poeta concreto britânico – que, apresentando revistas literárias de tendência concretista ao redor do mundo, relembra que “the Brazilians were the co-originators (with the Swiss poet Eugen Gomringer) of concrete poetry nine years ago” (1968, p. 41).

tiveram que criar gradualmente uma “poesia concreta” sem paradigma pré-existente¹². E, para sustentar essa nova poesia, forjar as origens do movimento através da triagem das experimentações mais radicais da modernidade – o famoso *paideuma* formado por Mallarmé, Pound, Joyce, cummings e, posteriormente, pelos brasileiros Oswald e João Cabral. Há, pois, um paradoxo constitutivo do movimento que é melhor visualizado em comparação aos grupos de artes plásticas. Afinal, o *Ruptura* inscreve suas intenções no próprio nome: *romper* com o paradigma estabelecido da arte brasileira, adotando um novo (o da arte concreta internacional). Algo semelhante se pode afirmar sobre o grupo *Frente*, dos artistas plásticos cariocas, cujo pioneirismo da posição estética ressoa no próprio nome. Já os poetas concretos intitularam seu grupo e principal revista de *Noigandres*: palavra encontrada numa canção do provençal Arnaut Daniel do século XII, e recuperada por Ezra Pound no XXº de seus *Cantos*, cujo significado era então enigmático¹³. O preciosismo do termo *Noigandres* – em oposição à *Ruptura* – poderia facilmente nomear um grupo beletrista ligado à chamada geração de 45. Afinal,

[a geração de 45] foi responsável no Brasil, ainda que muitas vezes de modo equivocado, pela introdução de novos métodos críticos, tal como o *new criticism* e a estilística, promovendo, assim uma nova atualização da inteligência nacional, aberta agora a novas frentes, inclusive às de origem norte-americana, da qual nos chegavam os modelos de poetas-críticos como Eliot e Pound (FERRAZ, 2004, p. 40).

Segundo Paulo Ferraz, houve portanto um legado da geração de 45 aos concretos – que, anteriormente, foram chamados os “novíssimos” daquela¹⁴: “a consciência artesanal, enfim, esse esteticismo que se concentrara na palavra, tratando-a como a matéria-prima por excelência da arte poética” (p. 41). Entretanto, acredito que esse legado se torna conflituoso à medida que o movimento, durante os anos seguintes, pretendeu negar o poema como “objeto artesanal” para

12 Não afirmo assim que os artistas visuais brasileiros vinculados ao concretismo são simples cópias do padrão internacional então vigente. A qualidade das obras, aliada ao espírito combativo, mostrou que a arte concreta brasileira teve força própria e desenvolveu uma reflexão crítica e estética que influenciou muitos artistas das décadas seguintes. De todo modo, é preciso ressaltar que, para mim, a experiência da poesia concreta exacerba um ponto central da análise de Ronaldo Brito sobre a arte concreta brasileira: “O dilema concreto (...) é que seu esforço para romper com o estatuto vigente da arte, calcado na inutilidade do trabalho de arte e no aspecto sublimatório de seus efeitos, ocorria no interior do próprio círculo prescrito por esse estatuto” (1999 [1985], p. 49).

13 “Interessante é que os poetas do grupo 'noigandres' teriam que esperar pela década de 70 para conhecer o sentido exato da expressão adotada na juventude. Hugh Kenner (...) desvelaria o mistério, revelando que Lévi, após seis meses de labuta, conseguira reconstituir o termo: 'd'enoï gandrès'. 'Enoi' seria forma cognata do francês moderno 'ennui' (tédio). E 'gandrès' derivaria do verbo 'gandir' (proteger). Assim, além do sabor de portmonteau, 'noigandres' significa algo que 'protege do tédio' ('ainda bem', comentou Augusto de Campos, ao receber a boa nova)” (RISÉRIO, 1989, p. 95-6).

14 Antonio Risério aponta que “‘novíssimos’, no caso, tal como ‘geração de 45’ é mais uma expressão ocasional (...) do que a linha de demarcação do território de uma nova escola literária” (1989, p. 74). E ainda resalta que no primeiro livro de Haroldo de Campos a “fatura textual é influenciada pela empostação retórica da geração de 45 (assim como acontece com Décio Pignatari, aqui onde ambos atingem os seus momentos mais baixos)” (p. 79).

prefigurar sua “reintegração na vida cotidiana semelhante à q BAUHAUS propiciou às artes visuais” (CAMPOS et al., 2006 [1956], p. 76) como afirmou Haroldo de Campos no manifesto “olho por olho a olho nu”. De certo modo, a trajetória do concretismo é perpassada por essa *contradição entre o formalismo esteticista de suas bases*¹⁵ e o *experimentalismo antiliterário*¹⁶ de suas pretensões – que pressupunha, contudo, um refinado conhecimento literário do leitor¹⁷ – desde a primeira menção ao termo em 1955 até o último número da revista *Invenção* em 1967. E esse é o ponto-cego da poesia concreta que pretendo compreender.

Marjorie Perloff, em estudo recente sobre o concretismo, retoma a analogia militar para propor que o movimento é melhor descrito não como uma vanguarda mas como uma “retaguarda”:

One can't imagine Marinetti or Malevitch using the words of their nineteenth-century precursors as epigraphs, but Fahlström does so. And the Brazilian *Noigandres* group specifically derives its names from a passage in Pound's *Cantos*. Thus Concretism, cutting-edge (literally!) as this arrière-garde was a vis-à-vis the normative verse or painting of its own day, transformed the Utopian optimism and energy of the pre-World War I years into a more reflective, self-conscious, and complex project of recovery (2007, s/p).

Aqui, talvez seja necessária uma pequena comparação: em *O retorno do real*, Hal Foster observa que a neovanguarda dos anos 1950 recupera e justapõe duas vertentes da vanguarda histórica que, apesar de diferentes, “contestam os princípios burgueses da arte autônoma e artista expressivo” (2014 [1996], p. 24). Assim, a retomada do ready-made dadaísta e das estruturas contigentes do construtivismo russo apresentam-se, aos artistas norte-americanos e europeus

-
- 15 Retomando outra vez o pensamento de Ferraz: “uma análise mais isenta pode nos mostrar que muito da essência de 1945 permanecera na poesia concreta: a investigação formal, a erudição, certa desconexão com a realidade e a idealização da estrutura, sendo, em alguns casos, mesmo uma radicalização desses procedimentos” (2004, p. 47). Mário Chamie apontou que “em termos de rigidez mecanicista, há uma analogia literalizante entre os dois movimentos. Talvez a origem disso esteja no fato de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos serem todos egressos das hostes daquela geração [de 45]” (1974b, p. 31). Também Ferreira Gullar afirmou que “os concretistas foram mais fiéis aos problemas poéticos colocados pela geração 45, levando-os às suas consequências lógicas e completando o ciclo formalista que aqueles poetas pretenderam atalhar” (2006 [1963], p. 110).
- 16 Em “Contexto de uma vanguarda”, escrito em 1960, Haroldo de Campos afirma que “não importa de fato chamar o poema de poema: importa consumi-lo, de uma ou de outra forma, como coisa”. (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006 [1960], p. 211). Mais adiante, discutirei esta questão e as contradições dela decorrente na poesia brasileira de invenção dos anos 1960.
- 17 Analisando dois parágrafos de um manifesto de Décio Pignatari, “Nova poesia: concreta” [1957], Franchetti percebe essa mesma contradição: “O primeiro [parágrafo] apresenta a poesia concreta como síntese da evolução que Pignatari traça na poesia moderna. O segundo afirma que ela acaba com os formalismos etc.: para uma poesia que se pretende baseada em Mallarmé, é uma afirmação, pelo menos, surpreendente. A não ser que essa poesia se pretenda uma superação daquilo que, nos poetas do seu *paideuma*, não corresponda às necessidades contemporâneas da poesia na época das comunicações de massa” (1992, p. 59)

ocidentais, como “duas alternativas históricas ao modelo modernista dominante na época, o formalismo específico do meio” (idem, p. 25). Nesse sentido, poder-se-ia imaginar alguma semelhança entre o minimalismo das artes visuais analisadas por Foster e a produção de poesia concreta, sobretudo no final dos anos 1950. Sem negar essa semelhança, é preciso ressaltar o outro lado da moeda: se é verdade que o concretismo recupera esses momentos radicais da vanguarda e pretende vivificá-los no presente, fazendo oposição ao modelo da poesia brasileira do período, também é verdade que essa recuperação se faz de *dentro* desse modelo (“o formalismo específico do meio”), respeitando em partes a integridade da autonomia da arte, nos termos do *New Criticism*, e o cânone moderno proposto pela geração de 45¹⁸.

O próprio conceito de um “poema-objeto”¹⁹ carrega esse paradoxo: de um lado, sustenta o poema como realidade em si, autônoma e autorreferencial, encerrada num severo *close reading*; de outro, aponta para a adequação do poema ao novo contexto urbano-industrial²⁰, no qual a destruição da sintaxe e a possibilidade de leituras múltiplas e simultâneas abrem-se a “uma estrutura de obra de arte aberta” (CAMPOS et al., 2006 [1955], p. 53). Outro índice desse paradoxo é a própria necessidade de um *paideuma*: embora recuperem, como etapas radicais da experimentação artística, certos processos da vanguarda europeia, mormente os “arabescos figurativos de um Apollinaire, dos futuristas, letristas e sonoristas – com os quais a poesia concreta só mantém aqueles contatos necessários para a boa colocação crítica dos problemas” (idem, 2006 [1957], p. 99-100), a argumentação teórica do grupo *Noigandres* orienta-se pelo modernismo anglo-saxão, lendo a tradição poética por uma perspectiva explicitamente poundiana – em sua seleção rigorosa de pontos altos da poesia universal – que, afinal, é uma outra faceta do que Octavio Paz chama de “tradição da ruptura”:

18 “Conquanto estivesse distante de ser uma vanguarda e tivesse recaído em soluções retóricas e estetizantes, a linhagem dos poetas de 45 era contudo moderna, inspirada em fontes de vária procedência: do simbolismo à poesia de Rilke, Pessoa, Valéry, Eliot, Neruda, Jorge Guillén, não faltando o gosto especial por atmosferas e cadeias imagéticas de inspiração surrealista. Se os recursos e procedimentos modernos foram traduzidos como convenção, como um padrão genérico de modernidade poética, ao mesmo tempo eles serviam, juntamente com a restauração das formas tradicionais, ao esforço de especialização literária que, na época, traduzia a necessidade de constituir um território próprio e autônomo para a expressão poética” (SIMON, 1999, p. 125).

19 “Como entender o fundamento de um plano de composição antiliterário que todavia se respalda no mais literário, no puro poético? Qual a funcionalidade das técnicas inovadoras que servem à imediatez comunicativa deste 'poema-produto: objeto útil'? (...) A economia forçada de recursos, a síntese verbal, as formas geométricas, implicam uma redução da linguagem da poesia ao mínimo que, no entanto, é o máximo de seu rendimento poético, pois no interior da fachada hipermodernizada o que se cultiva é um ideal inabalável de pureza artística” (SIMON, 1999, p. 127).

20 Segundo Hal Foster, “a arte de ponta na década de 1960 viu-se acuada entre dois imperativos opostos: por um lado, alcançar uma autonomia da arte conforme a lógica dominante que o modernismo tardio requeria; por outro, dispensar essa arte autônoma por um campo ampliado da cultura (...)” (2014 [1996], p. 79). Assim, poderia se argumentar em favor de outro tipo de aproximação entre a poesia concreta e o minimalismo das artes visuais. Ocorre, no entanto, que no minimalismo “a autonomia idealizada da arte é alcançada, mas principalmente para ser corrompida, destruída, dispersa” (p. 73), enquanto a poesia concreta rege-se pela própria oscilação entre a destruição e a manutenção dessa autonomia idealizada.

Todas essas oposições podem se concentrar numa só: a vanguarda europeia rompe com todas as tradições e assim continua a tradição romântica da ruptura; o movimento anglo-americano rompe com a tradição romântica. Ao contrário do surrealismo, *mais que uma revolução é uma tentativa de restauração*. O protestantismo e o romantismo haviam separado o mundo anglo-saxão da tradição estética e religiosa da Europa: o *modernism* anglo-americano é uma volta a essa tradição (2013 [1972], p. 142, grifo meu).

E não seria a poesia concreta, em si mesma, uma tentativa de “restauração” e de “revolução” concomitantes? Explico: os jovens poetas do grupo *Noigandres*, incorporando a sério as novidades poéticas e críticas do modernismo anglo-saxão, colocadas em circulação no Brasil pela geração de 45, pretendem opor-se a essa geração com seus próprios meios (essa é a *base esteticista* do movimento); ao mesmo tempo, dando como esgotada essa experiência – que, na teoria, nunca é de todo abandonada –, os jovens poetas fariam uma revisão de seus momentos altos para, como passo seguinte, propor uma poesia substancialmente nova que, a princípio, faria tábula rasa do verso como unidade rítmico-formal do poema (o que culminaria na *pretensão antiartística*). Não se resume, portanto, numa “retaguarda”: o movimento de poesia concreta é a própria tensão entre a renovação e a destruição do que, em linhas gerais, se pode chamar de poesia moderna.

Em sua própria dinâmica dentro da “tradição da ruptura”, há mesmo uma necessidade de manutenção do passado no bojo da poesia concreta: sintomaticamente, apesar da proposta radical dos anos 1950, nenhum dos concretos renegou seus livros anteriores ao movimento – como fez, por exemplo, Ferreira Gullar com seu *Um pouco acima do chão*, de 1949 –, incluindo-os na reunião de suas respectivas obras. Da mesma maneira, a *Antologia Noigandres*, publicada em 1962, propõe uma retrospectiva “do verso à poesia concreta”: recuperando poemas oriundos de 1949, de quando eram os “novíssimos” da geração de 45, os poetas pretendiam mostrar a trajetória do movimento desde as primeiras tímidas experimentações até os “poemas engajados” que naquele momento elaboravam. E a isso se pode ainda associar certo caráter didático²¹ presente em textos autoexplicativos da estética concretista, em apresentações e traduções de grandes “poetas de invenção”, em notas introdutórias de obras, etc.

Foi, justamente, por essa manutenção²² e pela consequente recuperação das experiências

21 Como esclareceu Décio Pignatari: “A poesia concreta, depois de um período mais ou menos longo de pesquisas (...) entra na sua fase polêmica. A mostra de poesia concreta [I Exposição Nacional de Arte Concreta] tem *um caráter quase didático*: fases da evolução formal, passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao ritmo espacio-temporal: novas condições para novas estruturas da linguagem (...)” (CAMPOS et al., 2006 [1956], p. 63, grifo meu).

22 Para repontar uma vez mais ao paradoxo da poesia concreta, cito “As aporias da vanguarda” de Hans Magnus Enzensberger: “A atitude progressista distingue-se da reacionária precisamente pela sua capacidade de dúvida e desconfiança. O elemento constitutivo de toda crítica progressista é a disponibilidade para rever todas as teses fossilizadas e para *reexaminar sem descanso suas próprias premissas*” (1971, p. 88, grifo meu). Apesar do dinamismo de sua evolução, o reexame das premissas do concretismo, ao longo das décadas de 1950 e 1960, poucas vezes se tornou negação dos momentos anteriores – o que, acredito, gerou o acúmulo de tensões na trajetória do movimento.

poéticas do passado que Haroldo, Décio e Augusto puderam definir a “poesia concreta: produto de uma *evolução* crítica de formas. dando por encerrado o *ciclo histórico* do verso (unidade rítmico-formal)” (CAMPOS et al, 2006 [1958], p. 215, grifos meus). Em outras palavras, só recuperando o melhor da tradição moderna – quer dizer, certo recorte desta tradição – o movimento conseguiu intentar sua superação. Ou, para usar as palavras de Haroldo de Campos: “a poesia concreta totaliza uma linha que remonta a Mallarmé e a supera (não como hierarquia de valor, é óbvio) como radicalização metódica” (CAMPOS, 1979 [1962], p. 30). Não se trata por isso de ruptura, *stricto sensu*. Os poetas concretos propõem, antes, uma evolução acumulativa das formas estéticas balizada pelo influxo histórico, que se resolve por uma apropriação sincrônica da tradição artística – dinâmica que não possui, no geral, o *teor paródico* da apropriação vanguardista da tradição. Esse aspecto “restaurador” é, ao mesmo tempo, “construtivo”²³: a poesia concreta realiza, em partes, a codificação de certo convencionalismo da geração de 45 (ligada ao alto modernismo da poesia internacional) para, no instante seguinte, insurgir-se violentamente contra essa convenção.

Não pretendo aqui destrinchar esse paradoxo constitutivo a partir da análise de poemas concretos anteriores ao “plano piloto” – embora não me pareça impossível percebê-la, de maneira nítida, no preciosismo vocabular da série “o â mago do ô mega” [1955-1956] de Haroldo de Campos ou no decadentismo finissecular do “bestiário para fagote e esôfago” de Augusto de Campos [1955]. Mais importante, em minha perspectiva, é entender sua dinâmica (menos óbvia) num poema característico da fase ortodoxa do movimento, como “beba coca cola” de Décio Pignatari. Publicado na revista *Noigandres* nº 4 em 1958, a peça é “um exemplo curioso de poesia participante, entre outros, num momento tão rigorosamente formal” (SIMON; DANTAS, 1982, p. 36) – o que, por outro lado, só aumenta seu grau de inovação dentro dos parâmetros propostos pelo próprio movimento:

beba coca cola
 babe cola
 beba coca
 babe cola caco
 caco
 cola
 cloaca

(PIGNATARI, 1977 [1957], p. 113)

23 É preciso ressaltar, contudo, que esta é uma característica que atravessou a arte moderna brasileira em seus momentos fortes de reflexão e que ganharia feição especial no final da década de 1960. Conversando sobre essa questão, Carolina Serra Azul apontou-me uma passagem de Glauber Rocha que, em certa medida, poderia ser generalizada para outras esferas da produção cultural. Em “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”, o cineasta brasileiro escreve: “Godard sustenta que nós no Brasil estamos na situação ideal para fazer um cinema revolucionário e, ao invés disso, fazemos ainda um cinema revisionista (...). Eu entendo Godard. Um cineasta europeu, francês, é lógico que se ponha o problema de destruir o cinema. *Mas nós não podemos destruir aquilo que não existe (...). Nós não temos o que destruir, mas construir. Cinemas, Casas, Estradas, Escolas, etc*” (2004 [1969], p. 151-2, grifo meu).

O poema parte do slogan “beba coca cola” organizando-se por uma série de permutações que alteram os significados a cada linha: primeiro, a permutação vocálica do primeiro signo (beba / babe); depois a permutação vocálica de “coca” associada à inversão da ordem entre dois signos diferentes (coca cola / cola caco) e, por fim, a aglutinação dos dois signos (c l o a c a). Na segunda e terceira linhas há espaços vazios correspondentes aos signos “coca” e “cola” que reaparecem, fora da estrutura, nas linhas 5 e 6 (caco // cola). Embora permutável, a estrutura mantém o verbo “beber” sempre conectado ao substantivo “coca”, enquanto o verbo “babar” aparece complementado por “cola”, não mais o nome do refrigerante mas o substantivo comum, e depois por “caco”. A segunda e a quarta linhas tornam-se, assim, uma ação consequente de “beba coca cola”, estrutura recorrente em propagandas (do tipo “compre um, leve dois”): “babar cola” e/ou “babar caco” são resultados do processo de “beber coca-cola”. Não bastasse isso, a última linha destaca a aglutinação dos signos aproximando semanticamente “coca cola” de “cloaca”. Por sua posição na estrutura quadrangular e pelo espaçamento entre letras da própria palavra, o signo “cloaca” ganha destaque no poema como o termo que reverbera ocultamente em “coca cola”.

Pignatari compôs com “beba coca cola” uma anti-propaganda que, incorporando técnicas comuns da publicidade, desvela seus mecanismos. Neste sentido, pode-se afirmar que o poema comunica sua *própria estrutura*²⁴ mas não se encerra nessa constatação. Ao contrário dos poemas que propõem “uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra” (CAMPOS et al., 2006 [1957], p. 134), – como a maioria dos poemas do mesmo número de *Noigandres* –, “beba coca cola” é constituído de uma frase pré-existente, que o leitor reconhece bem, e estrutura-se a partir *dessa* frase. Em outras palavras, *interpreta* um objeto exterior (a propaganda onipresente) para subvertê-lo.

O tom de mofa dessa subversão possui um irresistível sabor do poema-piada de Oswald de Andrade²⁵, embora o humor, de maneira geral, não fosse um elemento contemplado pela teoria ou pela criação da poesia concreta ortodoxa. Inicialmente²⁶, o grupo *Noigandres*, em seu senso de responsabilidade na construção de uma nova poesia, explorou pouco o *nonsense* inerente à destruição da sintaxe linear e à consciência fisionômica dos signos, humor este perceptível, das mais variadas maneiras, em antecessores apontados pelo próprio movimento – Lewis Carroll, Apollinaire, futurismo, DADA, construtivismo russo, cummings, etc. A aproximação entre “coca cola” e “cloaca” é um desses raros momentos de humor, apesar do aspecto lúdico latente em tantos

24 Nos termos do plano-piloto: “o poema concreto comunica 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 subjetivas” (CAMPOS et al., 2006 [1958], p. 216).

25 Penso, sobretudo, em poemas como “música de manivela” e “reclame”, da série “Postes da Light” de *Pau Brasil* [1925], que também se apropriam de procedimentos e slogans publicitários para pervertê-los.

26 Como mostrarei a seguir, o humor surge com maior vitalidade na poesia concreta da década de 1960. Isso, antes de resolver as tensões aqui expostas, as tornará mais agudas.

poemas exemplares como “tensão” [1956] de Augusto de Campos, “velocidade” [1957] de Ronaldo Azeredo, “se nasce morre” [1958] de Haroldo de Campos ou “forma” [1959] de José Lino Grünewald²⁷.

Não me parece, portanto, que o poeta pôs totalmente “de lado as pretensões figurativas da expressão” (CAMPOS et al., 2006 [1955], p. 55). Essa diferença estrutural, provavelmente, não pareceu um problema aos poetas concretos em 1958. Tratava-se de um pequeno desvio de composição – invertendo a lógica de organização do poema – que resolve-se, porém, na própria fatura do texto como objeto “em si e por si”. Entretanto, esse pequeno desvio seria decisivo na trajetória da poesia concreta na década seguinte. E foi o próprio Pignatari quem, no II Congresso de Crítica e História Literária de Assis de 1961, analisando o engajamento político na obra poética de Drummond e Cabral, definiu a situação do concretismo nos seguintes termos:

(...) a poesia concreta se encontra atualmente na situação em que se achava a *Antiode*. A onça vai dar o pulo. Até onde pulará para trás, para o *êxito do verso*? Ou conseguirá levantar a maldição sartreana, o suficiente, pelo menos, para *preenunciar o fim da ‘poesia contemporânea’* (e este pode ser o grande desafio de seu poder de invenção)? A poesia concreta vai dar, só tem de dar, o pulo conteudístico-semântico-participante. Quando – e quem – não se sabe (PIGNATARI, 2004 [1961], p. 117, grifos meus).

No início dos anos 1960, o poeta antepunha o dilema que o movimento deveria enfrentar: o retorno ao “êxito do verso” ou o prenúncio do “fim da poesia”. Embora possa soar como exagero, o problema era real – ao menos para o concretismo – e condensava questões de ordem estética que perpassam a década marcada, no Brasil, pelo golpe civil-militar de 1964. E, paralelamente ao impasse concretista, é preciso salientar que essas duas possibilidades seriam, de certo modo, trabalhadas por dissidências opostas do próprio concretismo: a poesia neoconcreta, encabeçada por Ferreira Gullar, e a Instauração práxis, liderada por Mário Chamie.

Aquele, em seu manifesto “poesia concreta: experiência intuitiva”, opondo-se a “matemática da composição” proposta por Haroldo de Campos²⁸, rompeu com o grupo *Noigandres* em 1957. Da maneira análoga, as pesquisas dos artistas plásticos do grupo *Frente* diferiram-se de tal modo das obras do grupo *Ruptura* que fora necessário marcar a cisão com um manifesto em 1959. Negando o racionalismo dos concretos “paulistas” que “puseram como ideal de sua arte a imitação

27 Por outro lado, duas décadas depois, esse humor seria bastante explorado, em duas direções contempladas por “beba coca cola”: i) a justaposição irônica de propagandas feita, por exemplo, em “Stultiferas Navis” [1972] de Waly Salomão, na qual os próprios procedimentos da poesia concreta são parodiados, ii) o trocadilho com feição de poema-piada oswaldiano, sem as preocupações gráfico-espaciais, como no poema-slogan de Paulo Leminski, “ameixas/ ame-as/ ou deixa-as” [1981].

28 “A visão integral da estrutura a ser projetada no papel é algo que qualifica de antemão a tarefa criativa, (...) a simples vontade de conceber o poema como um todo matematicamente planejado irá, na operação criadora, pender afinal a balança para o lado da racionalidade construtiva” (CAMPOS et al., 2006 [1957], p. 134).

da máquina”, Gullar e seus companheiros afirmam o poema como “ser temporal”:

No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem *se abre* em duração (GULLAR, 2007 [1959], s/p).

Essa diferença de percepção entre poetas “paulistas” e “cariocas” já estava presente na I Exposição Nacional de Arte Concreta em dezembro de 1956 (Cf. PEDROSA, 1998 [1957]). A exposição, realizada inicialmente em São Paulo e meses depois no Rio de Janeiro, reunia os grupos de artistas plásticos *Ruptura* e *Frente*, além dos poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo²⁹, Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino. Se os quatro primeiros, o grupo *Noigandres*, aspiravam a construção de poemas isomórficos, que evitavam as *deformações* e as *atomizações* das palavras³⁰, o mesmo não se pode afirmar sobre os poemas de Gullar e Dias-Pino.

Um poema como “O formigueiro” de Gullar, composto por 50 páginas (!) nas quais “uma palavra – a formiga – se *desintegra* em seus elementos (letras) e se *reintegra* em nova forma, ditada pelo aproveitamento das letras na formação simultânea de outras palavras” (GULLAR, 1991, p. 184, grifos meus), não é propriamente um poema concreto – ao menos nos termos do “plano-piloto”. A rápida observação de qualquer uma de suas páginas demonstra que o autor não se preocupou com a planificação rigorosa das palavras no papel – as letras estão espalhadas de modo um tanto caótico – e, ao mesmo tempo, pretendeu manter a sintaxe linear formando orações como “a formiga trabalha na treva a terra cega traça”³¹. E mais: a própria disposição em páginas

29 Ronaldo Azeredo, muito menos *literário* do que seus companheiros, mereceria uma análise detida de sua obra que levasse em conta sua especificidade no grupo *Noigandres*. Como observa Gonzalo Aguilar, ele “actuó como un sintetizador del grupo, que se enriqueció de las conquistas de sus compañeros para devolver todo lo que habían escrito en manifiestos, poemas y ensayos en pequeñas piezas escuetas que condensaban toda la energía que andaba dando vueltas en aquellos primeros años del concretismo. Como poeta, Ronaldo Azeredo aprendió a hablar en la época del pos-verso. Por eso el verso siempre le fue ajeno. Como Leminski podría haber dicho ‘nasci concreto’, pero con la diferencia de que con Ronaldo el concretismo nació en él y con él” (2007b, s/p).

30 “A poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem (...). Desta forma, realiza-se a síntese crítica, isomórfica, da relação palavra-objeto: ‘jarro’ é a palavra jarro e jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, objeto designado (...). Isomorfismo. *Donde a tendência da poesia concreta a respeitar a integridade da palavra, abolindo deformações e atomizações*, a ponto de considerar superadas, num estágio de drasticidade superior, as experiências de um Joyce e de um Cummings (...)” (CAMPOS et al., 2006 [1957], p. 99-100, grifo meu).

31 Leitura semelhante foi feita por Augusto de Campos num depoimento escrito em 1966: “Gullar compareceu com alguns cartazes de ‘O formigueiro’, um poema caótico programado para 50 páginas, *onde fazia uso abundante da fragmentação de palavras* e da espacialização gráfica, embora mantivesse a sintaxe tradicional (as letras reunidas formavam frases ‘unidirecionais’). (...). Em suma, Gullar adotava, na prática, nossos postulados, se bem que continuasse ainda voltado *mais para a destruição do que para a construção*, como o demonstrava ‘O formigueiro’, com sua estrutura incontrolada e sua temática ultra-subjetiva” (CAMPOS, 1978 [1966], grifos meus).

sucessivas impõe o tempo (não o espaço) como vetor de organização da experiência de leitura – o que levou o poeta a considerar este poema como um precursor dos livro-poemas que produziria mais tarde (Cf. GULLAR, 2007). Essa distinção seria fatalmente recolocada à medida que o poeta produzia novos poemas:

verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde erva

(GULLAR, 2006 [1957], p. 102)

Aparentemente, “verde erva” obedece aos padrões estabelecidos pelo grupo *Noigandres*: núcleo organizador mínimo (o signo “verde”); ênfase na paronomásia; esquadrinhamento de uma “grade textual” regular; fonte *futura*, etc. Ressalto, contudo, que as duas primeiras características estavam também em “O formigueiro” – apesar das radicais diferenças já mencionadas. Assim, destacando a disposição gráfica deste poema pode-se compreender suas diferenças em relação às premissas da poesia concreta dos “paulistas”. Como percebe Gonzalo Aguilar, há uma recorrência das mesmas formas geométricas na organização dos poemas concretos ortodoxos cuja base comum resume-se à *quadrícula*:

A poesia concreta, em sua crítica ao verso, revelou a importância da materialidade poética e da forma espacial (...). Nessa concepção do alto modernismo, a quadrícula funcionou com uma grande força porque sugeria planificação, ordenação do material, consciência dos produtos, formas funcionais e simples – todos elementos que os poetas concretos associavam com a modernidade (2005, p. 205).

A disposição gráfica de qualquer poema dessa fase do grupo *Noigandres* encerra-se em uma quadrilátero – ou, em alguns poucos casos, outra forma euclidiana básica. Apesar da semelhança inicial, o signo “erva” escapa da “grade textual” impedindo a formação do quadrilátero que, de outro modo, seria um retângulo perfeito. Na lógica acumulativa do grupo *Noigandres*, o poema de Gullar ainda estaria na fase da “fenomenologia da composição”³² – da qual poemas como

32 Segundo o “plano-piloto para poesia concreta”: “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 movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisionomia, a um movimento imitativo do real; *predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição*; num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural; nesta fase predomina a fase geométrica e a matemática da composição” (CAMPOS et. al, 2006 [1958], p. 217, grifo meu). Não deixa de ser sintomático que, no “manifesto neoconcreto”, Gullar argumentaria em favor de uma poesia *fenomenológica* e defenderia que “se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto (...) mas (...) nos organismos vivos” (2007 [1959], s/p).

“ovo novo” [1956] de Augusto de Campos, “um movimento” [1956] de Décio Pignatari ou “silêncio” [1956] de Haroldo de Campos são exemplos bem realizados. Mas poderia, sob outra perspectiva, estar um passo adiante da “matemática da composição”: no movimento estruturador do poema a palavra “erva” eclode da repetição de “verde” – e não seria, de modo semelhante, pela repetição do signo “coca cola” que eclodiria a palavra “cloaca” no poema de Pignatari? – o que obrigaria o leitor a passar pelas 12 repetições do signo para uma experiência plena de leitura. No entanto, o poeta percebeu que os leitores, normalmente, resumiam sua obra ao jogo “verde/ erva” (Cf. GULLAR, 2007, p. 32) sem a repetição do primeiro signo. Para resolver esse problema, Ferreira Gullar organizou livro-poemas, como “fruta” [1959], formado por páginas dobradas que se sobrepunham e norteavam, assim, a leitura projetada pelo autor.

Não tardaria, entretanto, para que os poemas neoconcretos ultrapassassem a página como os “quadros de Lygia Clark [que] não tem moldura de qualquer espécie, não estão *separados* do espaço” (idem, p. 80), culminando em uma experiência como o “poema enterrado”, projeto de Gullar nunca realizado, “precursor [sic] de uma série de obras que seriam realizadas por Hélio e Lygia, como os *Projetos cães de caça* e os *Penetráveis*” (p. 61).

Experiência radical, definida por seu principal autor como “momento-limite da arte”, a poesia neoconcreta esboçou, em seu curto período de existência, o *fim* do que chamamos “poema” – paralelamente a obras como os *Bólides* que, segundo Oiticica, assumem o “fim do quadro/escultura: fim das artes chamadas plásticas q se formaram a partir do Renascimento: programa este q por mais no início em q esteja é irreversível e inútil seria a ele voltar as costas” (1977, p. 2). E não seria um *fim* similar aquele apontado por Décio Pignatari em sua tese de 1961?

Após o esgotamento de sua experiência neoconcreta, Gullar explicou sua adesão às prerrogativas estético-políticas do Centro Popular de Cultura num ensaio de 1963: “nenhuma possibilidade há de escaparmos às contradições que nos arrastam inapelavelmente para o silêncio, se não rompemos com essa concepção poética geral que concebe o poeta como um alienado social” (2006 [1963], p. 154). O poeta considera, assim, que o neoconcretismo encaminhou-o a um impasse – muito próximo, aliás, daquele descrito por Pignatari – a partir do qual optou conscientemente pelo “êxito do verso”: ao artista em situação, escreve Gullar, “a medida de sua poética será a clareza e a capacidade de comunicar e emocionar” (p. 155). Passando, pois, de um extremo a outro na reflexão estética do período, por razões históricas bastante prementes, Gullar parece ignorar justamente a historicidade das novas formas, potencialmente comunicativas – essa foi a tônica da revista *Invenção*, como mostrarei a seguir.

Antes preciso apontar, contudo, certa analogia encontrada entre a estruturação do movimento de poesia concreta e a configuração da política cultural do PCB após a *Declaração de março* de 1958 – o mesmo ano do “plano-piloto”! – até 1964. Não ignoro, com isso, que a política

cultural dos comunistas possuía tensões internas que, dada a natureza desse estudo, não serão aqui aprofundadas. No momento, basta remeter às palavras de Celso Frederico que relatam a importante novidade teórica nas reflexões do Partido no final dos anos 50:

Constatando a realidade do desenvolvimento capitalista, os comunistas deixaram para trás a política de recusa e enfrentamento e passaram a tentar interferir nos rumos do desenvolvimento através da pressão sobre o Estado e das campanhas nacionalistas pela encampação das empresas estrangeiras situadas nos setores estratégicos da economia. No limite, apostavam na viabilidade de um capitalismo monopolista de Estado e acreditavam, ingenuamente, ser esta a antessala do socialismo (1998, p. 276).

E é também certa percepção da “realidade do desenvolvimento capitalista” que sustenta um projeto estético ambicioso como a poesia concreta. Isso não escapou, de todo, da reflexão encontrada em artigos da época: Wladimir Dias-Pino, no manifesto “Brasília e a poesia concreta”, afirma que o concretismo surgiu “justamente na época do nascimento de Brasília. É que o Brasil começa a se industrializar. Há uma renovação constante de técnica *na procura de uma técnica toda nossa* e isso é também o concretismo” (DIAS-PINO, 2009 [1958], s/p, grifo meu). Também Décio Pignatari³³, em “Construir e expressar”, faz uma analogia entre sua produção poética e à “lucidez racional da máquina” que “lhe ensina [o operário] a perceber a irracionalidade básica das relações de produção capitalista” (CAMPOS et al., 2006 [1959], p. 175). Os pressupostos – *não os resultados* – da arte engajada e da poesia concreta estão, afinal, mais próximos do que pode parecer à primeira vista. Isso ficaria mais evidente no decorrer da década de 1960. Em entrevista concedida a José Louzeiro em 1965, Décio Pignatari afirma que:

Ferreira Gullar foi um excelente poeta. Hoje julga poder deixar de sê-lo – para poder sê-lo. É uma posição tática: ele não pode fingir que não conhece estratégia... Confundiu poesia com verso (*A luta corporal*): a poesia acabou. (...). Redimensionou-se e voltou à carga: renovação de símbolos, não-objeto, destruição física da poesia (projetado espetáculo de explosão de *objetos poéticos* – que infelizmente não se realizou), partir para a grossura. Fascinante peripécia. Que pouca gente entendeu. Mas agora entendo – e não concordo. Porque ele parou no meio do processo e ficou girando a vácuo. Ataca pelo avesso: faz versos para acabar com a poesia. Mas se esquivou do avesso. Caiu no visgo artesanal (...). A poesia concreta está voltada para o consumo, agora. Consumo em massa. Eu, pelo

33 Uma anedota repetida por Ferreira Gullar em algumas situações elucida um pouco mais esta analogia: “[Por volta de 1959] Décio Pignatari nos procurou [Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim] com um novo manifesto: ‘Da poesia de consumo à poesia de base’. Desta vez, a tese defendida por eles afirmava que a poesia brasileira, como a indústria, fora até então uma poesia de consumo, e que chegara a hora de termos, não só uma indústria de base, como também uma poesia de base” (2007, p. 25). Embora este novo manifesto não tenha sido publicado, no editorial da revista *Invenção* nº 1, após uma breve menção ao desenvolvimento da indústria nacional, lê-se: “Segue-se que, no Brasil, o trabalho intelectual responsável, em situação, revolucionário, só pode colocar-se sob o signo da produção, indústria pesada, de base” (1962, p. 2).

menos, não faço poesia – ou lá que nome tenha – que não possa ser reproduzida. (...). Bem entendido: *Gullar está certo. Só que pelo avesso errado*. Maldito artesanato (PIGNATARI, 2004 [1965], p. 24-5, grifo meu).

Antes de deter-me nesse ponto – o “avesso certo” para Pignatari –, é preciso observar a mesma torção por outro ângulo: o retorno ao “êxito do verso” também ocorreu tanto na reação ao concretismo promovida por Mário Chamie quanto, por exemplo, em *Servidão de passagem* de Haroldo de Campos. Saliento que esse retorno carrega consigo uma necessidade de categorização e representação de aspectos particulares da realidade nacional – uma preocupação apresentada por Décio na tese de 1961 – cujo parentesco com o projeto “nacional-popular” do PCB e suas dissidências deverá ser confrontado. Essa necessidade, aliás, seria a justificativa para a Instauração práxis: “o concretismo, no Brasil, reproduziu mecanicamente, e num grau de segunda realidade técnica, certas conquistas da cibernética, da psicologia da forma ou da teoria da informação, a criatividade práxis punha essas conquistas em direta relação dialética com os dados originais do contexto brasileiro” (CHAMIE, 1974a [1964], p. 114). Percebe-se que, ao contrário dos neoconcretos, os praxistas não se opuseram à “racionalidade construtiva” na composição artística. O rompimento, pois, se encontra em outro ponto: contra a “atitude polar” (sic) da poesia concreta que segundo Chamie “parte de esquemas exteriores aos dados para chegar a formas que, indiscriminadamente, os enquadre” (a matemática da composição?) a poesia-práxis apresentaria uma “atitude central” na qual “cada dado é um desafio e um problema que obriga o autor a mobilizar o seu aprendizado, os seus recursos de informação, para surpreender, num processo de sintonia presentativa, a forma que esse dado já continha em si” (p. 122-3). Assim, o poeta exploraria a “área de levantamento” de uma determinada palavra, sempre com significado político forte, em planos semântico, fonético e morfológico (verbivocovisual?) para, a partir deste levantamento, planificar um texto “aberto a diferentes níveis de sentido”³⁴. E não poderia uma operação semelhante gerar um poema como “beba coca cola” que estrutura-se a partir de uma espécie de “levantamento de área” do slogan do refrigerante³⁵?

Não me interessa aqui discutir os meandros que levaram à cisão entre Mário Chamie e os poetas concretos. Lembro que, afinal, os poetas estiveram até 1961 reunidos no grupo *Invenção* e as

34 “A palavra, portanto, para o texto práxis não é mero componente. Não se reifica. Integra-se no contexto vivo. É um dado de civilização. Sua energia e destino de uso a colocam dentro do mesmo processo que leva o desenho industrial ao produto; a planta ao conjunto arquitetônico; o míssil ao movimento no espaço” (CHAMIE, 1974a [1964], p. 131). Para além da mera provocação com os poetas concretos – que associavam o poema a um “desenho industrial” ou a uma “planta arquitetônica” – essa proposta possuía em germe uma operação dinâmica que, na segunda metade da década, seria levada às últimas consequências pelo poema/processo e por outras tendências ligadas à contracultura.

35 Como afirma Heloisa Buarque de Hollanda: “Ainda que anunciando fortes diferenças, pode-se notar, nesse impulso [da poesia práxis], uma certa semelhança com o movimento concretista em que o elemento ‘cloaca’ aparecia para comentar negativamente o slogan ‘beba coca cola’. Há em ambos uma certa inclinação pedagógica, uma intenção de denúncia própria da atitude engajada” (2004, p. 53).

questões sobre o engajamento político, a realidade nacional ou um retorno ao verso já estavam em pauta na reflexão concretista. Nesse sentido, o diálogo entre o grupo *Noigandres* e os mineiros de *Tendência* foi muito profícuo como se depreende das palavras de Haroldo de Campos:

(...) a reivindicação ideológica de *Tendência*, levantada desde o seu primeiro número de agosto de 1957, continha, em projeto ou por natural evolução de todo pensamento dialético, a ideia da conquista de uma nova forma para os conteúdos que punha em debate. Na medida que *Tendência* trouxe implícita uma estética em processo e explicitá-la, estará marcando um encontro com o movimento de poesia concreta, que sempre teve implícita (e em certos momentos explícita até ideologicamente) a noção de um nacionalismo crítico (CAMPOS, 1979 [1962], p. 30)

Embora concorde com o poeta que a noção de um “nacionalismo crítico” estivesse implicitamente presente na produção artística e teórica do concretismo, não posso ignorar o quanto esta noção avolumou-se durante os primeiros anos da década de 1960, passando ao primeiro plano nas discussões, reflexões e criações do grupo. O próprio ensaio citado demonstra isso: o “plano-piloto” recuperou Oswald de Andrade pela concisão de seus “poemas-minuto” mas a primeira menção ao conceito de “antropofagia”, cujas consequências tornar-se-iam cruciais aos artistas dos anos 1970, ocorreu justamente nesse “A poesia concreta e a realidade nacional” de 1962 – publicado, inicialmente, no nº 4 da revista *Tendência*. O artigo fora escrito na época de *Servidão de passagem* demarcando, em sua reflexão bastante apurada, uma opção estética transitória justificada desde o título da obra.

o azul é puro?
o azul é pus

de barriga vazia

o verde é vivo?
o verde é vírus

de barriga vazia

o amarelo é belo?
o amarelo é bile

de barriga vazia

o vermelho é fúcsia?
o vermelho é fúria

de barriga vazia

a poesia é pura?
a poesia é para

de barriga vazia

(CAMPOS, 2008 [1962], p. 125)

No poema acima, do proêmio de *Servidão de passagem*, a construção geométrica de palavras cede espaço a um retorno ao verso discursivo-linear em uma forma de fácil apreensão: um dístico anafórico seguido do refrão “de barriga vazia”. O poema mantém certos preceitos concretistas – a concisão, o espelhamento paronomástico, a estrutura mnemônica, o uso de minúsculas, a escassez de pontuação, etc. – mas os associa de modo estilizado a uma conhecida forma popular: elaborando uma pergunta e no verso seguinte devolvendo uma resposta que se justifica pelo refrão metonímico. As cores, tanto quanto os signos, não são neutras³⁶: seu significado não se altera apenas em relação à estrutura-conteúdo na qual se inscreve, também está atrelado ao solo histórico no qual se aporta e a partir do qual foi constituído.

Haroldo apresenta essa série de “poemas participantes” como uma operação polarizada entre a “poesia pura” e a “poesia para” – uma poesia totalmente autorreferencial e uma poesia que responde ao contexto imediato – que confluíam a uma poética revolucionária, “pelo menos enquanto durar a circunstância ‘poesia contemporânea’, umbilicalmente ligada à precária sociedade de transição em que vivemos” (CAMPOS, 1979 [1962], p. 31). E esse argumento, afinal, alterou substancialmente o curso da “evolução contínua de formas” que o poeta, com seus companheiros, defendera até então. Friso, uma vez mais, que não se tratou de uma cisão interna: os poetas concretos arriscaram-se nas duas frentes – o *retorno ao verso* e o *fim do poema*; impasse cujo o núcleo é aquele paradoxo constitutivo a qual aludi anteriormente – que, ao longo da década, mostravam-se mais claramente como os dois lados do mesmo problema diretamente ligado àquela “precária sociedade de transição”. E não haverá uma base comum na reflexão (esteticamente menos refinada, porém) desenvolvida no “Anteprojeto do manifesto do CPC” redigido por Carlos Estevam Martins no mesmo ano de 1962³⁷? Não quero, assim, apagar as diferenças intransponíveis entre as duas propostas poéticas. Ao contrário: aproximando-as pode-se entender melhor o que essencialmente as distingue.

Em ambos os casos certa concepção de arte é negada em favor da participação ativa no

36 “Si em la línea de Josef Albers o de los pintores concretos, Haroldo de Campos hacía un uso estructural-gestáltico del color, con *Servidão de passagem* el elemento orgánico y corporal producen una alteración totalmente diferente de su uso: una dimensión tímbrica, que introduce – por las ‘frestas’ del cristal – el cuerpo de la mosca, cuerpo vivo que cuestiona al poema como estructura autosuficiente” (AGUILAR, 2007a p. 113).

37 Nesse sentido, vale observar que Haroldo, num artigo no qual minimiza as diferenças entre concretos e neoconcretos, ressentia-se pelo projeto de engajamento construtivista ter sido desconsiderado pelo CPC: “Em 1961, foi elaborado o programa de ‘arte popular revolucionária’, contido no ‘Ante-projeto do manifesto do CPC’ (...). Nesse programa, redigido em termos sectários, a experimentação poética no nível da linguagem era peremptoriamente rejeitada; recusava-se a integrá-la no poema dito ‘participante’ (...)” (CAMPOS, 1996, p. 24). Affonso Ávila também relata que, no início da década de 1960, ele e Haroldo cogitaram a “formação de uma ‘Frente única nacional de vanguarda participante’, inclusive com uma frustrada tentativa de reconciliação entre os grupos ‘concreto’ de São Paulo e ‘neoconcreto’ do Rio, então já tacitamente rompidos. De nossa parte, o poeta de *Tendência* tomou a si a tarefa de contatos mais difíceis, politicamente mais delicados, e esteve sucessivas vezes no Rio, conversando com um, com outro, gente de facções engajadas diferentes e até divergentes. Participamos mesmo de duas reuniões do CPC (...), movimento bem ‘partidão’, àquela altura medido também na aventura editorial de engajamento popularesco do ‘Violão de rua’” (1993, p. 15-16).

processo de uma transformação social que parecia iminente. Ocorre que o anteprojeto do CPC – e isso repetiu-se na argumentação de Gullar em *Cultura posta em questão*, de 1963 – separava de modo um tanto equivocado as instâncias da “forma” e do “conteúdo”, primando sempre pelo último: em favor do “conteúdo revolucionário”, i. e., uma pedagogia esclarecedora que daria consciência de classe às massas alienadas, o artista engajado deveria abdicar dos processos de invenção formal que o afastavam do público. As pesquisas de linguagem assumiam, portanto, um caráter radicalmente oposto àquelas dos poetas concretos: “O acentuado espírito conservador com que o povo se imobiliza no uso das formas que obtiveram êxito (...) permite que o artista revolucionário retome tais formas e as recupere para a veiculação de conteúdos inteiramente distintos daqueles que lhe deram origem” (MARTINS, 1979 [1962], p. 77, grifo meu).

Por seu turno, na republicação do “plano-piloto para poesia concreta” no nº 1 de *Invenção* em 1962, os poetas concretos incluíam um conhecido *post-scriptum*, a citação de Maiakóvski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Desse modo engajaram-se, ao menos parcialmente, numa “poesia participante” mantendo intacta sua proposta de “metacomunicação”: “uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens” (CAMPOS et al.; 2006 [1958], p. 217). Em outras palavras, os poetas do CPC entendiam o poema como mero *veículo* enquanto os concretos, nesse sentido muito mais radicais³⁸, percebiam o poema como um *objeto* que, refinando o repertório linguístico partilhado socialmente, comunica-se em vários níveis. Mais especificamente, nas palavras de José Lino Grünwald:

A questão da vanguarda é denunciar um repertório superado de signos, que dificulta socialmente o melhor acesso do homem ao objeto, que emperra as relações dinâmicas. A linguagem no campo social, incorporada como peça essencial da conduta, do estar, do comportamento, da percepção do indivíduo, não é um fim em si mesma, é um instrumento. Pois seria loucura que um poeta de vanguarda desejasse que os homens abdicassem da língua, da ambiência idiomática, em favor de seu restrito repertório poemático. Há uma função para tudo. E o paradigma do funcional é o de que nada é absoluto ou chave mestra da existência (2002 [1964], p. 180).

Assim mesmo mantém-se, por ângulos opostos, uma mirada comum: criticando o “artista

38 Sem ignorar as diferenças contextuais, lembro de certas premissas de Walter Benjamin em seu debate sobre a arte alemã nos anos 1930: “Sabemos (...) que o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propaga-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam. (...). Afirmo ainda que uma parcela substancial da chamada literatura de esquerda não exerceu outra função social que a de extrair da situação política novos efeitos, para entreter o público. (...). Também aqui, para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político. Em outros termos: somente a superação daquelas esferas compartimentadas de competência no progresso da produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo politicamente válido” (1994 [1934], p. 127). Por outro lado, o modo como se deu a aproximação da produção concretista com a cultura de massas gerou problemas de outra ordem que retomarei adiante.

de minorias” que, conscientemente ou não, continuava produzindo dentro de padrões normativos para uma elite intelectual e econômica, Carlos Estevam percebia que “ele [o artista de minorias] decide pela *expressão*, em detrimento da *comunicação*, porque julga que aquilo que o define como artista é a capacidade de pôr em forma os conteúdos amorfos que vagueiam na consciência, a capacidade de objetivar os estados subjetivos (...)” (1979 [1962], p. 75, grifos meus). E não estará presente uma crítica similar no argumento de Pignatari em “Construir e expressar”: “a vontade de *construir* superou a vontade de *expressar*, ou de *se expressar* (...). Portanto, aos poetas, que calem suas lamúrias pessoais ou demagógicas e tratem de construir poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados” (CAMPOS et al., 2006 [1959], p. 175-6)?

E aqui se pode refletir sobre aquele “avesso errado” que, segundo o mesmo poeta, marcava a nova posição de Ferreira Gullar. Pois, se ambos renegam a “expressão subjetiva” em favor de uma “comunicação” (historicamente justificada), o que os difere drasticamente é o próprio conceito de comunicação³⁹: para os poetas do CPC tratava-se de transmitir um conteúdo revolucionário de maneira mais eficaz possível, i. e., utilizando-se de formas populares facilmente assimiláveis; para os poetas concretos o poema não é veículo mas a própria “mensagem” e, portanto, a poesia realmente revolucionária partiria de uma construção isomórfica, i. e., forma-e-fundo seriam um todo coeso e indissociável.

Isso, entretanto, não resolve a contradição: para dar seu “salto participante” os poetas concretos tiveram muitas vezes, como anunciava a tese de Pignatari, que recuperar aspectos da linguagem renegados pelo “plano-piloto”. Não apenas um retorno ao “êxito do verso”, como em *Servidão de passagem*, mas a retomada de uma *sintaxe discursiva*⁴⁰, ainda que de forma inovadora. Ao menos, assim leio peças arrojadas como “Cubagrama” (1962) de Augusto de Campos, poema-homenagem a Revolução Cubana publicado no nº 2 de *Invenção*: formalmente o poeta utiliza-se de procedimentos “superados” de momentos anteriores da poesia concreta como os tipos coloridos (*poetamenos*) ou as diversas frases construídas pela justaposição de diferentes tamanhos de fontes (procedimento semelhante ao de Mallarmé em *Un coup de dés*). Algo similar se pode dizer sobre outro poema de Augusto, publicado no mesmo número de *Invenção*:

39 Em “Poesia ruim, sociedade pior”, Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas apontam certa continuidade entre a ambição dos projetos poéticos dos anos 1960 e a produção da chamada “poesia marginal” da década seguinte, uma vez que esta “responde, à sua maneira, aos mais importantes acontecimentos de sua evolução moderna – na verdade, é o ponto de chegada desses acontecimentos. Redimensiona, por exemplo, a situação da poesia produzida nas últimas décadas: afinal, tanto a vanguarda mais importante da década de 50, a Poesia Concreta, quanto o movimento da esquerda poética nacionalista dos anos 60 lutaram obstinadamente por poéticas baseadas na noção de comunicação” (1985, p. 50). Essa questão será melhor abordada no próximo capítulo.

40 Contrariando, por exemplo, um preceito do concretismo tal como compreende Max Bense em artigo publicado em *Invenção* nº 3: “As sentenças não são a meta dos textos concretos. Trata-se de criar conjuntos de palavras que como todo representem um âmbito informativo verbal, vocal e visual, um corpo linguístico tridimensional, que é por sua vez o portador de uma específica ‘informação’ estética de natureza concreta (...). Fica também claro que, na medida que em que a palavra, não a sentença, é a base material do texto, este se liberta da distribuição linear, característica do âmbito informativo convencional da poesia clássica, passando ao arranjo no plano” (1963, p. 39).

GREVE	GREVE	GREVE	GREVE
arte	longa	vida	breve
GREVE	GREVE	GREVE	GREVE
escravo	se	não	escreve
GREVE	GREVE	GREVE	GREVE
escreve	só	não	descreve
GREVE	GREVE	GREVE	GREVE
grita	grifa	grafa	grava
GREVE	GREVE	GREVE	GREVE
uma	única	palavra	
GREVE	GREVE	GREVE	GREVE

(CAMPOS, 2001 [1961], p. 109)

O poema “GREVE” possui algumas premissas de *Servidão de passagem* mas as desenvolve em sentido bastante diverso. A estrutura geométrica não é abandonada, antes participa ativamente da veiculação do poema (um *Agitprop*) e as frases em caixa-baixa, quase todas redondilhas maiores, assemelham-se a slogans. Mesmo a máxima latina em sua forma traduzida encontra paralelo com a estilização da propaganda: fraseado sintético, caracterização precisa, sonoridade mnemônica, etc. As rimas e paronomásias do poema mantêm a palavra-de-ordem sempre latente o que, associado à caixa-alta, ressalta a premência da “greve”. O destaque da palavra – como o refrão “de barriga vazia” do poema anterior – anuncia o lugar de participação do poeta: “uma única palavra” norteia o trabalho estrutural que encontra significado, para além de si mesmo, nas campanhas de rua.

Contudo, o poema de Augusto não se encerra nessa consciência do contexto histórico. Sem abdicar do trabalho formal, o poeta oferece suas ferramentas como “apoio” aos grevistas: sendo um cartaz, a estrutura possui uma *função imediata* (como uma propaganda) mas, sendo também um poema, a estrutura fixa-se e torna-se perene (como arte). O poema, afinal, sentencia: “arte longa vida breve”. Procurando um espaço justo entre o engajamento político e o design da linguagem, o poeta encontra soluções que apontam, pela contextualização histórica, paralelos entra a máxima latina, as palavras-de-ordem e as propagandas publicitárias – tudo atualizado e aclimatado por seu rigor construtivo⁴¹.

Mas, voltando ao “êxito do verso”: um olhar retrospectivo não pode ignorar a semelhança estrutural de “beba coca cola” com os poemas de Augusto acima mencionados – além de outros

41 Pouco depois, o próprio Augusto apontaria um dinamismo semelhante nas canções tropicalistas: “(...) *Alegria, alegria e Domingo no parque* são, precisamente, a tomada de consciência, sem máscaras e sem medo, da realidade da jovem guarda como manifestação de massa de âmbito internacional, ao mesmo tempo que retomam a ‘linha evolutiva’ da música popular brasileira, no sentido de abertura experimental em busca de novos sons e novas letras” (CAMPOS, 2005 [1967], p. 143-4).

como “apertar o cinto” [1961] de José Lino Grünewald, “portões abrem” [1962] de Ronaldo Azeredo, “um corpo cai morto” [1962] de Edgar Braga, “face faz-se” [1962] de Pedro Xisto. Também “beba coca cola” é formado por sentenças lineares⁴² – “beba coca cola”; “babe cola”; “beba caco”; etc – nas quais destacam-se a *centralidade do verbo* que determina uma ação – em oposição aos poemas ortodoxos que organizam-se preferencialmente em torno de um substantivo ou adjetivo (ou verbo sem flexão). Se esses poemas propõem uma leitura multidirecional, essa concentra-se nas permutações dos signos (“beba/babe”; “coca/cola/caco/cloaca”), aspecto que o aproximaria dos poemas concretos *stricto sensu* sem, no entanto, problematizar a estrutura linear da sentença (sujeito-verbo-objeto). Isso torna-se mais claro quando se ouve a versão do poema musicada pelo maestro Gilberto Mendes⁴³, na qual a linearidade das frases é nítida apesar da simultaneidade de vozes.

Por ora, resalto que esse “novo” paradigma necessário a uma “poesia concreta engajada” – além da semelhança com poemas praxistas, a despeito de qualquer querela – ressoaria nas produções *menos caricatas* vinculadas ao Centro Popular de Cultura. O que de longe parece um disparate, abranda-se quando se percebe que alguns poetas estiveram presentes em ambas as publicações: José Paulo Paes, por exemplo, publicou poemas, como o oswaldiano “L’Affaire Sardinha”, no primeiro volume de *Violão de Rua* em setembro de 1962 e, pouco depois, participaria da revista *Invenção* nº 3, em junho de 1963, com poemas como “Epitáfio para um banqueiro” e “Pavloviana”:

a sineta
 a saliva
 a comida
 a sineta
 a saliva
 a saliva
 a saliva
 a saliva
 a saliva
 a saliva
 o mistério
 o rito
 a igreja
 o rito
 a igreja
 a igreja
 a igreja
 a igreja
 a igreja
 a igreja

42 É notável como a recuperação das sentenças lineares, filtradas pelo rigor construtivo, levaria Ronaldo Azeredo a aspirar uma prosa concreta em “fragmentos” (*Invenção* nº 2, 1962) cuja a realização mais importante – já fora das premissas do “plano-piloto” – surgiria nas experimentações textuais das *galáxias* de Haroldo de Campos (*Invenção* nº 4, 1964).

43 Há uma gravação dessa composição, feita pelo madrigal *Ars Viva* em 1971, disponível no site *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual*. Nela, o humor do poema também é destacado, por exemplo, pelo arroto no meio da apresentação < <http://www.poesiaconcreta.com> >

a revolta
 a doutrina
 o partido
 a doutrina
 o partido
 o partido
 o partido
 o partido
 o partido

 a emoção
 a ideia
 a palavra
 a ideia
 a palavra
 a palavra
 a palavra
 a palavra
 A PALAVRA

(PAES, 2008 [1963], p. 163-4)

A estrutura de “Pavloviana” aproveita algumas características da poesia concreta (sobretudo a síntese, a falta de pontuação e certa visualidade da mancha gráfica) de modo semelhante à *Servidão de passagem*. Também não é difícil perceber que as relações entre signos não se restringem ao plano semântico – a quase rima toante entre “sineta/comida/doutrina”; a aliteração sibilante de “sineta” / “saliva”; a sonoridade emparelhada em “mistério/rito”; etc – o que torna o poema mais interessante: não se trata de negar a “palavra” como o núcleo do fazer poético mas problematizá-la como um fim em si mesma.

A experiência de Pavlov, resumida na primeira estrofe, é transposta e ampliada: na terceira variação, a “saliva” produz-se sem nem ao menos o estímulo da “sineta”. O apagamento do processo – homólogo ao ocultamento das condições de produção na ordem capitalista – é, por sua vez, transposto para outras situações (religiosa, política e poética). De certo modo, os procedimentos concretistas operam, nesse poema de José Paulo Paes, por uma espécie de curto-circuito – revelando, em si, os impasses problemáticos da poesia concreta ortodoxa. Mas o caso mais instigante é, sem dúvida, Félix de Athayde, poeta que, como as informações da seção “Móvil” de *Invenção* nº 3 ressaltam, “pertence ao Conselho de Redação da revista *Tempo Brasileiro* e colaborou no 2º *Violão de Rua*” (1963, p. 87). E não deixa de ser curioso afinal que seu poema “Ah!mérica”, publicado em *Violão de rua*, seja formalmente muito similar ao proêmio à *Servidão de passagem* de Haroldo de Campos:

América do Norte:
 América rapina.

América da morte:
 América Latina.

América do Norte:
América que come.

América de carga:
América que paga.

América do Norte:
América do muito.

América do povo:
América do pouco.

América do Norte:
América do tudo.

América sugada.
América do nada.

América do Norte:
América do padrão.

América do pobre:
América sem pão.

América do Norte:
América patrão.

América Latina:
Começa a dizer NÃO.

(*VIOLÃO DE RUA*, 1962b, p. 34)

Nesse poema também se encontra um fraseado sintético dividido em dísticos anafóricos nos quais o segundo verso qualifica o primeiro, compondo um paralelismo entre as duas “Américas”. A diagramação, com o deslocamento dos dísticos pares, marca ainda mais as diferenças entre “América do Norte” e “América Latina” e não é difícil perceber a dinâmica que estrutura o poema: a opressão da “Latina” está sempre atrelada ao domínio da “do Norte”. Apesar das radicais diferenças, as quais não se pode esquecer, parece haver um ponto de intersecção entre as duas poéticas – ponto este que justifica a publicação de Félix de Athayde em ambos os grupos – que, de resto, direcionam-se para propostas antagônicas. Talvez seja essa intersecção que Pignatari vislumbrava quando afirmou que Gullar “está certo pelo avesso errado”: pois a proposta poética de Gullar também propunha a desestabilização da fruição do poema tal qual se dava em favor da transformação social⁴⁴. Para tanto, recuperava formas tradicionais que, em tese, seriam mais facilmente assimiladas pelo “povo”. Mas, se na tese apresentada no Congresso em Assis em 1961 Pignatari, pautado por certo horizonte de superação do subdesenvolvimento, justificava o retorno da

44 “Se assim é devemos distinguir entre uma poesia que, para se salvar, versa temas populares, e uma poesia efetivamente comprometida com a transformação da sociedade; uma poesia que, falando do povo, ainda se dirige à elite, e uma poesia que se dirige efetivamente ao povo. A primeira continuará a supervalorizar os meios em detrimento da clareza do conteúdo, enquanto a segunda está comprometida, principalmente, com a sua função didática revolucionária. O juízo de qualidade, neste caso, já não se fará em termos abstratos, segundo uma tábua de valores ideais estabelecidos pela crítica, mas em termos de função” (GULLAR, 2006 [1963], p. 123).

sentença discursiva no “poema participante”, o mesmo não ocorre no editorial da revista *Invenção* nº 3 publicado em junho de 1963:

O pragmatismo brasileiro cresce violento. A chamada revolução brasileira vai-se aguando sob o duplo signo, aparentemente contraditório, do pragmatismo centro-sulista, e varguista, mediante a ianquização, vale dizer, a paulistificação do Nordeste. O desenvolvimentismo é apenas um fâcies do pragmatismo brasileiro, longa *manus* do americano.

As artes visuais já se mostram totalmente tomadas por este pragmatismo, que aqui vem animar um novo mercado para a arte morta da pintura – não tendo conseguido os raros artistas construtivos que surgiram entre nós, por volta da década de 50, superar as contradições do artesanato (carência de informação = alienação), o mesmo artesanato que fornece os víveres voluptuários e luxuosos das super-mercantes galerias de arte (...).

Mas a poesia nova – de Invenção – se destina ao povo-produtores. Da revolução. Contra o pragmatismo e o empirismo de consumo em arte e contra toda forma de “revolução” pelos canais competentes da poesia burocrático-formalista” (*INVENÇÃO*, 1963, p. 4).

Há, aqui, uma dupla negação: de um lado, o *desenvolvimentismo* ao qual o concretismo inicialmente se associara de modo imbricado – tornando-se, em grande medida, sua realização poética⁴⁵; do outro, o *nacionalismo* de setores de esquerda que, combatendo o imperialismo, idealizavam a cultura popular contra a influência desastrosa da cultura estrangeira (sobretudo a de massas). Não me parece equivocado considerar essas duas características, como sugere o editorial de *Invenção*, partes concomitantes de uma mesma dinâmica⁴⁶ a qual a poesia concreta, pela via do “nacionalismo crítico”, pretendeu combater esteticamente. Todavia, entre as pretensões anunciadas no editorial e o *corpus* de poemas apresentado na revista há um lapso que, acredito, mantém-se suspenso até a edição seguinte quando sintomaticamente cada um dos poetas radicalizaria sua poética por caminhos bem particulares.

De certo modo, essa dificuldade de sintetizar a planificação construtiva e o engajamento político pode ser melhor visualizada sob a perspectiva de Affonso Ávila, líder do grupo mineiro *Tendência*, no ensaio “Um conceito brasileiro de vanguarda” de 1964. Segundo o poeta, “uma ação

45 “Até meados dos anos 60, no Brasil a vanguarda se empenhara na atualização da pesquisa formal, envolvendo-se com o debate literário e rompendo laços com a literatura e o beletrismo anteriores – sua fantasia tecnicista alimentava a ilusão de estar na dianteira de um processo histórico-social, visto que a sociedade brasileira hesitava adentrar de uma vez por todas na modernidade e se consumia em crises políticas, conflitos sociais e ideológicos (...). De fato, houve no vanguardismo brasileiro uma antecipação idealizadora de uma problemática que só se tornaria conhecida e palpável com a modernização conservadora instaurada pelo desenvolvimentismo das ditaduras militares”. Tentarei mostrar adiante que “a partir de então a realidade muda de figura: a experiência progressiva e concreta da modernização acentuou a necessidade de a produção cultural apresentar posição crítica face a uma realidade que já não comportava idealizações” (SIMON, 1990, p. 134).

46 Pouco depois Roberto Schwarz apontaria que, “mais anti-imperialista que anticapitalista”, o Partido Comunista “distinguia no interior das classes dominantes um setor agrário, retrógrado e pró-americano, e um setor industrial, nacional e progressista, ao qual se aliava contra o primeiro” (1992 [1969], p. 65).

conjunta dos vários grupos empenhados no mesmo objetivo só se tornaria viável após a lenta evolução dialética de suas respectivas posições, com maior abertura ora para o plano do engajamento, ora para o plano experimental, até a final confluência numa posição única, global e em verdade criadora” (1969 [1964], p. 78). No caso de *Tendência*, os artistas tentavam, desde meados dos anos 1950, compreender a realidade nacional para, a partir desta, fundar uma nova linguagem. No caso de *Noigandres*, Ávila percebe o mesmo processo em sentido inverso: partindo da experimentação radical, os poetas chegaram ao impasse do “contexto que impunha ao intelectual brasileiro um condicionamento singular e nacional para a atividade de autêntica vanguarda” (p. 80). O diálogo entres os grupos, portanto, confluiria para aquela “posição global” que realizaria plenamente a poesia sintonizada com todas as demandas de seu tempo. Antes que isso ocorresse, contudo, a própria compreensão da realidade nacional – e aqui se deve aproximá-los mais uma vez de outros setores de esquerda – revelar-se-ia enganosa após o golpe de 1964.

1.2. Laboratório de textos

Em agosto de 1963 ocorria em Belo Horizonte a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda com a participação de jovens professores universitários, ensaístas, críticos e dos poetas de *Invenção* e *Tendência*. Apresentando as conclusões após os debates, publicou-se um comunicado oficial assinado, entre outros, por Décio Pignatari, Augusto de Campos, Benedito Nunes, Haroldo de Campos, Affonso Ávila, Luiz Costa Lima, Laís Corrêa de Araújo, Affonso Romano de Sant’Anna, Pedro Xisto, Fábio Lucas e o jovem Paulo Leminski. Neste documento, os autores revalorizavam a “consciência da forma”, a necessidade de “comunicação e participação” e defendiam que “a contribuição do poeta para a transformação da realidade nacional tem de basear-se no modo de ser específico da poesia como ato criador” (ÁVILA, 1969 [1963], p. 100). Em resumo, a poesia brasileira de invenção⁴⁷, após uma década de desdobramentos, com todas as avanços e recuos decorrentes, reafirmava suas premissas ao mesmo tempo que, carregando-as de sentido político, impulsionava seu “salto participante”.

Vislumbra-se a lógica que sustenta esse impulso, cristalizado na forma dos poemas do período, em algumas considerações teóricas dos próprios concretos. Anteriormente, aponteí que José Lino Grünwald e Décio Pignatari entendiam como *função* da poesia concreta a criação de uma nova linguagem que esclarecesse a dinâmica das relações sociais ocultas por uma linguagem que as reproduzia. Isso, ressaltado, era entendido como ponto-de-partida para uma nova experiência

47 Na editorial de *Invenção* nº1 lê-se: “A revista não será filiada a uma tendência determinada. O ponto de encontro da equipe que a dirige – na qual se reúnem, sem abrir mão das tendências que especificamente defendem, poetas e críticos, alguns alistados no movimento concreto, outros de orientação autônoma – é justamente a invenção. Vista como uma gama de tendências, menos e mais radicais, mas todas elas úteis na configuração do perfil de uma civilização em evolução e na produção de obras que contribuam para sua definição artística” (1962a, p. 1).

estética, engendrada numa nova sociedade por vir, apenas anunciada naqueles poemas. É essa percepção que animava Haroldo de Campos quando este afirmou que, naquele momento, surgiam “condições para uma nova linguagem comum em arte, para uma nova sensibilidade, da qual seremos talvez – os que hoje militamos nestes problemas – os primitivos, como já se disse alhures” (1979 [1962], p. 30). A declaração do fim “do ciclo histórico do verso” no “plano-piloto” ganhava assim contornos sociais mais precisos e uma pretensão política mais radical: no horizonte utópico, os poetas criavam uma nova poesia que participaria, por sua vez, da revolução social eminente. Grünewald (Cf. 2002 [1964], p. 180) chegou mesmo a dissociar a “poesia lírica”, como arte de expressão – e aqui arrisco especificar, burguesa⁴⁸ –, da “poesia concreta”, uma metapoesia que gerava novas estruturas.

Antes que essa espécie de duplo “salto participante”, depois da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, se realizasse em obras poéticas, o golpe civil-militar trouxe a reboque as contradições do processo de modernização até então minimizados pelos poetas. Todavia, a produção poética estava tão conscientemente atrelada ao solo histórico que não demoraria muito para surgirem reverberações do impacto pós-golpe na revista *Invenção* nº 4, de dezembro de 1964.

Em paralelo as novas tensões dos poetas, pode-se perceber no depoimento do artista plástico Waldemar Cordeiro, publicado na mesma revista, a consciência aguda da crise do projeto estético-político da arte concreta. O artista, produzindo então seus popcretos, explicava as drásticas mudanças em sua obra nos seguintes termos:

a arte concreta histórica e as novas tendências atuam ao nível da infra-estrutura (...).
ao nível da infra-estrutura tudo é higiênico, impessoal e econômico. o fruidor não passa de uma retina virgem e desinteressada.
à origem da arte infra-estrutural havia uma atitude ética, consequência de uma utopia, que a história posteriormente desmentiu: a evolução tecnológica traria, como secreção natural, a felicidade e uma organização social moralmente aceitável. consumida a utopia, sobrou o hedonismo, o parque-de-diversões, o caleidoscópio.
(...) para mim o problema é deslocar a arte objetivo-condutal da infra-estrutura para a super-estrutura, passando da esfera da produção para a esfera do consumo. deslocar a pesquisa do estudo racional do comportamento diante de fenômenos óticos para do comportamento diante de fatos visíveis carregados de intencionalidade e significação dentro de contextos históricos-sociais. passar da percepção (Gestalt) para a apreensão (Sartre). do ícone para a comunicação. do estímulo ‘puro’ para o estímulo ‘associado’
esta atitude coincide com outras mas se distingue pela aspiração à objetividade, mantendo-se longe das elucubrações intimistas assim como dos naturalismos inconsequentes

48 Nas palavras de Wladimir Dias-Pino: “a poesia concreta tem a finalidade de liquidar uma literatura discursiva, essa tremenda força que a burguesia capitalista usou para liquidar a fidalguia (...) Hoje os grandes conteúdos cinematográficos, os enredos das tragédias – sujeiras psicológicas – e até mesmo os casos de amor, puramente individuais, têm sido armas para a burguesia confundir o espírito das massas” (*apud* MENEZES, 1991, p. 54).

(CORDEIRO, 1964, p. 107).

Waldemar Cordeiro problematiza a utopia que sustentava a “arte concreta histórica” e, portanto, a própria arte concreta precisa ser repensada. Isso não redundaria, como esclarece o artista, em abdicação do rigor construtivo – mas exigiu uma alteração de perspectiva que, como aponta Helouise Costa, culminou na incorporação de “princípios neofigurativos de aproximação do real” e uma “concepção de obra como mensagem ambígua” (2002, p. 14) nas obras de Cordeiro.

Há, nesse movimento, alguma semelhança com a trajetória dos poetas de *Invenção*: Haroldo de Campos, desde a publicação da “A arte no horizonte do provável” em 1963, defendia a incorporação do aleatório, ainda que controlado pelo “autor-operador”, na fatura da obra que, desse modo, abrir-se-ia mais plenamente ao espectador. Essa defesa do poeta partia da perspicaz observação da “arte contemporânea” que “produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser” (2010 [1963], p. 15). Embora, já no “plano-piloto” os poetas afirmassem que “renunciando à disputa do ‘absoluto’, a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene. cronomicrometragem do acaso” (CAMPOS et al., 2006 [1958], p. 217), essa ênfase renovada na permutabilidade e na participação do leitor, como se observa em peças como “acaso” [1963] de Augusto de Campos, poema regido pela dinâmica de *desintegração* e *rearticulação* das letras que formam o signo, ampliariam as possibilidades de criação da poesia na mesma medida em que diminuíram o “controle” do criador.

Mais que isso, essa ênfase no aleatório gerava uma ambiguidade nos poemas que fora evitada pelos preceitos do “plano-piloto”. Afinal, o próprio Haroldo afirmara em 1957 que

A poesia concreta (...) possui, também, através do número temático, um instrumento de controle que evidencia e elimina os elementos que entrem em contradição com sua estrutura rigorosa. Assim, no poema “terra” [de Décio Pignatari], palavras como o substantivo era ou a interjeição arre (por exemplo) seriam desde logo rejeitadas, como corpos estranhos, por esse regulador da estrutura-conteúdo da peça, embora pudessem participar aparentemente de seu esquema fonético (CAMPOS et al., 2006 [1957], p. 115).

Ao contrário de “acaso”, no qual se encontram deliberadamente os ruídos de “casa”, “asco”, “saco”, “caso”, “asa” ou “caos” como “corpos estranhos” na estrutura-conteúdo⁴⁹. Mas essa mudança estrutural na composição do poema seria apenas o começo. A edição nº 4 de *Invenção*, talvez a mais significativa da revista, apresentaria as novas pesquisas dos poetas concretos: os *poemas semióticos*

49 “Corpo estranho” é um termo médico para qualquer substância ou objeto que não faz parte da constituição normal de um organismo, mas que nele se aloja. É curioso pensar que, na década de 1970, uma das principais revistas ligadas aos desdobramentos do concretismo se intitule, justamente, *Qorpo estranho*.

de Décio Pignatari, Luiz Ângelo Pinto e Ronaldo Azeredo; os *popcretos* de Augusto de Campos e as *galáxias* de Haroldo de Campos. Percebe-se, pois, que, a despeito da publicação conjunta, os três principais poetas do movimento iniciavam experimentações bastante distintas. Para Pignatari, seguindo a evolução contínua de formas, a “poesia concreta só poderia mudar, ser concreto histórico” transformando-se, como afirmou em entrevista concedida a José Louzeiro, numa “poesia *sem palavras*: Wladimir Dias Pino, Luiz Ângelo Pinto, Ronaldo Azeredo, Augusto de Campos e eu” (2004 [1965], p. 19). Todavia, justamente por seu apego à *palavra*, essa mostrar-se-á uma difícil operação ao poeta. Não deixa de ser sintomático que os poemas semióticos de Pignatari não abdicuem das palavras, mantendo-as como “chave léxica” das formas visuais⁵⁰ – com, muitas vezes, evidente conteúdo político:

(PIGNATARI, 1977 [1964], p.150)

Um poema como “pelé”, para mim, estrutura-se a partir das mesmas técnicas apreendidas criticamente em “beba coca cola”. Novamente, os signos utilizados são previamente conhecidos: as figuras geométricas que formam a bandeira nacional. O poema é acompanhado de uma “chave léxica” na qual, para cada figura, se encontra um significado correspondente. Assim, o círculo significa “pelé”, o losango significa “a pátria é a família (com televisão) amplificada” e o retângulo,

50 Refletindo sobre o mesmo período, Omar Khouri pergunta-se: “Porém, se *sim*, se um poema pode ser *poema* sem ter palavras, não esgota a questão. Um outro problema se coloca: seria interessante banir a entidade *palavra* definitivamente do poema? A resposta é *não*, porque a poesia experimental que se desenvolveu a partir do Concretismo perseguiu uma intersemiotividade, utilizando – portanto – vários códigos (onde se inclui o verbal), fundindo-os ou mesmo justapondo-os e superpondo-os” (2012, s/d). Parece-me, contudo, que o problema está fora de esquadro: pois, na maioria dos poemas concretos, a palavra não é apenas um dos códigos fundidos no objeto-obra mas, justamente, aquele que organiza esse objeto.

“no fim dá certo”. O poema apropria-se de chavões propagados pelos veículos de massa – o “rei do futebol”, o discurso da TFP, a parcimônia da oposição oficial – para aglutina-los inesperadamente. Os três signos, acoplados, sintetizam o “Brasil”. O poema é irreduzível a qualquer interpretação (sua “chave léxica” já é sua interpretação) e, ao mesmo tempo, subverte as técnicas de publicidade das quais emana: sendo *cifrado*, nada comunica de imediato; mas, sendo uma estrutura *signica*, potencialmente pode comunicar tudo. Essa *ambiguidade* dos poemas semióticos questionava, a seu modo, a linguagem objetiva do discurso oficial, culminando em “chaves léxicas” ambíguas que propositadamente nunca se fecham numa leitura unívoca: “agora! / talvez / nunca”, “sim / não”, “macho / fêmea”, “terra / homem”, etc.

Com o poema semiótico, Luiz Ângelo Pinto e Décio Pignatari parecem propor, ao contrário dos outros poetas de invenção naquele momento, um programa teórico que nortearia a produção artística e que, conscientemente, manteria acesa aquela “evolução contínua de formas” pressuposta pelo movimento de poesia concreta. Ou, para usar os termos então em voga, produziam ainda uma “poesia de base” não uma “poesia de consumo” – friso que, por seu turno, Waldemar Cordeiro pretendia passar da esfera da produção para a esfera do consumo (passagem que, logo mais, o próprio Pignatari intentaria em sua poesia). No manifesto “Nova linguagem, nova poesia”, publicado em 1964, explicaram essa evolução na procura de uma nova sintaxe:

A poesia concreta, segundo seu Plano-Piloto, de 1958, “começa por tomar conhecimento do espaço gráfico”. Propõe e consegue realmente a criação de uma nova sintaxe: novas estruturas linguísticas no plano, ou seja, libertando-se, na medida do possível, da sintaxe oral, meramente linear. Porém essa linguagem plana ainda se utiliza de signos provenientes de uma linguagem oral, cuja forma é própria para um processo de escrita linear. Portanto, isso vem limitar as possibilidades dessa linguagem. (...) Daí a ideia de uma linguagem na qual a forma dos signos seja projetada de modo a condicionar a sintaxe, dando margem a novas possibilidades quanto à comunicação (CAMPOS et al., 2006 [1964], p. 222).

Contudo, não bastasse a persistência da palavra através da “chave léxica”, essa nova linguagem do poema semiótico utilizou-se, basicamente, de formas geométricas elementares – signos estes que, por sua vez, formataram a obra dos artistas plásticos concretos da década anterior. Com dois acréscimos importantes: a abolição definitiva da cor⁵¹ – elemento residual da subjetividade combatida pelo grupo *Ruptura* – e a radicalização da reproduzibilidade das obras de arte que chegaria no paroxismo, sustentado de certo modo pelas reflexões teóricas de Pignatari, do poema/processo de Wladimir Dias-Pino. E aí está o impasse, não apenas do poema semiótico, mas

51 Talvez por uma impossibilidade material: afinal, a impressão a cores era muito cara. De todo modo é instigante que, após a série *poetamenos* de Augusto, poucas vezes os poetas concretos tenha optado pelo uso das cores como material poético (uma exceção encontra-se na série *Poemóbiles* [1968-1972] do próprio Augusto em parceria com Julio Plaza).

de toda poesia de invenção do período: seus avanços em relação ao “plano-piloto”, ou quaisquer preceitos mais rígidos de organização do poema, caminhavam em direção ao universo das artes plásticas (o que, aliás, já estava em germe desde a Exposição de 1956 quando os poemas concretos foram expostos como quadros), enquanto os artistas plásticos oriundos do concretismo, num momento de vertiginosa radicalidade, pretendiam destruir os próprios limites do quadro e, em última instância, das “artes chamadas plásticas”.

Para esclarecer esse “descompasso” de fundo entre poetas e artistas plásticos, valeria uma rápida comparação entre os popcretos de Augusto de Campos e os de Waldemar Cordeiro. O termo, inventado pelo poeta, designaria tanto os poemas quanto os objetos expostos na Galeria Atrium no final de 1964 e reproduzidos no nº 4 de *Invenção*. Em entrevista concedida a José Louzeiro no início do ano seguinte, Augusto explicaria o nome da seguinte maneira:

Pareceu-me que aqueles “quadros” estruturalmente concretos haviam deglutido crítica e antropofagicamente, à brasileira, a experiência da Pop Art Americana. Daí o composto popcreto (pop + concreto). O trocadilho pegou logo e acabou servindo de bandeira de luta, embora talvez fosse preferível falar-se em *arte concreta popular* ou, como quer o próprio Cordeiro, *arte concreta semântica* (*apud* COSTA, 2002 [1965], p.14, grifo meu).

Os popcretos, assim, responderiam as principais demandas artísticas do período: a vontade construtiva; a tendência ao objeto; a participação do espectador; a tomada de posição política, social e ética; a abolição dos “ismos”; a formulação de uma antiarte (Cf. OITICICA, 1986 [1967], p. 84). Entre a blague e a pretensão participante, a “arte concreta popular” poderia ser compreendida de duas maneiras: uma síntese entre a elaboração construtiva e a aproximação com as massas – também reconfiguradas no pós-golpe – e/ou a realização plena de uma “arte de consumo” que, partindo dos pressupostos do concretismo, acabou por superá-los pela “ressemantização”.

E essa superação, afinal, não seria um eco do “salto conteudístico-participante” dos poemas concretos em 1961? Ao menos, assim interpreto os poemas popcretos: essas “concreções semânticas” – como bem definiu Augusto, afinado com a nova fase de Cordeiro – “colhidas e escolhidas/ no aleatório do ready made/ (...) / por uma vontade concreta” (CAMPOS, 2001 [1964], p. 123). Desse modo, o poeta usou recortes de jornais e revistas da época para organizar colagens de evidente teor político – e, embora a força da palavra esteja presente, no caso dos popcretos pode-se afirmar que os signos verbais fundem-se aos demais códigos. Surgem até mesmo os almejados “poemas sem palavras” como o interessantíssimo “olho por olho” [1964]. Todavia, é preciso ressaltar que esse “novo procedimento” é muito menos radical no poeta do que no artista plástico:

Do lado da poesia concreta, tanto a formulação do “poema-código” ou “semiótico” por D. Pignatari e Luiz Angelo Pinto, quanto as colagens de Augusto de Campos, denominadas “popcretos”, apontam para uma limitação básica de leitura concretista destas novas linguagens (...). *A noção de “antiarte” esbarra no pendor purista do artefacto verbivocovisual do poema concretista*; este só se desagrega até certo ponto, ou melhor, só se desagrega à medida que gera novas configurações fonéticas, óticas ou estruturais. Não encontramos na poesia uma problematização tão aguda e radical da criação poética e de sua relação com o público, tornada dolorosa e agressiva, como a existente nos detritos, no humor feroz e nas estratégias das obras da Nova Objetividade (SIMON, 1990, p. 133, grifo meu).

Pode-se dizer, portanto, que as colagens de Augusto estão distantes da existência bruta de uma enxada em “Popcretos para um popcrítico” [1964] de Cordeiro, obra na qual, aliás, os elementos de irrisão crítica e autocrítica – incluídos no título, na escolha consciente da cor, na deformação geométrica, etc – são muito mais ácidos e contundentes.

Esse “descompasso”, portanto, transpôs aquele paradoxo constitutivo da poesia concreta, atualizada na *hesitação* entre a permanência nos limites da “arte” e a destruição destes limites. De todo modo, parece-me que os popcretos dão um passo adiante em relação aos poemas semióticos naquilo que ambos tangenciam⁵²: *a ampliação do repertório dos novos criadores e a penetração em novos circuitos de espectadores*. Esbarram, porém, nos limites, não apenas das molduras do quadro (ou das margens do papel), mas sobretudo de seus próprios preceitos de rigor asséptico. Nesse sentido, as galáxias de Haroldo de Campos são uma experiência mais profícua – tanto assim que sua elaboração atravessaria a década seguinte esticando-se de maneira extraordinária. Como observa Gonzalo Aguilar:

El mismo año, Haroldo de Campos publica las primeras *Galáxias* en la revista *Invenção*: las palabras inicial [sic] del poema pueden ser leídas como el decreto de muerte de la poesía concreta: “e começo aqui e meço aqui este começo”. Aparición del sujeto, del cuerpo, del lugar: el poeta comenzaba una aventura que terminaría recién en 1976 (fecha de la última galaxia) y que, simplemente, ya no puede ser leída desde el concretismo. Es más: el proyecto de este poemario contemplaba la inclusión del afuera, algo totalmente ajeno a las pretensiones matemáticas de los poemas de fines de los cincuenta: los poemas de *Galáxias* no solo se escribían a partir de las circunstancias y lo aleatorio, sino que su estructura abierta admitía un recorrido no previsto que fue, de hecho, lo que sucedió durante su larga y lenta gestación (2006, p. 61)

52 Naquela entrevista a José Louzeiro, Pignatari disse: “Os ingleses batizaram [os poemas sem palavras] de *poemas semióticos*. Augusto prefere chamar os dele de *popcretos*. Besteira de Augusto... Mas se os chamou, vale, vindo de sua grandeza” (2004 [1965], p. 19). Acredito que, ao aproximar propostas evidentemente diversas, o poeta pretendia manter ainda a coesão do movimento que, de resto, não correspondia a realização das obras individuais. Como descreverei adiante, nessa mesma entrevista, Pignatari apontou o caminho que trilharia a seguir, cuja pretensão última seria o entrelaçamento das principais questões estéticas do período e a subsequente destruição da “arte” pela via do consumo de massa.

Haroldo dispensou até mesmo a nomenclatura “poema”, preferindo “textos” ou “ensaios”⁵³, o que reforça a nova etapa de composição apontada por Aguilar. Embora produzisse, paralelamente às galáxias, alguns novos poemas, parece-me que, diferentemente de seus dois companheiros – presos, mesmo que à revelia, a parâmetros enrijecidos do “plano-piloto” –, Haroldo estava disposto a ultrapassar o movimento que criara⁵⁴. Por sua vez, os outros membros da equipe *Invenção*, menos comprometidos com a ortodoxia inicial do movimento, pareciam ainda mais abertos para outras linguagens e possibilidades de criação. Pedro Xisto, por exemplo, propunha desde 1962 no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária em João Pessoa, Paraíba, a formação de um “Laboratório de textos” que pesquisasse a linguagem em diversas frentes:

A documentação, a análise e a divulgação de textos, compreenderiam a linguagem oral, a escrita e a mímica nas seguintes hipóteses, entre outras: a oralização da literatura escrita; a literatura oral – folclórica e popular – de poesias, estórias, provérbios, adivinhas, pregões, etc; a linguagem aculturada de imigrantes e seus descendentes próximos; a linguagem dos índios do país, originária e em processo de aculturação; a linguagem dos cultos religiosos, inclusive a expressiva de sincretismo (candomblé, por exemplo), de catequese indígena, de proselitismo popular em logradouros públicos, etc; a linguagem forense; a administrativa e burocrática; a linguagem política – a eleitoral, a parlamentar, a diplomática; a linguagem jornalística e a editorial, inclusive o grafismo das manchetes e dos destaques, etc; a linguagem do teatro e de circo; a linguagem publicitária – a notícia, o anúncio (ver o luminoso), a propaganda, a promoção; a linguagem telegráfica e telefônica; o slogan, a divisa, o mote, o ex-libris; o ‘nome de guerra’, a alcunha, o pseudônimo; as linguagens cifradas, cabalísticas e mágicas; a linguagem de crianças, de estudantes, de operários, de camponeses, de pescadores, etc; a linguagem de cegos e de surdos-mudos; a linguagem de doentes mentais e dos submetidos à psicanálise; a gíria de criminosos e, em geral, de desajustados e marginais; o jargão de especialistas (tecnologia, ciência, arte, filosofia, etc); os arcaísmos, barbarismos, formas idiomáticas, neologismos, etc; comparação com línguas estrangeiras e com linguagens em geral, inclusive a dos chamados povos ‘primitivos’ de expressão integral como, por exemplo, o tam-tam do Congo e do Gabão (H. Pepper) (XISTO, 1963, p. 44).

No mesmo documento, o poeta incorporava ao conceito de “texto” aspectos tácteis não contemplados pelo projeto verbivocovisual, embora já existentes na poesia neoconcreta, que seriam

53 Augusto, por sua vez, classificou os popcretos como “expoemas”, jogando com um prefixo desestabilizador – processo recorrente em sua trajetória artística nos “despoemas”, “não-poemas”, etc. – que, mantendo o radical intacto, parece comprovar aquela contradição entre o pendor formalista e a destruição antiartística.

54 Não à toa, no ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, Haroldo afirmaria que “o momento que atualmente vivemos – momento que estamos vivendo desde, pelo menos, *o fim dos anos 60*, quando se concluiu, segundo penso, o processo da poesia concreta enquanto movimento coletivo e experimento em progresso – não é propriamente um momento pós-moderno, mas, antes, pós-utópico” (1997 [1984], p. 265, grifo meu).

explorados por muitos artistas na década seguinte. Recuperando as linguagens recalcadas pela poesia concreta – dos loucos, das crianças, dos “primitivos”; linguagens, em suma, pouco compatíveis com o rigor racional da fase ortodoxa –, Pedro Xisto pensou a linguagem “em situação” de modo mais consequente, i. e., sem ignorar as tensões culturais, sociais e políticas formalizadas nos diversos usos da língua.

Por seu turno, José Paulo Paes em depoimento publicado na *Revista de cultura brasileira* em dezembro de 1964, após afirmar que inicialmente “los poemas concretos que tuve ocasión de leer, me parecían curiosidades en su refinada mecánica verbal, y no obras estéticamente acabadas” (p. 374), relatou sua progressiva aproximação aos poetas de *Invenção* marcando, contudo, seu posicionamento particular frente ao grupo: “aun no creyendo que el reinado del verso este definitivamente concluido, como mantienen los concretistas, estoy de acuerdo en que la palabra, no el verso, es el elemento estructural del poema”. Além disso, apontou “las posibilidades que los recursos de la poesía concreta ofrecen en el campo da sátira, que siempre preferí a la seriedad académica de cierta ala de mi generación” (p. 376) – possibilidades, como o humor *nonsense*, pouco exploradas pelos poemas ortodoxos.

Benedito Nunes, num artigo publicado em *Invenção* nº 3, apontava que “Mário Faustino tinha consciência de seu débito para com o concretismo. A respeito de ‘Ariazul’ e de outros poemas da mesma fase, frisava em carta: ‘Meus últimos poemas são primos da poesia concreta: não são irmãos nem filhos’” (1963, p. 24). Não se tratava, como se observa também em Paes ou Xisto, de “filiação”, ou mesmo de “irmandade”, à ortodoxia concreta. Reconhecendo a importância do movimento para a arte brasileira, esses autores – que já escreviam muito antes do contato com a poesia concreta – possuíam indagações e aspirações particulares na elaboração de suas obras às quais o concretismo contribuiu com um repertório avançado de recursos literários e reflexões críticas. O próprio Mário Faustino escrevera que

os “concretistas”, como artistas de vanguarda, têm todo o direito, e quiçá o dever, de serem extremistas, combativos, proselitistas, exclusivistas, etc. Cabe aos que não embarcam em sua arca levá-los a sério, aproveitar-lhes a experiência, aplica-la noutros setores e de outras maneiras, incorporá-la, enfim, à corrente viva de nossa poesia (2003 [1957], p. 481).

A estratégia frente à poesia concreta operada individualmente por cada um destes poetas – sem se esquecer de autores como Affonso Ávila – acabou por diferenciá-los no quadro do geral da poesia brasileira de invenção, muito embora nos anos 1960 a unidade e a coesão do próprio núcleo do trio original estivesse mais no discurso do que nas obras.

De todo modo, não foram poucos os poetas que usaram procedimentos típicos da poesia concreta – concisão, paralelismos linguísticos, uso imagético dos caracteres, etc –, entrelaçando-os

a outros preceitos para além do rigor asséptico das experiências propriamente concretistas⁵⁵. Não se estranha, portanto, a apresentação encontrada na seção “Móvil” da *Invenção* nº 4: “Paulo Leminsky [sic], jovem poeta paranaense (20 anos) que se revelou na ‘Semana Nacional de Poesia de Vanguarda’ de B. Horizonte combina, em sua poesia, a pesquisa concreta da linguagem com um sentido oswaldiano de humor” (1964, p. 135). Se, como afirmei, os poetas concretos não incorporaram sistematicamente o poema-piada oswaldiano em sua poesia (com exceção de, sobretudo, “beba coca-cola”), tornava-se natural que, percebendo essa característica no jovem poeta que apresentavam, apontassem essa mistura de rigor/humor. E, de fato, os poemas de Leminski possuíam, desde então, um senso de humor que, calcado em certos procedimentos concretistas, deglutiam-nos de maneira muito própria – mesmo paródica, diria:

líng-
uá Kuá-
zê Shin-
ê-
 zá/ essa Líng(uá) Ming-
 uá-
 da/ Xing
 a/ são/ Sinc-
 lô-
 Ni-Ká:

Tanq-
uê/ Kal-
Ang-
 uê-jyô/ Blanc-
 ô chio
 Shu-
 va// Séu/ Mang-
 uê

(*INVENÇÃO*, 1964, p. 101)

O poema apresenta uma espécie de “escrita fonética” da sentença: “língua quase chinesa/ essa língua minguada/ *ginga/ção sinclônica*: tanque/ *calanguejo*/ *blanco chio* chuva// céu/ *mangue*”. As quebras inusuais das palavras e o uso peculiar das maiúsculas simulam a transcrição ocidental de um alfabeto oriental: o leitor está diante, afinal, de uma “líng-uá Kuá-zê Shin-ê-zá”. Tanto assim que o poeta, com certa graça, troca letras – *r* por *l* ou *ch*; *gi* por *xi* – emulando a pronúncia de um chinês em nosso idioma. A “gingação sincrônica” do poema aclimata certa atmosfera típica do haicai – marcada pelo “tanque” do mais famoso poema de Bashô – na qual se encontra, em vez de uma “rã”, um “caranguejo” no “mangue”. O esquema sonoro é bem urdido e a estrutura quebrada do poema destaca as rimas internas: “líng/Shin/Ming/Xing/Sinc” na primeira estrofe e

55 Um exemplo curioso e injustamente esquecido é o livro-poema de Reynaldo Jardim, *Maria Bethânia, guerreira guerrilha* [1968] – apenas recentemente republicado (Cf. 2011) – no qual as variações tipográficas e os paralelismos na mancha gráfica do texto geram uma espécie de coro que exalta a figura da cantora Maria Bethânia, jovem artista que substituiu Nara Leão no espetáculo *Opinião*.

“Tanq/Ang/Blanc/Mang” na segunda. O mesmo ocorre com as repetições de “uá” (de “língua”) na primeira estrofe e “uê” na segunda (de “mangue”). Sob uma provável influência de Pedro Xisto⁵⁶, Leminski aproxima e relaciona o haikai, a poesia pau brasil, a desintegração da linguagem e o trocadilho por meio do uso maleável de técnicas composicionais do concretismo.

Assim como os poetas acima citados, Leminski se utilizava de procedimentos da poesia concreta sem a obrigação de deter-se nas limitações impostas pela rigorosa planificação teórica acumulada na trajetória do movimento. Note-se, contudo, que diferentemente de Mário Faustino, José Paulo Paes ou Pedro Xisto, as relações de Leminski com a poesia concreta eram da mais consciente filiação. O jovem autor não possuía uma poética em andamento para a qual o concretismo paulista sugeriria soluções: é a partir do contato com a poesia concreta que sua obra se inaugura. Entretanto, o poeta não se restringiu à mera adoção dos preceitos formadores de sua sensibilidade artística – o que seria incoerente com a própria noção de “evolução contínua das formas” pressuposta por esses preceitos – como se percebe num artigo sobre a poesia brasileira, publicado em 1965 e intitulado sintomaticamente “Anti-projeto à poesia no Brasil”:

Sou o que estou onde estou (muga, satori). Um novo humanismo via olho: contato sem peias nem barreiras de pessoa a pessoa. Sem distinção de cabelo (Beatles) ou depósito no banco. Nem preto nem branco. Promiscuidade. Simultaneidade. Abolição das distinções (jazz + Bach + twist + bossa). Poetas escrevendo crônica futebolística. O feio, o mau-feio [sic], o tosco, computadores de pau a pique e adobe. O ready-made (Pop art, arte Pop-concreta). O circo (Op art). Dadá. A tomada de posse do mundo. (...).

O pior da poesia (que tem sido) é a poesia. Uma poesia poética! Horresco referens. A vantagem da “prosa” era sua promiscuidade. Aceitando tudo, a prosa crescia em horizontes, era igual ao mundo (...). A poesia só tratava do “poético”. Discriminava. E na maioria dos casos, não enxergava um palmo adiante do “coração” (coisas entre aspas = coisas em crise). (...)

Mesmo falar de isomorfismo forma-e-fundo (como no plano piloto da poesia concreta) é render preito à paleontológica equação. As coisas (signos) só tem forma e fundo, significante e significado quando postas na lâmina do dissecador, na mesa de operação (...). Na prática, no uso, na explosão, a palavra (o poema) não tem forma nem significado. É instantâneo, é flash, é flecha (1965, p. 106-7).

Divergindo de valores centrais do concretismo – entre os quais se destaca a estrutura isomórfica – sem abdicar do que considerava suas qualidades⁵⁷, Leminski ambicionava a

56 *Haikais e concretos* (1960), livro de estreia de Pedro Xisto, explicita bem a aproximação entre niponismo e poesia concreta promovida ao longo de sua obra. Curiosamente, Xisto não aparece no amplo panorama apresentado por Leminski em “Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira”, publicado em *Ensaio e anseios crípticos* [1986] – o que não me impede de considerá-lo um antecessor do poeta curitibano.

57 No mesmo ensaio, Leminski celebrou: “A poesia concreta destruiu (principalmente com Invenção-4) todas as possibilidades de uma neo-arte poética. Reino da invenção pura. Hoje inclusive nem mesmo um Plano Piloto

“promiscuidade da prosa”, uma aproximação intensa com o mundo pela incorporação, inclusive, de linguagens até então quase sempre negligenciadas: “Até hoje (até a poesia concreta) o signo é o alfabeto e seu uso (...). O alfabeto é coisa excelente, prática. Mas não mais para criação. Essa coisa chamada vida (biológica, criativa) é maior que o ABC” (p. 110).

O jovem poeta, afinal, propunha a elaboração de uma “poesia impura” – o que a epígrafe do ensaio, retirada de “*I Sonnet*” de Tristan Corbière⁵⁸, apenas corrobora: “*O Muse d’Archimède*”. A invocação, irônica já no poema francês, torna-se ainda mais ambígua em seu novo contexto: a “musa” atrela-se a certa concepção de poesia “mágica, mística e/ou maldita” as quais a poesia concreta combatera em favor de uma poesia “útil”; contudo Leminski, através de Corbière, invoca a “musa de Arquimedes”, o matemático grego cujas descobertas científicas foram decisivas para a física moderna. Se no poema original o termo ironizava a própria produção do soneto engessado em “fórmulas matemáticas”, a citação de Leminski, embora não descarte essa dimensão irônica – pensando-se agora na produção da poesia concreta –, apropriou-se positivamente dessa “musa” que, para seguir o raciocínio do próprio ensaio, modifica e potencializa a “intuição” – “o pão de cada dia, pai, pau para toda obra e a obra toda” (p. 108) – pelo “estudo” e “informação”.

Fabrizio Marques afirma que a poética de Leminski define-se, justamente, por uma “tensão entre rigor e acaso: dois movimentos não antitéticos, mas sincrônicos, que buscam um diálogo, procuram se complementar, extremos que se tocam” (2001, p. 116). A consciência de Leminski sobre essa tensão formativa de sua poesia – herança potencializada daquela contradição da própria poesia concreta sem o lastro da geração de 45 e com uma assimilação mais entranhada da cultura de massas – tornar-se-ia cada vez mais aguda no decorrer da década de 1970, culminando na publicação de seu primeiro livro de tiragem comercial, *Caprichos e relaxos*. No entanto, assim pretendo comprovar, essa tensão (que formularei em outros termos) se tratou mais de uma das principais linhas-de-força da poesia brasileira do período do que propriamente uma característica restrita à obra de Leminski. Mas, voltando a nosso momento inicial:

(como lançado em 1958) serviria para circunscrever ao menos o poli-projeto da poesia de vanguarda brasileira de que a poesia concreta foi e prossegue sendo o segmento mais avançado. Não seria essa a forma mais palpável de liberdade artística?” (1965, p. 112).

58 Sem me deter nessa questão, indico aqui uma sugestão de leitura que reforça a escolha nada casual da epígrafe de Leminski: “Corbière foi verdadeiramente moderno (...) não só por causa do dilema que era seu tema constante, mas no tom e no léxico de seus versos. Seu coloquialismo, por exemplo, foi uma ruptura eficaz com as convenções poéticas que conservavam uma forte influência sobre Baudelaire; e as potencialidades de seu léxico coloquial seriam apreciadas fora da França, mesmo que os poetas franceses posteriores, em geral, tenham preferido o exemplo da ‘alquimia verbal’ de Rimbaud ou do simbolismo hermético de Mallarmé” (HAMBURGER, 2007, p. 69). Parece-me evidente que o poeta paranaense almejava uma “mistura adúltera de tudo” em seu “Anti-projeto”.

PARKER
TEXACO

ESSO
FORD

MELHORAL
SONRISAL

ADAMS
FABER

RINSO
LEVER
GESSY

RCE
GE

ELECTRIC
COLGATE
MOTORS

MOBILOIL
KOLYNOS

GENERAL

casas pernambucas

(LEMINSKI, 1985 [1964], p. 155)

O poema “casas pernambucas”, também publicado em *Invenção* nº 4, está estruturado de uma maneira relativamente simples: os signos agrupam-se por aproximações de ordem linguística – a rima em “MELHORAL/ SONRISAL”; a assonância em “o” de “MOBILOIL/ KOLYNOS”; a aliteração em “t” de “ELECTRIC/ COLGATE/ MOTORS”, etc. Procedimentos, de resto, bastante conhecidos dos leitores de poesia concreta. Do mesmo modo, as ligações complementam-se diagonalmente: “PARKER/ FABER/ LEVER”; “SONRISAL/ RINSO”; “GESSY/ GE”; “ESSO/ GESSY”; “FORD/ MOTORS”; etc. A constelação de nomes de empresas multinacionais em caixa-alta “oprimem” as “casas pernambucas”, em caixa-baixa, destacando o valor duplo do termo: tanto as residências invadidas pelas mercadorias do imperialismo quanto a loja de departamento que não consegue concorrer com as grandes marcas. Centralizado nesse todo opressor, e mais próximo das “casas pernambucas”, está o “GENERAL”, signo destacado de “General Motors” e “General Electric”. Pelo deslocamento, esse “GENERAL” ressemantiza-se, do inglês ao português, sintetizando as relações entre o golpe militar e a exploração do capital internacional. Isso é ainda reforçado pela rima “SONRISAL/ MELHORAL/ GENERAL” e pela repetição dos caracteres “GE”.

O processo lúdico que encerra o poema sugere novos significados e incita o leitor, por sua vez, a procurá-los nas aproximações entre signos. Desse modo, Elizabeth Rocha Leite aponta: “Um deslocamento compondo um conjunto curioso é ADAMS FABER. Seria uma alusão ao homo faber da teoria marxista? Ou a um Adão seduzido pelos bens de consumo do mundo capitalista?” (2012, p. 41). Em outra ordem, destaco a ligação entre “ESSO” e “FORD”, a empresa automobilística e a grande fabricante de combustíveis, que engendra uma dominação complementar – sem gasolina não

se venderia carros e vice-versa.

O que espanta, pois, é a tentativa de sintetizar certa concepção do atraso nacional atrelada à exploração do imperialismo com processos formais do concretismo num momento que, como mostrei no editorial de *Invenção* nº 3, os próprios concretos criticavam com veemência essa concepção. Com isso, reforça-se a ambiguidade de “casas pernambucanas”: se entendida como a loja de departamentos, o termo se torna também o signo da burguesia nacional oprimida pelo capital estrangeiro. Por outro lado, não se pode esquecer que o poeta incorpora elementos da publicidade caros, também, à poesia concreta – e que seriam, naquele momento, facilmente associados ao imperialismo opressor: a própria estrutura constelar; a falta da sintaxe discursiva; as aproximações linguísticas de caráter mnemônico; o uso criativo de tipos; a informação icônica; etc.

Há ainda um aspecto, aparentemente menor, que merece destaque: a nomeação de produtos e de empresas bastante conhecidos na época – o que, aliás, se aproxima de certa maneira da “arte concreta semântica” proposta por Cordeiro. Afinal, curiosamente, os poetas concretos sempre preferiram signos “abrangentes” que não fixassem o poema a situações e referências *concretas* – o adjetivo, apesar do inevitável trocadilho, é adequado⁵⁹. Quanto a isso, “beba coca cola” apresenta-se novamente como uma feliz exceção. Essa preferência lexical permaneceu até mesmo na fase participante: signos como “greve”, “fome”, “luxo”, embora marcados, pouco especificam o poema “em situação” – só para efeito de contraste, pode-se pensar em alguns poemas de *Violão de rua*, deliberadamente marcados por acontecimentos imediatos, como “Poema para Pedro Teixeira assassinado” de Affonso Romano de Sant’Anna, “A bomba suja” de Ferreira Gullar ou “Ah!mérica” de Félix de Athayde⁶⁰.

O que importa, por ora, é constatar que o poema de Leminski, seguindo algumas premissas da poesia concreta, almeja a condição de ideograma que permitiria (e até certo ponto exigiria) diversos níveis de leituras inter-relacionadas. É um *emblema* que, partindo de uma percepção de mundo específica, tenta ao mesmo tempo cristalizar uma imagem complexa das questões políticas do período. Assim, Paulo Leminski aproveita-se de linguagens e materiais “incompatíveis” para gerar no poema o dinamismo que pretendia. “Metaformose” [1964] – para usar o neologismo cunhado pelo próprio Leminski em outro poema publicado na mesma revista, “no qual as letras da

59 Ferreira Gullar afirmava que “o formalismo opera abstração semelhante [a do subjetivismo] pela eliminação de conteúdos (que são particulares) e pela consequente redução da obra ao jogo dos elementos estilísticos, linguísticos: desaparece, assim, aquilo que é pessoal, regional, nacional, universal, em função de uma pseudo-universalidade (...). O concretismo poético, aparentemente contrário ao irracionalismo surrealista, por querer que o poema não seja ‘um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas’, igualmente impede que o poeta exprima a experiência concreta particular, que é o específico da poesia” (2006 [1969], p. 235).

60 Nesse mesmo sentido, “Cubagrama” de Augusto de Campos é uma exceção sintomática, uma vez que o poeta optou por não o incluir na reunião de sua obra. O que o teria motivado: a discordância posterior com os caminhos da Revolução Cubana ou a referência por demais atrelada ao momento histórico? De todo modo, ressalto que o uso deliberado de signos mais “concretos”, filtrados, como nesse poema de Leminski, pela cultura de massas, será uma característica recorrente na obra de vários poetas dos anos 1970.

palavra metamorfose vão se recombinao para – ao forjar sentidos imprevistos – traduzir a ideia dinâmica de mutação” (BONVICINO, 2007 [1994], p. 219). Dinamismo às vezes ambíguo, às vezes inerte: cada poema é uma tentativa inédita de criação. “O difícil (= válido) é elaborar aparelhos novos cada vez, sem saber onde começar, aonde chegar. Mas invenção é isso. É arrastar os outros para os abismos da aventura total” (LEMINSKI, 1965, p. 108).

1.3. A guerrilha do consumo

Na “Introdução à primeira edição” da *Teoria da poesia concreta* publicada em 1965, encontra-se a seguinte declaração de Haroldo de Campos:

O movimento de poesia concreta alterou profundamente o contexto da poesia brasileira (...). Seu consumo se deu de maneira a mais surpreendente. Na linguagem e na visualidade cotidianas, a poesia concreta comparece. Está no texto de propaganda, na paginação e na titulação do jornal, na diagramação do livro, no slogan de televisão, na letra de bossa nova. É consumida inadvertidamente mesmo por aqueles que se recusam a reconhecê-la como poesia (rótulo que, aliás, não se empenha em disputar, tais os equívocos que o impregnam, preferindo antes um compromisso de fundo com a medula da linguagem). (CAMPOS et al. 2006 [1965], p. 9-10)

Essa consideração, parece-me, precisa ser melhor matizada: seria necessário um levantamento historiográfico que documentasse o desenvolvimento da linguagem dos veículos de massa desde o início do século passado para se pensar, ao contrário, a apropriação de seus procedimentos na estrutura do poema concreto. Com isso não ignoro que, no caso brasileiro, as inovações do design e da diagramação estiveram muitas vezes efetivamente atreladas ao concretismo – bastando lembrar que o *layout* do “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil* que lançou o “Manifesto neoconcreto” fora criação de Amílcar de Castro ou que Décio Pignatari fora responsável por diversas criações publicitárias como a marca de óleo para automóveis Lubrax. De todo modo, entendo que essa assimilação participa de um movimento mais amplo, ligado por sua vez ao momento construtivista internacional, que engloba, por exemplo, designers importantes como Eugênio Hirsch e Marius Lauritzen Bern – ainda hoje referências na área do design editorial (Cf. MARIZ, s/d) – que renovaram a concepção do objeto livro em seus respectivos trabalhos para a Editora Civilização Brasileira.

Aliás, arrisco dizer que, quando apontou um “consumo inadvertido” do concretismo, Haroldo referia-se, não apenas mas também, aos livros da editora de Ênio Silveira: a Civilização Brasileira era uma das principais editoras do país naquela década, caracterizando-se sobretudo por

suas publicações de esquerda. Além de traduções de importantes pensadores marxistas, a editora lançava produções brasileiras engajadas na coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*, dentro da qual encontram-se os três volumes de poemas *Violão de rua*. Seria interessante uma análise mais aprofundada acerca das inovações formais no design dos livros contrapostas, por exemplo, à defesa de formas conservadoras nos poemas e conjugadas a sua inserção no mercado editorial – como, obviamente, *mercadoria*. Isso, mais uma vez, permitiria uma melhor visualização de certa similaridade, ainda que invertida, entre os artistas anteriormente ligados ao CPC e os poetas de invenção aqui abordados – todos enfrentando, de maneiras diversas, impasses históricos de mesma natureza.

Mas, retomando o trecho citado: a incorporação de poesia concreta, informa Haroldo, deu-se através do *consumo*. Não há propriamente novidade na declaração do poeta em relação a seus escritos da década anterior. Desde o início, o movimento de poesia concreta propunha uma transformação radical do poema que, por uma de suas faces, assumia-se como “objeto útil” integrado ao cotidiano que prescinde de classificação. Entretanto, a especificidade desse consumo na década de 1960 destoou de certas premissas centrais do concretismo ortodoxo o que, associado a necessidade de ressemantização dos poemas engajados, reconfigurou em novo grau aquela contradição formativa a qual venho aludindo.

Essa última mirada sobre o ponto-cego do movimento, que será uma espécie de eixo de minha análise de poetas como Leminski, parte do pressuposto que o poema concreto “não está ligado à comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como mero veículo de interpretações do mundo objetivo, sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo” (CAMPOS et al., 2006 [1957], p. 109). Já aponte que, para a sustentação dessa estrutura-conteúdo, os concretos inicialmente deram preferência a palavras de sentido “menos carregado” – o que não resultou, por sua vez, na abolição dos aspectos semânticos inerentes aos signos⁶¹. Não é difícil vislumbrar nisso, outra vez, a base formalista do movimento, herança heterogênea da geração de 45 informada pelo *New Criticism* cuja defesa do poema como objeto em si e por si (desvinculado do contexto histórico-social) marcou sobremaneira a reflexão e a produção de poesia no segundo quarto do século XX. A radicalidade estética dos concretos, portanto, estaria mais na exposição do núcleo-duro do fazer poético⁶² ou, para repetir um conceito

61 “O elemento palavra é empregado na sua integridade e não mutilado através de uma unilateral redução à música descritiva (letrismo) ou à pictografia decorativa (caligrama). O simples ato de lançar sobre um papel a palavra ‘terra’ poderia conotar toda uma geórgica. O que o leitor de um poema concreto precisa saber é que uma dada conotação será lícita (como até certo ponto inevitável) num plano exclusivamente material, na medida em que ela reforce e corrobore os demais elementos manipulados; na medida em que ela participe (...) na estrutura-conteúdo que é o poema” (CAMPOS et al., 2006 [1957], p. 110).

62 “O poema concreto apresenta uma sistematização plástica dos procedimentos que se encontram dispersos e rarefeitos no poema em verso de todos os tempos (rima, paronomásia, assonância, aliteração, anáfora, eclipse, assíndeto, entre outros tantos). São as figuras clássicas do verso porém expostas a seco, de modo a prevalecerem em si mesmas e a evidenciarem o seu funcionamento” (SIMON, 1990, p. 126).

do “plano-piloto”, do mínimo múltiplo comum da linguagem. Aponte também que, por outro lado, essa radicalidade concretista possuía um evidente caráter político – o que, por sua vez, os difere da geração de 45 – entranhado na própria forma dos poemas. Em seu ensaio sobre Paul Valéry de 1953, “O artista como representante”, Adorno abordaria o conteúdo social inerente à obra do poeta francês em seu rigor técnico e racional, contrapondo-se à “arte engajada” do período – crítica esta que, com alguma mediação, poderia ser repensada em contexto brasileiro a partir da poesia do CPC na década de 1960:

Essa teoria [da arte engajada] deseja que a arte fale imediatamente aos homens, como se o imediato, em um mundo de mediação universal, pudesse ser realizado imediatamente. Justamente por isso ela *degrada a palavra e a forma a mero meio*, a elemento do nexo geral de efeitos, a manipulação psicológica, esvaziando assim a coerência e a lógica da obra de arte, que deixa de se desenvolver a partir das leis de sua própria verdade e passa a seguir a linha da menor resistência possível entre *consumidores* (ADORNO, 2006 [1953], p. 158, grifos meus).

Embora, em certa medida, a “arte engajada” europeia criticada por Adorno permita uma comparação com a arte do CPC, não se poderia simplesmente aproximar a poesia concreta dos pressupostos estéticos do filósofo alemão. Ainda que haja alguma semelhança na defesa do racionalismo – “É preciso mais razão, e não menos, para curar as feridas que a ferramenta razão, e um todo irracional, infringiu à humanidade” (p. 159) –, na confiança de uma “forma rigorosa” que não se restrinja a mero veículo de uma mensagem, ou no ataque a certo subjetivismo na criação artística⁶³ – todos elementos de resistência política –, há um aspecto central que inevitavelmente distingue o projeto concretista e o pensamento frankfurtiano: *o entusiasmo com a indústria cultural, para nossos poetas, como espaço pleno de inovação estética, ampliação de público e intervenção política* é em tudo contrário à reflexão de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural.

Esse entusiasmo se faz nítido na rápida incorporação do pensamento de McLuhan nas proposições dos poetas concretos, em especial nas de Décio Pignatari, tradutor de *Understanding Media*, o livro seminal do teórico americano. “O meio é a mensagem”, frase que tornou-se uma espécie de slogan entre estudiosos da comunicação, encaixa-se sem dificuldades na concepção do poema cuja “estrutura é seu verdadeiro conteúdo”. Todavia, como apontei anteriormente, a premência do engajamento político na década de 1960 levou o concretismo ao “salto conteudístico-participante” – o que não renegou a estrutura-conteúdo mas lhe impôs uma renovada ênfase nos

63 “Valéry ataca essa concepção extremamente difundida acerca da essência de uma obra de arte, segundo a qual esta é creditada, conforme o modelo da propriedade privada, àquele que a produziu. Ele sabe melhor do que ninguém o quão pouco de sua obra ‘pertence’ ao artista; sabe que, na verdade do processo artístico de produção, e também no desdobramento da verdade contida na obra de arte, a configuração rigorosa adquire uma legalidade imposta pela própria coisa, diante da qual a famosa liberdade criativa do artista pesa muito pouco” (ADORNO, 2006, p. 160)

aspectos semânticos do poema. Mais que isso: a própria “arte revolucionária” não se faria sem uma “forma revolucionária” – entendendo *forma*, aqui, como a estrutura-conteúdo. E é essa difícil equação entre engajamento de esquerda e entusiasmo com a indústria cultural, mediados pela inovação estética e a resistência política *na* forma do poema, que considero a reprodução – em nova chave – daquele paradoxo constitutivo da poesia concreta.

Cabe aqui uma pequena digressão: no final de “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, panorama sobre a cultura brasileira apresentado na primeira metade da década de 1950, Antonio Candido apontou como as mudanças sociais do período afetavam o sistema literário:

Os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57%. A possibilidade de leitura aumentou, pois, consideravelmente. Muito mais, todavia, aumentou o número relativo de leitores, possibilitando a existência, sobretudo a partir de 1930, de numerosas casas editoras, que antes quase não existiam. Formaram-se então novos laços entre escritor e público, com uma tendência crescente para a redução dos laços que antes o prendiam aos grupos restritos de diletantes e “conhecedores”. *Mas este novo público, à medida que crescia, ia sendo rapidamente conquistado pelo grande desenvolvimento dos novos meios de comunicação.* Viu-se então que no momento em que a literatura brasileira conseguia forjar uma certa tradição literária, criar um certo sistema expressivo que a ligava ao passado e abria caminhos para o futuro, – neste momento as tradições literárias começavam a não mais funcionar como estimulante. Com efeito, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos, ou novamente reequipados, para nós – como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos. Antes que a consolidação da instrução permitisse consolidar a difusão da literatura literária (por assim dizer), *estes veículos possibilitaram, graças à palavra oral, à imagem, ao som* (que superam aquilo que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrou numa certa tradição), que um número sempre maior de pessoas participasse de maneira mais fácil dessa quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro (2006 [1950], p. 144-5, grifos meus).

Ainda segundo Candido, essas mudanças exigiriam uma “redefinição das relações do escritor com o público, bem como por uma redefinição do papel específico do grupo de escritores em face dos novos valores de vida e de arte, que devem ser extraídos da substância do tempo presente” (p. 145). Na mesma época, João Cabral comentava, em “Da função moderna da poesia”, que “a poesia moderna (...) continuou a ser servida em invólucros perfeitamente anacrônicos e, em geral imprestáveis, nas novas condições que se impuseram” (MELO NETO, p. 2006 [1954], p. 769) sugerindo, entre outras coisas, que não se desprezasse as potencialidades dos novos meios de comunicação.

E não estaria aquele trio de jovens poetas – que em 1952 publicaram o primeiro número de

Noigandres incorporando no plano da construção dos poemas certos recursos dos veículos de comunicação e propondo, em seus textos didáticos, novos modos de fruição dos poemas – arriscando uma ampla renovação literária que, como eles mesmos afirmaram em diversas passagens, atualizaria o poema aproximando-o da vida cotidiana? Se por um lado havia aquele pendor formalista de rigor asséptico que, sob um determinado ponto de vista, poderia ser considerado como resistência contra uma “linguagem instrumentalizada”, havia por outro essa vontade de inovação radical que não renegava, *a priori*, nenhum material por mais antipoético que pudesse ser e que, se levado às últimas consequências, culminaria numa linguagem não-especializada que também resistiria a instrumentalização⁶⁴.

Por isso não espanta, de meados da década de 1960 em diante, a absorção heterodoxa da linguagem das histórias-em-quadrinhos, da cibernética ou do *acid rock* pelos poetas de invenção⁶⁵ – dinamizado, sobretudo para Augusto de Campos, pelo interesse e diálogo com os músicos populares do grupo tropicalista e algumas de suas ramificações –, absorção esta que sempre se remete, por vezes contraditoriamente, àquela “responsabilidade total perante a linguagem” do “plano-piloto para a poesia concreta”.

Não se poderia, contudo, apontar sumariamente a permanência da contradição formalismo vs. deslitteratização, e seus desdobramentos na poesia de invenção da década de 1960, ignorando algumas transformações mais amplas que ocorriam na arte brasileira do período. As potencialidades dos novos meios de comunicação – e, em certa medida, de muitas de suas técnicas – pareciam promissoras para muitos jovens artistas interessados na criação de novas formas vinculadas aos novos materiais que ora se apresentavam; de novas funções da produção cultural que ora se propunham e da ampliação de público que ora se almejava. Não à toa, destacaram-se nesse momento as artes ditas “públicas” de acesso amplo, linguagem dinâmica e rápida difusão – características, aliás, pretendidas também pelos poetas concretos. Como aponta Heloisa Buarque de Hollanda:

Num momento de extraordinária efervescência cultural, a literatura não se faz presente nesse nível de mobilização, de atuação jovem e contato mais ou menos complexo com o público. A literatura aparece desarticulada, como se não tivesse encontrado a forma de adequar-se a essa efervescência. É como se as questões do momento necessitassem de

64 Em depoimento sobre Torquato Neto, presente na segunda edição de *Os últimos dias de Paupéria* (1982) Décio Pignatari celebraria o poeta piauiense como “um criador-representante da nova sensibilidade dos não-especializados” (Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/torquato-neto-conversa-entre-decio-pignatari-e-regis-bonvicino/8578>). Como se verá a seguir, essa “nova sensibilidade” era almejada pelo próprio Pignatari na virada da década de 60 para de 70 – e será um mote para poetas como Leminski.

65 Espanta, ao contrário, que essa absorção não tenha ocorrido antes. Afinal, em 1957, um poeta como Mário Newton Filho escreveria que “rock’n’roll e poesia concreta são aspectos de um mesmo fenômeno: o de uma juventude desorientada” (*QORPO ESTRANHO*, 1976b, s/p) e a revista *O Cruzeiro* chamaria pejorativamente o concretismo de “o rock’n’roll da poesia”. Apesar dessas comparações, a teorização dos poetas concretos, na década de 1950, sempre pendia para associações com a música erudita.

novos meios, mais eficientes no sentido de aglutinação de público. Artistas com formação literária desviam-se para as grandes novidades do momento: o nascimento de uma geração de cineastas que constituem o grupo conhecido como Cinema Novo, ou os diversos grupos que proliferam nos setores jovens da música popular e do teatro (2004 [1979], p. 36).

Nesse sentido, penso que experiências ligadas ao CPC como o teatro popular de Vianinha, o cinema inicial de Leon Hirszman ou a “canção de protesto” de Carlos Lyra alcançam resultados estéticos mais profícuos do que os poemas encontrados nos volumes *Violão de rua* – tanto assim que aquelas experiências estético-políticas trariam contribuições fundamentais para a produção artística posterior. Os impasses literários daqueles anos que, como me esforcei em expor, atingiam fortemente os poetas de invenção – determinados em criar a “nova poesia” adequada às novas demandas daquele tempo – tornar-se-iam mais agudos na segunda metade da década de 60. A implosão do movimento coeso através do contato com novos materiais e procedimentos poéticos – vislumbrados em popcretos, poemas semióticos, galáxias, etc – definiu a última fase do grupo *Invenção* e talvez seja o momento germinal da poesia que apresentarei no próximo capítulo. Por ora, recupero aquela entrevista de Décio Pignatari de 1965 para apontar outro aspecto do “avesso errado” que distinguia os poetas de invenção e os artistas engajados. Na entrevista, o poeta afirmava que a “poesia concreta está voltada para o consumo, agora” – o que, numa primeira leitura, poderia parecer uma simples adequação da poesia ao mercado. Entretanto, na mesma oportunidade, Pignatari explicaria o desenvolvimento de seu movimento poético até o “consumo” em termos mais radicais:

Em resumo: os valores da classe dominante se fixam na linguagem dominante. A perturbação dessa linguagem constitui uma ação *inquietante* (...). Como não podia deixar de ser, primeiro trabalhamos ao nível sintático, que é o nível de produção – pois como é que essa gente pensa que se cria uma nova indústria ou uma nova linguagem? E como uma linguagem desse tipo, nova, *inquietante*, pode ser uma linguagem majoritária? A sua radicalização marginal, nessa fase, é prova de sua ação perturbadora. Agora, passamos ao consumo, ou seja, à semântica e à pragmática. Eu só me sinto inclinado a atacar pelo avesso – como Ferreira Gullar. Só que eu quero atacar industrialmente e nada faço ou digo que não me envolva em consciência e estado de massa, visando à linguagem e aos meios de comunicação adequados. (...). A arte não me interessa. Tampouco a antiarte – a não ser como tática localizada de ataque pelo avesso errado. (...). Linguagem, comunicação e vida – eis o que há de novo, além do meramente estético-artístico. Nada de impingir à massa o que chamamos *cultura*. Mesmo porque a massa e os meios de comunicação de massas é que estão derruindo essa cultura pré-selecionada. Quantidades à massa. Para que ela desenvolva a sua capacidade de opção e seleção – a sua capacidade de criar. Acaso e escolha. *Chance & choice*. Invenção. Na linguagem, como na vida, como na máquina (2004 [1965], p. 25-6).

Desde a tese de 1961, percebia-se que para o poeta a “evolução contínua das formas” levaria ao “fim do poema” em favor de uma nova linguagem adequada à sociedade por vir. Em textos anteriores, aliás, já se vislumbra que as possibilidades de invenção oriundas dos meios de comunicação de massa serviam duplamente aos interesses dos poetas concretos: traziam novos procedimentos para a construção do poema e, pressupunham os poetas, sensibilizavam novos públicos previamente acostumados com os cartazes luminosos, o cinema, as revistas ilustradas, etc. Isso, é preciso frisar, acompanhado da ênfase semântica do “salto participante”. Ou seja, esses novos procedimentos (e públicos), conquanto fossem enquadrados pela linguagem da indústria cultural, surgiam tanto como um horizonte de renovação para a produção poética quanto como um contraponto violento aos padrões normativos da poesia em voga no período – considerada pelos concretos, esta sim, como “burguesa” em oposição à cultura de “massa”. Não é preciso ressaltar quanto isso é problemático: como apontam diversos pensadores, a cultura de massa é feita *para* a massa não *pela* massa – que não detém seus meios de produção cultural. Contudo, no Brasil dos anos 1960, pelas próprias mudanças na sociedade brasileira no pós-guerra, a confiança nas possibilidades revolucionárias dos veículos de massa, por suas propriedades de síntese, agregação e rápida comunicação, animava muitos setores da cultura brasileira.

No mesmo ano de 1965, por exemplo, o próprio Ferreira Gullar, recém-saído de sua participação no CPC e atrelado à renovação teatral promovida pelo show *Opinião*, revelaria certa simpatia por alguns aspectos dos veículos de massa em seu estudo “Problemas estéticos na sociedade de massa”⁶⁶. Mas, de todo modo, a celebração da cultura de massa operada por Pignatari tornava-se mais radical – até mesmo em relação a seus companheiros Augusto e Haroldo – à medida que, não propondo uma incorporação de procedimentos, entendia a própria cultura de massa como o elemento desestabilizador que o radicalismo de seu projeto, com todas as contradições engendradas, necessitava. Obviamente, não seria fácil para o poeta manter essa celebração sem conflitos: por exemplo, em “Mensagem e massagem de massa”, texto introdutório sobre McLuhan escrito na mesma época, Pignatari afirmaria que a arte “previne e prepara a sensibilidade para as mudanças e os efeitos causados pelos novos meios de comunicação, extraindo dos próprios meios os meios com que criticá-los e compreendê-los” (2006 [1971], p. 73). Reaproximando os três concretistas iniciais, é possível encontrar definições semelhantes em diversas passagens do *Balanço da bossa* de Augusto

66 “A transformação da arte em mercadoria gera uma arte de massa abjeta, esquemática, sem qualquer propósito criador válido, o que constitui a maioria avassaladora dos produtos nesse campo. Mas se levarmos em conta que nem toda arte de massa é negativa e que a condição de mercadoria é que permite a existência dos tipos de arte contemporânea, bons e maus, então o caminho certo nos parece ser o de procurar extrair o máximo de rendimento cultural possível da arte de massa, valendo-nos das condições peculiares que permitem, através dela, alcançar o grande público. Esse é o caminho seguido pelo melhor cinema contemporâneo e por algumas formas de teatro, de música e até mesmo de poesia” (2006 [1965], p. 289).

de Campos⁶⁷ ou num ensaio como “Vanguarda e *Kitsch*” de Haroldo:

Entre vanguarda e *Kitsch* há, pois, uma contínua relação, que pode ser definida, em certo sentido, repara Eco, como uma dialética entre propostas inovadoras e adaptações homologatórias, as primeiras constantemente atraídas pelas segundas, com a maior parte do público que frui das segundas acreditando participar da fruição das primeiras (2010 [1967], p. 197-198).

Todavia, nos anos seguintes, Pignatari afastar-se-ia dessa posição por compreender que a produção cultural válida para seu contexto histórico seria a própria cultura de massa. Assim, a lógica se invertia: não haveria uma apropriação das qualidades peculiares dos veículos de massa (como em Gullar), nem a primazia da “vanguarda” em relação à indústria cultural que diluiria as inovações daquela (como nos irmãos Campos), mas a entrada completa no circuito desta indústria no qual os ideais de “reprodutibilidade técnica”, de oposição ao subjetivismo na criação ou da destruição dos compartimentos estanques da arte pareciam encontrar seu ponto-extremo⁶⁸: o desenho industrial, os estudos de semiótica, a crônica futebolística, o trabalho como publicitário, as contribuições para a TV Cultura, os *happenings* musicais no João Sebastião Bar, a audiodotonovela “Desatinos do destino” – nesses anos, a produção cultural de Décio Pignatari aumentou substantivamente enquanto seus poemas propriamente ditos tornavam-se cada vez mais raros.

Na última edição da revista *Invenção*, publicada em janeiro de 1967, além do conhecido editorial em resposta a Cassiano Ricardo, no qual o poeta utilizou pela primeira vez a expressão “geleia geral”, surgem duas obras “inéditas” de Pignatari. A primeira delas, “desinfórmio”, era na verdade um anúncio de remédio contra dores intestinais criado pelo poeta em sua agência

67 Seria importante uma análise comparativa entre a visão de Augusto sobre a Tropicália e a visão dos tropicalistas sobre a poesia concreta. Por ora, cito apenas uma observação de Gonzalo Aguilar: “A homogeneidade, na operação *pop* dos *Popcretos* ou nas *Galáxias*, de Haroldo de Campos, havia sido questionada a partir da incorporação de novos materiais, mas o que o tropicalismo punha em dúvida não era a passagem entre os repertórios, e sim o fato de que estes pudessem manter distinções. (...) Nesse aspecto, o *tropicalismo* significou a consolidação da poesia concreta como parte do repertório da música de massa e da cultura letrada, mas também marcou o início de sua desintegração como movimento orgânico (...), porque o tropicalismo foi, entre outras coisas, um movimento de crítica paródica e, complementarmente, o sinal de que a cultura de massa desestabilizava tanto as culturas populares como as culturas de elite e de alto repertório” (2005, p. 152, grifo meu).

68 A defesa radical da produção na esfera do consumo, tendo como base o desenho industrial, pode ser encontrada em “Mad in Brazil”, artigo de Pignatari publicado em 1969 na Itália como apresentação da Escola Superior de Desenho Industrial da Guanabara (Cf. PIGNATARI [1969], 2004). Por sua vez, Rogério Duarte, em “Notas para o desenho industrial” escritas em 1965, defendeu posição semelhante com maior veemência: “No Brasil, país virgem de tradição artesanal – saímos do neolítico para a era atômica – sente-se a falta de penetração das formas tradicionais de arte. Rádio, imprensa, TV e cinema é o que o povo consome (ou a parcela do povo que no Brasil consome alguma coisa). O comics, a fotonovela são o que de mais significativo se faz hoje em comunicação visual. (...). É claro que este caminho não levaria à Pop Art, tentativa frustrada de penetrar na comunicação de massa desde um ponto de vista lúmpen da realidade. Nem levaria ao formalismo op, nem à alienação paulista, que é uma mescla dos dois e se chama opop ou pop-creto (é ridículo). Não adianta querer usar o mass media sem se comprometer com seu conteúdo (...) onde não há lugar para a intelectualizada decadência esteticamente interessante” (2003 [1965], p. 132).

publicitária em 1963 – o que, aliás, explicitava bem sua nova postura estética. A segunda intitulava-se “Cri\$to é a solução”: uma reprodução adulterada da nota de um dólar com a imagem de Cristo no lugar de George Washington. Não se tratava de um poema (nem de um “expoema” ou, de modo mais amplo, de um “texto”), mas de um “desenho industrial” composto por técnicas publicitárias e de fácil reprodução/reimpressão.

(PIGNATARI, 1977 [1967], s/p)

Comparando essas experiências visuais de Pignatari – acrescentando ainda os jogos entre imagens fálicas de *Exercício findo*, livro de 1968 que, pelo próprio título paradigmático, apontaria novamente aquela vontade de superação da arte – com os popcretos de Augusto publicados no mesmo número da revista, pode-se entender melhor sua especificidade: as colagens de Augusto, além de manterem certo rigor calcado nas concepções estéticas da poesia concreta ortodoxa, não eram tão facilmente reproduzíveis – o que, para Pignatari, talvez significasse um retrocesso em relação à própria poesia concreta⁶⁹. Norteadado ainda pela “evolução contínua das formas”, Décio Pignatari propunha a criação de novas linguagens, como fizera com a poesia semiótica, que, ao mesmo tempo, fossem adequadas aos novos meios de comunicação de massa e desestabilizassem a linguagem pré-codificada destes meios. Essa nova proposta foi nomeada de “produssumo” – em seus próprios termos, produção e consumo concomitantes e ininterruptos.

Aqui talvez valesse um adendo: por sua radicalidade, a obra de Pignatari tornou-se menos palatável e mais desigual do que as respectivas obras de Augusto e Haroldo de Campos. Estes últimos, informados pelas premissas da poesia concreta, construíram para si um repertório e um universo de questões que sustentariam suas produções futuras, apesar de algumas experiências heterodoxas: Augusto, mantendo-se mais estritamente no rigor asséptico do poema concreto, trabalharia com elementos tipográficos e com meios eletrônicos, sobretudo o computador pessoal, que atualizariam os procedimentos de seu trabalho sem contradizer as fases anteriores; Haroldo, compreendendo que toda poesia é concreta⁷⁰, exercitaria sua *expertise* em diversas formas

69 Na supracitada entrevista, Pignatari revelou: “No ano passado, Cordeiro me procurou para fazermos algo. ‘Só se for em plena Rua São Bento. Arte de galeria eu não faço’. Então ele procurou Augusto, Augusto topou – e eles fizeram arte de galeria. Ou melhor: antiarte de galeria. Interessantíssima, de resto (especialmente a de Augusto – nova, mas com meios inadequados)” (2004 [1965], p. 26).

70 “Tenho dito, em mais de uma oportunidade, que a poesia concreta dos anos 50 e 60, como ‘experiência de limites’, não clausurou nem me enclausurou. Ao contrário, ensinou-me a ver o concreto na poesia, a transcender

recuperando ainda mais o passado literário de modo sincrônico, i. e., em seus momentos altos de invenção estética.

Para Pignatari, entretanto, a poesia concreta era “concreto histórico”⁷¹: permanecer em seus limites estabelecidos, como Augusto, ou retornar a concepções poéticas “superadas”, como Haroldo, seria destituir o movimento de sua radicalidade⁷². Em suma, pode-se dizer que, sob a perspectiva de Pignatari, nesse momento a poesia concreta possuía duas opções: ou mantinha-se em variações de seus limites já explorados, deixando com isso de ser “concreta”, “evolução contínua de formas”; ou explodia com estes limites, deixando com isso de ser “poesia”, *stricto sensu*, abrindo-se à “sensibilidade não-especializada”. Opções que, afinal, radicalizam aquele paradoxo constitutivo do movimento, pulverizando-o.

Para muitos poetas da década de 1970 que, recuperando o concretismo, herdaram também seus impasses, essa radicalidade de Décio Pignatari seria a face mais instigante da poesia concreta. Numa carta de Leminski a Bonvicino [11/10/1978], por exemplo, encontra-se a seguinte declaração:

o esteticismo dos campos compromete todo o projeto. eles veem slogans e “tolices esquerdistas”, onde se trata de problemas de verdade perante os quais nenhum intelectual do 3º mundo (viva otávio [sic] paz!) pode ficar fazendo palavras cruzadas... como se o problema de uma revolução brasileira se resumisse em dar ou não razão a ferreira gullar!... vou ter q salvar essa merda, eu, discípulo dileto do osasquense operário bárbaro bizantino, décio pignatari, o nó da questão! não entendeu décio, tá fudido! pode dizer isso pra ele. o trabalho de décio, criativo, crítico, é a alma do processo, o core, o caroço do abacate. meditar na aventura kamikaze dos saltos/mortais/fatais/recordes decianos: terraterra, organismo, LIFE, semióticos, exercício findo... agora, vamos instalar foco de guerrilha na tão saudável prosa de fixação/fixação brasileira. no mínimo exemplar... (2007 [1978], p. 101)

O último manifesto de Pignatari, a “Teoria da guerrilha artística” de 1967, talvez sirva como entrada para a poesia posterior encontrada, sobretudo, nas revistas literárias da década de 1970. Note-se, inicialmente, que este manifesto, como ocorrera com o manifesto da poesia semiótica, não teve desdobramentos efetivos no movimento de poesia concreta – que, de resto, já não possuía a mesma coesão da fase ortodoxa. Sintomaticamente, na *Invenção* nº 5 de 1967 aquela

o ‘ismo’ particularizante para encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sógnica, atualizando de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens). Safo e Bashô, Dante e Camões, Sá de Miranda e Fernando Pessoa, Hoelderlin e Celan, Gôngora e Mallarmé são para mim, nessa acepção fundamental, poetas concretos (o ‘ismo’ aqui não faz sentido)” (1993, p. 45).

71 “Só há um modo de impedir que diluidores freiem o movimento de poesia concreta, a fim de fazer o que costumam chamar de ‘a obra’ com as migalhas-recursos da vanguarda – só há um modo: é radicalizá-la tetanicamente até extremos inequívocos geradores de novos extremos” (PIGNATARI, 2004 [1971], p. 125).

72 Alguns anos depois, em entrevista concedida a Régis Bonvicino e publicada na revista *Código* nº 11, Décio Pignatari reavaliaria sua posição: “Antes da poesia concreta: versos são versos. Com a poesia concreta: versos não são versos. Depois da poesia concreta: versos são versos. Só que a dois dedos da página, do olho e do ouvido. E da história” (1986, s/p).

dispersão estética vislumbrada na edição anterior tornou-se gritante: Edgar Braga apresentava suas *tatuagens*; Pedro Xisto, seus *logogramas*; Augusto de Campos, além de novos popcretos, apresentava o *profilograma* “Pound/Maiakovski”; Haroldo de Campos, novas galáxias e “três variações semânticas” intituladas *Alea*; José Paulo Paes, o poema visual “anatomia da musa”; Décio Pignatari, os supracitados “desinfórmio” e “Cri\$to é a solução”; Ronaldo Azeredo um “poema-em-quadrinhos”; Paulo Leminski continuava seu jogo entre rigor e humor em poemas como “hai-cai: hi-fi”, “corvo” e “conjugações”; Silviano Santiago apresentava “alguns floreios” glosando poemas de Drummond e Cabral, etc.

Tudo muito longe, portanto, daquela unidade que caracterizou anteriormente o movimento. Mesmo assim, focado em sua nova proposta, Pignatari apresentaria a trajetória da poesia concreta impondo-lhe facetas até então nunca apontadas pelos próprios poetas:

Nada mais parecido com a guerrilha do que o processo da vanguarda artística consciente de si mesma. Na guerrilha, tudo é vanguarda e todos os guerrilheiros são vanguardeiros. E cada mosquito. E cada árvore. E cada gesto. Só a guerrilha é de fato total (...). Constelações de liberdade sempre se formando.

Já repararam como as toupeiras lineares do sistema concedem em dar importância teórica à poesia concreta para logo em seguida reclamar de sua falta de “resultados”? Oportunismo do sistema em busca de equilíbrio: como milhafres no restolho ou albatrozes na esteira alimentar do barco, acreditam um dia suprir a “lacuna”, realizando as “obras” que os poetas concretos teriam deixado de realizar! Incapazes de perceber estruturas, não percebem que a “obra” da poesia concreta é tudo: confunde-se com seus percursos, com seus roteiros, com seu processo de constelação móvel (2004 [1967], p. 169-170).

O poeta, recuperando a origem militar do termo “vanguarda”, propunha uma nova visada sobre o conceito, tendo em vista a resistência armada ao regime ditatorial que organizava-se naquele momento, e ampliava a própria concepção do que fora a poesia concreta até então: manifestos, poemas, traduções, textos didáticos equivalem-se na “estrutura aberta de informação plena, onde tudo parece reger-se por coordenação (a própria consciência totalizante em ação) e nada por subordinação”.

Lendo a “guerrilha” como uma “vanguarda total”, Décio Pignatari encontraria paralelo com sua própria posição nas trincheiras culturais: “Estruturalmente, a guerrilha já é projeto e prospecto, já é *design* que tem por desígnio uma nova sociedade” (p. 168). O que, por um lado, serviria para justificar sua adesão à cultura de massa também explicaria sua confiança nas transformações estruturais – cujo ponto de fuga seriam as mudanças sociais efetivas – que poderia operar com os próprios meios de massa. Obviamente, essa posição idealista não mostraria os resultados esperados: a “guerrilha artística”, se ocorreu, não alterou às estruturas no nível proposto pelo autor.

Com isso, não desprezo o significado desse último gesto de Pignatari – parece-me, ao contrário, que uma perspectiva similar animou a arte mais interessante produzida no Brasil no final da década de 1960. Formados pela pesquisa estética de fôlego das artes concretas e/ou pelas propostas de aproximação com as massas do projeto nacional-popular pré-64 e informados pela neovanguarda, sobretudo a norte-americana, e/ou pelas possibilidades de libertação dos costumes da contracultura⁷³, jovens artistas em diversas áreas arriscar-se-iam ainda mais em uma aventura semelhante. Como observa Otília Arantes sobre as artes plásticas do período:

pretendia-se uma arte que integrasse a atividade criadora na coletividade, que não fosse elitista, mas que não compactuasse com a miséria e a estagnação nacionais; para isto era necessário romper com as fronteiras locais, utilizar-se de todos os recursos técnicos avançados, projetar sobre ou para além deste subdesenvolvimento, valores e instrumentos da sociedade capitalista avançada. (...) Não se propunham modelos, ao contrário, acreditavam em possibilidades e caminhos próprios, mas era evidente a insatisfação com os recursos que dispúnhamos e a aspiração a “acompanhar as possibilidades da revolução industrial” – o fascínio pela tecnologia mais recente, pouco ao nosso alcance, vinha acompanhado da crença de que pudesse trazer, de imediato, em seu bojo, as condições “para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade” por parte do público. (...). Negava-se a importância do mercado, ao mesmo tempo que se pretendia dinamizá-lo; pretendia-se recorrer aos meios de comunicação, desrespeitando ao mesmo tempo as instituições e os interesses dominantes – ora: como escapar à lógica consumística, ou como utilizar os media sem cair na separação social que instituem por sua própria *forma*? (1983, p. 10-1).

Não tratarei diretamente das obras, e suas implicações mais profundas, desse “momento tropicalista”⁷⁴, mesmo porque não se encontraria uma poesia “para o papel” que fizesse jus à rica experiência na canção, nas artes plásticas, no teatro ou no cinema. No final da década de 1960, Torquato Neto, expoente do núcleo do movimento, dedicou-se muito mais às letras de canções e aos textos de sua coluna “Geleia geral” – o que ressalta aquela não-especialização apontada por Pignatari. Waly Salomão e Duda Machado também se dedicavam a parcerias musicais com Jards

73 Assim compreendo, ampliando-a para os demais expoentes da geração, a reflexão de Roberto Schwarz sobre certa continuidade “desviante” de Caetano Veloso em suas posições estéticas e ideológicas durante a Tropicália: “Seja como for, a mudança não fizera de Caetano um conformista. *O impulso radicalizador do pré-64 continuava atuando dentro dele e logo em seguida iria se acentuar, através da adoção do figurino ultrarrebelde e polêmico da contracultura e do pop, em diálogo vivo com o momento estético e político nacional* (...) Ambígua ao extremo, a nova posição se queria “à esquerda da esquerda”, simpatizando discretamente com a luta armada de Guevara e Marighella, sem prejuízo de defender a ‘liberdade econômica’ e a ‘saúde do mercado’” (2012, p. 81, grifo meu).

74 “Talvez seja o caso, nesse sentido, de não se pensar unicamente, então, em movimento (no que esta expressão supõe de programático e organizacional), mas num ‘estado mais amplo e profundo’ (...), num ‘momento tropicalista’ cuja abrangência iria bem além do campo estritamente musical (...) ou da delimitação temporal demasiado rígida (SÜSSEKIND, 2007, p. 31-2).

Macalé. Paulo Leminski – que, embora não tenha participado ativamente desse momento, apontou diversas vezes seu entusiasmo com a Tropicália – dedicava-se desde 1966 a seu projeto mais ambicioso: o romance-ideia *Catatau*⁷⁵, lançado apenas em 1975.

Não que a produção poética desse período não existisse: em 1967, José Paulo Paes publicou *Anatomias* (livro que, acredito, definiu seu estilo), Cacaso publicou *A palavra cerzida* e, no ano seguinte, Chico Alvim publicou *Sol dos cegos* – os dois últimos ainda longe da poética que os consagraria nos anos 1970. Mas, apesar da qualidade dessas obras, parece-me que a poesia perdeu sua centralidade no plano cultural justamente pela premência de uma arte coletiva de rápido impacto e de público amplo – o que, a meu ver, explica o pouco destaque desses livros que refletiam, a seu modo, os impasses do período. Talvez a obra poética mais importante desses anos tenha sido mesmo a republicação de Oswald de Andrade⁷⁶ – revisão concretista que, sob emblema “guarda-chuva” da antropofagia⁷⁷, seria essencial tanto para a produção tropicalista e seus derivados quanto para a poesia marginal.

De resto, há um aspecto importante na produção poética daquele período que justifica as escolhas do próximo capítulo. No prefácio à *Poesia viva I*, antologia da Civilização Brasileira que pretendia apresentar um panorama da poesia em 1968, Antônio Houaiss justificaria a obra coletiva:

Destarte, ou se mata e se deixa morrer os poetas e os poemas, tomando a aparência pela essência, isto é, concluindo que, se não são rentáveis, não tem razão de ser, ou se procura superar o estrangulamento, *através de um veículo menos inadequado à sua comunicação do que o livro de rigor habitual*. Assim, reunindo um número máximo possível de poetas de tal modo que cada um se represente com um acervo tal de poemas que não possa ser (mal) apreendido por um ou dois poemas apenas, é possível, com igual ônus social, multiplicar a eficácia do livro e da comunicação (1968, p. 3-4, grifo meu).

Ora, não se pode esquecer que os poetas concretos abdicaram do livro individual desde o início do movimento nos anos 1950. Seus “livros” – *poetamenos* [1952] de Augusto de Campos,

75 Como estou interessado em certa dinâmica própria da poesia, não me debruçarei sobre os romances de Leminski. Contudo, quero apontar que, na entrevista que citei no início do capítulo, o poeta comenta *Catatau* à luz tropicalista: “Chamei de ‘pororoca’, num artigo, ao encontro entre a poesia concreta paulista e a tropicália baiana. Para mim, esse encontro é o mais importante acontecimento da cultura brasileira, dos últimos dez anos. A poesia concreta é cartesiana. A tropicália é brasileira. O atrito entre essas duas realidades revelou-se riquíssimo (...). *Catatau* é pororoca. É um livro tropicalista, o livro tropicalista que Gil e Caetano jamais se interessaram em fazer” (2007, [1976], p. 206-7).

76 Essa observação, feita por Paulo Ferraz em conversa sobre a poesia brasileira no final dos anos 1960, mereceria uma reflexão mais meditada.

77 E m *Verdade tropical*, Caetano Veloso destacou sua atração contraditória por “‘irracionalistas’ (como Zé Agrippino, Zé Celso, Jorge Mautner) e ‘super-racionalista’ (como os poetas concretos e os músicos dodecafônicos) – atração esta que se reproduziria em diversos graus na postura de poetas como Paulo Leminski – apontando, todavia que algo comum “era visível por trás desses dois grupos que nem sempre se aceitaram mutuamente: Oswald de Andrade” (1997, p. 245). A incorporação do ideário antropofágico, quase sempre de maneira distorcida – i.e. ignorando-se a historicidade de seus postulados – mas com rendimentos expressivos, é um traço decisivo da arte brasileira dos anos seguintes.

vértebra [1956] de Décio Pignatari ou *Servidão de passagem* [1962] de Haroldo de Campos – foram todos publicados coletivamente nas revistas *Noigandres* e, posteriormente, *Invenção*. E a retomada de obras individuais na virada dos anos 1960 para os 1970, como *Exercício findo* (1968) de Pignatari, apresentou-se mais pela exigência dos novos processos da “guerrilha artística”, do que pela necessidade de um retorno ao livro propriamente dito⁷⁸.

Nesse sentido, a própria estrutura física de *Exercício findo*, um encarte grampeado que remete mais à precariedade dum catálogo do que à permanência dum “livro bibliotecável”⁷⁹, parece-me exemplar. As cores berrantes da capa, saturada pela informação (título, nome do autor, caracteres aleatórios e ano de publicação), não deixam espaço para o branco da página, elemento estruturante de *Un coup de dés*, obra glosada no primeiro poema de *Exercício findo*, “*stèle pour vivre n° 4 (mallarmé vietcong)*”.

Pignatari seleciona fragmentos do poema de Mallarmé e os associa a imagens fálicas, das quais a mais interessante é a ligação entre a “*plume solitaire eperdue*” e a imagem duma pluma “enfeitando” um vaso sanitário – e aqui, finalmente, percebe-se a *incorporação paródica* da tradição: a pluma/caneta, metonímia da escrita⁸⁰ (tradicional), indo pelo ralo? A virulência da ilustração pop deformando o ideograma-figuração⁸¹ do poema original? O entrechoque entre um gesto próximo a Duchamp e o poema-constelação de Mallarmé?

A “pequena razão viril” da própria obra de Pignatari é questionada nos “ideogramas verbais” que sucedem “*stèle pour vivre n° 4*”: o espelhamento de “homem/woman”, o erro crasso de “ruin” ou a grafia quixotesca de “morte” são índices de uma problematização maior, antes difusa, que se vale da “contribuição milionária de todos os erros” (um dos motes oswaldianos tomado

78 Esse retorno, aliás, só aconteceria em meados da década de 1970 quando os três poetas concretos publicaram reuniões de suas respectivas obras, antes dispersas nas revistas e nos libretos de pequena tiragem. Algo semelhante aconteceria com, entre outros jovens poetas, Paulo Leminski que reuniria sua produção em revistas das décadas de 1960 e 1970 em *Caprichos & relaxos* [1983].

79 Antecipo algumas considerações que tecerei a seguir sobre o próprio formato de livros e/ou revistas dos poetas dos anos 1970. Se, como observa Viviana Bosi, “a geração rotulada como marginal (...) recusava o suporte do 'livro bibliotecável', preferindo as formas precárias semi-artesanais e personalizadas de expressão” (2011, p. 68), arrisco dizer que um poeta como Décio Pignatari poderia entender tal recusa como o “avesso errado”: afinal, os artistas de invenção em seus momentos mais experimentais também questionam o suporte livro em favor de formatos alternativos (revistas, plaquetes, fitas k7, caixas, móveis interativos que se desgastam, etc), mas a partir dos preceitos de reprodutibilidade técnica da produção industrial. Obviamente, o tratamento gráfico e a acuidade formal estão longe da precariedade “semi-artesanal” dos marginais – embora ambos questionem a ideia tradicional de livro.

80 No ensaio “Lance de olhos sobre *Um lance de dados*”, Haroldo de Campos observa que “a 'pluma solitária perdida', presa ao 'gorro da meia-noite' do 'príncipe solitário', é, ao mesmo tempo, a pena do autor, instrumento da obra” (CAMPOS et al., 2006 [1958], p. 187).

81 “Notar, também, que a disposição geral deste fragmento compõe sutilmente, de maneira mais topológica do que pela imposição definida de uma pictografia exterior (...), o ideograma de um gorro (bloca à direita de quem lê) ornado de uma pluma (linha isolada 'pluma perdida solitária', na página a esquerda do leitor, onde predomina o branco; ...)” (idem ibidem, p. 188). O leitor com maior imaginação poderá enxergar, no bloco à direita, o “ideograma de um vaso” como Pignatari.

como lema) na tentativa de levar a experiência concretista a suas últimas consequências.

O paradoxo constitutivo, de certa maneira abafado (mas não, por isso, menos atuante) no processo de evolução de formas do concretismo, torna-se assim um curto-circuito que será melhor aproveitado por artistas ligados direta ou indiretamente à Tropicália: a tensão indecisa entre adesão e crítica, sem síntese possível, será *também* a consciência desse paradoxo – e sua analogia com o nexos estrutural do processo de modernização no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960, cujo aspecto mais progressista é minado pelo golpe de 1964.

Como tentei mostrar, os próprios poetas concretos respondem ao impacto da ditadura de maneiras diferentes (popcretos, poemas semióticos, galáxias, etc), arriscando-se numa difícil conjugação entre engajamento político, entusiasmo ambivalente com a cultura de massa, incorporação de materiais caóticos e defesa do poema como realidade autônoma, até a pulverização do movimento no último número de *Invenção* em 1967. Por seu turno, sem possibilidade de retorno a etapas anteriores, os artistas jovens do final da década exasperam os sintomas dessa difícil conjugação, exagerando seus pontos-cegos. Curiosamente, essa exasperação do “momento tropicalista” será um ponto de virada para uma poética nova, que se formaria na década seguinte, cujas características tentarei apontar a seguir. Desse modo, investindo parodicamente contra suas próprias bases, *Exercício findo* de Décio Pignatari poderia ser tomado como prefiguração de certos aspectos que serão vislumbrados em muitos poetas brasileiros da década de 1970.

2. UMA POÉTICA POSSÍVEL

Linguagem, comunicação e vida – eis o que há de novo, além do meramente estético-artístico.
(Décio Pignatari)

2.1. O avesso do avesso

Não é novidade que, no início da década de 1970, havia entre os jovens artistas um enorme interesse pela obra de Oswald de Andrade: relativamente negligenciado por seus pares⁸², a redescoberta de Oswald trouxe consigo um teor de novidade artística que, aquela altura, poderia problematizar certos aspectos do projeto nacional-popular diante dos últimos acontecimentos no país⁸³. Por outro lado, enquanto a ideologia ufanista da própria ditadura, às vésperas do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, promovia uma consagração deturpada do modernismo⁸⁴, as propostas artísticas e as anedotas biográficas de Oswald de Andrade, em seus lances de nítido humor, surgiam como procedimentos que se contrapunham criticamente a essa mesma ideologia. Quer dizer, entre a propaganda oficial do regime, que produzia seus próprios signos de brasilidade, e as limitações do projeto cultural da esquerda após o golpe, cujo esgotamento seria confundido com um “vazio cultural”, muitos jovens artistas forçariam um paralelo entre o ostracismo sofrido por Oswald de Andrade e sua própria situação marginalizada – assim como tomariam a irreverência na obra do modernista como emblema de sua própria irreverência (apesar das evidentes diferenças).

Entretanto, esse retorno a Oswald, é preciso pontuar, inicia-se com o esforço crítico dos poetas de invenção. Como apontei rapidamente no capítulo anterior, a incorporação de Oswald de

82 Haroldo de Campos, em “Uma poética da radicalidade”, comenta a omissão deliberada de Oswald de Andrade no amplo panorama da antologia *Apresentação da poesia brasileira*, organizada por Manuel Bandeira, sob a justificativa de que seus poemas seriam brincadeiras de um “romancista em férias”: “Por estas considerações verifica-se que, mesmo perante observadores qualificados, essa poesia no perdeu sua contundência, fruto de sua radicalidade. Desidentificou-se tão violentamente do que se convencionava chamar poesia ou ‘inspiração poética’ em seu tempo e mesmo nos anos sucessivos ao Modernismo heróico, que se torna difícil, para muitos, tomá-la a sério como poesia” (1974 [1965], p. 58).

83 “Enquanto na fase Goulart a modernização passaria pelas relações de propriedade e posse, e pela ideologia, que deveriam ceder à pressão das massas e das necessidades do desenvolvimento nacional, o golpe de 64 – um dos momentos cruciais da guerra fria – firmou-se pela derrota deste movimento, através da mobilização e confirmação, entre outras, das formas tradicionais e localistas de poder. (...). De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional passa a forma de submissão. (...). Esta experiência, com sua lógica própria, deu a matéria-prima a um estilo artístico importante, ao *tropicalismo*, que reflete variadamente a seu respeito, explorando e demarcando uma nova situação intelectual, artística e de classe” (SCHWARZ, 1992 [1970], p. 74).s

84 Em levantamento recente sobre as celebrações da Semana de Arte Moderna ao longo das décadas seguintes, Frederico Coelho aponta que, em 1972, “a lista de comemorações é extensa, pois, pela primeira vez, há uma participação efetiva dos órgãos oficiais. Ocorrido durante a presidência do general Garrastazu Médici, o cinquentenário se dá justamente no período de ápice da propaganda ufanista militar” (COELHO, 2012, p. 109-110). Renato Ortiz, por sua vez, descreve detalhadamente (ainda que se concentre no cinema) o projeto de integração nacional via cultura e propaganda ufanista na ditadura civil-militar em seu livro *Cultura brasileira e identidade nacional* (2012 [1985]).

Andrade no ideário dos poetas concretos deu-se em três etapas conjugadas mas distintas: primeiro, o grupo *Noigandres* enfatizou a síntese e a objetividade do poema-minuto (no “plano-piloto” de 1958); depois, a tônica tornou-se a assimilação antropofágica da cultura estrangeira cujo resultado seria uma “poesia de exportação” (como em “Contexto de uma vanguarda” de 1961); *subterraneamente*, as mudanças no próprio concretismo eram pontuadas, em momentos-chave, pelo poema-piada oswaldiano com sua desestabilização dos parâmetros estabelecidos para a linguagem poética, seu uso paródico de procedimentos da nova realidade urbano-industrial e seu acentuado teor político (em “beba coca cola” de 1958, nos popcretos de 1964, etc). Esse último aspecto, que equivale a um dos termos do paradoxo constitutivo do concretismo, ampliou-se sobretudo após o golpe civil-militar, quando o próprio programa concretista questiona suas limitações materiais, culminando na “Teoria da guerrilha artística” de Décio Pignatari, cuja radicalidade aponta que

Quando o guerrilheiro Oswald de Andrade – guerrilheiro da idade industrial – faz um discurso sobre a política cafeeira, pinta um quadro assinando *Bostoff*, faz “pesquisa alta” em antiliteratura e liga a Paulo Mendes de Almeida, para que este lhe “resuma Proust” ao telefone, pois precisa preparar com urgência uma tese universitária, está procedendo como um homem dos novos tempos, antropófago retribalizado devorando a divisão do trabalho e a especialização (2004 [1967], p. 167).

As propostas da “guerrilha artística” de Pignatari – a sensibilidade dos não-especializados, a capacidade de conjugar materiais irreconciliáveis, a desierarquização entre baixa e alta cultura, etc. – procurariam ecos na própria postura de Oswald, um “homem dos novos tempos”. Isso, aliás, é um dado interessante: se antes os poetas de invenção ressaltavam apenas a conformação artística do poema, a exaltação desse novo “guerrilheiro”⁸⁵ denota um profundo interesse também no comportamento do poeta, correlacionando sua postura pública e sua obra. Essa correlação, como se sabe, seria intensificada por diversos jovens artistas da década de 1970: a explicitação das estruturas da indústria cultural nas apresentações tropicalistas⁸⁶, os *happenings* dos artistas ligados ao poema/processo ou as Artimanhas dos poetas ligados à *Nuvem Cigana* podem ser entendidas como situações nas quais se tirava, deliberadamente, certos efeitos estéticos da conjugação entre a peça artística apresentada e a presença física do artista (como parte integrante da peça). Do mesmo modo, a caracterização dos poetas nas fotografias estampadas em revistas como *Navilouca* (1974),

85 A ligação simbólica com a luta armada efetiva que se organizava no Brasil desdobrou-se por toda a década: a ideia de uma atuação em “guerrilha” aparece não apenas na teoria de Pignatari, mas também na “ocupação de espaços” de Torquato Neto em sua coluna “Geleia geral” (Cf. 1972), nos balanços melancólicos sobre a *Tropicália* de Caetano Veloso em Londres (Cf. 1977), nas estratégias de divulgação da poesia marginal no debate publicado na revista *José* (Cf. LIMA et al., 1976) ou em diversas cartas de Leminski a Bonvicino.

86 “Julgar a atividade tropicalista como um simples ajustamento ao mercado seria, portanto, reduzir o alcance de sua intervenção na música brasileira. Pois, se é verdade que os tropicalistas não se opuseram à exploração sensacionalista, tendo mesmo se divertido com ela, já que tinham um compromisso com o sucesso, por que esta atitude deveria excluir qualquer possibilidade crítica?” (FAVARETTO, 2000, p. 142).

Almanaque Biotônico Vitalidade (1976/1977) ou *Muda* (1977) não são meras ilustrações, pois participam dessa mesma correlação entre figura pública e produção artística. É óbvio que esses efeitos devem ser analisados de maneira particular em cada uma das situações, mas não se pode ignorar o princípio comum que os norteia: a proposta difusa, mas fecunda, de aproximação entre arte e vida na produção cultural da década de 1970 que comentarei adiante.

Outro aspecto importante da “guerrilha artística” é a necessidade de participação consciente do autor em todas as fases de produção de sua obra – o que se associa à não-especialização da proposta de Pignatari: a diagramação na página, o formato da publicação ou os modos de distribuição parecem ter, assim, a mesma importância nas coordenadas da “guerrilha”. Não que esses aspectos fossem ignorados pelos poetas concretos – ocorre que, agora, esse cuidado se tornaria tão essencial quanto a própria criação dos poemas (na verdade, faria parte da criação). Também não é difícil perceber nisso certa semelhança com a produção alternativa⁸⁷ dos poetas marginais que se iniciou precariamente, em 1971, com os libretos mimeografados de Charles e Chacal, mas se desdobraria em projetos mais arrojados como o poema visual “Pipa” [1976] de Xico Chaves, o “Calendário” [1977] do grupo *Nuvem Cigana* ou a precariedade programada de *Na corda bamba* [1978] de Cacaso.

Esses dois aspectos – a importância da postura pública do artista e a participação no processo de confecção da obra – estão associados, por sua vez, às novas formas de organização coletiva que se distinguem dos parâmetros programáticos do próprio concretismo. Para além de uma plataforma poética estrita, impõe-se uma necessidade de cruzamentos entre os diversos autores que fortaleceriam suas respectivas obras à medida que compreendessem e incorporassem as obras de seus pares. Quer dizer, se a poesia concreta propunha um repertório comum entre todos os poetas, cujo resultado seria o “mínimo múltiplo comum da linguagem”, a nova teoria de Pignatari parece propor o compartilhamento dos repertórios individuais⁸⁸, fazendo da coordenação desses repertórios o próprio lugar de atuação da “guerrilha”. Isso, acredito, poderia ser o cerne de uma análise da revista *Navilouca*: editada por Waly Salomão e Torquato Neto, a publicação reunia artistas de diferentes tendências e criava um arco entre os poetas concretos (Augusto de Campos abre a edição com um soneto satírico contra seus detratores) e a jovem experiência contracultural (Chacal

87 Em “Uma poética da radicalidade”, Haroldo de Campos aponta que “o livro de poemas de Oswald participa da natureza do livro de imagens, do álbum de figuras, dos quadrinhos dos *comics*” (1974 [1965], p. 40). Ainda que pretenda ressaltar a importância do “*layout* tipográfico das coletâneas oswaldianas”, associando-a ao apuro gráfico dos poetas concretos, a descrição de um “álbum de figuras” remete mais aos libretos marginais do que aos objetos concretistas.

88 O paroxismo desse compartilhamento levaria ao poema/processo de Wladimir Dias-Pino. Seria preciso um estudo detalhado sobre a exasperação promovida por Dias-Pino – e suas relações com a “guerrilha artística” – nesse momento de pulverização do programa concretista. Por ora, deixo apenas um trecho do primeiro manifesto do novo movimento que explicita a necessidade dessa criação coletiva: “O processo do poeta é individualista e o que interessa, coletivamente, é o processo do poema. (...). Somos uma equipe. O que existe são poemas, são poemas que funcionam ou não em substituição ao julgamento contemplativo e alienado do bom/ruim” (2009 [1967], s/p).

apresenta uma série de poemas visuais, incluídos num encarte da revista). Da faísca entre a presença do corpo – tratado, ambigualmente, como signo de resistência política e de adesão à indústria cultural – e os parâmetros artísticos do concretismo⁸⁹ – também mantido, em termos ambíguos, como legado do alto modernismo e como “sucata de cultura”⁹⁰ – forja-se uma poética em estilhaços, cujos traços comuns ainda estão por ser definidos.

Nisso também, arrisco dizer, pode-se vislumbrar (“pelo avesso errado”?) alguma semelhança com o “poemão”, conceito forjado por Cacaso que daria coesão, ao longo da década de 1970, à poesia marginal e sua crítica mais empática: procurando “certa transitividade entre os autores, entre os assuntos, nas atitudes, como se a poesia de cada um fosse parte integrante de um mesmo poema maior, que todos estivessem escrevendo juntos” (CACASO, 1997 [1976], p. 52), como já está bem documentado⁹¹, encontro os mesmos traços nos principais estudos críticos ligados à poesia marginal – como *Impressões de viagem* [1979], de Heloisa Buarque de Hollanda, e *Retrato de época* [1981], de Carlos Alberto Messeder Pereira, produzidos no calor do momento e em contato direto com os poetas abordados. Mais que isso, Heloisa Buarque teve uma participação ativa nas agitações culturais do período desde, pelo menos, 1974 quando escreveu, em parceria com o próprio Cacaso, o artigo “Nosso verso de pé quebrado” no qual já esboçava uma preocupação com

os sintomas reveladores de uma retomada mais geral de nossa produção poética, aquela que vive o risco da marginalidade.

E, nesse caso, os critérios propriamente literários de avaliação passam para segundo plano, e nos defrontamos com um fenômeno que tem, sobretudo, valor de atitude. Nesse caso, estar fazendo poesia é mais importante do que o produto final (CACASO, 1997 [1974], p.

89 Não pretendo abordar a revista *Navilouca*, mas destaco um aspecto que será importante em meu estudo. Em *Cuerpos paganos*, Mario Cámara percebe que “la presencia de la retícula em la tapa de *Navilouca* declara en principio la voluntad antimimética y antirreal, tan propia del arte moderno y cultivada por los concretos em su fase matemática. Sin embargo, la forma reticular de *Navilouca* se encuentra perturbada por las fotografías, una forma indicial y mimética contraria a la lógica de la retícula (...)” (2011, p. 179). Como descreverei a seguir, essa perturbação causada pelas fotografias seria explorada (e, logo após, descartada) por poetas como Paulo Leminski e Régis Bonvicino, o que os levaria a um progressivo abandono da quadrícula como estrutura de organização visual dos poemas.

90 Retiro a expressão de um ensaio de Antonio Candido sobre “um tipo de literatura violentamente anticonvencional, que parece feita com sucata de cultura, como, entre outros, o curioso *Me segura que eu vou dar um troço* [de Waly Sailormoon] (...). Aqui, não podemos falar de memórias, nem de relato, nem de ficção, nem de poesia, nem mesmo de estilo. É a literatura anti-literária, traduzindo uma espécie de erupção inconformista” (1979, p. 25). Percebe-se que, para mim, o interesse mantém-se na tensão entre uma “literatura” que se quer, de diversos modos, “anti-literária”.

91 Como assinala Beatriz Vieira: “Aferrar-se à experiência cotidiana, ao lugar-comum ou a delicados processos de transmissão de conhecimento e sensibilidade entre indivíduos era uma forma de reagir ao que se desfazia, nestes tempos em que implacavelmente 'tudo o que é sólido desmancha no ar'. Não deixa de ser um desejo, ou necessidade, de partilhar a experiência de estar em pleno processo de 'diluição da experiência', quando a fugacidade dos fatos e vivências passa a sobrepujar a consistência e a intensidade. O 'poemão' de Cacaso, os poemas compartilhados de Ana C. e Ângela Melim, a transmissão de Schwarz, as festas da Nuvem Cigana, os textos coautorais de poetas e críticos, o empreendimento coletivo e artesanal das coleções e revistas, os eventos e antologias diversas comportam todos essa marca” (2011, p. 216-7).

passando, dois anos depois, pela organização da antologia *26 poetas hoje* cujo prefácio destaca “um circuito paralelo de produção e distribuição independente [que] vai se formando e conquistando *um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia*” (1976, p. 7, grifo meu) e estendeu-se por meio do diálogo criativo com Ana Cristina Cesar.

Esses traços, que definem uma posição crítica acolhida de modo bastante consciente pelos autores⁹², reforçam estruturalmente a relação desses críticos com a poesia marginal na medida em que propõem a incorporação da experiência cotidiana imediata na tessitura do trabalho acadêmico, forjando um método crítico de identificação afetiva com o objeto – o que, por um lado, problematiza os “critérios propriamente literários” na análise dos poemas e, por outro, enfatiza “o instante, o minuto, o registro do que está ‘no ar’” (SÜSSEKIND, 2004 [1985], 115-6). Por sua vez, esta mesma identificação afetiva entre críticos e poetas produz e consolida aquele repertório comum partilhado da reflexão de Cacaso. Não à toa, no prefácio para *Impressões de viagem*, o poeta Francisco Alvim aproxima-se do livro como um “companheiro de viagem” e afirma, após descrever as virtudes intelectuais de Heloisa Buarque, que estas “são qualidades que fazem confiável a crítica de Helô; e, por isto mesmo, tornam-se desde já – o que é mais importante – *elemento da criação* de nossos dias” (*apud* HOLLANDA, 2004 [1979], p. 10, grifo meu).

No fundo, esta vivência compartilhada entre artistas e críticos afinados entre si já carrega, em um só passo, outra possibilidade de realização (para além da presença física em apresentações) do difuso projeto de aproximação entre arte e vida daquela poesia e alguns índices da limitação deste mesmo projeto. Isso porque essa contaminação mútua – ultrapassando o simples diálogo criativo e estreitando os laços de amizade que, de maneira mais ou menos consciente, opunham-se ao autoritarismo da vida social brasileira do período⁹³ – pretendia-se ainda mais ampla: Cacaso, por exemplo, saudava a distribuição personalizada dos livros marginais por criar “entre poeta e o eventual leitor” um “pretexto para uma conversinha” relativizando “a tradicional distância que

92 Essa consciência está explicitada em diversos trechos das respectivas obras. Como exemplo, cito a introdução do livro de Messeder Pereira: “Ainda dentro de minha preocupação de familiarização com meu objeto de estudo, participei, no primeiro semestre de 1978, do curso Seminário de Documentação Literária, dado na Faculdade de Letras da UFRJ, pela professora Heloisa Buarque de Hollanda. Minha participação nesse curso foi bastante útil para o desenvolvimento do meu trabalho (...) pela presença de vários poetas cuja produção se enquadrava dentro do material que eu estava analisando”. (1981, p. 23-4).

93 Viviana Bosi observa que “a precariedade social também é frequentada com intensidade pela mocidade de classe média, ainda que obviamente de modo diferente dos mais desprivilegiados. (...). No caso dos poetas, ao tentarem a experiência da vida longe da cidade, na fazenda do amigo Luis Olavo Fontes (onde passavam longas temporadas Cacaso, Ana Cristina, Charles, Chacal e outros), nas viagens pelo Rio São Francisco, na frequentação da casa comunitária de Santa Teresa (núcleo da “Nuvem Cigana”), ou ainda ao agrupar-se no Pier de Ipanema (um istmo exilado do continente), essa geração isola-se da sociedade autoritária para abrir as portas da percepção para ilhas ou paraísos tribais, mas fechando-as e estreitando-as em relação ao mundo lá fora. Resta saber se esta foi a melhor (e talvez única) estratégia interessante naquele momento, pois tanto nas associações políticas de esquerda quanto na reunião de jovens artistas, o pequeno grupo constituiu-se como possibilidade de troca de ideias e de experimentação de projetos coletivos (2011, p. 242-3).

costuma separá-los” (1997 [1978], p. 25), embora atentasse aos limites, sobretudo de classe⁹⁴, que impediam o encontro fortuito com uma gama mais variada de eventuais leitores. Quer dizer, esta identificação afetiva, que fortaleceu os elos entre certos poetas, críticos e o “público jovem” e permitiu a circulação de obras relativamente fora dos padrões do mercado editorial, por outro lado dificultou o contato, não apenas com os eventuais leitores que por diversos motivos não partilhassem das mesmas premissas comportamentais dos chamados poetas marginais, mas também com outros grupos importantes de poetas e/ou críticos que estavam em plena atividade durante a década de 1970.

Desse modo, as instigantes tensões encontradas no debate e na criação poéticas do período tornaram-se aparentemente estanques: cada grupo de poetas parece, à primeira vista, ter respondido apenas às suas próprias questões estéticas, com pouco ou nenhum diálogo com os demais grupos, o que mantinha certa coesão entre artistas afins⁹⁵ e abafava as possíveis semelhanças com artistas “rivais”. Assim, a leitura da poesia marginal restringiu-se, por um lado, a uma experiência específica entre jovens da zona sul carioca – embora os grupos de poetas da zona norte, como o *Folha de Rosto*, e o indefectível Nicolas Behr em Brasília sejam sempre mencionados *en passant* – e, por outro, como um fenômeno cultural que caracterizou a principal tendência da poesia brasileira produzida dos anos de chumbo até a reabertura democrática.

Não negarei, afinal, a tentação de relacionar essa curiosa posição dos poetas marginais àquela que, na década de 1950, correspondia à poesia concreta que, para um crítico de então, não passava de “pataquada de três ou quatro jovens engraçados”⁹⁶, embora as diferenças entre as duas situações sejam também bastante evidentes. Se, como apontei no primeiro capítulo, os poetas concretos se opuseram a um determinado modo de fruição do poema, abrindo-se a experimentações de linguagem, muitas vezes próximas à *mass media*, e questionando os limites do objeto literário, conquanto se esforçassem na recuperação de certa poesia de invenção cujo ápice situa-se em seu seletor paideuma, pode-se encontrar certa continuidade enviesada, com a mediação tropicalista, deste questionamento na fruição e na própria determinação do objeto-poema entre os marginais – continuidade esta que, por outro lado, contém em si mesma o elemento disruptivo que polariza as

94 “A vida cultural brasileira de 64 pra cá, ao contrário do período logo anterior, quando se estava realizando a comunicação com as camadas populares, é caracterizada socialmente por se achar represada nos limites da classe da pequena burguesia e a setores médios ilustrados” (CACASO, 1997 [1978], nota 4, p. 23).

95 Aqui vale uma ressalva: Heloisa Buarque de Hollanda (Cf. 2006 [1979]) distingue ao menos dois grupos no seio da chamada poesia marginal. Um, de poetas mais intelectualizados e ligados à tradição da poesia moderna, reunidos na coleção *Frenesi* – Cacaso, Chico Alvim, Roberto Schwarz, João Carlos Paduá, Geraldo Carneiro – e outro, de poetas mais jovens e mais ligados à contracultura, quase todos reunidos na *Nuvem Cigana* – Ronaldo Bastos, Chacal, Charles, Guilherme Mandaro, Bernardo Vilhena, etc. Todavia, a transitividade entre estes dois grupos, concentrada na figura de Cacaso, é sempre mencionada nos depoimentos de diversos poetas (Cf. COHN, 2007) – culminando em projetos como a coleção *Vida de Artista*.

96 Excerto de um artigo de Saldanha Coelho de 1957 encontrado no segundo número da revista *Qorpo estranho* (1976b) numa coletânea de citações de opositores da poesia concreta sob o título “The gentle art of making enemies”.

duas tendências como as mais impactantes da poesia brasileira na segunda metade do século XX.

Em grande medida, esta continuidade se baseia na “noção de comunicação” com os novos públicos que começaram a se configurar, ao menos no Brasil, após a Segunda Guerra Mundial, com o crescimento dos grandes centros urbanos e dos grandes meios de comunicação de massas. Mas aqui é necessário fazer as devidas distinções. Os poetas concretos incorporaram – e, em alguma medida, ajudaram a criar – novos procedimentos e técnicas possibilitados pelos avanços dos recursos midiáticos. Com isso, propunham um projeto de superação estética – o fim do “ciclo histórico do verso” – que gerava uma releitura da tradição moderna – calcada na simultaneidade ideogramática em oposição à discursividade linear – e, ao mesmo tempo, uma ruptura com os parâmetros poéticos em voga que, todavia, partilhavam da mesma tradição. Para tanto, dedicavam-se à divulgação de suas novas ideias por meio de artigos e manifestos que esmiuçavam a teoria da qual partiam e os modos de leitura que propunham aos objetos que criavam. Há, enfim, um caráter didático na organização do próprio movimento que, para se “desespecializar”, precisava aparelhar o possível leitor com os instrumentos necessários à compreensão daquela nova poesia.

Após o impacto causado pelas tendências antiartísticas do final da década de 1960 – que reelaboraram em chave irônica os procedimentos do concretismo –, a introjeção dos meios de comunicação, sobretudo a televisão, na vida diária da maioria dos brasileiros citadinos e a brutalidade do processo de modernização impulsionado pela ditadura, este caráter didático perdeu seu sentido histórico. Assim, os “manifestos” escritos por Torquato Neto, Waly Salomão ou Caetano Veloso, por exemplo⁹⁷, tornaram-se índices de uma atitude mais ampla, que permeia grande parte da produção cultural brasileira do final da década de 1960 e meados da década de 1970, com a pulverização dos projetos estéticos programáticos. Em outras palavras, aquilo que na poesia concreta era um paradoxo foi assumido pelos artistas direta ou indiretamente ligados à Tropicália como um curto-circuito no qual a contradição é levada a um paroxismo sem síntese possível – o que se aproxima daquilo que Roberto Schwarz nomeou de “absurdo”⁹⁸.

Não se pode esquecer, porém, que esta pulverização não escapou à sensibilidade dos próprios concretos ou, pelo menos, de seu herdeiro, Paulo Leminski, cujo “Anti-projeto à poesia no Brasil” de 1965 anunciara que

97 Penso, entre outros, no manifesto “Torquatália III”, de Torquato Neto, que anuncia “a antifórmula superabrangente: o tropicalismo está morto, viva a tropicália” (2004a [1968], p. 63); no “Planteamiento de cuestiones” de Waly Sailormoon que, em nome de uma “continuidade produtiva”, afirma que “a inteligência é uma energia limitada – a inteligência não pode muito; é preciso PIQUE” (2008 [1974], p. 103-4); ou no “Manifesto Qualquer Coisa” de Caetano Veloso que, defendendo “a sublitteratura. a sublitteratura e a superlitteratura. e até mesmo a literatura”, afirma em seu programa: “qualquer coisa é radicalmente contra os radicalismos e, paradoxalmente, considera ridículo tal paradoxo. ridiculamente não vê paradoxo nisso. decididamente a favor do advérbio de modo” (1977, p. 165-6).

98 “A sua [da Tropicália] ligação ao novo se faz *através*, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz no lugar de se extinguir. Na composição insolúvel mas funcional dos dois termos, portanto, está figurado um destino nacional, que dura desde os inícios” (SCHWARZ, 1992, p. 77).

A poesia concreta destruiu (principalmente com Invenção-4) todas as possibilidades de uma neo-arte poética. Reino da invenção pura. Hoje inclusive nem mesmo um Plano Piloto (como lançado em 1958) serviria para circunscrever ao menos o poli-projeto da poesia de vanguarda brasileira de que a poesia concreta foi e prossegue sendo o segmento mais avançado. Não seria essa a forma mais palpável de liberdade artística? (1965, p. 112)

Arrisco afirmar que, *grosso modo*, a poesia marginal – ou melhor, sua interpretação crítica que se cristalizou – acabou repondo aquele paradoxo concretista para resolvê-lo em seus próprios termos. Nesse ínterim, opondo-se à “esterilidade” da poesia concreta,

os novos poetas voltam-se para o modernismo de 22, cujo desdobramento efetivo ainda não fora suficientemente perseguido. Nesse sentido, merece atenção a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico (BUARQUE, 1976, p. 9).

Ora, embora se possa perceber certo hermetismo na linguagem derivada da poesia concreta, esta linguagem nunca se confunde com o “discurso nobre acadêmico” – ao qual, aliás, também se opõe radicalmente. Mais que isso: o “recuo estratégico” ao modernismo de 1922, com especial atenção ao poema-minuto oswaldiano, está presente no próprio “plano-piloto para poesia concreta”, muito embora a incorporação poética do coloquial não seja uma preocupação dos poetas concretos. Melhor dizendo, as palavras coloquiais (não o *discurso*) perpassam as preocupações concretistas de atualização dos repertórios pois, sendo uma poesia diretamente ligada ao contexto urbano-industrial, “é justamente na MOEDA CONCRETA DA FALA, tão desgastada e falsificada pela linguagem discursiva, que a poesia concreta vai buscar (água da fonte) os elementos fundamentais de sua expressão” (CAMPOS et al, 2006 [1957], p. 164).

Há, portanto, um ponto de intersecção que une – ao passo que distingue – a poesia concreta à poesia marginal. Ambas assumiram a necessidade de uma poesia que correspondesse às demandas do tempo presente, visando uma comunicação satisfatória com um público amplo e heterogêneo e tendo como referência nacional a “atualização estética” realizada pelo modernismo de 1922. Todavia, enquanto a poesia concreta impunha-se “uma responsabilidade integral perante a linguagem” cujo resultado é o poema como um “objeto útil” que comunica sua própria estrutura, a poesia marginal procurou uma espontaneidade vitalista cujo resultado é um poema de estrutura *deliberadamente* transitiva que comunica o instante fugaz. Quer dizer, enquanto a poesia concreta incorpora a linguagem coloquial para convertê-la, por meio da construção rigorosamente calculada, em matéria de sua linguagem funcional⁹⁹, a poesia marginal faz do coloquial sua própria linguagem,

⁹⁹ “Na poesia, por definição, tudo deve ser funcional. Mas nem tudo o que é funcional para a poesia o será também para o uso discursivo. Por isso, a poesia concreta não pretende ser uma panaceia para substituir a linguagem discursiva. A poesia concreta circunscreve o seu próprio âmbito e função autônomos dentro do campo da

legando ao poema as marcas daquela almejada aproximação entre arte e vida – já que não se distingue da linguagem diária. Ou para citar a “Consciência marginal” de Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena: “Aqui o poema não é coloquial por mero acaso ou por programa, mas por incorporação natural da conversa, do passeio/trabalho/relax diário, do instantâneo revelado às pressas, do cigarro a varejo e tantas coisas mais, desfrutadas em comum” (*apud* COHN, 2007 [1974], p. 77).

Porém, e aqui se reencontra a contradição, embora arrisquem uma aproximação radical entre arte e vida – que, em última instância, não se distinguiriam –, os poetas marginais produziram “um tipo de *texto* literário indiscriminado entre carta, diário, reflexão, ou o poema sem nenhum 'pedestal' ou 'moldura', compartilhando totalmente da linguagem diária, como se não fosse um artefato artístico” (BOSI, 2011, p. 69, grifo meu). Quer dizer, se pretendiam incorporar o cotidiano em sua arte, fizeram-no, por outro lado, nos domínios do *texto*. Se, como está no primeiro capítulo, os poetas do grupo *Invenção* não puderam acompanhar os desdobramentos radicais dos artistas plásticos oriundos do concretismo, conquanto tenham arriscado – com os popcretos e os poemas semióticos – uma poesia que prescindisse de palavras, os poetas marginais, por sua vez, apostaram na própria vivacidade da palavra como o veículo que os aproximaria, pela linguagem partilhada, de seu eventual leitor. Em outras palavras, enquanto certos artistas plásticos na década 1970 pretendiam extrapolar os limites de qualquer objeto categorizável¹⁰⁰, a produção de poesia marginal tendeu a um texto que questiona o estatuto do “poético” mas que pouco questiona os limites do próprio *poema como texto*¹⁰¹. Ao contrário, em seus melhores momentos aprofunda-se nestes limites, buscando “um caminho de mão-dupla, produzindo versos que contêm muito da fala comum combinada a imagens e reflexões mais formalizadas” (*idem*, *ibidem*, p. 70).

É curioso constatar que, diferentemente dos poetas concretos, Cacaso intentou até mesmo circunscrever a poesia marginal nos limites da palavra escrita em sua resenha à *26 poetas hoje*:

Depois de Chico Buarque e sobretudo do tropicalismo, com Caetano e Gil, e mais um ou outro compositor, começou a circular um boato, de autoria se não me engano dos

linguagem. Mas pretende influir sobre o discurso, na medida em que puder revivificar e dinamizar suas células mortas, impedindo a atrofia do organismo comum: a linguagem” (CAMPOS et al., 2006 [1957], p. 163).

100 Segundo Oiticica, sua arte suprassensorial é “a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado – não são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir esse lado. São dirigidos aos sentidos, para através deles, da 'percepção total', levar o indivíduo a uma 'super-sensação', ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para descoberta do seu centro criativo interior (...)” (1986 [1967], p. 104).

101 Mesmo o poema declamado, como ocorria nas Artimanhas, não ultrapassa os limites impostos à própria natureza da palavra. Nesse sentido, valho-me de uma reflexão de Alfredo Bosi encontrada em *O ser e o tempo da poesia*: “A um pintor o mestre zen aconselhou que se transformasse no bambu que desejava pintar. A arte deveria, no limite das suas forças, apagar a diferença, saltar o intervalo que separa o corpo da natureza. É precisamente o que faz a mão: adere à superfície da matéria e penetra-a para modificá-la, para suprir a distância entre o que a natureza é e o que o homem quer que ela seja. (...) A voz, não. Age quase sempre à distância ou na ausência do objeto. (...) A voz abre caminho para que se dê uma nova presença dos seres: a *re-presentation* do mundo sob as espécies de significados que o espírito descola do objeto” (2000, p. 71-2).

concretistas de São Paulo, de que a boa poesia brasileira, em falência e sem saída no âmbito propriamente literário, teria imigrado para o campo da música popular... A ideia fez o sucesso de praxe e chegou a ser adotada e relançada por outros críticos, e lá vai o equívoco ganhando notoriedade (...). A alta qualidade poética das letras de Chico, Caetano, Paulinho da Viola, Paulinho Pinheiro e outros continua intocada, é um fato inquestionável. Mas trata-se de não confundir indevidamente domínios da palavra cantada e da palavra escrita, que possuem tradições próprias, critérios próprios de escala e avaliação (1997 [1976], p. 45)

Embora alguns poemas presentes da antologia – como “Vida bandida” de Bernardo Vilhena, posteriormente musicado por Lobão – relativizem estes limites¹⁰². Mas o que me interessa, de fato, é destacar essa confiança na palavra, sem outros subterfúgios, como veículo de forte apelo comunicacional. Nesse sentido, lembro que a precariedade de confecção e distribuição dos livros, as ilustrações e fotos presentes em diversos exemplares ou as performances divertidas das Artimanhas, ainda que mereçam atenção crítica, não são *aspectos estruturais* desta poesia¹⁰³. Ou melhor, são na medida em que repõem o paradoxo: relativizam a distância entre autor e leitor e questionam o formato do livro catalogável mas mantêm a primazia da palavra como cerne de sua criação.

E não poderia ser diferente? Bem, esta questão já aparecera anteriormente entre os desdobramentos da poesia concreta. Ainda que na “fase matemática”, Haroldo de Campos tenha almejado um poema construído sem referentes externos, percebia a inevitabilidade da carga semântica inerente à palavra¹⁰⁴. Se os artistas plásticos concretistas puderam trabalhar seus problemas formais em linhas e cores com uma pureza que parecia improvável aos poetas, no outro extremo também puderam incorporar a impureza dos objetos reais a suas obras com uma contundência que a palavra não alcança. Há, como já disse, um “descompasso” entre a enxada violentamente fincada na tela no “popcreto para pop crítico” de Waldemar Cordeiro e as colagens de revistas e jornais nos popcretos de Augusto de Campos – “descompasso” este que reaparece na

102 Curiosamente, a remissão constante à tradição da música popular brasileira é um traço característico da poesia do próprio Cacaso (Cf. MARTIN, 2008). Além disso, esta distinção seria relativizada em muitos depoimentos do poeta como este transcrito na revista *Remate de Males* nº 2: “Minha experiência com a poesia teve três momentos diferentes, que vou caracterizar rapidamente. Primeiro fiz um livro em 67, que foi editado, distribuído e não aconteceu nada. (...) Uns sete anos depois, em 75/76, voltei a escrever poesia, por razões que não tem nada a ver com literatura, razões muito mais de desabafo pessoal e vontade de juntar pessoas. (...) Paralelamente a esse período, comecei a escrever letras de música, que é, digamos, a fase mais agora, [que] também deu muito certo, porque me possibilitou a profissionalização que para o poeta que faz livro é um negócio impensável. (...) me profissionalizei numa coisa que pra mim é inteiramente grata – a poesia é, para mim, descompromissada, gratuita, a coisa por ela mesma – minha preocupação, hoje em dia é assegurar a gratuidade da minha atitude criadora” (1981, p. 6-8).

103 As edições mais recentes das obras de Cacaso, Chico Alvim, Chacal ou Ana Cristina Cesar corroboram minha percepção. Longe da precariedade das obras originais e sem as ilustrações e fotografias que acompanhavam os poemas, o leitor atual possui apenas os textos cuja fruição prescinde daqueles elementos que, assim, revelam seu *aspecto acessório* – sobretudo se comparados ao uso estrutural de ilustrações e fotografias nas obras dos poetas concretos. Entre as duas pontas, tentarei demonstrar que as mudanças nada circunstanciais na visualidade da poesia de Paulo Leminski podem iluminar alguns nexos entre concretos e marginais.

104 “É certo que esses rastros de conteúdo existem realmente, e de maneira inegável, numa arte como a poesia, cujo instrumento – a palavra – diferentemente da cor ou do som, não pode ser tratado como um elemento totalmente neutro, antes carrega um lastro imediato de significado” (CAMPOS et al., 2006 [1957], p. 109).

poesia marginal em outros termos. Aqui, não se trata mais de assegurar o controle formal através da organização asséptica do material caótico e, sim, abdicar deste controle para aproximar o poema da linguagem cotidiana ao ponto de não mais distingui-los. Ocorre que o próprio processo de recorte da fala caótica ou dos acontecimentos banais já exige do poeta marginal um grau de elaboração, ainda que muitas vezes precário, que o afasta do imediatismo que sua poesia pretende registrar¹⁰⁵.

Ou seja, a palavra – diferentemente dos materiais heterodoxos das artes plásticas – possui um lastro de significado mas, ao mesmo tempo, é apenas designativa. Torná-la o termo de aproximação entre arte e vida gera uma tensão irresoluta: o poeta “quase varre o texto do seu mundo de referência” (CACASO, 1997 [1978], p. 41) mas só pode fazê-lo *através* do texto, mediação entre seu “mundo de referência” e o eventual leitor. Assim, o poema torna-se registro do cotidiano fugaz e índice de sua própria inviabilidade de identificação plena com a vida. Obviamente, nos melhores casos esta tensão é conscientemente trabalhada na própria elaboração dos poemas. Nestes, a confiança na palavra nunca é ingênua – antes está permeada de ironia, como nos títulos que ressignificam a frase singela entreouvida pelo poeta ou no “movimento de contínuo desmentir-se” (ALVIM, 2000, p. 59) no próprio recorte dos versos. Com o perdão do trocadilho, esta tensão é sintetizada pelo poema-título de *Na corda bamba*, livro publicado por Cacaso em 1977

Poesia
Eu não te escrevo
Eu te
Vivo

E viva nós!

(1985 [1977], p. 64)

– no qual o verso mais longo, visualmente destacado, contradiz seu próprio enunciado enquanto a força afirmativa do “Eu te/ Vivo” parece relativamente intimidada pelo *enjambement*. Entre “escrever” ou “viver” a poesia, o eu escolhe a segunda opção mas a registra através da primeira. A quase-rima entre os dois termos, “escrevo / vivo”, não é uma solução – ao contrário, realça a tensão que proponho. E o verso final arremata o poema com uma saudação a um “nós” indeterminado: respeitando a estrutura interna do texto, o “nós” é formado pelo eu e a própria poesia, mas não se poderia imaginar que este “nós” são, na verdade, autor e leitor integrados *por meio* da poesia? Ou ainda o próprio poeta e o amigo, Chico Alvim, a quem dedica o poema?

As perguntas, apesar de retóricas, têm fundamentos objetivos na própria *forma* da poesia marginal cuja relativização da distância entre escrita e experiência imediata permite uma leitura menos cerrada no poema como objeto-em-si. Por isso, aliás, não se pode descartar os pontos de

105 Ou, como observa Bernardo Vilhena em entrevista à revista *Escrita* nº 19, o trabalho de um poeta marginal “não é simplesmente retratar o cotidiano, é você devolver o cotidiano da maneira que você sente” (1977, p. 8).

contato entre esta poesia e aquela encontrada nos volumes da coleção *Violão de rua*, nos quais o questionamento nos modos de elaboração e fruição do poema não se dá como projeto de superação de certos limites estéticos (o “avesso errado” nas palavras de Décio Pignatari), mas como tentativa de enfatizar uma mensagem imediata a ser assimilada mais facilmente por um público não-familiarizado com as características do poema moderno. Todavia, enquanto o discurso propositivo do intelectual engajado do CPC, desfazendo-se de sua própria linguagem, colocava-se numa pretensa linguagem popular – que alcançaria as massas trabalhadoras dando-lhes consciência de classe –, os poetas marginais possuem, *a priori*, a mesma linguagem de seu “público-alvo”: por isso, os poemas aprofundam-se na especificidade dessa linguagem – com vocabulário, ritmo e outros recursos expressivos próprios – o que, por sua vez, reforça a identificação daquele novo público jovem que, ao ler os poemas, poderia sentir-se completamente imerso naquele mesmo “mundo de referência”. Disso advém, aliás, a posição de um crítico como Silviano Santiago, para quem a poesia marginal “é também derivada de uma convivência diária e comum, quase que de *patota*” (2000 [1978], p. 194).

Ou seja, se os poetas do CPC desfaziam-se de sua linguagem para uma maior comunicação com as massas trabalhadoras – procurando identificar-se com elas – parece que os poetas marginais, em casos extremos, operam pelo inverso¹⁰⁶: em certos poemas de Bernardo Vilhena ou Charles, procura-se um paralelismo com a situação das figuras socialmente marginalizadas sem se desfazer de sua própria condição, i. e., essas figuras são reinterpretadas sob a perspectiva de “marginalidade” dos próprios poetas¹⁰⁷. É essa aproximação que Antonio Risério critica em “Papo de anjo”, texto publicado na revista *Muda*:

Tempos atrás, vinha a pessoa poeta jovem classe-média falar para as grandes vítimas de uma estrutura social monstruosa como se ele mesmo pessoa poeta jovem classe-média fosse uma dessas grandes vítimas. Bobagem. Tudo falso. Os “poetas marginais” substituíram o operário pelo malandro-bandido-trombadinha-traficante. No palco, uma garotada carioca dourada bancando o bandido (*MUDA*, 1977, p. 25).

106 Não ignoro, com isso, o jogo de alteridade que compõe alguns poemas de Chico Alvim ou mesmo de Cacaso – chamados devidamente de “poetas dos outros” – nos quais a incorporação da fala alheia é o procedimento que configura o texto. Nesses casos, muito mais arrojados do que os demais, percebo uma dupla operação: o recorte das falas alheias acaba revelando sentidos profundos por trás de frases banais ouvidas no cotidiano, mas isso só é possível pela incorporação destas falas no “mundo de referência” dos poetas que as ressignificam em suas obras.

107 “Assim, a própria sensibilidade do poeta é aproximada do marginal, do bandido, do pobre aviltado pela miséria (...). Esta aproximação comum é também um estereótipo social autorizado pela vivência da droga – na percepção da turma, a ameaça de repressão policial, de destruição física, de desespero, tem correspondências com os problemas e as situações da miséria mais desvalida. (...) Contudo, trata-se menos de uma apropriação política que de uma idealização que, através da imagem da desqualificação do poeta e da poesia, abrange sem mais a realidade social (...). A desqualificação estilizada impõe seus pontos de vista de classe e interpreta a outra, a social, à sua imagem e semelhança. As imagens de caos urbano, miséria e perdição materializam, portanto, sentimentos genuínos, porém dúbios, pois não se fundam na experiência social da desqualificação mesma, o que, por sua vez, tem um gosto inegável de privilégio” (SIMON; DANTAS, 1985, p. 58-9).

Apesar da generalização – ou talvez justamente por ela – é interessante perceber que, à medida que traça um paralelo entre a poesia engajada do CPC e a “poesia marginal”, Risério acaba colocando-se numa posição estrategicamente similar àquela ocupada pelos poetas concretos na década de 1960. Se, com o “salto participante”, os concretos pretendiam criar uma poesia engajada de ampla comunicação que não abdicasse das pesquisas verbivocovisuais – mas, ao contrário, que partisse destas pesquisas –, Risério em seu texto parece reivindicar uma “poesia do desbunde” que não abdicasse de certos procedimentos técnicos oriundos da própria poesia concreta:

Quando desisti de fazer o número 3 da revista *Código*, da qual eu era editor, foi porque o meu amor por aquilo tudo brilhava na distância de um sol gelado. (...) Uma beleza nobre, beleza bela, estética, de pedra cristalina na vitrine. E a certeza de que aquele trabalho não acenderia mais nenhum fogo. (...) As revistas ganhavam o ar de catálogo-mostruário de uma empresa poética de alta competência técnica. (...) Acima de tudo, faltava alegria, juventude, beijo na boca, bandeira, bobeira. E as caras lindas? Papo de anjo: um poema de Burliuk. Somos jovens jovens jovens. Quem é da nossa gang não tem medo. Duda, em *Polem*, diante dos cristais perfeitos cabralino-mallarmaicos refletindo sobre o claro da página, pedia help a um rock dos Stones: *paint it black!* Um quarto no Hotel das Estrelas para Mallarmé e Mick Jagger. Oh what a pleasant company (idem, ibidem, p. 24).

De um lado, “a alta competência técnica” que caracteriza a poesia concreta. Do outro, “a alegria, a juventude, o beijo na boca, bandeira, bobeira” – associados à poesia marginal. Na intersecção, a “gang sem medo” dos poetas que querem, ao mesmo tempo, incorporar em suas obras o legado da poesia moderna, via paideuma concretista, e a vivência partilhada, via indústria cultural, da nova juventude urbana brasileira. Mais que isso: uma poesia que pretende macular a construção asséptica dos “cristais perfeitos” com a experiência geracional da contracultura. Em outras palavras, uma poética possível que equacionasse todas as demandas de seu tempo, superando aquela dicotomia entre “vanguarda” e “desbunde”. Ou, nas palavras de Paulo Leminski em carta a Régis Bonvicino:

somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá
somos centauros
metade decadentes alexandrinos bizantinos
e metade bandeirantes pioneiros Marcopolos
Sinbad
Livingstones
Davy Crockets

a música popular é a escola

o cartum é a escola

sem abdicar dos rigores da linguagem
precisamos meter paixão em nossas constelações
paixão
PAIXÃO

(LEMINSKI; BONVICINO, 2007 [1977], p. 43)

Percebe-se, de imediato, a reposição do paradoxo constitutivo da poesia concreta em duas camadas: *i)* como herança direta da própria poesia concreta, cujos desdobramentos na década de 1960 já propunham o diálogo com o “cartum” e a “música popular” sem “abdicar dos rigores da linguagem”; *ii)* como superação desta mesma herança, compreendida ambigualmente por esses jovens poetas – Risério, Leminski, Bonvicino – como base fundamental para suas próprias criações e, ao mesmo tempo, como modelo engessado do qual deveriam se desvencilhar. Ou, como escreveu Leminski em outra carta a Bonvicino:

penso que o plano piloto
virou plano pirata

nosso negócio
é gerar uma ecologia
um meio ambiente nosso
de trocas de mensagens
metalinguagem mútuas e recíprocas
(deixe que chamem de panelinha máfia autofagia etc)

UM MACROGESTO

só assim vamos ter força para continuar
permanecer
transformarmo-nos sem mudar
aufhebung: o conceito hegeliano que quer dizer
ANIQUELAR & MANTER

(idem, ibidem [1976], p. 36)

E não seria esse “meio ambiente nosso de troca de mensagens” uma espécie de identificação afetiva entre estes poetas que, inclusive, dificultou o diálogo deles com os poetas marginais, colocando-os como rivais? Se sim, encontra-se – pelo avesso – um primeiro ponto de contato entre os dois principais grupos de jovens poetas da década de 1970.

Além disso, aquela continuidade enviesada que aponte na poesia marginal aparece, entre estes autores, como formulação bastante consciente – o que incide, por sua vez, na própria forma dos poemas. Se pretendiam descomprimir a linguagem da poesia concreta sem abdicar de seu rigor de construção, “transformando-se sem mudar”, fizeram-no a fim de alcançar uma comunicação plena com um público mais amplo. E, curiosamente, esta operação encaminhou-os por um trajeto semelhante àquele que encontrei entre os poetas marginais: uma confiança na palavra e seus recursos expressivos, tendendo mesmo a um retorno ao verso¹⁰⁸. Contudo, enfatizando a contradição, muitos poemas de Leminski ou Bonvicino deste período são objetos-em-si que comunicam sua “própria estrutura” e, ao mesmo tempo, podem ser lidos como “estruturas transitivas” que comunicam um registro fugaz. É por isso que, na apresentação de *Régis Hotel* (1978), Bonvicino pode intitular-se como um “repórter sígnico do meu tempo e do meu espaço”: o poeta seria, então, um “designer da linguagem” que usa seus recursos para reportar a experiência imediata.

2.2. Muda quer dizer

Dois anos após a publicação de *26 poetas hoje*, Alice Ruiz e Paulo Leminski organizaram uma breve antologia publicada na revista *Pólo Inventiva* sob o título “X poetas e uma geração possível”. Além de Torquato Neto e Waly Salomão – que aparecem na seleção de Heloisa Buarque de Hollanda por representarem o momento de “virada do formalismo experimental para a nova produção poética de caráter informal” (1976, p. 11) –, a antologia dos poetas curitibanos trazia trabalhos de Caetano Veloso, Antonio Risério, Duda Machado, Régis Bonvicino, do artista gráfico Rettamozo e dos próprios organizadores. E, “apadrinhando” a antologia, havia o poema “Epitáfio” de Tristan Corbière, na tradução de Augusto de Campos. No texto de introdução, Leminski elenca 13 pontos comuns entre os artistas selecionados:

- 1) DO ACASO PARA O RIGOR: A PLURALIDADE DOS MUNDOS POSSÍVEIS
- 2) influxo/tangência/convergência com música popular (canção/letra)
- 3) oral, coloquialidade, a moeda corrente da fala (o visual de 56)
- 4) repúdio da “literatura”: poesia/signo/VIDA
- 5) incorporação “natural” das liberdades da vanguarda–56 (especialização, montagem, fragmentação, sintaxe analógico-ideogrâmica, paronomásia, consciência do código,

108 “a poesia concreta já proclamou-se a única e boa e certa. A Nova! ‘dando por encerrado...’ e se o povo gostar do verso, o que é que a gente faz?/ expulsa o povo?/ ou faz como avestruz, enfia a cabeça num ideograma da dinastia/ ming e faz de conta que ele não existe?// precisamos tirar a poesia da vertigem/miragem do novo, novo, mais/ novo, mais, mais...// quero fazer uma poesia que as pessoas entendam./ q não precise dar de brinde um tratado sobre Gestalt ou uma tese de/ jakobson sobre as estruturas subliminares dos anagramas paronomásticos...” (LEMINSKI; BONVICINO, 2007 [1978], p. 111, grifo meu).

multimídia)

6) sensibilidade desenvolvida mais pela exposição aos frutos (poemas) do que à teorização da vanguarda–56

7) predomínio do poema curto: extrema síntese, brevidade, economia

8) prioridade do cartum sobre o lírico e o épico (abertura p/ o cartum)

9) despreocupação por planos-projetos-manifestos-plataformas de alta definição (excludentes): indeterminação maior, maior margem ao acaso, mais riscos, menos segurança, menos apoio logístico da teoria

10) repertório enriquecido pela divulgação/tradução da mais radical poesia universal, posta em circulação, em vernáculo, pela geração anterior (mallarmé, pound, maiakovski, klebnikov, bashô, cummings, huidobro, arno schmidt, arnaut daniel, dante, li-tai-po...)

11) distanciamento em relação à metalinguagem, metalinguagem NA obra, tendência à produção de mensagens primeiras, epifânicas (consciência do ícone)

12) material pobre x material nobre (luxo/lixo): VULGARDA

13) partes com a coisa-rimbaud além do mallarmé, legado pela anterior

(LEMINSKI; BONVICINO, 2007 [1978], p. 191-2)

O poeta explicita novamente uma espécie de filiação “rebelde” à poesia concreta: pressupõe e utiliza de maneira livre suas conquistas técnicas mas se esforça em distinguir-se *geracionalmente* dela. É significativo que o faça num texto estruturalmente similar ao “plano-piloto” – tópicos breves que resumem os pressupostos e expõem as características desta poética – embora argumente a favor de uma “indeterminação maior” e com “menos apoio logístico da teoria”. Também chamam atenção os itens 3 e 4, nos quais Leminski percebe a “coloquialidade” e a “aproximação com a vida”, características da chamada poesia marginal, como qualidades de sua nova poesia. Mesmo a “incorporação 'natural' das liberdades da vanguarda” encontra ecos naquela “incorporação natural da conversa” que Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena apontam em “Consciência marginal”. Quer dizer, aqui também “o gosto e a iniciativa do experimento brotam pela via da sensibilidade, não sendo resultado exclusivo de fidelidade a qualquer programa” (CACASO, 1997 [1978], p. 41), embora se remeta constantemente ao programa concretista como repertório assimilado de maneira sensível.

Entretanto – e essa é a principal diferença em relação aos marginais –, o texto acima defende tão somente que a aproximação entre “arte” e “vida” dar-se-ia através dos signos. Pode parecer estranho, à primeira vista, que o poeta, seguindo certas reflexões de Décio Pignatari¹⁰⁹,

109 Em entrevista concedida a Régis Bonvicino e sugestivamente intitulada “CORPO/ SCRITO/ COM O/ SIGNO”, Décio Pignatari explica a epígrafe de seu livro, a frase de Rauschenberg “A pintura está entre a arte e a vida – e eu procuro estar nos lapsos delas”: “Na verdade, não traduzi corretamente a frase: gaps (lacunas) = lapsos. Achei mais engraçado: estar nas escorregadelas de uma e/ou outra: um jogador jogado no percurso dessa indefinível hipérbole entre o que se chama vida e o que se chama signo. Acho que nunca consegui entender nada – vida, ideologia ou arte – que não incluía o biológico. Mais precisamente, o corpo humano. Afetado por um outro corpo embutido: o signo. (...) Um pensamento sensível, digamos, um pensamento que oriente a sua sensibilidade. (...)”

resolva a tensão que anima a melhor poesia marginal invertendo o fluxo da aproximação e entendendo o próprio poema como um “sinal de vida”. Mas é justamente essa operação, que “transforma sem mudar” com todos os problemas daí decorrentes, que distingue – ao passo que reúne – esses poetas tanto dos poetas marginais quanto dos poetas concretos. Pois, com isso, o próprio “concretismo deixa de ser índice apenas de rigor construtivo, para indicar uma produtiva tensão entre linguagem e vida, entre tradição e experimentação, entre necessidade de inovar e de comunicar” (PEDROSA, 2006, p. 59) e, ao mesmo tempo, a poesia marginal¹¹⁰ torna-se um exemplo, a reboque, daquilo que Leminski nomeou de “inutensílio”:

A função da poesia é a função do prazer na vida humana.

Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa. Afinal, a arte só tem alcance prático em suas manifestações inferiores, na diluição da informação original. Os que exigem conteúdos querem que a poesia produza um *lucro* lógico.

O lucro da poesia, quando verdadeira, é o surgimento de novos objetos no mundo. Objetos que signifiquem a capacidade da gente de produzir novos mundos. Uma capacidade in-útil. Além da utilidade (2011 [1986], p. 86-7).

Invertendo também os termos do “plano-piloto”, Leminski apresenta o poema como um “objeto in-útil” cuja única *função* – e um herdeiro do concretismo sabe bem que “a forma segue a função” – é a “função do prazer na vida humana”. Assim, o poeta renega o combate contra uma “poesia hedonística” presente na teoria da poesia concreta, mantendo a proposta de “uma arte geral da palavra” que se resolveria em termos de “linguagem sensível”. Em outros termos, o que era “uma responsabilidade integral perante a linguagem” para os poetas concretos, torna-se uma espécie de *brincadeira* que, sem exigir justificativas, é mais uma das alegrias possíveis na vida¹¹¹.

Essas desestabilizações da polaridade estanque entre concretos e marginais são também sintetizadas pelo projeto da revista *Muda*, publicação do segundo semestre de 1977. Editada por Antonio Risério e Régis Bonvicino em formato de almanaque, como a *Navilouca* ou a *Biotônico*

Coisa estranha essa, de sobreviver graças a uma sensibilidade informada por algo insensível (signos). Insensível? A linguagem está embutida no código genético: é mais do que um fígado ou um rim ou um coração” (CÓDIGO, 1986, s/p). Curiosamente, a mesma frase de Rauschenberg foi usada por Geraldo Carneiro para definir sua própria poesia: “trabalho no espaço que existe entre arte e vida, na brecha que existe entre arte e vida. Isso é muito mais que usar como matéria-prima a própria vida” (JOSÉ, 1976, p. 5).

110 Não sem ironia, Leminski assim afirma em “Tudo, de novo”: “A única razão de ser da poesia é ela ser um antidiscurso.// Um modo de dizer como não se diz. Poesia, num certo sentido, é o torto do discurso. O discurso torto.// Tirando isso, não vejo nenhuma razão para ela existir. A pior poesia é aquela que tenta dizer, ornada e dramaticamente, aquilo que a prosa consegue dizer. Nisso, a poesia dos anos 1970, ou 'marginal', é ótima: ela registra bobagens tão insignificantes que nenhuma prosa se dignaria recolher para as eternidades da memória.// A poesia dos anos 1970 é uma antropofagia. Uma devoração de todos os materiais da memória” (2011 [1985], p. 72).

111 “O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A possessão diabólica. A plenitude da carne. O orgasmo. Estas são coisas que não precisam de justificação bem de justificativas. // Todos sabemos que elas são a própria finalidade da vida” (LEMINSKI, 2011 [1986], p. 86).

Vitalidade, a revista reúne trabalhos de poetas, cartunistas, músicos e fotógrafos jovens – excluindo programaticamente os poetas concretos. Ao contrário das outras revistas editadas por Bonvicino e/ou Risério – como *Bahia Invenção*, *Código*, *Poesia em G* ou *Qorpo estranho* – nas quais os critérios de seleção são similares aos dos próprios poetas concretos, calcados em parâmetros de invenção de linguagem e criação intersemiótica, aqui o critério é, declaradamente, geracional (a “coisa-rimbaud”) como atesta o artigo “Papo de anjo” anteriormente mencionado e o editorial-poema da revista:

(...)
 MUDA quer dizer
 um silêncio uma aventura
 mudar mudar-se mudança
 transportar a mobília
 MUDA quer dizer
 mudança de peles pêlos penas
 de certos animais e aves
 MUDA quer dizer
 cavalos ou muares folgados
 para substituir os animais cansados
 ao longo de longas jornadas
 MUDA quer dizer
 arranhar a lora da laringe
 vozes da voz
 planta que sai do viveiro
 para plantar-se além
 (...)

(MUDA, 1977, p. 2)

Sem autoria definida – imagina-se que os autores sejam os próprios editores –, o poema reproduz diversas acepções dicionarizadas¹¹² do signo “muda” para lhes instituir um sentido bastante específico: tudo se converte em metáfora do lugar que a revista pretende ocupar no panorama da poesia brasileira no final da década de 1970. Por isso, o estribilho “MUDA quer dizer” pode ser lido duplamente: “MUDA significa” (o que está no dicionário) e “MUDA pretende dizer” (a pretensão da revista). Sem explicações teóricas, o texto começa sua aventura em “um silêncio” – uma “revista muda” – que, desdobrando-se pela plurissignificação recortada do dicionário, amplia

112 Essa reprodução é quase integral. Veja-se, por exemplo, o verbete do *Pequeno dicionário brasileiro de língua portuguesa* de 1967: “**muda**, s. f. Ato de mudar; mudança; substituição de animais cansados, em jornadas longas, por outros folgados; renovação do pêlo, das penas ou da pele de certos animais; planta tirada do viveiro para plantação definitiva; fato, roupa”. O verbete se repete na edição de 1975 do *Novo dicionário de língua portuguesa*.

as possibilidades do próprio nome até “arranhar a lira da laringe” e explodir nas “vozes da voz”. De certo modo, esse processo de deslocamento dos signos que explicita novos significados reaparece no terceiro verso que, com pequenas variações, transforma o nome da revista em verbo infinitivo (“mudar”), aciona seu uso com a inclusão de um sujeito (“-se”) e assinala a continuidade da ação através do gerúndio (“mudança”). Aliás, é esse mesmo processo que, adiante, transforma a “planta” em sujeito ativo da ação de “plantar-se além”. A poesia de *Muda*, afinal, quer sair do “viveiro” e arriscar novas possibilidades de criação – transportando, contudo, a “móvel” consigo.

Percebe-se que não há negação do passado: “os animais cansados” precisam ser substituídos por “folgados” – e a rima aqui não é ocasional – para que a “jornada” continue. Não se pretende fazer tábula rasa com o repertório anterior, mas mantê-lo como um modelo ambíguo que é celebrado à medida mesmo que se intenta superá-lo. Ou melhor, este repertório, mormente a poesia concreta, é deslocado de seu contexto original e, entrando em contato com o presente, assume uma nova feição que é, ao mesmo tempo, o desrecalque de suas próprias contradições internas e a deformação das principais premissas que o sustentavam.

Isso está evidente, por exemplo, na simples omissão dos nomes dos autores: assim como ocorrera em *Noigandres* nº 4 de 1958, os créditos em *Muda* aparecem apenas na última página da revista. Com isso, o primeiro contato do leitor com os poemas acontece sem a mediação da autoria. Todavia, se esta omissão de autoria no projeto da poesia concreta visava uma linguagem anônima e coletiva por meio da redução programática das características individuais de cada poeta, a linguagem coletiva de *Muda* – seguindo a “guerrilha artística” de Pignatari? – desdobra-se da própria soma das diversas vozes que a compõem. Ou, para aprofundar a comparação matemática, aquilo que culminava num “mínimo múltiplo comum” da linguagem na poesia concreta, é substituído aqui por um “máximo divisor comum” cujo resultado é aquela voz geracional que se equilibra nos pontos coincidentes entre as características individuais de cada poeta¹¹³:

o viúvo chora suas lágrimas são co-
mo grãos de mostarda que caem no
solo seco dos ladrilhos enquanto isso
vinte milhões de crianças desespera-
das bolinam nas varandas

113 “Se a crise da modernidade pode ser interpretada como crise do estilo individual, esta eleição de um estilo coletivo e geral tem sido a maneira dos poetas também se afirmarem individualmente. Foi neste sentido que o projeto da Poesia Concreta visou objetiva e programaticamente esta meta. Entretanto, o caso presente da poesia marginal é exatamente o oposto – não há projeto comum de linguagem a ser executado, nem utopia programada como meta. A pluralidade de tentativas, com tantas características díspares e divergentes, converte-se quase que involuntariamente na expressão de um mesmo dado comum, traduzido na estilização informal e antiliterária”. (SIMON; DANTAS, 1985, p. 56). Pode-se perceber, novamente, que os poetas de *Muda* estão na intersecção entre um e outro polo.

Nhê. As putas fazem
ponto na porta do
chega. Nhê. O brasi-
rick canta. O brasi-
lodge olha. O brasi-
vette buzina. Nhê.
nha.

cemitério da Conso-
lação. O brasiwagen
cel freia. O brasi-
liat acena. O brasi-
Todos perguntam
quanto é a chupadi-
nha.

nada na barriga
navalha na liga
valha

(MUDA, 1977, p. 11)

Há um tênue fio temático que amarra os três poemas – que poderiam, assim, ser três partes de um único texto. O primeiro é um recorte lírico da cena de um “viúvo” contraposta as “vinte milhões de crianças desesperadas” que “bolinam nas varandas”. A falta de pontuação induz a uma determinada leitura que rapidamente se desfaz: a oração redundante “o viúvo chora suas lágrimas” logo é substituída por “o viúvo chora. suas lágrimas são como grãos de mostarda”. A diagramação em quadrícula exige a separação silábica (“co- mo”; desespera- das”), mas cria uma impressão visual de incompletude na última linha – que esclareceria, afinal, a ligação entre o “viúvo” e as “crianças”. A cena, apesar de imprecisa, tem pequenos sinais de violência, sobretudo no adjetivo “desesperadas” que gera uma conotação pesada ao verbo “bolinar”.

Essa impressão é corroborada pelo poema seguinte, no qual as “putas fazem ponto”. O nexos possível entre os dois textos parece sugerir que aquelas “crianças desesperadas” são estas “putas”. Perceba-se que aqui também ocorre uma indução da leitura que rapidamente se desfaz. Inicialmente o leitor imagina que “Nhê” é simplesmente a onomatopeia daquilo que “as putas fazem”. Sem deixar de sê-lo, descobre-se pela segunda linha que “As putas fazem/ ponto na porta do” – e a leitura é interrompida pela falta de coesão do “chega” na linha seguinte. Depois de compreender o movimento que organiza o poema¹¹⁴, o leitor pode relacionar o caos da cena – as putas recebendo os clientes em carros de diversas marcas que pouco se distinguem entre si – ao próprio caos da leitura que, todavia, apresenta um padrão que permite a “decodificação linear” do excerto. Novamente, uma partícula – “nha” (quase uma variação de “nhê”) – mantém-se visualmente fora da estrutura planejada, sugerindo uma continuação daquele primeiro trecho.

Por fim, o terceiro poema concentra-se numa breve situação irrompida pela violência urbana: entre o “nada na barriga” e a “navalha na liga”, o haicai impõe um paralelismo sonoro que acaba gerando uma ligação causal entre ambos. A pequena cena é descrita em *flashes* rápidos que, pela interferência dos dois poemas acima, o leitor pode complementar: a fome de “nada na barriga”

114 “Nhê. As putas fazem/ ponto na porta do/ cemitério da Conso-/ lação. O brasiwagen/ chega. Nhê. O brasi-/ rick canta. O brasi-/ cel freia. O brasi-/ lodge olha. O brasi-/ liat acena. O brasi-/ vette buzina. Nhê./ Todos perguntam/ quanto é a chupadi-/ nha”.

não poderia ser de uma das “crianças desesperadas” e/ou das “putas”? A violência, que é apenas sugerida no primeiro excerto e recebe contornos mais precisos no segundo, torna-se a própria ação captada pelo último. A diagramação também se mantém: a última linha (“valha”) é visualmente menor – o que, por outro lado, reproduz o corte da “navalha” tanto na própria estrutura do poema quanto no signo (a interjeição “valha” forma-se pela omissão do “na-” de “navalha”).

Os poemas são de Rogério Duarte, Régis Bonvicino e Alice Ruiz, respectivamente. Três poetas bastante distintos entre si, cujas características não são, normalmente, aproximadas pelos críticos que os abordaram. E, observando bem, estas mesmas características individuais mantêm-se a despeito da leitura conjunta proposta pela própria publicação: o fragmento de prosa com laivos de surrealismo de Rogério Duarte, a permutação de linhas que perturbam a sintaxe linear no poema de Régis Bonvicino e o haicai marcado pelos jogos paronomásicos de Alice Ruiz continuam intactos em suas qualidades particulares. Ou seja, a “voz coletiva” da revista não pretende abafar a individualidade de cada uma das vozes que a constituem – antes, a intenção aqui é embaralhá-las para, na permanência de suas vicissitudes, encontrar os fatores comuns que aproximam todos os poetas presentes na publicação¹¹⁵. Esse embaralhamento se dá, inclusive, na própria disposição dos créditos finais da revista – sob o título de “MAPA” – que, pela enumeração caótica, pode deixar o leitor confuso:

risério e régis organizaram. a programação gráfica é de zé augusto nepomuceno. na página 3, maria (ditado lento a pepeu). régis (gíria de poeta) e risério (doideira) na 4. na cinco: still alive and miski: auto-retrato. chacal pinta na VI com risquinhos de zé augusto, risério e régis. a sétima é de aldo (acusam me sonhos) fortes: para alimentar o tigre (...).

A apresentação rápida corresponde a uma exigência de “economia de linguagem”: retira-se toda informação redundante – o nome completo dos autores, por exemplo, está na quarta-capa –, como acontece com os principais manifestos da poesia concreta. Porém, ao mesmo tempo, o uso de apelidos, trocadilhos ou do pré-nome gera um efeito de intimidade entre autores e públicos, como ocorre inúmeras vezes nos créditos de livros dos poetas marginais. A enumeração não respeita padrão algum (4, cinco, VI, sétima) e prima-se em simular uma apresentação coloquial, repleta de inconstâncias próprias da linguagem oral. A “gíria dos poetas” comporta, ainda, uma série de fotografias pessoais – como os passeios de Antonio Risério e Régis Bonvicino pelo centro de São Paulo (p. 24-5) ou a visita de Waly Salomão a Paulo Leminski e Alice Ruiz em Cruz do Pilarzinho, Curitiba (p. 28) –, montagens com personagens famosos dos quadrinhos – sobretudo o Mickey

115 No supracitado debate registrado na revista *Remate de Males* nº 2, Régis Bonvicino apresenta *seu* poema “Negrito para Cesário” como “uma homenagem que *a gente fez* para Cesário Verde”, assinalando também que *Muda* é uma revista “sincrética, mistura muito: mistura poesia concreta com a coisa mais expressional, com a coisa pop, sei lá” (1981, p. 3, grifo meu).

Mouse (p. 4; 8) e desenhos de próprio punho – como os “risquinhos” que ilustram os poemas de Chacal (p. 6). Em alguns momentos, os próprios poetas esmeram-se em aparecer como personagens – como na fotografia de Bonvicino atrás de um balcão de bar no qual se lê “REGIS” (p. 27), no desenho de Waly Salomão sob a legenda “REAL GRANDEZA” (p. 28), na carta coringa de baralho montada a partir de uma foto de Caetano Veloso (p. 23) ou, principalmente, no poema-foto de Paulo Leminski (p. 5).

Primeira aparição de um nome próprio na revista, o poema – que ocupa sozinho uma página inteira – conjuga-se com a fotografia do poeta numa espécie de ideograma que justapõe imagem e palavra¹¹⁶. Embora a construção em versos livres, em torno das redondilhas menores, e o ritmo ágil, muito próximo da fala, inspirem uma leitura fluida do texto, esta justaposição texto/imagem impõe-se como elemento constitutivo do próprio poema. Trata-se de uma fotografia retirada em 1963, por Augusto de Campos, durante a “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda” em Minas Gerais. Sem o bigode que caracterizaria sua figura pública nas décadas seguintes, o jovem Leminski segura algumas folhas de papel e sustenta um olhar fixo em direção a um horizonte que se encontra fora da imagem. A austeridade da cena é reforçada pela formação rochosa sobre a qual o poeta contempla o mundo numa remissão – talvez inconsciente? – à estética romântica¹¹⁷.

Nesse sentido, a fotografia parece uma variação do “Caminhante sobre o mar de névoa”, famosa obra de Caspar Friedrich do início do século XIX. No entanto, as diferenças de perspectiva entre o quadro e a fotografia são fundamentais: se, na obra alemã, o rosto do jovem caminhante permanece oculto diante da imensidão da natureza que ele e o espectador da tela contemplam; aqui o que se mantém oculta é a própria imensidão, enfatizando-se a imagem do jovem poeta, sobretudo de seu rosto. A própria mancha gráfica do texto, aliás, ressalta o rosto de Leminski entre os dois termos de sua auto-designação: “cachorro louco”. De modo similar, o signo “ser” destaca-se pelo contraste

com a camisa branca, sendo o único elemento textual que sobrepõe-se à imagem do poeta – para, contudo, realçá-la. Este “ser”, em seu isolamento visual, pode ser lido tanto como substantivo

116 Recupero aqui as sugestões da nota introdutória a *Quarenta clics em Curitiba*, projeto de Leminski com o fotógrafo Jack Pires originalmente publicado em 1976, na qual o poeta afirma: “Aproximamos fotos e poemas como ideogramas japoneses.// Entre foto e poema – a faísca de uma nova poesia” (1991 [1976], s/p).

117 Não custa lembrar que a obra de Leminski traz inúmeras referências e elementos românticos e simbolistas, como se pode observar nesse poema, que abre o livro *Caprichos & relaxos*: “um dia desses quero ser/ um grande poeta inglês/ do século passado/ dizer/ ó céu ó mar ó clã ó destino/ lutar na índia em 1866/ e sumir num naufrágio clandestino” (1985, p. 11).

quanto como verbo e, em ambos os casos, pressupõe um movimento que ressignifica a fotografia: aquele poeta *é*, ainda que potencialmente, o mesmo Paulo Leminski de 1977, cujo projeto poético delineado em *Muda* já estava implícito nos poemas e ensaios publicados desde a década de 1960.

Esse movimento anacrônico possui certos traços de auto-ironia – que, inclusive, justificam a remissão à obra de Friedrich como *blague* – na própria exposição da figura do jovem austero que, aparentemente, não tem características de um “cachorro louco”. Ao mesmo tempo, o ente “pauloleminski” é marcado por uma posição singular, marginalizada diante do “nosso piquenique” – que inclui a voz de enunciação do poema e o próprio leitor – mas dotada de uma potência capaz de “fazer chover”. Além disso, o nome próprio reverbera no método indicado para seu assassinato – “pau” está inserido em “paulo” – de modo menos consonante, contudo, do que a rima entre “pique” e “piquenique” cujo modelo, provavelmente, são os sonetos de Mallarmé traduzidos por Augusto de Campos¹¹⁸. Em outras palavras, a representação do poeta oscila entre uma vontade de individuação, por meio da exploração de seu nome próprio, e uma necessidade forjada de “desaparecimento elocutório”, por meio do deslocamento do lugar de enunciação no poema.

É interessante perceber, aliás, como esta operação recupera uma estratégia formal utilizada pelos poetas do grupo *Noigandres*, na fase imediatamente anterior à poesia concreta, para diferenciar-se no panorama da poesia brasileira no início da década de 1950. Como observa Gonzalo Aguilar:

A inscrição do nome é o indicio mais claro de um trabalho de individuação e diferenciação, e consiste em acumular um capital simbólico vinculado a um nome próprio que marca posições e orientações. O nome *Noigandres* já estabelece diferenças de repertório e de estratégias. Mas a delimitação de território pelo nome não se detém em uma denominação grupal; nos primeiros poemas de Pignatari e dos irmãos Campos, insiste-se, com muita energia, no nome [próprio] como *emblema*. (2005, p. 168).

A aglutinação do nome em caixa baixa, “pauloleminski”, evidencia ainda mais sua utilização como um emblema daquele “ser”, representado na fotografia, “que tem que ser morto”. Sob essa ótica, poder-se-ia dizer que, simplesmente, o nome inscrito deve “morrer” para não atrapalhar o júbilo dos leitores em “nosso piquenique”. No entanto, a supervalorização deste mesmo nome, ampliada pela foto, acaba revitalizando o “ser” em sua potência, entre a sordidez e a piada-pronta, capaz de “fazer chover”. Ou seja, o emblema tanto converge para uma íntima confissão do poeta de estirpe romântica, deslocado mas autossuficiente, quanto para um jogo bem-humorado de

118 Publicadas no início da década de 1970, as traduções de Augusto reforçam a complexidade do esquema de rimas mallarmaicas, no qual, muitas vezes, um dos termos está totalmente inserido em seu correspondente rímico (“zela/ gazela”, “anseio/ seio”, “a soar/ abraça o ar”, “sonora/ se honora”, “da tribo/ atribui”, “diamante, amante”, etc). Não me parece equivocado considerar que a rima “pique/ piquenique” é um exemplo bem-humorado deste esquema.

espelhos, no qual as diferentes camadas de sentido entre texto e foto emolduram a possível identificação entre autor, eu-lírico e o próprio emblema *deliberadamente como farsa*.

Assim, Paulo Leminski travaria abertamente um diálogo com a série “Rumo a Nausicaa” de Décio Pignatari, na qual o poeta converte-se “a si mesmo em objeto de burla” e “revela como se constrói a figura do poeta” (AGUILAR, 2005, p. 170). Veja-se, por exemplo, os trechos inicial e final do poema “Hidrofobia em Canárias”, publicado por Pignatari na 1ª edição da revista *Noigandres*, de 1952:

Eu, que sou raro e lobo, ou cão raivoso,
anseio à linfa que me agride, ó linfa!
mas roo o faro com caninos de ouro,
sangrando à lua este caim de mim!

(...)

Aronda, aronda, cave canem, mulier –
decius é o cão

pignatari – o canil.

(1977 [1952], p. 40)

Aqui, o poeta é comparado ao “cão raivoso”, sinônimo quase perfeito de “cachorro louco”. Mais que isso: sua representação oscila entre a fraqueza, pela necessidade da “linfa” que o “agride”, e a potência de seus “caninos de ouro”. O nome próprio também é reforçado como emblema: letras minúsculas e latinizado, “decius é o cão” do poema que, apesar da dicção mais classicizante, possui momentos de humor como a substituição da expressão “ai de mim” por “caim de mim” – trata-se, afinal, de um cachorro. Se, de fato, o poema de Leminski dialoga com este de Pignatari, sua operação farsesca reveste-se por uma nova máscara: aquilo que parecia ser oposição à estética da poesia concreta, remonta ao momento inaugural dos próprios poetas do grupo *Noigandres* para recuperar elementos ali presentes que foram apaziguados pela ortodoxia do movimento nos anos seguintes. Quer dizer, o “poeta maldito” encontra ecos de suas características particulares em seus antecessores diretos, conhecidos por se oporem, justamente, à concepção do poeta como “maldito” em favor do poeta “útil”.

Desse modo, o poema de Leminski não contraria aquela multiplicação das vozes que se coadunam nas demais páginas da revista *Muda*. Antes, essa multiplicação é o cerne do próprio poema: o uso heterodoxo de elementos verbivocovisuais engendra aquele efeito de intimidade, presente em toda publicação, com apoio da linguagem coloquial e do deslocamento da voz autoral – quem é este “eu” que propõe a morte de “pauloleminski”? – o que, todavia, reforça os aspectos individuais da poética de Leminski como desrecalques da poesia concreta. Com isso, o poeta adquire um lugar de destaque no projeto de *Muda* pois, concentrando em si mesma o procedimento

essencial que perpassa a revista, sua poesia torna-se, retroativamente, a aurora e o apogeu deste projeto. Por outro lado, esta concentração permite que sua voz seja, quase sempre, mais explícita que as demais, como ocorre no poema-foto exposto acima ou no amplo espaço a sua assinatura, na página 26, que acompanha um pequeno texto reflexivo:

para mim, só existem duas coisas nesta vida: guerra
e festa.
a poesia é a terra de ninguém entre guerra e festa.
ninguém sabe o que é a poesia: é a liberdade da mi-
nha linguagem
o que é que você sabe de minha liberdade?

(...)

o poeta, as antenas que dão um senso mais puro às
palavras da tribo, descobre que há mais coisas entre
o céu e a terra que palavras.
tem formas, figuras, sons, giestaltes. e tem os deve-
res práticos de quem enxerga a História.
sintática e semântica.
a classe dominante zela pelas suas linguagens que nós,
poetas, dinamitamos.

o poeta é um homem que visa o sentido.
a linguagem é nosso habitat.
como é o inferno para as almas danadas.

para ser poeta, é preciso ser mais que poeta.

(MUDA, 1977, p. 26)

Calcado em frases de efeito que se tornariam slogans do poeta – como “a poesia é a liberdade de minha linguagem” ou “para ser poeta, é preciso ser mais que poeta” –, o texto de Leminski reporta-se, novamente, a intersecção entre rigor construtivo e vitalidade contracultural, procurando situar sua poesia entre o dualismo “festa” e “guerra”. Entre um e outro tópico, o texto obedece um movimento de alterações pronominais: na primeira parte, trata-se de “minha linguagem”; depois “o poeta”, quando descobre que “há mais coisas entre céu e terra do que palavras”, é tratado na terceira pessoa; a seguir, quando afirma o sentido político da dinamitação da linguagem dominante, Leminski inclui-se com o “nós”; por fim, oscila entre “o poeta” na terceira pessoa do singular e o pronome possessivo que o inclui em “nossa linguagem”. Depreende-se,

assim, que a “liberdade de linguagem” é individual mas “os deveres práticos”, a “danação das almas” na “linguagem” como “nosso habitat”, são coletivos. Em outras palavras, são aquelas “vozes da voz”, previamente apresentadas no editorial, que aqui reaparecem, numa exposição sintética, como qualidade particular da poética leminskiana.

Além disso, destaca-se a recolocação de aspectos essenciais da poesia concreta na afirmação “(...) há mais coisas entre/ o céu e a terra do que palavras./ tem formas, figuras, sons, gestaltos” e “os deveres práticos de quem enxerga a História”. Afinal, as mudanças radicais propostas pelo movimento na década de 1950 impunham-se por uma necessidade de atualização estética e uma vontade de intervenção política – ambas históricas – e desdobraram-se na inclusão de elementos não-verbais na própria configuração dos poemas. Ou seja, mais uma vez, Leminski utiliza-se do repertório da poesia concreta para justificar, historicamente, sua iniciativa de problematizá-la com sua almejada “liberdade”. E, entre os termos recuperados, surgem as novas características: o humor pop da citação banalizada de Shakespeare, por exemplo, ou a insistência do nome próprio na assinatura que ocupa quase um sexto da página¹¹⁹.

Aliás, essa insistência na individuação, que transforma o poeta em uma espécie de personagem – ou melhor, em emblema de sua poética –, também se aproxima, em menor escala, de certos recursos usados nas apresentações tropicalistas¹²⁰. Nelas, estes recursos faziam parte do curto-circuito que estruturava o movimento: a transformação deliberada da figura pública em mercadoria permitia, aos tropicalistas, embaralhar os limites entre adesão e crítica. Não que Leminski pense de maneira distinta – todavia, o próprio lugar da poesia escrita nos domínios da indústria cultural altera os sentidos que este tipo de individuação possui na construção de um *popstar* com discos, shows ou videocliques. Este desfalque não passou despercebido pelo próprio Leminski que, ao contrário de Cacaso, defendia publicamente que os maiores poetas do período eram os compositores de música popular, sobretudo Caetano Veloso e Gilberto Gil. A afirmação, contudo, configura uma dupla operação: ao passo que insere os compositores populares no universo dos poetas brasileiros, Leminski também reforça seu pertencimento, de bom grado, nos ditames da indústria cultural – que, aliás, forneceu uma vasta gama de procedimentos e materiais

119 A assinatura é, novamente, um emblema do poeta. Essa individuação também aparece em outras “palavras que Leminski criou para definir seu estado de poeta e o estado de sua poesia” como “KAMIKUASE”, “seu nome grafado com a mesma representação icônica do primeiro sindicato operário independente do mundo comunista, o polonês Solidariedade” ou o “neologismo que o definia juntamente com a proposta de sua poesia, PERHAPINESS” (LIMA, 2002, p.112).

120 “A canção tropicalista também se singulariza por integrar em sua forma e apresentação recursos não musicais (...). Com eles, o *tropicalismo reentronizava o corpo na canção*, (...), exaltando o que de afeto nela existe. Corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista, cuja introdução foi tão eficaz no Brasil que se tornou uma matriz de criação para os compositores que surgiram a partir dessa época” (FAVARETTO, 2000, p. 33-35, grifo meu).

experimentados em sua obra. E essa operação consciente será um dos cerne formais de sua primeira publicação em grande escala: *Caprichos & relaxos*, de 1983.

No livro, sua posição como “personagem muito único, no panorama da curtição de literatura no Brasil”, nas palavras de Caetano Veloso estampadas na quarta-capa, apresenta-se em todas as suas facetas. Mas é na introdução de Haroldo de Campos que este personagem é descrito em termos que definiriam a abordagem crítica de sua poesia:

Foi em 1963, na “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”, em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, 18 ou 19 anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso. *Noigandres*, com faro poundiano, o acolheu na plataforma de lançamento de *Invenção*, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, faiscante de poesia e de vida. Aí começou tudo. Caipira cabotino (como diz afetuosamente o Julinho Bressane) ou polilingüe paroquiano cósmico, como eu preferiria sintetizar numa fórmula ideogrâmica de contrastes, esse caboclo polaco-paranaense soube, muito precocemente, deglutir o pau-brasil oswaldiano e educar-se na pedra filosófica da poesia concreta (in LEMINSKI, 1985, p. 8)

Como observa Mario Cámara, o relato da participação do jovem poeta no encontro dos artistas de invenção em 1963 adquiriu um “estatuto de origem”, recebendo destaque em “*Flashes de uma trajetória*” de Carlos Ávila (Cf. 1989), na biografia do poeta escrita por Toninho Vaz (Cf. 2001) ou no ensaio “Paulo Leminski: depois do acaso” de André Dick (Cf. 2004). Não deixa de ser curioso, portanto, recordar que quem primeiro acenou para esta origem não foi a apresentação de Haroldo de Campos, mas o poema-foto do próprio Leminski publicado em *Muda*. Assim, mesmo concordando que

Después de todo, es Haroldo de Campos – o sea la Poesía Concreta – quien abriga, recibe y celebra a ese Rimbaud curitibano; y es el líder de lo que fue el tropicalismo quien certifica la presencia de lo *beat* (cuerpo) y lo concretó en su poesía. Esa recepción ¿no produce una surte de anamnesis sobre el pasado? ¿su aparición como un Rimbaud curitibano no nos habla también de la Poesía Concreta? ¿no implica dicha celebración un señalamiento sobre los Poetas Concretos que obliga a que revisemos su historia y hagamos emerger su propia sobredeterminación y heterogeneidad temporal? (CÁMARA, 2011, p. 234).

a releitura do passado que proponho não se restringiria ao modo de recepção da poesia de Leminski pois se configura, primordialmente, a partir da *forma* de seus poemas – e não custa repetir que esta releitura é o cerne da revista *Muda* e das poéticas individuais dos poetas ali presentes.

2.3. Alô, turma d'antanho

Antes de retornar à *Muda*, quero fazer uma pequena digressão acerca de *Qorpo estranho*. Editada por Julio Plaza e Régis Bonvicino, a autointitulada “revista de criação intersemiótica” foi, depois de *Código*, a mais importante publicação ligada diretamente aos desdobramentos da poesia concreta na década de 1970. Seus dois primeiros números, ambos de 1976, junto com a revista *Poesia em Greve* de 1975 – depois renomeada como *Qorpo estranho* nº 0 –, traziam trabalhos visuais, poemas e traduções de diversos artistas de invenção do período. Além de seus editores, a revista contou com a colaboração de criativa de autores como Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Edgar Braga, José Paulo Paes, Geraldo de Barros, Hermelindo Fiaminghi, Regina Silveira, Lenora de Barros, Omar Khouri, Pedro Tavares de Lima, Erthos Albino de Souza, Antonio Risério, Carlos Ávila, Vinicius Dantas, João Alexandre Barbosa, Boris Schnaiderman, entre outros. *Qorpo estranho*, portanto, pretendia dar continuidade às últimas realizações dos poetas, artistas visuais e críticos de *Invenção*¹²¹ na década que já se caracterizava por novas tendências artísticas: se, antes disso, a oposição entre as “vanguardas” e os representantes da poesia marginal esboçara-se¹²², com a consolidação dessas revistas as oposições se tornariam mais flagrantes.

Nesse sentido, acredito que quatro publicações de 1976¹²³ demarcam mais nitidamente as tensões entre concretos e marginais: i) *Xadrez de estrelas*, reunião da poesia de Haroldo de Campos e o primeiro livro de poemas concretos publicado por uma editora de grande circulação – o que

121 “INVENÇÃO, encerrando as atividades em 1966-67, deixou uma lacuna; as revistas mais empenhadas com a experimentação só seriam retomadas na primeira metade dos anos 70, com NAVILOUCA, POLEM e CÓDIGO (...). Em São Paulo, centro de irradiação do Concretismo e das poéticas mais radicais dos anos 70 (poéticas intersemióticas) essa retomada se deu primeiramente com ARTERIA (1975) editada em Pirajuí, seguida de POESIA EM GREVE E QORPO ESTRANHO” (KHOURI, 2011, p. 230). Destaco, porém, que *Navilouca* e *Polem* possuem uma feição própria – que não obedece, estritamente, aos parâmetros da “criação intersemiótica”. O próprio Omar Khouri comenta que *Navilouca* é “uma revista que bagunçava o coreto, apresentando, de cara, as caras dos poetas, antes mesmo dos poemas, uma revista que, embora tivesse afinidades, contrastava enormemente com o último número da revista INVENÇÃO” (idem, ibidem, p. 239).

122 Em “Nosso verso de pé quebrado”, por exemplo, Heloisa Buarque de Hollanda e Cacaso já antecipam uma objeção às “vanguardas”, que será muitas vezes repetida, na descrição da Expoesia I, evento da PUC-Rio de 1974: “No terceiro andar, o saguão da biblioteca protegia paradoxalmente a vanguarda 'processo, práxis, tendência e outras' [o grupo *Invenção* recusou o convite]. Esse fato talvez pudesse ser explicado pelo alto custo dos materiais usados (...). Se realmente a utilização de materiais nobres, em certas práticas vanguardistas, implica uma necessidade de 'seguro' desse mesmo material, então algo resulta estranho. O significado prático disso volta-se contra essa própria atividade poética que se revela estilizada, aurificada, defendida do público, quando, contraditoriamente, os objetivos propalados por essas escolas pareciam sugerir o contrário” (CACASO, 1997 [1974], p. 57). Nem é preciso dizer que para os críticos, como contraponto a essa produção “aurificada”, aparecem os libretos “manuscritos e mimeografados” distribuídos no saguão da Universidade.

123 Não é difícil perceber que, a partir de metade da década, há um aumento significativo na produção de livros, revistas e outras manifestações diretamente ligadas à poesia. Se, como afirma Renato Ortiz, “o crescimento da classe média”, nos anos 1970, e “a concentração dos centros urbanos vão permitir ainda a criação de um espaço cultural onde os bens simbólicos passam a ser consumidos por um público cada vez maior” (2012, p. 83), não me parece absurdo associar a maior produção poética na segunda metade dos anos 1970 às próprias transformações econômicas, após “o boom da literatura em 1975, advento dos crescimentos da indústria do disco e do movimento editorial” (idem, ibidem), e sociais, como a maior pressão de setores progressistas em luta pela anistia.

reafirmava a poesia concreta em seu “percurso textual”, ampliava sua circulação pelo país (até então, os poemas concretos eram publicados em revistas ou edições autofinanciadas) e, ao mesmo tempo, consolidava a obra individual do poeta Haroldo de Campos; ii) *26 poetas hoje*, antologia organizada por Heloisa Buarque de Hollanda que selecionou os principais poetas e definiu as principais características da poesia marginal em oposição às tendências “formalistas” dos concretos; iii) *Almanaque Biotônico Vitalidade*, revista dos poetas marginais que, a seu modo, dava continuidade ao projeto de *Navilouca* (a capa, por exemplo, também estampa a foto dos artistas ali reunidos) – questionando a assepsia das revistas de invenção e trazendo um conteúdo socialmente mais contundente; iv) a mencionada *Qorpo estranho*, revista que, retomando as experiências de *Invenção*, expandia suas possibilidades de criação por meio das novas tecnologias intersignos e das novas teorias da informação.

Retroativamente, estranha-se a participação mínima de Paulo Leminski no projeto de *Qorpo estranho* – afinal, os demais participantes dos últimos números de *Invenção* estavam todos ali. Saindo da grande empreitada de *Catatau*, o poeta publicaria, no mesmo ano, seu primeiro livro de poemas: *Quarenta clics em Curitiba*. São quarenta páginas soltas que trazem um pequeno poema associado a uma foto de Jack Pires. As fotografias revelam uma Curitiba popular com vendedores nas ruas, idosos contemplativos nas praças, crianças brincando nas calçadas, casais de namorados passeando nos parques e desiludidos de toda ordem nas sarjetas. Os poemas, por sua vez, extraem lirismo dessas cenas – não que a relação entre foto e poema seja mecânica, trata-se antes de uma redescoberta do instante fotografado pelo lampejo do pequeno texto –, almejando mais aquela pequena epifania ao rés-do-chão encontrada, por exemplo, em Mario Quintana do que a compreensão de estruturas verbivocovisuais de um poema concreto. Os poemas de Leminski, assim, parecem contrariar algumas considerações tecidas pelo próprio poeta num excerto crítico, dividido em 12 pequenos tópicos, publicado em *Qorpo estranho* nº 2 (1976b) e intitulado – não sem ironia – de “Minifesto”. Nesse texto, parece-me, Leminski se encontra no meio do caminho entre a postura que caracteriza sua poesia e a mera repetição dos paradigmas concretistas:

4

O grau de competência nada tem
que ver com domínio artesanal do(s)
código(s). Tem que ver com su-
peração.

5

Critérios outros (postura social, jus-
teza ideológica, boas intenções) são
demagógicos e só servem para enco-

brir o verdadeiro problema da criação (= produção de informação nova) e conduzem, natural e logicamente ao academicismo.

6

Não há um público. Nem O PÚBLICO. Há públicos

7

É correto, portanto, produzir para uma faixa especial (ou muito especial) de público. Produzir para produtores, por exemplo. Fazer poesia, por exemplo, para uma faixa altamente especializada de consumidores. Para poetas, por exemplo.

(*QORPO ESTRANHO*, 1976b, s/p)

Recuperando certas ideias presentes no editorial da revista *Invenção* nº 3, no qual Décio Pignatari colocava o problema da “poesia para produtores” em termos paralelos à “indústria de base” que o país deveria constituir para seu desenvolvimento independente, Paulo Leminski defende, basicamente, a “produção de informação nova” contra qualquer sorte de “critérios outros” como parâmetro estético. É curioso, por exemplo, que o autor de *Caprichos & relaxos* defenda certa hierarquia, subentendida na qualificação de “uma faixa especial de público”, embora a consciência da pluralidade dos “públicos” possíveis aponte para uma democratização do acesso e da própria produção poética. Ou que insista na “superação dos códigos” como o “verdadeiro problema da criação”, quando se observa a postura do mesmo poeta em debate com Philadelpho Menezes sobre a exposição “Poesia Intersignos” de 1985:

E acho mesmo que a própria ideia de “evolução” e “desenvolvimento”, aplicada à arte, representa uma apropriação indébita, extraída da área tecnológica, econômica e industrial, onde aí se pode, sim, falar em “desenvolvimento” e “evolução”.

(...)

No terreno da arte, porém, não há “evolução” desse tipo.

(...)

A arte não avança, indo “para a frente”, como as pernas quando caminham. Avançam para todos os lados, como a pele num dia de muito frio ou muito calor.

A metáfora do “passo à frente” vem nos lembrar que a palavra “vanguarda” é uma expressão de origem militar, designando o corpo de elite que vai adiante, abrindo caminho

para o grosso da tropa, que vem lá atrás. Com o conceito de “produssumo”, Décio Pignatari liquidou com esse equívoco, há vários anos (in LEMINSKI, BONVICINO, 2007 [1985], p. 25-26).

Curiosamente, esta mudança de postura é formulada, novamente, a partir das reflexões de Pignatari publicadas, no início da década de 1970, em *Contracomunicação*. Ocorre que aqui, diferentemente do “Minifesto”, Leminski reinterpreta o conceito de “produssumo” à luz das transformações sociais e comportamentais vividas por sua geração – de certo modo, a metáfora da “pele”, que estica e encolhe pelas variações climáticas, é índice desta reinterpretação –, pois, como tentei demonstrar no primeiro capítulo, a síntese entre “produção” e “consumo” proposta pelo poeta concreto não abolia, originalmente, a ideia de “desenvolvimento” ou “evolução” das formas. Antes, Pignatari pretendia interferir na linguagem pré-codificada dos meios de massa, desestabilizando-a com “informações novas”. Por sua vez, Leminski parece desconfiar da correlação, sustentada pela reflexão e produção dos concretos, entre a evolução das formas artísticas e o desenvolvimento histórico.

Não se pode mensurar, exatamente, a influência de Paulo Leminski sobre o grupo de jovens poetas diretamente filiados aos desdobramentos da poesia concreta – denominados, vez ou outra, como “pós-concretos” ou “intersemióticos”¹²⁴. Embora dispersas, sem plataformas claras ou lideranças definidas, as pretensões do grupo concentram-se na obra do poeta curitibano, transformando-no numa espécie de guru cuja posição de destaque é reforçada por sua figura pública e seu enorme sucesso editorial. Não que as obras de Bonvicino, Antonio Risério ou Duda Machado do período possam ser lidas como meras variantes da poesia leminskiana: cada um deles possui uma voz própria que se distinguiria, cada vez mais, ao longo dos anos. No entanto, através de seus textos rememorativos, é possível salientar o impacto de Leminski em suas trajetórias individuais por conta, para citar um excerto de Risério, “dos cruzamentos e entrecruzamentos de nossas linhas de vida, a dos signos” (2004, p. 361). Pelas cartas, textos críticos e, sobretudo, pelos projetos como *Quarenta clics em Curitiba*, pode-se perceber que são as posições de Leminski que instauram, no seio da filiação concreta, a necessidade de superação dos dilemas entre, para usar seus próprios termos, “liberdade” e “rigor” em favor de uma comunicação plena com diferentes públicos.

Nesse sentido, é interessante perceber que, em 1982, *Corpo estranho* nº 3 altera a grafia de seu nome e reduz seu subtítulo para “revista de criação”. Sem etiquetas, a publicação não deixa de ser “intersemiótica” mas, acredito, pretende ampliar ainda mais suas possibilidades criativas para

124 É essa categorização que sustenta, por exemplo, o pensamento de Nelson Ascher sobre a poesia brasileira na década de 1970, em texto publicado em *Corpo estranho* nº 3: “O que ressalta, mesmo nem exame superficial, é a existência de duas tendências distintas, ambas se proclamando e sendo proclamadas poéticas. A primeira, adepta da expressão imediata e direta dos sentimentos, emoções e desejos, autodenomina-se POESIA MARGINAL. A segunda, de caráter construtivista, agrupou-se em torno de algumas pequenas revistas (*Navilouca, Pólem, Muda, Artéria*, etc.) chamadas de 'criação intersemiótica'”. (1982, p. 165)

“todos os lados”¹²⁵. Mais que isso: a “liberdade” estética almejada pelos jovens poetas converge para um retorno ao verso e para os jogos com a identidade biográfica na série de poemas publicados por Régis Bonvicino (“Vida paixão e praga de RB”) ou nessa “Fala” de Duda Machado:

no varal:
os trinta e três

o pão
que o diabo amassa
às vezes
em salvas de prata
às vezes
não

“o que?
uma queda autobiográfica
a essa altura do campeonato?
villon já passou por aí
e tantos outros.
diga trinta e três”.

E daí?
eu sou mais eu
– ou melhor –
não existe
ninguém
que possa estar
em meu lugar

não é este
o limite
que quer
toda linguagem?

a vida é
sem medida

125 Julio Plaza assim escreve na revista “o que vemos agora não é mais uma sucessão de ismos, escolas ou tendências como há bem pouco tempo, mas uma intervenção sincrônica de eventos artísticos e a-artísticos que explodem precisamente a ideia linear de tempo, tida tanto pela tradição como pela vanguarda. Pode-se pensar a arte contemporânea como uma formidável bricolagem sincrônica da história (passada, presente, futura) em contradição não-antagônica” (1983, p. 73)

e isto
é rigor.

(*CORPO EXTRANHO*, 1982, p. 78)

Na última estrofe do poema, Duda Machado repõe o dilema de sua geração para equacioná-lo na falta de “medida” da própria vida. Aqui, para alcançar o “limite” da “linguagem” é preciso carregá-la, radicalmente, com uma voz própria, “em meu lugar”, por meio da “queda autobiográfica”. Com isso, o poeta não renega a tessitura do poema: percebe-se a proliferação da vogal “i” nas últimas estrofes, os ecos vocálicos de “linguagem” em “a vida é/ sem”, a rima opaca entre “não existe” e “não é este”, assim como a recuperação sonora da ressalva “– ou melhor –” no último verso, “é rigor”. Também não renega a intertextualidade – a justificativa “literária” para a “queda autobiográfica” via Villon, o riso amarelo do “Pneumotórax” de Manuel Bandeira (“diga trinta e três”) ou a imagem diabólica, próxima da poesia de Corbière, que oscila entre o “pão” que “o diabo amassa” para servir “em salvas de prata” e “às vezes, não” –, pois, ao contrário do que se poderia inicialmente supor, a construção da biografia, dentro do poema, configura-se a partir das leituras pessoais do poeta em contato direto com as demandas de seu próprio tempo. Não importa, portanto, a “veracidade” da biografia, sua correspondência exata com os eventos factuais, mas, sim, sua constituição dentro do poema como um “sinal de vida” que distingue cada poeta pela inalienável voz própria que tenta constituir em sua obra.

Essa questão, que poderia ser resumida como um “retorno do eu”¹²⁶, despontava também nas obras dos próprios poetas concretos no final dos anos 1970: penso na série “Stelegramas” de Augusto de Campos, que contém peças extremamente líricas como “Memos” ou “O pulsar”, nos poemas que seriam reunidos em *A educação pelos cinco sentidos* de Haroldo de Campos ou em poemas de Décio Pignatari como “Interessere”:

Na vida interessa o que não é vida
Na morte interessa o que não é morte
Na arte interessa o que não é arte
Na ciência interessa o que não é ciência
Na prosa interessa o que não é prosa

126 Em *Literatura e vida literária*, Flora Süssekind assinala o reaparecimento do “eu” na poesia brasileira dos anos 1970 a partir, basicamente, de dois modos: de um lado, o “ego malandro” – “desses poetas que acreditavam transformar, no pulo, tudo o que tocavam em poesia” (2004 [1985], p. 116) – em poemas de Cacaso ou Paulo Leminski; do outro, as diversas estratégias de “uma poesia que, ao contrário do que predominava nos anos 70, passa a problematizar em cadeia seu próprio sujeito” (p. 146) de autores tão distintos quanto Ana Cristina Cesar (*Luvas de pelica*) ou Augusto de Campos (“SOS”). Sem discutir os desdobramentos desta distinção no pensamento crítico de Süssekind, gostaria apenas de apontar que esta problematização – tendo em vista a experiência de certas poéticas anteriores – marca, em si mesmo, um “retorno do eu” à medida que transforma o embaralhamento da identidade biográfica em matéria de poesia.

Na poesia interessa o que não é poesia
 Na pedra interessa o que não é pedra
 No corpo interessa o que não é corpo
 Na alma interessa o que não é alma
 Na história interessa o que não é história
 Na natureza interessa o que não é natureza
 No sexo interessa o que não é sexo
 (: o amor que, de resto, pode ser abominável)
 No homem interessa o que não é homem
 Na mulher interessa o que não é mulher
 No animal interessa o que não é animal
 Na arquitetura interessa o que não é arquitetura
 Na flor interessa o que não é flor
 Em Joyce interessa o que não é Joyce
 No concretismo interessa o que não é concretismo
 No paradigma interessa o que não é paradigma
 No sintagma interessa o que não é sintagma
 Em tudo interessa o que não é tudo
 No signo interessa o que não é signo
 Em nada interessa o que não é nada.
 Interessere.

(PIGNATARI, 2004 [1979], p. 220)

Passando a limpo pontos cruciais tanto do “concretismo” – e, por extensão, das teorias da linguagem – quanto de temas líricos tradicionais, o poema afirma que “em tudo interessa o que não é tudo”, ressaltando a reversibilidade das coisas e a beleza de enxergá-las em seu avesso. Em versos livres de estrutura sintática recorrente, o poema opera, em diversos momentos, por pares dicotômicos bastante claros – “vida” e “morte”, “arte” e “ciência”, “prosa” e “poesia”, “corpo” e “alma”, “história” e “natureza”, “homem” e “mulher”, “paradigma” e “sintagma”, “tudo” e “nada” – para reforçar o interesse mútuo e a desestabilização das categorias estanques. Ocorre que a “pedra” no meio do caminho exige do leitor uma reflexão mais meditada: qual é o seu avesso? A “flor”? A “arquitetura”? Do mesmo modo, o “sexo” como reverso do “amor” gera a única quebra do poema, no qual a voz lírica expõe-se mais claramente entre parênteses. Além disso, o “animal”, por falta de outros paralelos possíveis, parece colocar-se como uma terceira categoria entre “homem” e “mulher”. Em outras palavras, o poema que aparentemente se resolveria no espelhamento dos pares dicotômicos – remetendo-se a um procedimento típico da poesia concreta¹²⁷ – se problematiza ao inserir categorias sem correspondentes textuais diretos, culminando no “amor” que desestabiliza a

127 Refiro-me a poemas baseados em dualismos como “nasce morre” de Haroldo de Campos, “pluvial fluvial” de Augusto de Campos, “vai e vem” de José Lino Grünwald ou “solitário solidário” de Ronaldo Azeredo.

forma no centro da mancha gráfica. Com isso, o poeta parece desestabilizar o próprio “concretismo” – outro termo sem correspondência no poema – que, entre parênteses, interessaria, naquele momento, mais pelo seu avesso.

Entretanto, para mim, interessa notar como, em contato direto com estas transformações, os jovens poetas de *Muda* reinterpretaram o legado da poesia concreta. Veja-se, nesse sentido, a resenha de Paulo Leminski, sobre a reunião da obra de Augusto de Campos, publicada na revista *Código* nº 4:

E se admira ao ver que, ao contrário do que garantem os acadêmicos bem-comportados, essa poesia *expressa*, é paixão, é emoção. Os acadêmicos não conseguem ver sentimentos na poesia experimental (eles só enxergam o experimento), assim como não conseguem ver realidade na prosa experimental (*CÓDIGO*, 1980, s/p)

Ora, a “paixão”, que Leminski pretendia incutir em sua poética para distingui-la dos concretos – conforme sua carta a Bonvicino de 11 de julho de 1977 –, encontra-se, pois, presente na própria poesia reunida em *Viva vaia*. O poeta se opõe aos “acadêmicos bem-comportados”, numa generalização que não esclarece se estes acadêmicos são detratores ou apoiadores do movimento, que não enxergam os “sentimentos” daquela poesia. No entanto, também se opõe a considerações fundamentais da própria poesia concreta – lembro, por exemplo, a distinção entre “construir” e “expressar” em artigo de Décio Pignatari no final da década de 1950 – que, por sua vez, eram também questionadas pelos seus principais agentes ao longo da década de 1970. Ou seja, as mudanças estéticas de Leminski – e é o próprio autor quem afirma – são derivações da poesia concreta quando encarada sob um ângulo renovado. Seguindo a mesma linha, na revista *Código* nº 5, edição comemorativa dos 50 anos de Augusto de Campos, Antonio Risério escreve:

Augusto de Campos é o poeta. A afirmação é recebida sem muita surpresa em meio a artistas e intelectuais mais jovens, especialmente entre os músicos. Entre os mais velhos, nem tanto. O concretismo foi um movimento traumático na cena cultural do país – e ainda hoje há ressacas e rebordosas por aí. Uma pena. É incrível o academismo, a parafernália teórica obscurantista com que tentaram atravancar uma poesia tão nítida, tão clara, mesmo em seus maiores mistérios.

(Bem que as pessoas poderiam deixar um pouco em paz o lado yang do poeta, sua face mais marcadamente racionalista e dogmática, para ir descobrindo outro lance, seu lado yin, doces enigmas sorrindo como se houvessem estrelas – e depois sentir se dá, em tal poesia, a velha dialética chinesa) (*CÓDIGO*, 1981, s/p).

Em sua homenagem, intitulada “Augusto fields forever”, Risério não apenas atenta para o

lado “yin” do poeta concreto – complementar dialético de sua “face mais marcadamente racionalista e dogmática” – como afirma a boa recepção de sua obra entre “artistas e intelectuais mais jovens”. Para tanto, caracteriza a poética de Augusto como “nítida” e “clara” para, no parágrafo seguinte, elevar esta clareza às “estrelas” com seus “doces enigmas”. Não é difícil perceber, contudo, que a luz destas “estrelas” pulsavam dos trabalhos mais recentes de Augusto de Campos, os “Stelegramas”, iluminando *retroativamente* os poemas anteriores. Assim como não é difícil perceber os “doces enigmas” de linguagem propostos pela poesia do próprio Risério, como nesse poema publicado em *Qorpo estranho* nº 2:

por mais que tente pôr menos
de mim há demais nesse talvez
e nem sei o que seja haver
demais de mim numa vez tal
que voz não tem ou então soa
aquém e além da lenda que sou

(QORPO ESTRANHO, 1976b, s/p)

O poema é claríssimo em sua forma de advinha: “há demais” do eu nesse texto, embora o esforço, assim informa o primeiro verso, seja contrário. Porém, o próprio eu não sabe exatamente o que significa este “há demais” pois sente que o poema “voz não tem” ou “soa/ alguém e além” de si mesmo. Sua dificuldade está, somente, nas escolhas sintáticas e lexicais – os ecos sonoros, as paranomásias, as inversões silábicas, as variações semânticas – que embaralham os significados por meio dos jogos com os significantes. O eu, por sua vez, é uma “lenda” que, em suas indagações sobre sua presença no poema, “soa” a despeito de suas desconfianças. Ou melhor, é a própria desconfiança de que esteja no texto que faz com que o eu se ponha “demais” – o que contradiz o verso inicial (“por mais que tente pôr menos”). Em outras palavras, fingindo lutar contra a expressividade, o eu se expressa, constituindo uma voz que aparentemente não quer aparecer, nesta espécie de poética farsesca com ecos pessoanos.

Por outro lado, a despeito da fonte tipográfica, não me parece equivocado apontar certa semelhança *estrutural*, em seus “doces enigmas” sintáticos, entre o poema de Risério e o “O” de Augusto de Campos:

deito	de	avidez	avandio
um	atê	onde	nem
onda	íóo	foveo	avandio
mai	anda	mai	iem
íó	onde	avidez	íandio
então	maio	avê	o
vite	já	iemê	avandio

(CAMPOS, 2000 [1976], p. 236)

Por isso mesmo, aliás, não se pode falar propriamente em *ruptura* com a poesia concreta: a poética destes autores constitui-se pela tentativa de superação dos limites concretistas, operando uma releitura da própria poesia concreta, *influenciada por e influenciadora das alterações nas obras dos poetas concretos na década de 1970*, de maneira similar àquela releitura da tradição poética operada pelo grupo *Noigandres* desde a década de 1950 – num movimento ondular que ora os aproxima e ora os afasta do modelo. Porém, ao repetir a operação concretista, para dela se desvincular, os poetas de *Muda* transformaram aquele paradoxo constitutivo numa dupla aporia que só se dissolveria, ainda que mantenha nódulos atuantes no presente, após a década de 1980. Não é de se estranhar, portanto, que estes poetas não tenham constituído, *como grupo*, um lugar nuclear no panorama da poesia brasileira da segunda metade do século XX – sendo tratados, no mais das vezes, como “epígonos” ou “diluidores” da poesia concreta diante do impacto decisivo da poesia marginal – embora suas obras, individualmente, sejam celebradas pelos poetas posteriores como fundamentais para a compreensão da poesia produzida atualmente.

A obsessão pela poesia de Tristan Corbière, por exemplo, é um índice dessa contradição de segundo grau: problematizando o paideuma concretista, cujo ápice seria uma síntese entre a poesia de Mallarmé e de Pound, os jovens artistas de *Muda* adotaram o “poeta maldito” como novo paradigma estético. Por isso mesmo, não surpreende sua inclusão na antologia “X poetas e uma geração possível”, como uma espécie de “padrinho” dos autores ali reunidos, *via tradução de Augusto de Campos*. Não se pode esquecer, contudo, que Corbière é um poeta estimado pelos próprios concretos¹²⁸ e consta, também, nas predileções pessoais de Ezra Pound. Ou seja, a adoção

128 Paulo Ferraz aponta que “já no final da década de 1970, a presença de Corbière, mesmo que, como de costume, confiscada pelos poetas concretos, tivera um forte influência não só na poesia de Bonvicino, mas de outros poetas como Paulo Leminski, Nelson Ascher (que foram também seus tradutores) e Sebastião Uchoa Leite (que utilizou seu 'Építaphe' como epígrafe), os quais, em muitos momentos, adotaram semelhantes formas de exposição irônica das poéticas vigentes, incluindo-se a de vanguarda, e de apropriação do banal como matéria de seus poemas”. (2004, p. 152-3). O que reforço aqui é que o “confisco concretista” não é, em momento algum,

da poesia de Corbière como emblema não rompe com os paradigmas concretistas, apenas desloca as posições ali estabelecidas – o que, por sua vez, pode engendrar novas perspectivas, “transformando-se sem mudar”.

Por outro lado, não é demais recordar que esse deslocamento já estava em germe naquele “Anti-projeto à poesia no Brasil”, publicado por Leminski em 1965, cuja epígrafe é um verso retirado de “*I Sonnet*”. Pode-se dizer, portanto, que o poeta curitibano já intuía um uso muito próprio do repertório concretista, propondo uma operação similar àquela do poeta francês no fim do século XIX. Como lembra Marcos Siscar, quando Corbière “parodia a tradição literária, o mais das vezes evitando parentesco, ele não está excluindo essa tradição mas reelaborando seu legado como matéria-prima, espécie de suporte sobre o qual toma forma sua própria poesia” (in CORBIÈRE, 1996, p. 18). Do mesmo modo, os poetas de *Muda* pretendem reelaborar a própria poesia concreta como legado. Ocorre que, no entanto, aqui não se evita o “parentesco”: a relação “freudiana” com os concretos – que justifica, inclusive, o interesse pela poesia de Corbière – torna-se a própria plataforma poética dos jovens autores que, contraditoriamente, pretendem se diferenciar desta mesma plataforma. Esse nó, todavia, é bastante produtivo: a mistura de tons, os jogos com a identidade biográfica ou a auto-ironia, sustentados pelo diálogo com o poeta francês, adequam-se às necessidades dos poetas mais jovens de uma linguagem mais próxima do cotidiano e, ao mesmo tempo, servem como características que sustentam, simultaneamente, sua filiação e sua distinção em relação aos concretos.

2.4. Sinais de vida

Grosso modo, as “vozes da voz” de *Muda* possuem as características já destrinchadas: o humor, a auto-análise farsesca da voz poética e a oralidade fluente – camuflada vez ou outra pelas escolhas sintáticas e/ou visuais dos poemas – como derivações “naturais” do concretismo. E, pontilhando estas características, encontra-se a ênfase na juventude como elemento distintivo em relação à matriz concretista. Inicialmente, pode-se pensar que esta diferença depende apenas de elementos extra-textuais – a idade e a postura existencial dos autores – sem maiores consequências *formais*. No entanto, estes elementos incidem na própria configuração dos poemas: o vocabulário, as dicções, as reflexões e os motivos presentes nas páginas da revista são predominantemente jovens. Mais que isso: a própria diagramação, os desenhos amadorísticos (ou “risquinhos”), as fotos pessoais, a fonte tipográfica de “máquina-de-escrever”, emulando um caderno de rascunhos ou zine caseiro, são índices desta juventude e distinguem-se, no todo, do produto final das revistas concretistas que sempre primam pelo bom acabamento mesmo com o uso de materiais heterodoxos.

questionado. Ao contrário, participa – como aponta Marcos Siscar (Cf. CORBIÈRE, 1996) – formalmente do próprio modo de recepção da obra de Corbière entre aqueles poetas.

Nesse sentido, muitas páginas de *Muda* poderiam constar nas duas edições do *Almanaque Biotônico Vitalidade* (1976/1977), revista dos poetas marginais¹²⁹ – e vice-versa.

Mesmo os (poucos) poemas mais elaborados parecem insistir na “curtição” como possibilidade de fruição estética: caso de “uau uará kaluana” de Antonio Risério cuja mistura deliberada de tupi, iorubá, inglês e português – que dificulta seu “significado” – resolve-se na pura musicalidade reafirmada pela expressão “essa doideira de dançar”; ou dos “B-A-B-I-L-A-Q-U-E-S” de Waly Salomão que, a despeito da inter-relação estrutural articulada em diversos níveis, são imantados pelo espírito das demais páginas da revista – o que reforça, com humor auto-irônico, seu caráter de “construtivismo tabaréu” – abrindo-se a uma leitura mais circunstancial, afinada com os outros poemas visuais como “Vamos destruir a máquina?” de Régis Bonvicino, “K” de Omar Khouri ou “drap œil” de Erthos Albino de Souza.

No mais, reforça-se uma linguagem *pop* que almeja “AMAR a página enquanto/ CARNE numa espécie de per-/versa de FODA” (Waly Salomão, p. 28) na qual se percebe, afinal, ecos da resolução de Leminski para o conflito arte/vida por meio da fusão, ainda que precária, entre ambos: “poesia subentende vida/ para que sobreviva”, lê-se em “não quero ser poeta” de Carlos Ávila, e em todos os outros “ruídos” da revista. Tudo converge para esta linguagem pretensamente indistinta da vida que, para configurar-se como tal, incorpora irregularidades que ampliam as possibilidades de leitura e fruição ao passo que diminuem deliberadamente o rigor construtivo dos poemas¹³⁰. Não é preciso ressaltar como, a despeito das oposições de base, esta convergência é o avesso complementar da reflexão poética de Cacaso: na corda bamba, esta poesia *escreve a vida* para vivê-la, também, como linguagem. Pois, como afirma Celia Pedrosa:

A experiência sgnica empreendida por Leminski se organiza justamente como sobrevida, a partir da consciência de que “as coisas que você faz/ você faz passando/ e para passar”; também, em consequência, da conclusão de que ‘é em signos que se fica, o resto é moldura’ – reflexões suscitadas pela morte do filho Miguel, mas extensíveis a toda relação entre vida, sobrevida e linguagem. Questiona, assim, a associação entre vida, presente e presença, plenitude e experiência empírica, valorizando, ao contrário, a linguagem como lugar de sua própria experiência vital mais intensa – “vivo para fazer poesia”.

129 Pela intervenção de Eduardo Akio Shoji, tive acesso às duas edições do *Almanaque Biotônico Vitalidade*. Isso ocorreu, infelizmente, na reta final deste estudo, mas acredito que uma análise comparativa entre *Muda* e *Almanaque Biotônico Vitalidade* reforçaria as intersecções que aqui proponho. A diferença central entre ambas, para mim, acaba repetindo aquela diferença entre a poesia concreta participante e a poesia engajada do CPC: em *Almanaque Biotônico Vitalidade* (revista mais desigual e heterogênea) a repressão da ditadura e a violência policial, sobretudo entre as classes baixas, são temas explícitos e recorrentes, enquanto *Muda* não aborda diretamente esses temas – talvez, justamente, por seus “pudores” ainda concretistas.

130 Ou, como afirma Leminski: “Me deixo enganar às vezes pelo bem feito e pelo bem acabado./ Mas estou alerta a que as coisas novas costumam pitar em estado inacabado, irregular, 'errado', discutível, problemático, perigoso, 'experimental'./ Não é minha intenção fazer poesia voltada radicalmente a construção, a produção de matrizes novas para uma sensibilidade nova./ No que faço, subsiste um componente acentuado de expressão, de comunicação, portanto. Isso só é possível com certo teor de redundâncias, de 'facilidades', cuja dosagem controle e regulo” (LEMINSKI, BONVICINO, 2007 [1979], p. 194, grifo meu).

Nesta, além disso, a possibilidade de permanência é feita de lacunas, hipóteses, sentidos ainda em suspenso, inclusive à medida que essa sobrevivência implica constante desestabilização dos limites espaciotemporais em que se circunscreveriam a origem e a identidade autorais. Enquanto sinais de vida, então, os signos que constituem toda linguagem se organizam segundo um duplo movimento de permanência e transformação, fora de toda possibilidade de pacificação, sendo, por isso, associados por Leminski à idéia de *guerrilha*. Fundamental à experiência política e cultural de sua geração, essa estratégia de luta se identifica com a linguagem porque, segundo ele, nesta “as batalhas nunca são decisivas/ as vitórias são confusas/ cf. Peirce/ signos geram signos por cissiparidade por hibridismo por mutação/ prolíficos/ promíscuos/ fecundos como os insetos” (PEDROSA, 2006, p. 66).

Na superfície, porém, esta linguagem não difere da linguagem de um bom poema marginal – que, como apontei acima, não ignora os limites do texto frente ao projeto de aproximação entre arte e vida – embora, na medida em que inverte os termos contraditórios, pretenda forçosamente ser seu oposto. A diferença, no fundo, está na estratégia de articulação da vida no poema: se Cacaso aponta que Chacal (e, por extensão, a poesia marginal) quase “varre o texto do seu mundo de referências”, valendo-se do próprio texto como lugar de configuração deste processo, Leminski pretende varrer seu “mundo de referências” *para dentro do texto*, “bagunçando” sua estrutura calculada pelas irregularidades da própria vida, entendida como matéria informe que não se pode domesticar. Com isso, ambas as poéticas mantêm-se no mesmo raio de atuação: nenhuma tratou a dicotomia arte/vida como tensão¹³¹, pois tentaram de modos diversos resolvê-la pela impregnação *da vida no texto* como possibilidade de comunicação efetiva com um novo público.

Para tanto, Leminski baseará sua reflexão no caráter icônico de certa poesia moderna que, desde o Simbolismo¹³², carrega os lastros da indeterminação que procura imprimir progressivamente em sua obra em direção à indeterminação da própria vida. Com isso, imagina distanciar-se da poesia concreta – que, segundo o poeta, teria um “excessivo amor ao símbolo” (ou seja, a palavra) – à medida que tenta, mais do que aproximar, reconciliar a relação entre poesia e vida¹³³. Entretanto, ao mesmo tempo, reitera sua filiação ao concretismo, pois parte dos pressupostos da semiótica de Peirce, e reforça sua juventude pela linguagem distendida que, como nos demais poetas, culminará

131 “De Baudelaire em diante – da tensão entre o 'ideal' e o 'spleen' – a poesia moderna traça seu percurso através de um movimento de aceitação e recusas, de contradições geradas pela antinomia básica arte/vida: entre o absoluto e o relativo, o puro e o impuro, a palavra e o mundo, a contemplação e a ação, a autonomia e a comunicação” (SIMON, 1978, p. 50).

132 “As palavras (símbolos) dos simbolistas apontam para outra família de signos, os ícones./ Não verbal, o ícone é exaustivamente coberto pelas palavras, restando sempre uma área transversal, uma mais-valia, um sexto-sentido além das palavras. Os simbolistas intuíram essa terra de-ninguém-que-seja-palavra. E, nela, plantaram sua bandeira” (LEMINSKI, 2011 [1986], p. 295).

133 Em carta a Bonvicino, Leminski escreve: “décio disse: o signo é contra a vida/ discordo do mestre/ a vida não é contra os ícones nem contra os índices/ *vida é ícone (dança, sexo, guerra)*/ e index (caminhos, direções, roteiros)// é o símbolo que é contra a vida” (LEMINSKI, BONVICINO, 2007, p. 124, grifo meu).

no abandono dos elementos visuais em favor do apelo comunicacional – o que, contraditoriamente, revela também seu amor (como poeta) ao símbolo. Isso fica evidente em *Não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase*, livro de 1980 no qual Leminski republica seus poemas presentes em *Muda*. Lá, o poema que analisei anteriormente perde sua relação com a fotografia do jovem Leminski e surge apenas como texto:

o pauloleminski
é um cachorro louco
que deve ser morto
a pau a pedra
a fogo a pique
senão é bem capaz
o filhadaputa
de fazer chover
em nosso piquenique

(LEMINSKI, 1980a, s.p.)

Ainda que mantenha a fonte tipográfica que emula uma máquina-de-escrever (o livro todo, desde a capa, possui esta fonte), o elemento visual, que, nas palavras do poeta, compunha com o texto uma espécie de “ideograma”, desaparece para que a leitura se concentre totalmente nas palavras¹³⁴: o cerne, aqui, não são as relações intersignos mas um *discurso* com forte apelo comunicacional. Ou seja, aquela confiança na comunicação plena via palavra, sem subterfúgios, que constitui a poesia marginal, institui-se também na poesia de Leminski, dando-lhe uma feição tão próxima àquela que, em pouco tempo, sua participação na coleção *Cantadas literárias* não causaria grande espanto¹³⁵. Desse modo, e isso ficaria mais evidente nos desdobramentos individuais dos poetas de *Muda*, “a poesia é a gíria do poeta” – i. e., a expressividade do eu em sua linguagem jovem – como atesta Régis Bonvicino por meio do diálogo que inventa entre os personagens da Disney, Mickey e Pateta.

Na última página de *Muda*, junto ao “MAPA” que serve de índice da revista, há uma foto também de autoria de Bonvicino na qual se lê “oema”. O poema visual, pela falta da primeira letra, possui dupla significação: o leitor, tendo em vista o lugar de publicação da foto, naturalmente completará a palavra com a letra “p” formando um auto-designativo “poema”. Por outro lado, o

134 Não desconsidero que a ausência da foto seja pelo alto custo de impressão de imagens, ainda que o último poema do livro, “olhar paralisador nº 91”, mantenha a justaposição da foto de sua publicação na revista *José* em 1978. Entretanto, o que acontece aqui, para mim, é de ordem formal: a foto é um *elemento acessório* do poema que não constitui seu cerne *estrutural* – penso, como contraponto, nos “Equivocábulo” ou nos “Profilogramas” de Augusto de Campos. Ou melhor, limando seus aspectos visuais, o poema permanece válido, segundo os novos parâmetros do poeta, pois *comunica-se* estritamente através de seus elementos verbais.

135 Como observa Marcello Rolemberg, “o que a Brasileira estava fazendo ao reforçar sua aposta em novos autores – nos dois sentidos que a expressão ‘novo’ pode encerrar – era procurar manter ligado seu canal com quem realmente interessava: o leitor. Esse canal direto com seu público foi estabelecido de várias maneiras. A principal delas era, como já dissemos, o próprio livro, que devia empreender uma linguagem ágil e de fácil compreensão” (2008, s/p).

signo visual – que é o próprio poema – forma-se por esta incompletude. Em outras palavras, o acaso da placa danificada que o poeta encontrou no caos urbano torna-se um instante poético e, ao mesmo tempo, questiona os limites do próprio procedimento que fixa este instante.

Isso é reiterado pela introdução de seu livro seguinte, de 1978, no qual este poema-foto consta na quarta-cap: “*RÉGIS HOTEL* é o que fiz de 74 a 77. E o que não vou fazer mais”. Se, como aponta Paulo Ferraz em *Depois de tudo*, esta obra carrega um “sinal de esgotamento” dos modelos do poeta pois, quando “aparenta aderir a uma ou outra poética vigente, contrariamente, acaba por criticá-las ao expor a insuficiência de suas formulações” (2004, p. 138), “oema” pode ser encarado como a síntese de um paradoxo entre o esgotamento, em plano individual e coletivo – por sua posição na quarta-cap de *Régis Hotel* e por sua posição na última página da revista *Muda*, respectivamente –, da visualidade como procedimento estrutural do poema¹³⁶ e a impossibilidade de dar forma à experiência cotidiana apenas por seu registro instantâneo (que resulta num “poema” visualmente desfalcado).

2.5. Poesia-curtiu-cabou

Em *O que é poesia marginal*, Glauco Mattoso propõe um alargamento do “conceito” de poesia marginal, incluindo em seu escopo uma gama variada de autores. O poeta, criador do *Jornal dobrabil*, afirma que as tendências desbundadas dos anos 1970 possuem uma herança, por vezes não-declarada, das chamadas vanguardas poéticas¹³⁷ – a partir das quais, sob o emblema de Oswald de Andrade, “a poesia não é mais 'séria'. A própria palavra *poesia* deixa de ser intocável para virar objeto de jogo e brincadeira” (1981, p. 17). Além disso, desconfia da “marginalidade” como categoria distintiva que qualifique esteticamente uma única tendência poética:

Assim sendo, não dá para falar em *movimento*, como alguns encaram a poesia marginal.

Outros não falam em movimento, mas particularizam o objeto de estudo: a poesia marginal

136 “Há tempos eu vi um cartãozinho feito por Régis Bonvicino: imitava uma placa de rua com a inscrição: *não há saída/ só ruas viadutos avenidas*. Este versinho quase popular e anônimo estava integrado a um *objeto visual*, ao mesmo tempo que era um objeto visual. Em *Sósia da cópia*, seu novo livro, o versinho sobreviveu no branco da página, a placa de rua sumiu. O cuidado visual anterior patenteava sua filiação vanguardista, atenuada contudo nas palavras do dístico, além de indicar a realidade urbana como matéria de sua poesia. (...). Mas o que interessa aqui, e é o *Sósia* quem atesta, poesia e visualidade podem passar muito bem uma sem a outra” (DANTAS, 1986, p. 43).

137 Na verdade, segundo Mattoso, essa herança teria sido mediada especificamente pelo poema-processo – o “único movimento que deu continuidade ao experimentalismo no campo da poesia” (1981, p. 16) – e pela música popular tropicalista. Para o poeta, os dois movimentos possuiriam o mesmo impacto na poesia da década de 1970, “a diferença está só no alcance: como a música tem repercussão muito maior que as 'outras' artes, ficou a noção de que a vanguarda poética é menos atuante” (p. 17). Neste mesmo sentido, é importante recordar que, para Heloisa Buarque de Hollanda, “apesar de sua menor repercussão em relação ao concretismo e à práxis”, o poema-processo obteve uma “maior permanência na produção jovem atual sob as várias formas do neoproceto que chega, em alguns momentos, a se situar bem próximo da novíssima poesia marginal” (2004 [1979], p. 58).

seria só a da *geração-mimeógrafo* (...), ou só a de alguns grupos do Rio, e assim por diante. É evidente que tais critérios são insuficientes para analisar tantos fatos, mesmo porque parece óbvio que a vanguarda sempre foi marginal em relação aos padrões estéticos predominantes, o mimeógrafo sempre foi marginal em relação aos esquemas de produção e consumo, (...) os grupos do Rio sempre estiveram à margem de outros grupos do Rio, e tudo isso sempre foi, de uma forma ou de outra, marginal em relação ao quadro cultural como um todo, ou seja, um “tipo” de marginalidade não exclui necessariamente os outros (MATTOSO, 1981, p. 30).

Conquanto este alargamento proposto pelo poeta seja importante, sua total indefinição pouco interfere no quadro geral. Afirmar que “toda poesia é marginal” problematiza apenas o rótulo com o qual se designa aquela poesia, mantendo as distinções entre os grupos *ipsis litteris*. Destaco, portanto, as características comuns que Glauco Mattoso observa na produção poética dos anos 1970: a ludicidade e a descontração. Ambas reaparecem, por exemplo, na breve descrição de Affonso Romano de Sant’anna sobre a poesia brasileira “pós-vanguardas”: “A poesia deixa de ser um artefato erudito e passa a ser uma curtição existencial. *Os poetas usam de todas as técnicas sem nenhuma ortodoxia*. Retomam a oralidade das frases, a descrição prosaica e irônica do cotidiano. Voltam ao discurso linear e ao humor” (1978, p. 113, grifo meu).

Segundo os critérios de Glauco Mattoso ou Affonso Romano de Sant’anna, os poetas de *Muda* seriam, fundamentalmente, marginais. Todo o esforço de diferenciação geracional daqueles poetas culmina na ludicidade, na descontração e no uso não-ortodoxo de diversos procedimentos poéticos – apoiados, contudo, nos desdobramentos da poesia concreta. Mesmo o “discurso linear” reaparece progressivamente em suas respectivas obras, levando-as a uma facilitação de linguagem que redundava no forte apelo comunicacional que tanto almejaram. Não à toa, Omar Khouri destaca *Muda* como uma espécie de divisora de águas dentro do grupo dos jovens poetas experimentais:

Nem seria preciso reiterar a que veio a revista (...) num momento decisivo das duas principais vertentes da poesia jovem experimental, que se encontravam mormente em São Paulo, seu centro de irradiação: uma linha mais verbalista (que é a que predomina na revista) e a outra, que colocava a visualidade com um peso muito grande, como um elemento estrutural do poema. Os editores e a maior parte dos colaboradores acharam por bem cortar um possível cordão umbilical com a Poesia Concreta, tanto que, propositalmente, os mestres, que naturalmente participavam de outras revistas, não foram convidados: foram deliberadamente excluídos (...). *Muda*, salvo em algumas páginas, para registrar diversidade, tentou ser anticoncreta ou, de alguma forma, pós-concreta. De qualquer forma, marcou momento importante (...) de explicitação de diferenças e (...) mostrou, como já se vinha percebendo, que, apesar da grande admiração que se tinha pela Poesia Concreta e a consciência de seu peso na Cultura Brasileira, o que se estava fazendo

era outra poesia, mesmo tendo, com aquela, afinidades (2004, p. 36-7).

E, de fato, a linha “verbalista” da revista desdobraria-se num progressivo retorno ao verso – apoiado nos jogos de identidade da voz – que culminou, nos livros individuais publicados no decorrer da década de 1980, num menor interesse pelos aspectos propriamente visuais nos poemas. Não que esse “verbalismo” seja, enfim, uma oposição à poesia concreta: seus pressupostos eram (em alguns poetas, ainda são) aqueles delimitados pelo grupo *Noigandres* e que, naquele momento, também se desenvolviam sob novas perspectivas na obra particular dos concretistas, sobretudo, de Haroldo de Campos. Além disso, por outro lado, a atenção distendida à mancha gráfica do texto também encontraria, no seio da poesia marginal, ecos em posições individuais abafadas pela análise coletiva do grupo de poetas. Chacal, por exemplo, em entrevista à revista *Escrita* declarou:

Eu fiz poesia concreta, faço e farei. (...) Acho que você pode fazer poesia concreta como uma coisa absolutamente fácil, não precisa você chegar a ter três leituras e fazer todo um conceitual em cima daquela poesia. (...) Então, continuando, eu me fascino pelo texto e aí entra uma coisa assim que me esquizofreniza bastante. Fico pensando, no caso, tô fazendo esse livro, tenho insônias por causa da colocação de uma vírgula ou de uma letra maiúscula no texto. É uma preocupação visual, espacial, então fico pensando: 'que popular é esse que tem insônias por uma vírgula?' (*ESCRITA*, 1977, p. 7)

Percebe-se, novamente, certas afinidades com as reflexões de Leminski: a “poesia concreta como uma coisa absolutamente fácil” é, afinal de contas, uma boa definição para os poemas de *Muda*. Com isso, a presença de Chacal na revista não soa tão estranha quanto poderia: se Cacaso elege sua obra como uma espécie de paradigma bem resolvido da poesia marginal, o uso descontraído de técnicas da poesia concreta – celebrados como uma espécie de antropofagia por Waly Salomão desde 1972¹³⁸ – também o aproxima das pretensões do grupo de poetas de *Muda*, transformando sua poesia em mais uma das “vozes da voz”. É esse “concretismo fácil” – diluído entre as demais características do poeta – que configura poemas como “Uma palavra”, publicado em *América* de 1975:

138 “Vejo os artistas cultuarem Oswald de Andrade e produzirem enxurradas de versalhadas – saladas na mesa farta de figurações melosas – a massa falida fingindo ser biscoito fino. Ninguém vi com um entendimento tão afetivo (A de afetivo é a primeira letra do ABC) do Caderno do Alumno de poesia Oswald de Andrade quanto Chacal, Ricardo, autor deste maravilhoso *Muito Prazer* – edição mimeografada, mimeografada com desenhos” (in COHN, 2007 [1972], p. 25).

uma
 palavra
 escrita é uma
 palavra não dita é uma
 palavra maldita é uma palavra
 gravada como gravata que é uma palavra
 gaiata como goiaba que é uma palavra gostosa

(2007 [1975], p. 312)

O poema desenha-se numa estrutura triangular por um esquema de “palavra-puxa-palavra” que se revolve no puro sabor da “palavra gostosa”. Faz, contudo, uma ressalva: a palavra “escrita” não possui a força e a beleza da palavra “dita”, demonstrando que “seu escrito tem características de produção falada para ser ouvida, com ênfase no rito e na melodia verbal, devendo portanto ser menos lido do que escutado” (CACASO, 1997 [1978], p. 41). O paradoxo está na própria configuração do poema que, além de escrito, aproveita-se de uma estrutura visual “fácil” para enfatizar o sabor das palavras que vai tecendo, “deleitando-se com a própria gratuidade” (idem, *ibidem*). Ora, independentemente do juízo crítico acerca de sua existência nos poemas, esta “gratuidade” é o contrário da “responsabilidade integral perante a linguagem” que animava a produção concretista. E é essa mesma gratuidade que Paulo Leminski *celebra* em seu “Boom da poesia fácil”:

Apesar das aparências de conflito, formalismo *versus* conteudismo, e as briguinhas de suplemente literário, as vanguardas “formalistas” e a poesia “engajada” tinham muito mais em comum do que se imaginava na época. Ambas privilegiaram uma atitude racionalista diante do poema. Ambas tinham uma postura crítica, judicativa, sobre o poetar. E ambas queriam mudar alguma coisa. (...)

O alternativo poetar dos anos 1970 não queria nada.

Só queria ser. A palavra para isso era “curtição”, a pura fruição da experiência imediata, sem maiores pretensões.

Essa foi a pequena grande contribuição da poesia dos anos 1970.

Contra a séria carece dos anos 1960, a recuperação da poesia como pura alegria de existir, estar vivo e sobretudo ainda não ter feito 25 anos. Foi poesia feita por gente extremamente jovem, poesia de pivetes para pivetes, todos brincando de Homero. Sem essa dimensão, a poesia vira um departamento da semiologia, da linguística ou uma dependência das ciências sociais. A poesia dos anos 1970, inconsequente, irresponsável, despreziosa, recuperou a dimensão lúdica (2011 [1986], p. 61).

Seguindo o raciocínio do próprio Leminski, reitero que, apesar das “aparências de conflito” e das “briguinhas”, sua poesia tinha muito em comum com a poesia marginal¹³⁹. Em sua obra, o

139 Em “Bonsai”, ensaio sobre o haikai na poesia brasileira, Leminski escreve: “Nos anos 1970, por fim, a garotada da *poesia marginal* ou *alternativa*, crescida com manchetes de jornal, frases de 'outdoor' e *graffitis* nas paredes das cidades que inchavam, começou a fazer 'haicais', até sem querer. Waly, Chico Alvim, Chacal, Régis, Ana

poeta curitibano também recupera a “dimensão lúdica” e a “fruição da experiência imediata” que garantiriam sua comunicação com um público mais amplo, aproximando-se pelo avesso da poética a qual se opunha¹⁴⁰. Para tanto, justifica esteticamente cada novo passo em direção a “descompreensão” de sua linguagem por uma reflexão *bastante pessoal* das possibilidades artísticas pressupostas pela teoria da poesia concreta¹⁴¹. Disso resulta, por exemplo, sua confiança nas revistas literárias como veículos privilegiados da poesia da década de 1970: ao mesmo tempo que mantém a ênfase nas obras coletivas, como os concretos fizeram desde *Noigandres*, o poeta encontra na própria formato da revista os elementos jovens que permitiriam sua transformação estética. E mesmo as demandas vivenciais, que Leminski impingiria em seus poemas para estruturá-los de uma maneira menos regular, parecem encontrar lastro nos escritos teóricos dos poetas concretos:

décio disse: ferreira gullar está certo. mas pelo avesso errado.

a gente só via o “avesso errado”. q tal ver o “está certo”?

(...)

o que quero dizer é a coisa CPC, q como GESTO é genial, é certa, é correta...

os concretos noigandres não fizeram nem um milésimo no plano pragmático, de comunicação efetiva... eles: é, poesia é coisa de minoria mesmo, e pronto.

ora, o plano pragmático – tenho pensando – não é uma questão apenas de montar esquema de divulgação, uma coisa neutra, exterior, meramente mecânica e física. (...)

uma escolha da comunicação traz responsabilidades sociais, determina as linhas do produto, afeta o plano semântico. afinal, as pessoas não estão interessadas no que não lhes diz respeito, à vida, ao seu círculo de vida, aos seus interesses...

(LEMINSKI, BONVICINO, 2007 [1978], p.112, grifo meu)

Recuperando os dilemas de Décio Pignatari na década de 1960 – que resultariam em suas experiências com desenho industrial –, Leminski aponta que a comunicação efetiva pretendida pelos poetas concretos não se realizou. Para ele, isso ocorreu pela desatenção do movimento com o “plano pragmático”, em oposição ao CPC – para o qual, ao contrário, teria faltado o trato com a

Cristina Cesar, Alice Ruiz, todos o fizeram” (2011, p. 328). Chama atenção a indistinção entre os grupos e, mais que isso, a inclusão de “Régis” e “Alice Ruiz” como “garotada da poesia marginal”.

140 “Mais comunicativo e mais popular, o conteúdo desta poesia quer incorporar todo tipo de recursos, dos mais tradicionais (rimas, métrica, paralelismos) aos mais vanguardistas. A agilidade pouco ortodoxa de Leminski é enorme, a ponto de, vaidosamente, chamar seu livro de *Caprichos & relaxos*. Mas sua liberdade circunscreveu o epigrama como *fôrma* privilegiada, por boas razões, além de tirar de recursos antigos uma graça renovada, por exemplo, da rima. Em meio à atmosfera livre de sua poesia, a rima serve para guiar a atenção do leitor, o que é sempre praticado com humor: a regra que deveria coagir, em meio à ausência de formas fixas e rígidas, acaba ampliando o campo de invenção do poeta. Pelo descrito, é óbvio que Leminski tem tudo para ser apreciado pelos arquiinimigos da Poesia Concreta” (DANTAS, 1986, p. 50).

141 “Por isso, Leminski faz vista grossa para a evolução da Poesia Concreta. Esta, misteriosamente literal, não se esgotava no imediato comunicativo, e hoje nenhum concretista defende aquela necessidade então apregoadada da comunicação mais rápida e eficiente, 'adequada' à vida moderna. (...). Os poetas concretos não costumam transigir em matéria de apelo à comunicação (ao contrário do que reza a teoria) (...). Em nome da comunicação fácil, Leminski criou uma poética astuciosamente inventiva, mais concretista que a dos poetas concretos” (idem, *ibidem*).

linguagem. Portanto, seria preciso aproximar o poema da vida, não de maneira abstrata, mas como um “produto” que “diz respeito” ao maior número possível de pessoas. Não se trata mais, enfim, de defender uma “poesia para produtores”, mas sim uma poesia que utiliza as conquistas do concretismo como técnicas que ampliem sua capacidade comunicativa, com as irregularidades inevitáveis desta empreitada, tendo em vista o novo público consumidor de poesia – o mesmo público descrito no prefácio de Heloisa Buarque de Hollanda a *26 poetas hoje?* Curiosamente, o próprio Paulo Leminski afirma:

Da poesia de vanguarda a dos anos 1970 incorporou a brevidade e a síntese (...). Uma preocupação de modernidade, o sentimento de modernidade urbano-industrial (...), e um certo lúdico de linguagem, que a vanguarda tem (desmontar o brinquedo).

Quanto à poesia “participante”, que foi que a alternativa fez, senão realizar sua ambição de ser popular, levar a poesia até as pessoas, fazer a ligação direta poesia-vida? Com efeito, a poesia dos anos 1970 buscou (e achou) o público, chegou “até o povo” (como queriam os CPCs dos anos 1960), através da originalidade dos seus modos de distribuição e consumo (...).

A poesia alternativa foi “democrática”, como a participante queria ser, nos anos 1960.

(2011 [1986], p. 62)

Embora o poeta escamoteie tanto a pretensão da poesia do CPC – reduzida a uma ambição de chegar ao “público”, sem as especificações de classe que definiam a forma de seus poemas – quanto a pretensão da poesia concreta – reduzida a seu aspecto lúdico e ao “sentimento urbano-industrial”, sem seu caráter de intervenção na linguagem de seu tempo –, é interessante notar que as características que Leminski confere à poesia marginal são, a rigor, as características de sua própria poesia: “brevidade”, “síntese”, “ludicidade”, “ambição de ser popular”, etc. Mais que isso, sua poesia também se quer “democrática”: sua linguagem, deliberadamente fácil, permite que um maior número de leitores consiga fruir aquele texto, descartando as configurações mais complexas que, de modo geral, instituíram-se na modernidade como forma de resistência contra o discurso dominante. Nivelando-se pela linguagem partilhada – que, embora mais abrangente, segmenta-se em certas camadas de jovens dos grandes centros metropolitanos –, a poesia de Leminski faz-se também como modelo exemplar da poesia dos anos 1970 pois conjuga, em suas contradições, elementos que se encontram, *grosso modo*, dispersos (ou mesmo recalcados) na obra dos demais poetas. Em outras palavras, a necessidade de um discurso comunicativo de amplo alcance *deforma*, na poesia de Paulo Leminski, os procedimentos da poesia concreta – entendidos não mais como métodos de construção de uma “estrutura que comunica a si mesma”, mas como mais um dos meios de enfatizar certos aspectos linguísticos que realçam o “significado”¹⁴². Desse modo, pode se entender uma obra

142 “Assim ele incorpora o coloquial (o coloquial da Poesia Concreta não era da fala, mas das palavras coloquiais) e

extremamente lírica como *Polonaises* (1980b), na qual o eu anuncia o retorno de “seu coração de poeta” e, em sua própria corda bamba, declara:

moinho de versos
movido a vento
em noites de boemia

vai vir o dia
quando tudo o que eu diga
seja poesia

(LEMINSKI, 1985 [1980b], p. 58)

O poema rege-se pela abertura vocálica (de “o” e “i” para “e” e “a”) que “ilumina”, sobretudo na segunda estrofe, sua esperança utópica: entre a “noite” boêmia, na qual o eu insiste em seu ofício, e o “dia” radiante, no qual “tudo o que eu diga/ seja poesia”, o poema pretende realizar-se – como em Chacal? – neste puro *dizer*. Para tanto, marca sua insistência nos versos iniciais, cuja semelhança fônica e as tônicas nas vogais fechadas ambientam o escuro da “noite” (“moinhos de versos/ movidos a vento/ em noites de boemi-”), terminando a estrofe com a vogal aberta “a” que antecipa a segunda estrofe – na qual a proliferação do “a” substitui o “o”, assim como o “dia” substitui a “noite”. Deste terceiro verso em diante, a rima em “ia” (toante em “diga”) se manterá até o final do poema quando surge a própria palavra “poesia”. O “moinho de versos” das “noites de boemia” deve, quixotescamente, tornar-se a própria fala deste eu (“movido a vento”?) que sopraria “poesia” em tudo que dissesse. E entre os “versos” – perceba-se o esquema de rima toante (“eo”) com “vento” que, ao contrário de “ia”, promove o fechamento vocálico – e a singular “poesia” surge uma diferença de escala: o grande poema se realizará quando a poesia estiver tão impregnada no sujeito que sairá com uma aparência espontânea, sem a necessidade do trabalho árduo de construção.

O esforço, nesse sentido, é quase pré-textual: o poeta insiste na proliferação de “versos” como uma espécie de exercício para o grande salto que será o poema como pura improvisação feito com perícia de experto e pressa de diletante. O título de seu primeiro livro de tiragem comercial (*Caprichos & relaxos*), a conceituação de poemas como “saques, piques, toques & baques” ou a aclimação do haikai à era industrial são todos índices dessa almejada improvisação¹⁴³. Por outro

as partículas de ligação e subordinação do discurso verbal. Seus versos, por isso, são mais facilmente apreensíveis que os do concretismo ortodoxo, cujas inovações linguísticas e sintáticas acabam suavizadas (...). A própria estrutura que o poema leminskiano comunica não é abstrato-geométrica, ao contrário, é simploriamente verbal, meio máxima meio aforisma, uma frase de efeito sintética e exemplar, em que o jogo de linguagem se desfaz em sentença e moral corriqueiras” (DANTAS, 1986, p. 50).

143 “produzo muito (meu projeto é de desrepressão), desovo, quero atingir algo, ergo, erro muito... mas sei q quando acerto é de foder... eu já sei q várias vezes eu disse coisas nunca ditas, vitais, carne gorda e forte... para cada dez poemas, um mais ou menos... para cada 50 poemas, um definitivo... não dá para parar e ficar esperando o carnaval/a revolução chegar... ou a musa... jogador que não treina todo dia atrofia...” (LEMINSKI, BONVICINO, 2007 [1978], p. 114).

lado, isso tudo converge a sua atitude jovem, que o distingue do concretismo sem rupturas, e àquele velho paradoxo, que pretensamente equalizaria em sua poesia “rigor” e “liberdade”.

Desse modo, ao salientar estes nexos de continuidades, o poeta coloca sua própria obra como síntese de uma poética possível para a geração da década de 1970. No entanto, há um esforço desencontrado neste projeto de uma “vanguarda vulgar” que não se realiza pois, à medida que se desata das amarras do concretismo, Leminski aproxima-se cada vez mais da poesia marginal. Sua poesia torna-se uma espécie de *poesia marginal-concreta* cujo humor e angústia surgem, justamente, de sua tentativa de superação das contradições que são sua própria constituição.

Em outras palavras, observar a trajetória poética de Leminski significa, entre outras possibilidades, perceber como as questões estéticas que estavam em jogo desde a década de 1960 – a partir da dissolução dos principais grupos programáticos de poetas e da pulverização de um projeto poético integrador –, em contato com as transformações sociais da década seguinte, não são resolvidas pela simples negação, mas se desdobram como *problemas formais* contra os quais os melhores poetas, consciente ou inconscientemente, se debateram. A reconsideração do objeto-poema, o jogo com gêneros textuais reconhecíveis (a propaganda, a carta, a notícia de jornal, etc), o retorno desconfiado da subjetividade, o apelo comunicativo com o público jovem ou certa urgência na escrita para livrar-se de seus próprios limites e reverberar no mundo são elementos que aparecem, em maior ou menor grau, tanto nas obras de diversos poetas marginais quanto nos poetas publicados em *Muda*. Enfim, as diferenças estariam, portanto, mais nas vicissitudes de cada poeta do que nas oposições dualistas nas quais se baseiam as divisões entre “marginais” e “vanguardistas”, “expressão” e “construção”, “comunicação” e “hermetismo”, etc.

Ainda assim é preciso insistir na intersecção que os autores de *Muda* ocupam no panorama da poesia brasileira de 1970: é essa posição contraditória que me permite tanto observar a permanência e a dissolução das questões estéticas dos anos 1960 quanto compreender melhor os atuais modos de interpretação da poesia brasileira da segunda metade do século XX. Isso porque, em sua dilema de “transformar-se sem mudar”, estes poetas desenham, como uma sombra contra a luz das oposições que eles mesmos ajudaram a sustentar, uma imagem complexa da experiência poética daquele período. Este nó fica evidente num poema de Bonvicino, publicado em *Régis Hotel*:

esse jeito
de meia-armador
(cerebral
distante)

é pra disfarçar
a vontade
de ser

goleador
poeta
centroavante

(1978, p. 15)

A clareza do poema contradiz sua suposta distância: o eu confessa seu segredo, uma “vontade/ de ser// goleador”¹⁴⁴ disfarçada por sua postura “(cerebral/ distante)”. É interessante como, no poema, o signo “poeta” aparece apenas na última estrofe – justamente como “goleador” – enquanto a caracterização da voz poética possui pequenas quebras gráficas – o hífen de “meia-armador” em oposição à “goleador” ou o *enjambement* de “cerebral/ distante” contra a aglutinação do “centroavante”. Ainda que se utilizando de técnicas concretistas de maneira facilitada, o poema se ressentia por não alcançar aquela comunicação plena com o público, revelando uma subjetividade que se disfarça, graficamente, entre parênteses. Entretanto, é preciso repetir, esta confissão entra em conflito com sua própria filiação concretista mal-resolvida, gerando uma poesia com consciência auto-irônica de sua posição epigônica em relação à poesia concreta. Por outro lado, o apelo à expressividade – moeda corrente entre os marginais – tendo em vista a “noção de comunicação” surge como um contrapeso da face mais racionalista que o legado lhe impunha. O nó dessa vontade de se expressar, sem abandonar os procedimentos de seu repertório adquirido, reverberava em sua consciência auto-irônica transformando-na num *impasse* que será a própria matéria de sua poesia – sobretudo em *Sósia da cópia* (Cf. FERRAZ, 2004). Por isso, como relembra Vinicius Dantas, o poeta se declarava um “concretista que não sabia o que fazer com o coração”:

Em miúdos: a experiência pessoal do poeta pretende ir numa direção que não é autorizada por suas formas. Por um desses paradoxos do subdesenvolvimento, a Poesia Concreta tanto se assumiu como poesia da linguagem que se esqueceu que era poesia do espaço urbano-industrial. Régis é fruto deste paradoxo, embora seu impulso seja desesperado, dilacerado, autodestrutivo, em suma, maduramente urbano, ao contrário das idealizações concretistas; seu tratamento poético, porém, não pensa seu impulso, não o resolve, pois ele não encontra no concretismo as formas para materializá-lo (1986, p. 43).

Não é difícil perceber como, a partir sobretudo de *Más companhias* (1987), o poeta progressivamente abandona estas formas “concretistas” que lhe negavam a possibilidade de configuração de sua “experiência pessoal” como um jovem cidadão do espaço urbano-industrial. Esse abandono, aliás, desdobrou-se recentemente em negação de sua fase concretista: em *Até agora*,

144 Curiosamente, em “Tudo da minha terra”, Cacaso escreve: “O craque recebe a bola pelo alto, pula, mata no peito, apara o lance, e no terreno segue compondo sua jogada. Uma poesia que requebra, que tem a espontaneidade e ao mesmo tempo a malícia de um drible de Garrincha: a imagem do poeta para Chacal aproxima-se da imagem do *jogador*, do sujeito que brinca e faz malabarismos com a bola e com a palavra” (1997 [1978], p. 27).

volume que reúne sua poesia anterior a 2010, seus primeiros livros – *Bicho papel*, *Régis Hotel* e *Sósia da cópia* – reagrupados na seção “Primeiros poemas” foram completamente desconfigurados, como se pode perceber por este poema, “Sem título (6)”:

As putas fazem ponto na porta do cemitério da
Consolação. O brasiwagen chega. O brasicel freia. O
brasirick canta. O brasilodge olha. O brasiliat acena.
O brasivette buzina. Todos perguntam quanto.

(BONVICINO, 2010, p. 496)

Sem a quebra sintática e sem a onomatopeia “nhê”, o poema torna-se um fragmento de prosa que relata os desfiles de carros em frente às “putas”. Além da supressão de “nhê”, a nova versão omite a sílaba “nha” de “chupadinha” – como se o poeta quisesse retirar do poema rastros sonoros daquela onomatopeia? – o que torna o texto menos explícito, apesar da maior fluência de leitura. Assim, Bonvicino nega o paradoxo de sua origem mas, com isso, nega também a consciência auto-irônica de seu dilema até meados dos anos 1980 pois é o próprio paradoxo que sustenta, *formalmente*, esta consciência. Negar a influência decisiva da poesia concreta também não é superá-la: o legado do grupo *Noigandres* ultrapassa a mera visualidade pois se encontra, na obra do poeta, na própria tessitura do verso que pressupõe o *desmanche estrutural* do objeto-poema operado pelo concretismo. Além disso, se todo o esforço de superação da poesia concreta se resolve simplesmente pela republicação do poema como discurso linear, sem tratamento gráfico, reencontra-se, pelo avesso, o *aspecto acessório* da visualidade na poesia de Bonvicino – e, por extensão, da revista *Muda*. Quer dizer, à medida que comunica sua própria estrutura, um poema concreto não pode ser descaracterizado em seus elementos verbivocovisuais (eles são o próprio poema como “objeto útil”) enquanto, ao contrário, muitos poemas de Leminski e Bonvicino podem dispensar estes elementos para se concentrar na comunicação efetiva do *texto* como discurso.

O quebra-cabeça, portanto, não se completa: *Muda* não “supera” a poesia concreta como projeto estético, mas também não se confunde como uma mera continuação de seus preceitos; também não constitui uma feição própria capaz de fazer frente à poesia marginal, misturando-se em certos momentos com o quadro geral da poesia jovem dos anos 1970¹⁴⁵. Por isso, não há contradição quando em 1982, antes mesmo da publicação de *Caprichos & relaxos*, Heloisa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira incluem os poemas publicados em *Muda* na antologia

145 É interessante notar como, fora do âmbito estrito da crítica literária, os dois grupos são tratados como um único e mesmo fenômeno: “Na poesia, nomes como Paulo Leminski e Alice Ruiz (PR), Cacaso, Chacal e Ana Cristina Cesar (RJ), entre outros, encarnaram o 'jovem poeta dos anos 1970'. Com uma produção já destacada desde o início da década, sob a inspiração de Torquato Neto, companheiro dos tropicalistas em 1968, e de Waly Salomão (*Me segura qu'eu vou dar um troço*, 1972), a poesia jovem ganhou a mídia e as ruas na segunda metade da década” (NAPOLITANO, 2008, p. 126).

Poesia Jovem Anos 70: justificando-se a partir do texto “Papo de anjo” de Antonio Risério, os principais críticos da poesia marginal percebem que, entre aqueles poetas, “o experimentalismo vem agora marcado pela procura de coerência entre prática intelectual e opção existencial” (p. 29). Como tentei demonstrar, esta procura de coerência – que, por suas próprias bases, não pode se resolver – é a poética possível destes poetas que, inquietantemente, quiseram tudo ao mesmo tempo¹⁴⁶. Se sua plataforma estética não se realizou plenamente, a consciência dos dilemas herdados da poesia brasileira imediatamente anterior à década de 1970 e a urgência em resolvê-los o quanto antes são qualidades essenciais para se compreender a produção poética do último quarto do século XX.

Quer dizer, não se pode desconsiderar a operação arriscada de um poeta como Leminski: um leitor culto, um tradutor de línguas díspares como grego e japonês, um conhecedor minucioso da tradição artística ocidental que poderia, imagino, manter-se em seu repertório erudito para desenvolver uma obra de “alto padrão”, mas que abdica, deliberadamente, de suas qualidades de *scholar* para participar ativamente de seu momento histórico – sem perder de vista o que há de contraditório nesta operação¹⁴⁷. Nisso, aliás, reside a defesa do poeta a uma proposta poética democrática, que incluiria o leitor comum, diante da configuração social que definiu aquela década:

Pode ser um erro pensar que os poetas da década de 70 não chegaram a produzir “uma grande obra”. (...). Talvez não haja mais lugar, tempo nem ocasião para “a grande obra”, no fundo, uma ideia renascentista, nestes dias de “Tron”, “E.T.” e “Guerra nas Estrelas”, videotextos, computadores de quinta geração e mísseis balísticos intercontinentais.

O que se fizer em poesia terá que ser, necessariamente, fragmentário, descontínuo, subatômico, regido por lógicas provisórias, precárias, descartáveis. Dadá/Warhol: as obras-primas do futuro deverão durar quinze minutos. Como uma conflagração nuclear. *One-Way poetry*: poesia-curtiu-cabou.

(...) Quem sabe não haja mais tempo nem espaço para a glória: só para o sucesso, essa glória trocada em miúdos (2011 [1986], p. 74).

Assim, Leminski justifica sua recusa à “grande obra” e transforma seus dilemas pessoais

146 Em entrevista à revista *Sebastião* nº 2, Bonvicino afirma: “há um poema, em *Bicho papel*, um poema de 1972, que escrevi aos 17 anos, que me vale como lema, embora ingênuo: 'inquietude/ inquietudo!'” (2002, p. 134). Não é difícil perceber que o poema, em sua singeleza, concentra (e antecipa) os problemas da revista *Muda*: sua estrutura econômica, calcada no concretismo, parece contradizer essa inquietação que o neologismo encena. Quer dizer, a abertura para um polivalente “tudo” não se resolve pela permutação de uma vogal – disjunção que, *grosso modo*, resume o paradoxo descrito por Vinicius Dantas.

147 De certo modo, Leminski possui uma posição paralela – mediada pelos parâmetros concretistas – àquela ocupada pelos autores da coleção *Frenesi*: “intelectuais que tomaram parte dos debates culturais e políticos da década de 60 e que passaram a criticar e redimensionar suas posições. Trata-se, portanto, de um grupo mais intelectualizado, que guarda de forma marcante referenciais da discussão política e cultural. A experiência do sufoco, da descrença em relação ao sistema e às 'linguagens sérias', aparece aqui numa crítica que ainda passa, em muito, por uma mediação intelectual e racionalizante, como reflexo de uma opção de mudança e reavaliação de posições” (HOLLANDA, 2004 [1979], p. 114).

num problema geracional que pressupõem, por exemplo, o conceito de isomorfismo defendido pelos poetas concretos. Se a destruição do verso, na década de 1950, estava assentada na utopia desenvolvimentista, seu retorno como unidade “provisória, precária, descartável” sustenta-se pela percepção que, sem a realização daquela utopia, resta ao poema procurar um novo lugar que não seja aderente ao projeto modernizador – que, durante a ditadura militar, revelou sua face obscura –, nem sua negação como signo fechado – o que, em suma, seria repetir o alto modernismo e perder o lastro histórico. A solução em Leminski, parece-me, está no “sucesso”: o que surgiu como dilema é regido, com humor e ironia, pela lógica da indústria cultural pois, sendo um “inutensílio”, o poema poderia ser uma espécie de anti-mercadoria cuja aparente integração com o mundo é signo de sua necessidade de alcançar, ainda que problematicamente, novos modos e lugares de enunciação e fruição.

Isso explica, por um lado, sua constante aproximação com a música popular e, por outro, sua opção radical pelo poema curto – dois aspectos comuns entre sua trajetória e a de Cacaso. Mais que isso, se “renunciando à disputa do 'absoluto', a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene” (CAMPOS et al., 2006 [1958], p. 217), a obra de Leminski realça a poesia concreta como um momento decisivo para se compreender toda poesia da década de 1970: independentemente das polarizações, até certo ponto produtivas, a constatação de uma “poesia-curtiu-cabou” como resposta às demandas daquele tempo pressupõe e radicaliza a “renúncia ao absoluto” – impondo aos poemas sua forma precária e urgente – e engloba os jovens poetas numa mesma categoria que, entre a alegria da “pura curtição” e a angústia da insuficiência da palavra como instrumento, definiu as características poéticas da década. Faltaria compreender como este impulso de juventude, em sua pressa contraditória de dar forma ao inacabado, resolve-se na produção poética mais meditada da década de 1980¹⁴⁸ – quando não apenas os modos de veiculação dos poemas deixam de ser provisórios mas o próprio processo de redemocratização do país põe à prova a ambição democrática desta poética.

148 Viviana Bosi observa que “ao chegarmos aos anos 80, observamos dois movimentos que parecem opostos: de um lado, em alguns, paralisação ou repetição de paradigmas durante anos a fio, muitas vezes até hoje; e de outro, a interrupção de certas experiências artísticas. Nesses casos, pode-se dizer que há poetas que não saíram daquela década [1970]. Se é penoso aceitar que o passado pode ser irremissível e o que foi destruído não será recomposto, pois mesmo quando falamos dele, soa como um fantasma que não pode mais encarnar-se no real - para sempre perdido - também não é fácil suportar a aporia oposta: que a história não se mova e o mesmo se reapresente monotonamente (dois pesadelos...). Existe algo em comum entre esses extremos: o fato de que, uns e outros, ao contrário de seus antecessores nos anos 50 e 60, deixaram de acreditar em projetos de grande monta para o futuro, desistindo de crer na possibilidade de conversão radical da realidade, e interrompendo violentamente sua própria vida e obra. Ou então, continuaram com as mesmas expressões e ideias, como se a história tivesse parado./ Há ainda um terceiro tipo de movimento: poetas que conseguiram ampliar e amadurecer a sua perspectiva, sem modificá-la, tendo sido estabelecida naqueles anos. São poetas cuja qualidade e densidade depende também da reflexão sobre esses desafios, que se converteram em impulso interiorizado de seu trabalho atual” (2011, p. 19-20).

3. ENTRE A PRESSA E A PREGUIÇA

*No triângulo amoroso o círculo tende
a vicioso*

(Cacaso)

3.1. Você que a gente chama

Nos últimos anos, praticamente tudo que Paulo Leminski publicou foi recolocado em circulação por grandes editoras: sua poesia completa, as biografias reunidas no volume *Vida*, seus romances *Catatau* e *Agora é que são elas*, assim como seus *Ensaio e anseios crípticos* receberam edições novas com ampla repercussão na imprensa especializada. Estranha-se, na verdade, que até então suas obras fossem relativamente de difícil acesso: figura importante da cultura brasileira na década de 1980, Leminski nunca perdeu a notoriedade que conquistara, sobretudo entre o público jovem, por sua poética calcada em formas breves de rápida comunicação cujas premissas derivavam, a sua maneira, dos embates estéticos que permearam a poesia dos decênios anteriores. Também não perdeu destaque entre poetas e críticos como atestam as diversas obras dedicadas ao estudo e divulgação de sua produção artística e/ou sua atuação pública que surgiram na virada do século. Sua permanência também é percebida em outras mídias: o filme *Ex isto*, dirigido por Cao Guimarães e baseado em seu *Catatau*, o site *Kamiquase*, mantido e constantemente atualizado por Elson Fróes, e suas canções regravadas com relativo sucesso de massa por artistas como Arnaldo Antunes e Zélia Duncan são exemplos disso. Tudo indica, portanto, que a ambição de Leminski – que pode ser resumida como uma vontade de ampliação dos espaços de veiculação e, conseqüentemente, de fruição da poesia – ganhou atualmente um fôlego renovado cujas reverberações no quadro da cultura brasileira contemporânea merecem ser estudadas.

Antes, porém, é preciso apontar como essa ambição já se realizara na década de 1980: *Caprichos & relaxos*, seu primeiro livro de tiragem comercial, tornou-se um dos maiores sucessos editoriais da coleção *Cantadas Literárias* com três edições consecutivas entre 1983 e 1985. Reunindo parte significativa da produção do poeta anteriormente espalhada em revistas literárias e edições independentes, o livro acaba unificando a poética de Leminski desde as primeiras contribuições concretistas na revista *Invenção*, em meados dos anos 1960¹⁴⁹, até textos de extração mais “lírica” como os versos de *Polonaises* de 1981. Com isso, *Caprichos & relaxos* resume e revela o percurso do poeta à medida que traça as características que definem mais propriamente sua poesia: em linhas gerais, aquela tentativa de superação do projeto da poesia concreta, do qual se

149 Segundo Carlos Ávila, já nestas primeiras publicações na revista *Invenção* a poesia de Leminski “abriu as picadas da linguagem para os novos poetas dos anos 70, considerem-se eles marginais ou construtivos, traçando um arco de ligação entre a poesia concreta e as novas sensibilidades não especializadas. Este é o Leminski que opta por uma linguagem de rendimento comunicativo mais imediato, arriscando tudo” (1989, p. 104).

declarava herdeiro, através de uma progressiva descompressão do rigor estrutural que o concretismo pressupunha – o que aproximou sua obra, ainda que a contragosto, de certas características da poesia marginal – torna-se, desde o título, uma espécie de *Leitmotiv* que organiza o livro como o resultado desta descompressão ao mesmo tempo que faz coincidir o ponto de partida deste processo com o início da própria trajetória de Leminski, vinte anos antes, como o “jovem poeta paranaense que se revelou na 'Semana Nacional de Poesia de Vanguarda' em B. Horizonte”.

Quer dizer, a própria organização de *Caprichos & relaxos* reforça sua distinção oblíqua em relação à poesia concreta: subdivido em sete seções, o livro inicia-se com os poemas da série “Caprichos & relaxos”, seguidos de uma seleta de seus dois libretos de 1981, “Polonaises” e “Não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase”. Estas três primeiras seções são constituídas de pequenos poemas em versos livres nos quais destacam-se, sobretudo, a utilização inventiva da rima. Os poemas são geralmente curtos, quase todos sem títulos, e escritos sempre em letras minúsculas. O uso da caixa alta – presente, apenas, a partir da terceira seção – não obedece aos preceitos gramaticais: os nomes próprios, por exemplo, continuam sempre em minúsculas. Antes, o uso da caixa alta é sobretudo *gráfico* em poemas como “manchete” – “CHUTES DE POETA/ NÃO LEVAM PERIGO À META” (1985, p. 72), no qual os versos remetem ao uso das maiúsculas nas manchetes de jornais. É também na terceira seção que outros recursos visuais – como a diagramação de “olhar paralisador nº 91” (p. 65) ou a quebra de palavras em “vento/ que é vento/ fica” (p. 80) – comparecem mais claramente nos poemas. A seção seguinte, “Ideolágrimas”, o ponto central do livro, é composta basicamente por haicais nos quais as características gerais das primeiras seções se mantêm e se justificam à luz da tradição: os haicais são, afinal, poemas curtos sem títulos¹⁵⁰. O último poema dessa seção central – “pelo/ branco/ magnólia/ (...)” (p. 107) – é o primeiro do livro que apresenta tratamento visual mais acurado, com o uso de uma fonte em negrito e o apagamento das letras “o”. Apenas na seção seguinte, “Sol-te”, surge uma série de peças “verbivocovisuais” (muitas delas publicadas ao longo dos anos 1970) que, todavia, são mais exercícios intersemióticos *soltos*, como o próprio nome da seção sugere, do que propriamente poemas concretos. Finalmente, após os dois pequenos “Contos semióticos”, encontra-se a série “Invenções”, última seção do livro, com as peças leminskianas de feição mais próxima à poesia concreta – aqueles primeiros poemas publicados nos anos 1960¹⁵¹.

150 Para Paulo Franchetti, há um descompasso entre a forma do haicai na poesia de Leminski – “um terceto em versos de medida livre, dominado pelo humor, construído sobre uma 'sacada' que se apoia na rima imprevista entre versos ímpares” (2010, p. 71) – e o conhecimento profundo da tradição japonesa demonstrado pelo mesmo autor em outros contextos. No entanto, “esse caminho de apropriação do haicai, essa fonte formal estão em perfeita harmonia com o movimento geral da sua obra, que é buscar uma síntese entre a cultura erudita e a indústria cultural, entre o experimentalismo vanguardista e a experiência de vida, entre a afirmação de individualidade e a construção de uma figura pública no âmbito da comunicação de massa” (idem, *ibidem*). Com isso, optei por não me aprofundar na forma tradicional do haicai japonês, concentrando minha análise no “movimento geral” de *Caprichos & relaxos*.

151 O último poema do livro, na verdade, não é dos anos 1960 como as demais “Invenções”: publicado na revista *Através* (1977), como “poema visual” de P. Leminski, sua existência não contradiz, porém, o movimento geral de

É importante perceber que, com esta organização de *Caprichos & relaxos*, Leminski aparentemente reproduz a organização das obras reunidas dos poetas concretos: em seus primeiros livros individuais, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos delinearam seus respectivos percursos textuais “do verso à poesia concreta”, apresentando didaticamente sua *evolução* de formas desde o final da década de 1940 até meados da década de 1970. Em outras palavras, *Xadrez de estrelas* de 1976, *Poesia pois é poesia* de 1977 e *Viva vaia* de 1979 recuperam, em suas demarcações cronológicas, todas as fases coletivas do grupo *Noigandres* para revelar, na dicção particular de cada um dos poetas, os desdobramentos da poesia concreta após sua pulverização como projeto totalizador. Por sua vez, Paulo Leminski subverte a ordem cronológica em *Caprichos & relaxos*, i. e., o percurso textual do livro parte de sua dicção mais propriamente particular para, desmontando-se a cada seção, recuperar sua participação ativa na última fase coletiva da poesia concreta.

Não ignoro, com isso, que outros livros da coleção *Cantadas Literárias* organizam-se da maneira similar: acontece que, em Leminski, essa escolha editorial se converte num diálogo formal com as obras dos poetas concretos à medida que reproduz sua *progressão gráfica* – do “verso à poesia concreta” – por meio de certa inversão cronológica¹⁵². Um leitor incauto poderia imaginar que os primeiros poemas do livro, notadamente mais simples, “evoluíram” até se tornar as peças visuais que se encontram no final do volume quando, ao invés disso, a simplicidade é o resultado final da descompressão da linguagem e da abdicação dos elementos visuais *estruturantes* em sua poesia¹⁵³. Isso, aliás, transforma-se num método eficaz de aproximação com o público: as primeiras páginas de *Caprichos & relaxos* apresentam uma poesia leve e bem-humorada de apelo instantâneo à comunicação. Os pequenos textos iniciais não possuem grandes entraves sintáticos ou semânticos, tampouco qualquer significado obscurecido. Ao contrário, suas frases coloquiais são completamente familiares com uma evidente tendência à anedota e com imagens recorrentes de clareza e/ou transparência (“toalha limpa”; “janela aberta”; “oceano dos lençóis”; “nuvens brancas”; “roupas lavadas”; etc). O surgimento de elementos não-verbais estruturantes acontece de maneira lenta e

organização do livro. Lendo-o, ao contrário, percebe-se mais a auto-ironia de um “exercício findo” que a reafirmação categórica de uma poética intersemiótica.

152 Como aponta Adalberto Müller em “Make it news: Leminski, cultura e mídia” (2010), os poemas da primeira seção eram provavelmente os mais recentes da produção de Leminski. Não se pode dizer, contudo, que a organização obedeça estritamente uma ordem cronológica, ainda que invertida, pois alguns poemas da seção “Sol-te”, por exemplo, foram publicados anteriormente em *Não fosse e era menos/ não fosse tanto e era quase* de 1981. Penso, como Manoel Ricardo de Lima, que *Caprichos & relaxos* “é uma edição corrigida e com uma séria e sincera tentativa de juntar organicamente melhor os poemas que foram elaborados no furor e na efervescência cultural opressiva da década de 70” (2002, p. 100), embora a escolha de compilação dos poemas visuais no final do volume, encerrando-se com os poemas mais antigos, não me pareça nada casual.

153 Não que os elementos visuais desapareçam *totalmente* nos livros seguintes. Na verdade, a relação de Leminski com a herança da poesia concreta oscila – como tudo em sua poética – num jogo de afastamento e aproximações que nunca se encerra, embora tenha um sentido: o que quero ressaltar, assim, é a tendência mais ampla de sua poesia, confirmada em *Distraídos venceremos* [1987] ou *La vie en close* [1991], na busca de uma linguagem simplificada que, por suas próprias premissas, reduz o espaço das experiências visuais.

gradual, aproximando o leitor comum de procedimentos formais mais “difíceis” sem perder a leveza e o bom-humor, de modo que as decifrações necessárias à compreensão dos poemas finais apresentem-se ludicamente.

Esta atenção ao leitor é explicitada na epígrafe do livro:

*Aqui, poemas para lerem, em silêncio.
O olho, o coração e a inteligência.
Poemas para dizer, em voz alta.
E poemas, letras, lyrics, para cantar.
Quais, quais, é com você, parceiro.*

(1985, p. 9)

O leitor é “parceiro” na escolha dos modos de fruição dos poemas: “ler em silêncio”, “dizer em voz alta” ou “cantar” são três possibilidades – inicialmente não-restritivas – que o livro oferece. Para Manoel Ricardo de Lima (Cf. 2002), essas escolhas correspondem, basicamente, às faces de Leminski como poeta visual, ligado à poesia concreta, como poeta coloquial, ligado à poesia beatnik, e como poeta cancionista, ligado à música popular. Mais que isso: a imprecisão quanto aos limites de cada uma das modalidades aponta para a ambição do poeta em fazê-las confluir num único objeto de múltiplas possibilidades de contato. Todavia, durante a leitura do livro, percebe-se que nenhum dos poemas alcança essa almejada simultaneidade: muitos poemas de extração lírica, para serem cantados e/ou falados, não trabalham *profundamente* os elementos gráficos; enquanto certos poemas visuais, presentes no final do volume, tornam-se, pelo próprio tratamento gráfico, figuras que não permitem a leitura em voz alta.

Entretanto, nesse momento, importa ressaltar a “parceria” com o leitor que perpassa a experiência de *Caprichos & relaxos*. Essa relação é textualmente marcada, desde as páginas iniciais do livro, pela presença do pronome nós inclusivo – que remete àquela identificação afetiva entre produtor e receptor encontrada na obra de muitos jovens poetas brasileiros da década de 1970:

em mim
eu vejo o outro
e outro
e outro
enfim dezenas
trens passando
vagões cheios de gente
centenas

o outro
que há em mim
é você
você
e você

assim como
eu estou em você
eu estou nele

em nós
e só quando
estamos em nós
estamos em paz
mesmo que estejamos a sós

(1985, p. 12)

Na primeira estrofe, o poema recupera a famosa sentença rimbaudiana – “*je est un autre*” – com uma diferença crucial: aqui, o eu *vê*, em si mesmo, “(...) o outro/ e outro/ e outro”. O verbo “ver”, no lugar de “ser/estar”, altera substancialmente a sentença pois não pressupõe a cisão do eu como sua alteridade; antes, faz de si mesmo imagem em reflexo de “centenas” de outros que, afinal, podem enxergar-se também neste eu. A segunda estrofe reforça a construção dialógica ao revelar que este “outro/ que há em mim/ é você/ você/ e você”. Ao repetir o pronome “você”¹⁵⁴, o eu emula uma ampla conversa com diversos interlocutores – os possíveis leitores do poema? – que não se confundem entre si: a conjunção “e” deixa claro que são três “você” diferentes, destacando a particularidade de cada um deles. E, no entanto, todos são o “outro” que “há em mim”. Por fim, a terceira estrofe conclui, inversamente, que “eu estou em você”, tanto quanto “eu estou nele”. Não é difícil perceber que “estar *num* outro” é muito diferente de “ser um outro”: aqui, o eu não se torna sua própria alteridade pois a relação que estabelece com o outro é mediada por termos que mantêm sua integridade (“em mim eu vejo”, “há em mim”, “estou em”). Mais que isso: o outro é descrito como um *igual* que, em suas semelhanças com o eu, fortalece os vínculos entre ambos – “estamos em nós”.

Desse modo, o “contranarciso” não é exatamente um “antinarciso” que supostamente anularia sua própria “subjetividade”. Ao contrário, a operação do poema constrói um “supernarciso”, tendo em vista as duas acepções possíveis ao termo – tanto um “narciso exacerbado” quanto uma espécie de “sobrenarciso” que impede o fechamento do sujeito apenas em si mesmo. Entendo que as duas possibilidades, aparentemente antagônicas, são contempladas simultaneamente pelo poema: o eu, ao mesmo tempo que *vê* tudo em si e está em tudo, também se abre ao diálogo legítimo com o outro, incluindo-o em sua reflexão individual por meio do “nós”. E essa integração entre o eu e o outro se constitui, pois, como o *próprio poema*. Por isso não há contradição quanto à possibilidade de estarmos em “nós” “mesmo que estejamos a sós” – no qual ressoa a rima – pois a confluência entre o eu do texto e o você do leitor dá-se, justamente, na leitura do poema¹⁵⁵.

154 Não ignoro que, em muitos poemas, o pronome você adquire outras funções: às vezes, o eu dialoga com o próprio poema (“objeto/ do meu mais desesperado desejo”); em outros momentos, os interlocutores são elementos da natureza – “senhorita chuva”, “primo pássaro”, “dia/ dai-me”. Todavia, a primeira pessoa do plural mantém-se constantemente como uma voz que congrega em si tanto o enunciador do poema quanto seu leitor-receptor.

155 Poder-se-ia dizer que o eu é o próprio poema interpelando seus possíveis leitores. De todo modo, isso não mudaria – a rigor – minha análise.

Um movimento similar norteia outro conhecido poema presente no livro:

apagar-me
diluir-me
desmanchar-me
até que depois
de mim
de nós
de tudo
não reste mais
que o charme

(1985, p. 66)

Em suas publicações anteriores, na revista *Muda* (1977) e no livro *Não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase* (1980a), a própria mancha gráfica do texto simulava um processo de apagamento devido à ampliação dos caracteres que reproduziam uma fonte tipográfica de máquina-de-escrever. No entanto, em *Caprichos & relaxos*, o poema reaparece sem o tratamento visual – vale dizer, isomórfico no sentido concretista – para, ao contrário, fortalecer-se como texto. Aqui, o “nós” surge após o desmanche do eu, diluindo-se rapidamente, como “tudo”, para culminar no “charme” final. Entretanto, como aponta Guilherme Gontijo Flores, o poema “se constrói com um falso apagamento do 'eu', na medida em que, ressurgindo em formas oblíquas (me, mim, nós) do tratamento, o poeta é o próprio apagador sempre presente na obra” (2012, p. 115). Além disso, o pronome “nós” inclui o leitor no processo de apagamento, gerando uma espécie de paridade entre o receptor do texto e o enunciador que deliberadamente pretende se desmanchar em “tudo”.

Nisso reside a semelhança entre este poema e “contranarciso”: em ambos não há *negação* do eu mas sua reverberação no outro e, em última instância, em “tudo”. Quer dizer, a necessidade de desmanche pressupõe uma integridade individual que contrasta com a própria problematização do eu. Por isso, parecem-me paradoxais certas afirmações de Leminski no ensaio “Sem eu, sem tu, nem ele”:

O primeiro personagem que um escritor cria é ele mesmo.// Só os imbecis procuram um eu atrás do texto literário. Em literatura, a própria “sinceridade” é, apenas, uma jogada de estilo. (...) O leitor, no texto literário, também é ficção. Nunca sabemos quem vai nos ler, nem como, nem quando. No fundo, escrevemos para nós mesmos.// Um texto literário é um objeto sem autor, para leitor nenhum, não se referindo a nada, a não ser ele mesmo. (2011 [1986], p. 106-107).

Ora, primeiramente, é preciso ressaltar que a “procura” de um eu no texto não se restringe à verificação de autenticidade biográfica entre o “personagem” e seu “autor”¹⁵⁶. Ou seja, o eu não

156 Nesse sentido, acredito que o ensaio “O poeta é um fingidor” de Ana Cristina Cesar, outra artista que interpela, de maneira bastante própria, um presumível interlocutor, é mais preciso: “o fingimento é próprio da literatura,

está “atrás” do texto, mas *no* texto: é a voz que se constitui na obra – com suas recorrências de motivos, imagens, etc – e que estabelece uma perspectiva específica no tratamento do material poético. Do mesmo modo, embora o autor não controle os modos de apropriação e fruição de seu trabalho, a própria composição pressupõe um leitor que, sendo “ficção”, também possui características muitas vezes depreendidas *por meio* dos próprios textos – o que, para muitos poetas brasileiro da década de 1970, incluindo Leminski, era um aspecto fundamental na composição dos poemas. Além disso, uma afirmação como “no fundo, escrevemos para nós mesmos” parece contradizer, em partes, a tese de que o texto é um “objeto sem autor”. O simples uso do pronome nós, nesse contexto, acaba deslocando um questionamento individual para um plano mais amplo: quem “escrevemos”? Os escritores, personagens de si, ou os próprios textos, objetos sem autor?

Na verdade, esta contradição entre a defesa do poema como objeto totalmente autorreferencial e o desejo do poema como espaço afetivo de congregação entre arte e vida é mais um índice daquela contradição maior – que perpassa a poesia concreta e desdobra-se entre os autores de *Muda* – entre as bases esteticistas e os anseios anti-literários do poeta. O próprio Leminski declararia que, em seu pensamento crítico, “duas obsessões me perseguem (que eu saiba): a fixação doentia na ideia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação, como se percebe logo, duas tendências irreconciliáveis” (2011 [1986], p. 18). Por isso, voltando ao poema “apagar-me”, é interessante constatar que a sujeição ao desmanche também se rege por uma dupla operação, no limite, irreconciliável: se, como observa Régis Bonvicino, ao rimar a palavra “charme”, recuperada em sua etimologia como “fórmula encantatória” ou “poema”, com “desmanchar-me, Leminski indica, entre outras coisas, a condição de marginal do poeta em sociedades pós-industriais” (LEMINSKI, BONVICINO, 2007 [1983], p. 213), também atesta a permanência do próprio poema como decantação do desmanche de “tudo”. Em outras palavras, o “charme” é o resultado da operação de diluição do eu que, “desaparecendo”, registra-se e pereniza-se numa marca sígnica: o poema. Pois, como relembra Guilherme Gontijo Flores, não se pode ignorar o sentido de “charme” no português brasileiro contemporâneo: no final, resta no poema também o “charme” “de mim”, ou seja, o eu – que deliberadamente se desmancha – concentra no texto o seu traço sedutor.

Curiosamente, este poema aparece duas vezes em *Caprichos & relaxos*: primeiro na seção “Não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase” (1985, p. 66), depois na seção “Sol-te” (p. 136) com um novo tratamento gráfico¹⁵⁷. Nesta segunda versão, o poema ocupa a página inteira mas

mas só se afirma sobre bases deveras sentidas. A insinceridade porém não se detecta cotejando o documento com a literatura do Autor, mas dentro da própria produção literária, *como problema intrinsecamente literário*, como dado revelador de um jogo de recalques e poderes” (1999 [1977], p. 203, grifo meu).

157 A segunda versão do poema não comparece no recente *Toda poesia* (2013). Com isso, poder-se-ia imaginar que a dupla publicação foi um equívoco editorial – o que, todavia, não impede uma análise contrastiva entre as duas versões presentes originalmente em *Caprichos & relaxos*. No mais, isso reforça a abdicação do tratamento gráfico na configuração dos poemas como um dado característico da obra – uma vez que o poema, em sua

as letras não emulam mais o apagamento presente nas publicações anteriores. Ao contrário, os caracteres agora se destacam pelo uso ostensivo do negrito. Quer dizer, a própria visualidade do poema acaba reforçando-no como o “charme” que permanece.

E, não bastasse isso, a página seguinte do livro apresenta o poema visual “kamiquase” (p. 137): trata-se, basicamente, de uma fotomontagem do rosto do poeta num corpo com roupas orientais cujas mãos seguram um bloco de papel e uma caneta. Segundo Paulo Franchetti, a imagem é, em si mesma, uma resposta bem-humorada à perspectiva da poesia concreta em relação à cultura oriental – centrada, desde as primeiras reflexões sobre os ideogramas da década de 1950, apenas em seus elementos estruturais¹⁵⁸. Leminski, por sua vez, parece perseguir uma aproximação mais vivencial com essa cultura, mormente a japonesa. O “kamiquase”, assim, sintetiza sua ambição de “samurai malandro” que “ganha a aposta do poema, ora por um golpe de lâmina, ora por um jogo de cintura” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 235).

Mas há uma pequena disjunção entre o rosto que olha para frente – para o leitor? – e o corpo que permanece de perfil no ato da escrita. Se, como afirma o próprio Leminski

Por trás da objetividade do haikai, sempre pulsa (sem se anunciar) um Eu maior, aquele eu que deixa as coisas ser, não as sufoca com seus medos e desejos, um eu que quase se confunde com elas. A esse estado, os poetas japoneses de haikai chamam “mu-ga”, em japonês, “não-eu”, o exato ponto de harmonia entre um eu e as coisas. “Não eu” é o estado perfeito para fazer haikai. Os mestres japoneses gostavam de dizer que o bom haikai ninguém faz. Ele se faz sozinho, a hora que quiser; tudo o que o poeta pode fazer é suspender os egoísmos da subjetividade para permitir que a realidade se transforme em significado (LEMINSKI, 2011 [1986], p. 141)

pode-se intuir que as mãos que trabalham na escrita, sem a supervisão dos olhos, simulam a ideia de um haikai que “se faz sozinho”. Por outro lado, a aparição destacada do rosto do próprio poeta – a imagem se repete na última página de *Caprichos & relaxos* (p. 152), na apresentação biográfica de Leminski – desestabiliza o estado de “não-eu”: mais uma vez, o impulso de anulação do sujeito entra em choque com sua ostensiva permanência no resultado final do poema.

No entanto, neste caso, a contradição torna-se mais aguda: a transformação de uma

primeira menção, já se realiza plenamente.

158 O crítico aponta uma passagem de “O samurai e o kakemono”, ensaio de Haroldo de Campos no qual o poeta concreto relembra um comentário de Décio Pignatari: “Os impressionistas compreenderam, e compreenderam muito bem a arte japonesa. Tanto assim que puderam incorporar seus elementos estruturais à arte que faziam. Não será preciso que eu vista uma armadura medieval para entender uma igreja românica, nem tampouco que me enfie numa roupagem de samurais para saber ver um kakemono” (FRANCHETTI, 2010, p. 65, nota 21).

imagem do poeta em emblema de sua poética ultrapassa o mero jogo de linguagem e amplia as possibilidades de leitura de toda sua obra. Pois, como aponta Mario Cámara, se a biografia de Leminski

constituye un ejercicio de trasvase de pasión y desmesura de la “vida” (...) a la poesía. (...) Por ello, negar el mito evidente que circula em cada declaración – propia o por parte de quienes lo conocieron – sobre su vida para focalizarse sólo em sus textos, implicaría un ejercicio de pureza que no haría más que desperdiciar toda esa otra textualidad que formó y forma parte de los modos en que su proyecto literario ha sido leído (2011, p. 205-6).

não me parece inválido analisar como este “mito” se constitui nos próprios poemas. Em “kamiquase”, por exemplo, Leminski reforça as características de sua figura pública como resultado daquilo que Haroldo de Campos nomeou de “fórmula ideogrâmica de contrastes”, determinando os enfoques de leitura de sua obra a partir de suas próprias balizas. Assim, os diversos epítetos dados ao poeta – “polilingue paroquiano cósmico”, “bandido que sabia latim”, “anarquitecto de desengenharias”, “samurai malandro”, etc – são, na verdade, variações das sínteses propostas pelo próprio Leminski em seus *Caprichos & relaxos* cujos limites ainda estão por ser explorados.

3.2. Bom dia, poetas velhos

Em *Retrato de época* (1981), Carlos Alberto Messeder Pereira destacou um depoimento significativo de Ana Cristina Cesar sobre sua relação com Cacaso:

[Cacaso] era o “bom leitor”, o “classificador” e, uma vez, li (pra ele) um poema meu que eu tinha adorado fazer (...) e o Cacaso olhou com olho comprido (...) leu esse poema e disse assim: “É muito bonito, mas não se entende (...) *o leitor está excluído*” (...) Aí eu mostrei também o meu livro pro Cacaso e (ele) imediatamente... quer dizer, aqueles “diários” da antologia eram dois textos de um livro de cinquenta poemas... (e ele disse): “Legal, mas o melhor são os diários, porque se entende... *são de comunicação fácil, falam do cotidiano*” (p. 229, grifos meus).

Como tentei demonstrar no capítulo anterior, a criação de uma poesia de “comunicação fácil” foi também uma ambição dos poetas reunidos na revista *Muda*. Obviamente, as estratégias de constituição desta comunicação e da consequente aproximação do leitor são bastante diversas e participam, a sua maneira, das preocupações formais de cada um dos artistas. O que quero destacar, porém, é que, tanto para Cacaso quanto para Leminski, esta aproximação passa pela *inclusão do leitor* no próprio texto – entendendo-se este leitor como o público jovem que, naquele momento,

constituía-se por uma sensibilidade mais próxima da cultura pop do que propriamente da chamada alta literatura. Isso, a despeito da reconhecida liberdade destes poetas¹⁵⁹, determinou limites formais para a elaboração de suas obras: Leminski, por exemplo, diria explicitamente que tem “um horror pop a qualquer palavra que obrigue o leitor normal a ir ao dicionário” (LEMINSKI, BONVICINO, 2007 [1979], p. 194), o que o obrigava a trabalhar com um vocabulário específico, dominado pelo “leitor normal” e, muitas vezes, ainda não dicionarizado – gírias, certos estrangeirismos, neologismos de rápida apreensão, etc.

Disso também deriva o anti-intelectualismo desta poesia que, no caso de Leminski, converte-se em elogio aos produtos da indústria cultural – no puro prazer sonoro, por exemplo, de “tudo/ que/ li/ me/ irrita/ quando/ ouço/ rita/ lee” (1985, p. 123) – justamente pelas características que pretende instaurar em sua própria obra. Pois, como relembra Adalberto Müller, Leminski muitas vezes defendeu

a tese de que a massa talvez nunca viesse a 'comer a fina massa' fabricada pela vanguarda. Sendo assim, o melhor seria buscar uma forma de comunicação na qual fosse possível atingir um público maior sem necessariamente um 'rebaixamento' de nível da informação. Por isso, escolhe os caminhos que lhe parecem, no Brasil, e em Curitiba, serem os mais ágeis: a música pop e a publicidade. No entanto, não satisfeito com sua inserção no disputado mercado da canção, e no às vezes limitado mundo da publicidade, Leminski faria o caminho inverso: ao invés de levar a poesia para o mundo da canção e da publicidade, ele traz, em *Caprichos & relaxos*, certas técnicas da canção e da publicidade para o mundo da poesia (in SANDMANN, 2010, p. 18).

Ocorre, todavia, que o “rebaixamento” torna-se inevitável em tal operação – e nem é preciso lembrar que o próprio poeta percebe que em sua poesia “subsiste um componente acentuado de expressão, de comunicação” que “só é possível com certo teor de redundâncias, de 'facilidades', cuja dosagem controlo e regulo”. Mas o que importa, agora, é destacar que a própria interpelação direta de uma determinada faixa de leitores é uma das técnicas publicitárias trazidas por Leminski “para o mundo da poesia”. Os códigos de conduta – “quando eu tiver setenta anos/ então vai acabar esta adolescência” (1985, p. 35) –, a definição metalinguística – “poema na página/ mordida de criança/ na fruta madura” (p. 65) –, a sátira política – “ameixas/ ame-as/ ou deixa-as” (p. 91), os temores individuais – “1º dia de aula/ na sala de aula/ eu e a sala” (p. 106) – a lírica amorosa – “a impressão do teu/ corpo no meu/ mexeu” (p. 128) – e tudo mais possuem, em sua leveza e seu

159 Em “Poesia: a paixão da linguagem”, palestra realizada 1986, Leminski sintetiza essa questão com clareza: “Todo artista é limitado já *a priori* por uma língua e por um estoque de formas. Qualquer coisa que você faça fora ou contra isso é por tua própria conta e risco. (...). *Você não pode ir além da língua portuguesa, você não pode ir além dos limites gramaticais de sua língua, estilísticos, semânticos, sintáticos, morfológicos. Há uma limitação social toda.* Então, existe toda uma certa ilusão de liberdade, de expressão, mas é preciso ver no interior de quanta escravidão se dá essa liberdade” (1987, p. 287, grifo meu).

humor, um claro teor de juventude com o qual, presume-se, o leitor pode se identificar. E, como contraponto a este compartilhamento entre enunciador e receptor, há uma exploração bastante evidente das diferenças entre este nós e um eles, basicamente identificado como os mais velhos (“pais”, “mestres”, “professores”, etc).

Não é difícil perceber que essa distinção também se verifica nos modos de apropriação da tradição literária em *Caprichos & relaxos*. Oscilando entre uma pretensiosa irrisão – “não creio/ que fosse maior/ a dor de dante/ que a dor/ que este dente/ de agora em diante/ sente” (p. 28) – e seu revés irrisório – “um dia/ a gente ia ser homero/ a obra nada menos que uma iliada” (p. 50) –, os poemas demarcam as diferenças objetivas entre suas pequenas realizações e a grande poesia erudita. Isso, por sua vez, participa da lógica global que estrutura o livro na tensão entre pólos irreconciliáveis: tomando para si a tradição literária, a obra de Leminski quer interferir em sua constituição na mesma medida em que dela pretende se distinguir por outros critérios de valores – ou seja, tendo consciência da impossibilidade de forjar uma obra-prima¹⁶⁰, o poeta resolve-se convertendo esta impossibilidade em poética possível de toda a geração. Com isso, pretende inverter o sinal negativo de certa precarização estrutural, decorrente da urgência de comunicação, da poesia dos anos 1970 em saldo positivo de atualização estética¹⁶¹:

Bom dia, poetas velhos,
Me deixem na boca
o gosto de versos
mais fortes que não farei.

Dia vai vir que os saiba
tão bem que vos cite
como quem tê-los
um tanto feito também,
acredite.

(1985, p. 22)

O pedido aos “poetas velhos” surge da consciência de que o eu não fará os “versos/ mais fortes”. No entanto, a segunda estrofe transforma a aparente submissão do poema ao passo que promete que, futuramente, poderá afirmar que os fez “um tanto”. O curioso é que o verbo do último verso, no singular, não poderia gramaticalmente se dirigir ao interlocutor inicial – os “poetas velhos”, no plural. Mais que isso, o eu afirma que um dia saberá “tão bem que *vos* cite”: o pronome oblíquo “vos”, sim, pode se referir aos “poetas velhos” e não diretamente aos “versos/ mais fortes”.

160 “[Leminski] confessa que sonhou ser Homero, que se imaginou Rimbaud ou Pessoa, que desejou ser um grande poeta inglês do século passado, e que acabou 'um pequeno poeta de província'. E é exatamente aí que ele ganha a parada. A viagem pelos grandes textos, num primeiro tempo, reduz o poeta provinciano a sua 'insignificância'; mas, abrindo o seu desconfiômetro, permite-lhe safar-se da repetição involuntária ou degradada” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 237).

161 Um poema do livro seguinte, *Distraídos venceremos*, intitulado “poesia: 1970”, deixa o movimento ainda mais evidente: “Tudo o que faço/ alguém em mim que desprezo/ sempre acha o máximo.// Mal rabisco,/ não dá mais para mudar nada./ Já é um clássico” (LEMINSKI, 2006 [1987], p. 97).

Se assim for, o poema assume uma nova estatura ao afirmar que o eu também pode sentir-se “um tanto” como autor *dos* “poetas velhos”. A impropriedade gramatical do “vos” – na primeira estrofe, os “poetas velhos” são tratados como “vocês” na flexão do verbo “deixem” – realça o tom paródico de uma linguagem supostamente antiquada ao mesmo tempo que pretende inverter a relação estabelecida pelo diálogo poético: o eu, assim, também moldaria os “poetas velhos”, vale dizer, o modo de fruição e interpretação de suas obras.

Todavia, enquanto essa pretensão não se realiza (“Dia vai vir”), o eu abdica da necessidade de *enfrentamento*, via linguagem, dessa tradição. A apropriação do passado literário em *Caprichos & relaxos* concentra-se na verificação da diferença, nada circunstancial, entre sua “poesia-curtiu-cabou” e as grandes obras-primas, saldando esta diferença à medida que a explicita no texto. O número elevado de autores canônicos citados no corpo dos poemas – “joseph conrad” (p. 11), “camões”, “vieira” (p. 21), “dante”, “mallarmé”, “joyce” (p. 28), “homero”, “rimbaud”, “ungaretti”, “fernando pessoa”, “lorca”, “éluard”, “ginsberg” (p. 50) e “bashô” (p. 124) – não se estrutura necessariamente como *diálogo* literário: as “máscaras” do “poeta de província” não se apresentam como assimilação ou mesmo pastiche de procedimentos estéticos dos artistas arrolados. Isso, por sua vez, o aproxima ainda mais da publicidade, já que os poetas se apresentam como emblemas da tradição e não correspondem a preocupações de ordem formal explicitadas nos poemas, ao mesmo tempo que propõe uma relação distendida com essa mesma tradição¹⁶².

As duas únicas exceções realmente significativas, me parece, são Mallarmé e Bashô¹⁶³: do primeiro, por exemplo, pode-se depreender certa consciência do branco da página como operador de sentido – e a mancha gráfica dos poemas, apesar da eliminação do tratamento propriamente visual, demonstra claramente essa consciência. Do segundo, a própria primazia do haikai que ultrapassa a seção “ideolágrimas” e unifica formalmente o livro em seus poemas curtos forjados como captação imediata de um instante fugaz.

De todo modo, nesses casos específicos, pode-se dizer que a assimilação dos procedimentos poéticos, antes de tudo, é mediada pela produção e reflexão da poesia concreta. Ainda que Leminski afirme em diversos depoimentos que suas primeiras leituras de haikai antecedem seu contato inicial com o concretismo, não se pode ignorar a força determinante do movimento dos anos 1950 para o poeta curitibano. Leminski remete-se constantemente à obra crítica e criativa do grupo *Noigandres* como balizas para sua própria reflexão e produção poéticas e,

162 Para efeito de contrastes, relembro que, para T.S. Eliot, “[a tradição] não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço” (1989 [1920], p. 34). No fundo, a relação da poesia de Leminski com a tradição prescinde da responsabilidade que os grandes poetas modernos impuseram-se, adquirindo aquela leveza e humor que são características globais de *Caprichos & relaxos*.

163 Outra exceção é “Papajoyceatwork”, um dos “Contos semióticos” do final do volume, composto por palavras-valise ao estilo da prosa de James Joyce. Note-se, contudo, que sua posição dentro do livro remonta à feição mais concretista de Leminski e, portanto, isola-se como um dos exercícios mais “difíceis” reunidos no final do volume.

por isso, não seria exagero considerar que seu apreço pessoal pelo haikai conforma-se às preocupações concretistas na tentativa de constituição de uma linguagem sintética. Quer dizer, mesmo as características de Leminski que o afastam das premissas concretistas desdobram-se, ainda que para transformá-las, a partir destas premissas – mantendo a tensão entre filiação e distinção simultâneas no cerne de sua poética.

Nesse sentido, é curioso que o poeta elenque uma série de autores canônicos – os “poetas velhos” – mas, entre os brasileiros, prefira citar os compositores populares como “caetano”, (p. 58), “gil” (p. 82) ou “rita lee” (p. 123). O lapso, se assim posso chamá-lo, é instigante: entre as dezenas de nomes presentes nas páginas de *Caprichos & relaxos*, a mínima remissão aos poetas da revista *Muda*¹⁶⁴, interlocutores diretos de Leminski, e aos próprios poetas concretos¹⁶⁵ deixa uma aparente lacuna na medida em que os poemas estabelecem um diálogo estético justamente com esses autores. Em outras palavras, os embates e as confluências poéticas mais profundos do livro não se mostram em sua superfície, na mera citação dos nomes, antes operam na própria tessitura dos textos de maneira sub-reptícia, tornando sua relação com a recente poesia brasileira muito mais contraditória – e, por isso mesmo, mais interessante.

Se, como afirma Maria Esther Maciel, para Paulo Leminski “la relación con sus pares y precursores pasaba también por la deslectura” (2006, p. 296), a análise desta operação torna-se central para a compreensão de *Caprichos & relaxos*: por tratar-se da obra na qual se consolidam as características da poesia leminskiana, esta “desleitura” funciona de maneira mais pungente do que nos livros posteriores. Um exemplo claro são as partes finais do volume, mormente a seção “Sol-te” cujos exercícios visuais dialogam com as criações intersemióticas de Augusto de Campos dos anos de 1970:

nem toda hora
 é obra
 nem toda obra
 é prima
 algumas são mães
 outras irmãs
 algumas
 clima

(1985, p. 115)

164 Com exceção de Alice Ruiz, companheira do poeta, que comparece em diversos poemas.

165 A exceção, aqui, é Décio Pignatari, presente no poema “dia/dai-me” (p. 85) ao lado de “caetano” e “glauber”. Como tentei demonstrar ao longo deste trabalho, sem a recepção crítica e a repercussão editorial destinadas à poesia de Augusto e Haroldo de Campos, a obra de Décio Pignatari era, para os jovens poetas dos anos 1970, um exemplo da radicalização possível para além dos parâmetros estritos da poesia concreta. Seria necessário um estudo específico sobre o poeta para definir com mais clareza este lugar fundamental que sua poesia ocupa no panorama da poesia brasileira. Com isso, ressalto que, no poema de Leminski, Pignatari aparece irmanado ao compositor e ao cineasta baianos e não aos poetas paulistas, como de costume, sugerindo – ainda que timidamente – outra perspectiva para sua poesia.

A escolha dos tipos parece gratuita, embora os signos repetidos (“nem”, “toda”, “é”, “algumas”) mantenham as escolhas pré-fixadas. A única exceção é, justamente, a palavra “obra”: partindo de um formato de ditado popular (“nem tudo que reluz é ouro”), o poeta celebra as múltiplas qualidades que uma “obra” pode ter. A piada que sustenta o poema está no trocadilho com o signo “prima”, desvirtuado pela aproximação com “mães” e “irmãs”. Por sua posição deslocada no final do poema, e pela rima com o termo central, a palavra “clima” ressoa como uma forma privilegiada de “obra” – o que, por sua vez, adequa-se ao orientalismo *zen* que o poeta também almeja. De todo modo, cabe perguntar: por que Leminski optou pela manutenção do tratamento gráfico neste poema que, sem o jogo com os tipos, adequar-se-ia facilmente ao projeto do livro? Talvez para manter o diálogo em “desleitura” com Augusto de Campos:

todos	os	SINS	todos
os	NÃOS	todos	os
RUINS	todos	os	BONS
RUÍDOS	silêncios	palavrões	JOÃO
CAGÉ	ANTON	concretos	DEUS
putas	poetas	concretos	MÃES
almas	bocetas	caralhos	CORAÇÕES
TONOS	os	sons	todos
OS	sons	TODOS	os
SONS	TODOS	os	sons

(1994 [1979], p. 12)

Acredito que, com “nem toda obra”, Leminski recupera “todos os sons”, poema de Augusto de Campos: partindo do mesmo jogo com as fontes tipográficas, Leminski problematiza a afirmação que norteia o poema original – “todos os (...)” – impondo-lhe uma ressalva – “nem toda (...)”, “algumas” e “outras”. Além disso, em ambos aparece o signo “mães”. No poema de Augusto, a palavra não possui correlação gráfica com as demais¹⁶⁶, embora participe de duas sentenças: na vertical, “todos os bons joão deus mães corações todos os sons” e, na horizontal, “putas poetas concretos mães”. Cruzando os eixos, o significado de “mães” encontra-se entre a sensibilidade

166 A partir da semelhança tipográfica, o poema reúne as palavras nos seguintes grupos: i) “todos os palavrões deus putas bocetas”, ii) “os ruídos anton concretos corações todos”, iii) “sins não ruins bons os todos”, iv) “todos os sons” (x3), v) “os poetas caralhos todos sons os”, vi) “silêncios almas sons”. Os signos “CAGÉ”, alinhado à esquerda, e “mães”, alinhado à direita, são os únicos que se mantêm isolados.

(“corações”) e a força de criação (“deus”) dos artistas inventores (“joão” – cabral? Gilberto?), incluindo os “poetas concretos” nessa mesma categoria. Por outro lado, o termo “poetas concretos” orbita entre “mães” e “putas”: entre a acusação de seus detratores¹⁶⁷ e a afirmação de sua própria originalidade, o poema destaca a poética concretista como um momento decisivo – ainda que renegado por alguns – para a recente poesia brasileira. Esse processo é reforçado estruturalmente pela remissão ao poema “tensão”, peça da fase heróica do movimento presente na 1ª Exposição de Arte Concreta de 1956, com o uso ostensivo das consoantes oclusivas surdas /t/ e /k/, das fricativas surdas /s/ e das vogais nasais /ã/ e /õ/.

O poema de Leminski não renega os procedimentos da “obra mãe” de Augusto, embora explicitamente aquilo que considero a novidade estrutural em sua poesia: abandonando o parâmetro concretista, o poeta estabelece uma resolução lúdica ao “conflito forma-fundo” que, não sendo mais “um problema de funcionalidade”, torna-se *dispensável* para a fruição do poema, embora sua estrutura corrobore o significado do plano discursivo. Em outras palavras, a gratuidade dos tipos reproduz, em linguagem não-verbal, o anseio por obras “clima” que contrariam o cálculo e o rigor da “obra-prima”. A mesma gratuidade programada reaparece no jogo de palavra-puxa-palavra que reúne – ora pelo significante, ora pelo significado – os signos do poema: “obra-hora”; “obra-prima”; “prima-mãe”, etc. Forma e fundo correspondem-se, portanto, para negar juntos a causalidade rígida – a “forma” que “segue a função”? – daquela poética com a qual claramente dialogam. A percepção desta correspondência, porém, não é essencial para a compreensão do poema que se conforma em sua aparência descontraída. Assim, os aspectos não-verbais mantêm-se no poema como confirmação da comunicação verbal, i. e., o “puro movimento estrutural” abandona a ortodoxia concretista tornando-se um contorno *high-tech* para versos de circunstância.

3.3. Desmontar o brinquedo

Sabe-se que a poesia de Leminski já se caracterizava, desde as primeiras publicações na década de 1960, por sua deliberada ludicidade. Isso, por sua vez, é uma espécie de amplificação de elementos presentes na própria poesia concreta, cuja ludicidade latente não recebia o destaque que encontraria na obra do poeta curitibano. Seus poemas mais próximos da feição propriamente concretista são sempre marcados por essa amplificação que, me parece, aproximaria o leitor comum dos procedimentos mais “vanguardistas”: diferentemente da poesia concreta ortodoxa, que opera entre o didatismo dos novos métodos de fruição e a necessidade de decodificação de novos objetos

167 Vale lembrar o comentário de Gustavo Corção, opositor da poesia concreta, publicado no jornal *Estado de São Paulo* em 10 de março de 1957 e republicado na seção “The gentle art of making enemies” da revista *Qorpo estranho* nº 2 (1976): “(...) esses ruidosos movimentos me sugerem a imagem de um bordel com muita algazarra e pouca fecundidade” (s/p).

artísticos, as peças do jovem Leminski almejam um ponto intermediário que resolveria sua aparente dificuldade por meio do “saque”¹⁶⁸ no plano verbal:

se
nem
for
terra

se
trans
for
mar

(1985, p. 126)

O poema, encontrado na seção “Sol-te”, encerra-se numa estrutura econômica bem resolvida que se reporta àquela leveza no trabalho com os signos que caracteriza a unidade do livro. O texto estrutura-se a partir de dois lexemas fixos, “se” e “for”, interpostos a quatro variantes que estabelecem relações semânticas entre si: “nem” e “trans”; “terra” e “mar”. Com uma sonoridade enxuta – calcada nas vogais abertas, nas consoantes nasais e na oclusiva /t/ –, o poema fornece dois pares antitéticos e propõe um problema de linguagem que se resolve em sua própria tessitura, embora não exija a “decifração” desse problema para a apreensão de um sentido: o primeiro bloco, estanque, reproduz o impedimento do discurso (“se/ nem/ for/ terra”) enquanto o segundo, dinâmico, introduz uma alteração sensível que compõe a própria transformação que enuncia. O poema aclimata o acabamento impecável do concretismo àquele apelo à comunicação verbal – no que não destoia dos outros poemas de *Caprichos & relaxos* – gerando uma espécie de ditado verbivocovisual (parafraseando mal: “quem não tem cão, caça com gato”).

É interessante constatar que poemas mais “difíceis” – como “ling/ uá Kuá” publicado na década de 1960 e revisto em *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase* (1981a) – não foram incluídos na reunião proposta em *Caprichos & relaxos*. A supressão de determinados exercícios do então jovem poeta acaba conferindo uma maior coesão ao projeto poético de Leminski: afinal, mesmo as peças presentes no livro que pressupõem a metacomunicação como base para fruição – caso dos poemas reunidos na última seção, “Invenções” – também apresentam, em alguma medida, aquela gratuidade programada a qual me referi há pouco. Quer dizer, mesmo seus poemas que engendram uma relação isomórfica muito semelhante àquela encontrada nos poemas concretos ortodoxos, como “metamorfose”

168 Acredito que o subtítulo da primeira seção de *Caprichos & relaxos* – “saques, piques, toques & baques” – esboce uma chave de leitura para o conjunto da obra. Sem me alongar muito na questão, relembro apenas que, em “O boom da poesia fácil”, o próprio Leminski adverte que a poesia marginal era “entregue apenas aos ímpetos do 'saque'” (2011 [1986], p. 59). Na caracterização de sua própria poesia, portanto, Leminski encontra ecos deste mesmo ímpeto – embora não se delimite apenas nele.

materesmofo
 temaserfomo
 termosfameo
 tremesfooma
 metrofasemo
 mortemesafo
 amorfotemes
 emarometesf
 eramofetem
 fetomormesa
 mesamorfeto
 efatormesom
 maefortosem
 saotemorfem
 termosefoma
 faseortomem
 motormefase
 matermofeso
 metaformose

(1985, p. 149)

– publicado originalmente em *Invenção* nº 4 (1964) –, possuem um teor mais derrisório que o de seus antecessores. Afinal, o poema de Leminski abre-se completamente aos ecos e ruídos¹⁶⁹ dos signos que surgem de maneira aleatória na estrutura: “mater”; “ser”; “mofo”; “tema”; “termos”; “treme”; “metro”; “morte”; “safo”; “amor”; “ema”; “era”; “feto”, “fato”; etc. Além disso, curiosamente, o signo matriz (“metamorfose”) não *aparece* no texto – diferentemente de poemas como “velocidade” de Ronaldo Azeredo ou “acaso” de Augusto de Campos que se constituem pela própria revelação da palavra. Em seu lugar, surge na última linha o neologismo “metaformose” que, como no caso anterior, também *realiza o sentido* do signo na própria estrutura do poema.

Outra peça curiosa, publicada originalmente na revista *Invenção* nº 5 de 1967, apresenta sua resolução bem-humorada do conflito “forma-fundo”:

169 Já aponteí que, em “poesia concreta – linguagem – comunicação”, Haroldo de Campos defende o número temático como um “instrumento de controle que evidencia e elimina os elementos que entrem em contradição com sua estrutura rigorosa”. Embora o próprio Haroldo reveja posteriormente esta posição, a comparação com o poema de Leminski ainda me parece válida.

o	a	o	o	a	e
cor	jib	gat	vac	chu	est
v	b	é	c	v	e
voo	boi	tão	cuo	uva	mês
é	a	l	é	é	m
neg	com	ent	ond	mai	smo
r	m	o	e	o	m
ati	ome	qua	vac	aio	mês
v	u	n	c	e	a
viv	hum	nto	cas	que	esm
o	m	l	v	o	m
	boi	end	vão	gua	smo
		o	b	r	n
			ber	rda	est
				c	a
				chu	mes
				v	m
				uva	sma
				a	m
					esa

(1985, p. 148)

O poema é construído por uma série de linhas que, estruturalmente, variam entre o espaçamento de letras isoladas e de “falsas” sílabas formadas por três letras – que se assemelham a afixos. Estas linhas textuais, marcando seis colunas no plano da página, vão se tornando mais curtas até culminar no ponto final “esa”. O senso concretista está presente, por exemplo, em certo espelhamento entre “sílabas” como mês/smo/sme/sma; est/ent/end/nto; vac/viv/uva/vão; gua/qua/que. O texto, que poderia parecer indecifrável, resolve-se pela leitura vertical – e nesta, a repetição desnecessária de algumas letras justifica-se pela necessidade de construção isomórfica: *i)* “o corvo é neg(r)ativo”; *ii)* “a jiboia como um boi”; *iii)* “o gato é tão lento quanto lendo”; *iv)* “o vácuo é onde vacas vão beber”; *v)* “a chuva é maior que o guarda-chuva”; *vi)* “este mês mesmo mês a esmo mesmo nesta mesma mesa”.

O isomorfismo é bastante claro: a lenta leitura que o texto impõe, antes de sua estrutura decifrada, é encenada na terceira frase. Contudo, após esta decifração, a leitura desliza – como as letras no próprio poema? – e o leitor pode perder-se na procura das cacofonias, das aliteraões e dos outros recursos linguísticos que o poema dispõe. Nele há trocadilhos (“negativo”; “vácuo/vaca”; “ga/tão”), tmeses (o signo “boi” textualmente dentro da “jiboia” que o devora; o signo “maio” reverberando em “maior” e reforçado pelo “mês” da coluna ao lado), e uma exploração muito peculiar da sintaxe não-linear – o “voo” do “corvo”. Por sua própria estrutura lúdica, o poema, por fim, convida ao jogo de acasos numa espécie de palavras-cruzadas na qual encontra-se, entre outros, o trocadilho “vão / gua/ rda”.

3.4. Sob lógicas provisórias

De modo geral, são os poemas da seção “Invenções” que melhor exemplificam as pretensões da poesia de Leminski em seus próprios termos: na tentativa de equalizar o rigor da construção e os delírios do acaso, o poeta trabalha a dimensão lúdica da palavra, restaurando a alegria inerente à poesia sem perder a consciência da materialidade do poema – ao contrário, dela tirando proveito¹⁷⁰. Não se pode ignorar, contudo, a inevitável disjunção entre a estrutura ideogrâmica, que o poema pretende desestabilizar, e o material caótico, que o poema pretende organizar: os dois termos limitam-se reciprocamente, sobretudo nas demais seções do livro, em favor de uma maior comunicação no plano verbal. Por isso, o próprio título da obra é sintomático: os poemas ali presentes seriam, *ao mesmo tempo*, “caprichos” e “relaxos” – o que exige uma verificação mais cuidadosa dos dois vocábulos. O primeiro, “capricho”, embora remeta inicialmente à acuidade na composição dos poemas, também pode ser entendido como “inconstância”, “vontade súbita” – o que, de certo modo, aparece em seu poema-slogan¹⁷¹:

não discuto
com o destino

o que pintar
eu assino

(1985, p. 77)

Nessa espécie de “profissão de fé”, o eu entrega-se ao acaso – ao “capricho do destino”? – em versos curtíssimos mas apurados pela paronomásia (“discuto/destino”), a assonância em “i” e as aliterações em “t” e “n”. Os dois dísticos são estruturados de maneira espelhada: na primeira estrofe, o verso inicial tem três sílabas e o seguinte quatro sílabas poéticas; já na segunda estrofe, o verso inicial tem quatro sílabas e o final tem três. O eu, cuja presença associa-se aos verbos flexionados, está implícito nos dois versos mais curtos, abertura e fechamento do poema – o que, de certo modo, reproduz graficamente a submissão do sujeito ao “destino” e a “o que pintar”. Há algo paradoxal nesse pequeno esmero com a estrutura de uma peça que, afinal, apregoa a suspensão da laboração empenhada – o que remete ao outro termo presente no título, “relaxo”. Oscilando entre o

170 Por isso Vinicius Dantas aponta que “em Leminski, a metapoesia confunde-se com uma atitude de entusiasmo lírico pelo mundo. O puro jogo de palavras, que na origem era antiilusionista (magia que se confessa), tomando a própria linguagem como matéria, serve, em última instância, para confirmar a existência de ‘um mundo de beleza mais puro’. Tal substrato subintelectual não é negado por sua perícia verbal; pelo contrário, esta encontra nele matéria para tudo mesclar” (1986, p. 50).

171 Na reimpressão de *Caprichos & relaxos* (1985), este poema aparece sem o último verso. Tudo indica, porém, que seja um erro editorial. Consultei outras publicações e constatei que, em *Não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase* (1981a), na antologia *Poesia jovem, anos 70* (1982) e na recente *Toda poesia* (2013), “eu assino” está impresso em letra manuscrita – talvez do próprio poeta. Na antologia *Melhores poemas de Paulo Leminski* (1996), no entanto, o último verso aparece destacado em itálico. Achei necessário ressaltar essas variantes devido à centralidade do tratamento gráfico em minha reflexão.

“mal-acabado”, oposto ao “capricho” da acuidade, e o “descontraído”, oposto ao “capricho” da vontade, a poesia de Leminski procura um lugar dinâmico que acirre as ambiguidades entre os pólos antagônicos.

Acredito, portanto, que a “fórmula ideogrâmica de contrastes” usada para designar o poeta, embora sintetize bem sua ambição, acaba minimizando o nó-cego que constitui sua poética: a resolução rápida entre os termos antagônicos ignora não apenas a tensão a partir da qual o poema se forma, mas os impasses decorrentes dessa difícil equação entre construção erudita e informalidade pop – como se o espinhoso embate estético que caracterizou os anos 1970 desaparecesse, repentinamente, por um simples jogo de palavras. Ou como se a mera mistura de pares antitéticos gerasse uma forma híbrida sem contradição. Arrisco dizer que, *grosso modo*, essa perspectiva incorpora de modo enviesado certas considerações de Haroldo de Campos cuja ideia de uma “poesia pós-utópica”, anunciada na época de publicação de *Caprichos & relaxos*, defendia a suspensão, ainda que provisória, do “projeto totalizador da vanguarda que, no limite, só a utopia redentora podia sustentar” em favor de uma “pluralização das poéticas possíveis” (CAMPOS, 1997 [1984], p. 268). Afinal, o próprio Leminski apostaria nessa “pluralização”:

Vivemos numa época total. Não tem mais essa de passado, presente e futuro. Artisticamente, vivemos a contemporaneidade absoluta. (...) Um hieróglifo egípcio pode estar muito mais cheio de sentido do que uma palavrinha qualquer borrifada em holograma, que pode não passar de uma mera exposição das possibilidades técnicas de uma nova “mídia”. Ficar basbaque com isso, pra mim, é coisa de caipira. Como poeta de vanguarda, eu, caipira “de luxe”, prefiro Homero. Lido em grego, é claro (in LEMINSKI, BONVICINO, 2007 [1985], p. 25).

Para além das ambiguidades propositais (“poeta de vanguarda, eu, caipira”), é interessante destacar a posição de Leminski em relação às possibilidades criativas para a poesia brasileira da década de 1980. Abdicando da inovação técnica¹⁷² e aderindo à ideia de uma “contemporaneidade absoluta” – que congregaria, sincronicamente, poéticas de diferentes tempos e lugares – Leminski parece bastante próximo da nova visão de Haroldo de Campos. Entre o pensamento de ambos, porém, há um lapso nada circunstancial: a necessidade de identificação afetiva com um público cada vez mais amplo, em Paulo Leminski, impõe uma desconfiança ainda maior em relação ao projeto totalizador frente a um presente que “não conhece senão sínteses provisórias” (CAMPOS, 1997 [1984], p. 269). Pois, como visto no capítulo anterior, embora problematize a ideia de vanguarda como Haroldo – quando esta não mais possui sustentação histórica –, Leminski também

172 Concomitantemente, Haroldo escrevia: “A poesia esvaziava-se de sua função utópica (apesar de, paradoxalmente, os novos media criados pela tecnologia eletrônica lhe acenarem com possibilidades inusitadas, que pareciam dar conteúdo de realidade à profecia benjaminiano-mallarmaica da escrita icônica universal)” (CAMPOS, 1997 [1984], p. 268).

se questiona sobre a possibilidade de uma “grande obra” após a década de 1970: num mundo pulverizado, no qual as diretrizes estéticas rígidas devem ser abolidas, a própria conformação da “obra” torna-se problemática – no fundo, o projeto de Haroldo ainda mantém a fatura do poema intacta em seu acabamento impecável¹⁷³. Quer dizer, Leminski assume, *contraditoriamente*, a pluralidade de *seu* tempo – apesar de anunciar uma pretensa “contemporaneidade absoluta” – e a regência por “lógicas provisórias, precárias, descartáveis” (2006 [1986], p. 74). O admirador de Homero, em grego (sic), dedica-se ao jogo da “poesia-curtiu-cabou”, que alcança o leitor médio, não-iniciado nas dificuldades da poesia moderna. Assim, a apropriação da “pluralidade de poéticas possíveis” restringe-se, deliberadamente, frente à heterogeneidade do novo público que o poeta pretende alcançar.

Para tanto, os procedimentos da publicidade – usados desde o início do movimento de poesia concreta – sobrepõem-se ao diálogo crítico com a tradição literária e orientam as possibilidades de confecção do poema. Em outras palavras, a partir da década de 1980, Leminski inverte, sem rupturas, a tensão que sustentava o paradoxo constitutivo da poesia concreta: se, para os poetas da década de 1950, o anseio de manutenção e interferência direta na tradição da alta modernidade esbarrava na problematização do poema como objeto pré-categorizado, agora o poema retoma progressivamente seu lugar domesticado – os versos discursivos, a página do livro – trazendo consigo todo o material da vanguarda e da contracultura que pressupunha, justamente, a destruição deste lugar¹⁷⁴. Por isso, enquanto na introdução à 1ª edição da *Teoria da poesia concreta* podia-se afirmar que “na linguagem e na visualidade cotidianas, a poesia concreta comparece”, pode-se também dizer que a poesia de Leminski mais se alimenta dessa “linguagem cotidiana” do que nela interfere, *estruturalmente*. No limite, a poesia de Paulo Leminski quer encarnar a própria linguagem cotidiana, espaço de interação entre leitores e autor:

inverno
primavera
poeta é
quem se considera

(1985, p. 95)

A sentença, sem entraves, pode ser compreendida de dois modos: *i*) qualquer um é “poeta” (basta que o sujeito se considere um) ou *ii*) a definição de um “poeta” é social (i. e., poeta é aquele

173 “Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, servir de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. Ao invés, a admissão de uma 'história plural' nos incita à apropriação crítica de uma 'pluralidade de passados', sem uma prévia determinação exclusivista do futuro” (CAMPOS, 1997 [1984], p. 269).

174 Não ignoro, com isso, o trabalho poético de Leminski na grafitação ou em seu programa de televisão. Porém, as mesmas observações que fiz sobre as Artimanhas da *Nuvem Cigana* servem para o poeta curitibano: para além do interesse que essas intervenções podem suscitar, restam ao leitor atual seus livros de poemas, elaborados sob as diretrizes da poética que tentei aqui delinear.

que os outros consideram como tal). A mudança climática, na passagem do “inverno” para a “primavera”, também sugere a imagem de uma variação mais ampla que aponta tanto para as transformações temporais na caracterização de um “poeta”, quanto para a sensibilidade lírica que um “poeta” possui para captar as transformações cíclicas da natureza em seu processo de reflorescimento. Pouco importam os espelhamentos (“*INVERno*”/ “*prIMaVERa*”), a rima (“*primavERA*”/ “*considERA*”), ou a presença tônica da letra “e” em todos os vocábulos: o poema permite – e, em certo grau, até propõe – uma leitura mais descontraída que, entregando-se à pura musicalidade, talvez presenteie o leitor com uma pequena epifania. Mais que isso, convida o leitor a considerar-se também um “poeta” – em outra confirmação da paridade entre o autor do poema e de seu presumível interlocutor – na medida em que “poeta não é só quem faz poesia. É também quem tem sensibilidade para entender e curtir poesia. Mesmo que nunca tenha arriscado um verso. Quem não tem senso de humor, nunca vai entender a piada” (LEMINSKI, 2011 [1986], p. 133).

Nisso reside, aliás, a pretensão democrática da poética leminskiana: abdicando do rigor restritivo na comunicação de uma “estrutura-conteúdo” em termos concretistas, *Caprichos & relaxos* atrai e acolhe outros modos de fruição, análise e compreensão dos poemas. Quer dizer, em suas concessões, a obra de Leminski pretende se tornar um espaço de confluência que, sem exigências prévias ou dificuldades impositivas, recolocaria a poesia na vida cotidiana – via indústria cultural – e, ao mesmo tempo, traria um público heterogêneo para a poesia. Ou, como afirma o próprio poeta, num dos momentos de maior oposição explícita aos parâmetros da poesia concreta, na longa carta a Régis Bonvicino de 06 de novembro de 1978:

silogismo nazi: o povo não entende a poesia nova/logo/ o povo é uma merda
estou interessado agora em estruturar conteúdos. só me interessa o que tenho a dizer. e só
me interessa dizer o q interessa a vários, a muitos. quero sentidos.
meus 5 e mais os de todo mundo. os sentidos não dá para contar nos dedos de uma mão nem
na palma de um plano piloto...
adquiri a prática (saúdável, a meu ver) de submeter as coisas q faço a maior nº de pessoas
possível. repertórios vários. feed-backs. respostas das bases.
não produzir arbítrios de forma e cor, porq eu gosto e o otavio paz aprecia...
a prática da mensagem é uma coisa compartilhada, aberta PARA BAIXO, não só para
cima... (2007 [1978], p. 112-3)

Enfim, Paulo Leminski dá um passo atrás em relação à radicalidade da poesia concreta para saltar sobre seus limites, muito embora estes limites não fossem mais tão rígidos nem mesmo para os próprios concretos. Nessa operação escancaram-se os elementos que o aproximam da poesia marginal, mormente de Cacaso e sua defesa dos poemas “de comunicação fácil, que falam do

cotidiano”¹⁷⁵, ao passo que se realiza, por um evidente desvio de rota, certa ambição do movimento concretista na realização de um “poema-produto” cuja atualidade permitisse sua ampla circulação nos parâmetros da cultura de massa. Em outras palavras, a ambição de uma poesia adequada ao contexto urbano-industrial em sua feição brasileira converte-se no sucesso editorial da poesia jovem no início dos anos 1980 – que, por sua vez, conjuga-se com o próprio processo de abertura democrática do país e o sucesso, mais evidente, da linguagem jovem em outros setores culturais, como a música popular. Para realizar essa ambição, contudo, foi preciso recategorizar o poema (na página) e descaracterizá-lo (como “forma difícil”), assentando sua linguagem na “lógica precária” que sustentava essa poética possível.

3.5. Circo dentro do pão

Entre os diversos conceitos forjados por Leminski, um dos mais conhecidos é a ideia do poema como um “inutensílio”. Infelizmente, o poeta não se dedicou de maneira sistemática a explicar tal conceito – o que, por outro lado, é coerente com sua trajetória como artista¹⁷⁶. Para Leminski, em linhas gerais, a poesia seria em si política na medida em que, por não possuir uma função pragmática ou um estimado valor de troca, nega a lógica do mundo administrado:

No mundo burguês, a obra de arte só pode ser duas coisas: ornamento e mercadoria. (...)
 Mas uma arte resistiu com particular vigor a essa comercialização.
 E essa foi a literatura, a arte que tem a palavra como matéria-prima. Em especial, a poesia, lugar onde a palavra atinge vigência plena, máxima, substantiva. (...)
 A palavra é essencialmente política. Portanto, ética.
 Daí, talvez, a dificuldade de transformar a literatura, a poesia, em mercadoria.
 (...)
 O puro valor da palavra está na poesia. Por isso, é sempre considerada mercadoria difícil. (...). O destino da poesia é ser outra coisa, além ou além da mercadoria e do mercado.
 (...) A poesia, afinal, é a última trincheira onde a arte se defende das tentações de virar ornamento e mercadoria, tentações a que tantas artes sucumbiram prazerosamente (LEMINSKI, 2011 [1986], p. 44-6).

Há, aqui, uma supervalorização da poesia – e, mais especificamente, da materialidade das

175 “Ele (Cacaso) estava atrás de uma poesia de tipo sociável, próxima da conversa brincalhona entre amigos. Um emendaria o outro, tratando de tornar mais engraçada e verdadeira uma fala que pertencesse a todos, ou não fosse de ninguém em particular. Era um modo juvenil de sentir-se à vontade e a salvo das restrições da propriedade privada” (SCHWARZ, 1999 [1987], p. 212).

176 “Não sou teórico no sentido como a universidade entende. Sou uma espécie de pensador selvagem, assim no sentido que se fala em capitalismo selvagem. Vou lá, ataco um lado, ataco o outro lado, meu pensamento é um pensamento assistemático, como, aliás, eu acho, é o pensamento criador. O pensamento que alimenta e abastece uma experiência criativa tem que ser pensamento selvagem, não pode ser canalizado por programas, por roteiros, tem que ser mais ou menos nos caminhos da paixão” (LEMINSKI, 1987, p. 284).

palavras – como força oponente no seio da cultura na era burguesa: “a arte está em conflito com o mundo. A melhor arte do século XX é um gesto *contra* o mundo que a rodeia. Uma negatividade” (idem, *ibidem*, p. 47). Recusando o pacto com esse mundo, ainda segundo Leminski, a poesia converte-se numa arte puramente autorreferencial cuja condição marginal culmina, *por si mesma*, num signo de resistência política. O poeta parece ignorar, entretanto, que a poesia, como qualquer arte, pode, cínica ou ingenuamente, reproduzir a ideologia dominante – mesmo quando afirma fazer o contrário. Parece ignorar também que, em alguns casos, a própria “estrutura que subjaz à poética da metalinguagem é o mito capitalista e burocrático da produção pela produção, do papel que gera papel, da letra que gera letra” (BOSI, 2000, p. 172). Quer dizer, a inutilidade ou o ensimesmamento, em aparente desacordo com a ordem utilitarista, não garantem à poesia um sentido político *a priori*.

O que mais surpreende, porém, não é essa supervalorização da poesia enquanto “gesto contra o mundo”. Em desacordo com seu próprio conceito, a poesia de Leminski escancara, muitas vezes, a ambição de tornar-se mercadoria, de participar ativamente desse mundo – sem perder seu caráter “in-útil”. O que pareceria paradoxal, contudo, resolve-se no “saque”: por ser, em si mesma, um signo de resistência, a poesia poderia imiscuir-se nos novos meios de comunicação, levando à vida cotidiana – mediada pelo mercado – algo dessa resistência. Assim, novamente, a poesia de Leminski encontra-se numa encruzilhada: de um lado, a negação do mundo como ato de resistência (calcado na defesa de uma “poesia pura”) e, do outro, a afirmação do mundo como espaço de congregação (calcado nas necessidades de um novo público) – ambos motivados politicamente.

Note-se que essa encruzilhada não ocorre apenas na obra de Leminski: desde os anos 1960, como disse no primeiro capítulo, muitos artistas engajados se interessaram pelas possibilidades trazidas pelos veículos de comunicação de massa. Norteados, sobretudo, pelas reflexões de Brecht e/ou Benjamin, autores como Dias Gomes ou Vianinha, por exemplo, trabalhariam em novelas e seriados da TV Globo – tentando dar nova forma, nesses programas, aos conflitos sociais do período. Todavia, a semelhança precisa ser matizada: se para Leminski, ainda sob o signo da “guerrilha artística”, a própria existência de um “inutensílio” confrontaria a lógica utilitarista do capitalismo, a reflexão de Roberto Schwarz, em “Política e cultura (subsídios para uma plataforma do PT em 1982)”, aponta que após a ditadura “está em andamento um processo cultural novo, de extraordinária vitalidade, popular pelo seu alcance e antipopular pelos interesses a que presta contas, um processo cheio de implicações políticas e outras” (1987, p. 83).

Quer dizer, nos anos 1980, para Schwarz (e, infere-se, para os artistas mais próximos de sua reflexão) a democratização efetiva da cultura só se realizaria pela popularização das “condições de processo” – que resultaria em liberdade criadora ao artista e impediria qualquer pré-determinação externa de conteúdos a suas obras. Por outro lado, para Leminski, não existindo possibilidades efetivas de mudanças nas “condições de processo”, era preciso driblar os “interesses

a que presta contas” o processo cultural – resultando disso, por fim, o estatuto de “inutilidade” da obra.

Por seu turno, os poetas concretos também perceberam, muito rapidamente, que a poesia só teria centralidade no debate cultural e existência plena na vida cotidiana, que se transformava profundamente no Brasil desde os anos 1950, se assumisse sua condição de mercadoria. No entanto, mesmo para Décio Pignatari (o mais radical dos poetas concretos, nesse sentido), seguindo os conceitos de “redundância” e “novidade” na teoria da informação, há uma relação dialética entre a arte de vanguarda (a novidade), que amplia o repertório informacional dos novos meios de comunicação, e a estética kitsch (a redundância), que replica e diluí este mesmo repertório. O teor social de verdade da arte não seria, portanto, a “antítese às mudanças antropológicas que ocorrem no interior da cultura de massas na era industrial tardia” (ADORNO, 2005, p. 162)¹⁷⁷, mas a própria intervenção crítica e criativa no interior da cultura de massas.

Essa dialética, em Leminski, não faz nenhum sentido: medindo o repertório erudito e a cultura pop exatamente pela mesma régua, sua poesia realiza – neutralizando – os pressupostos da “Teoria da guerrilha artística” de Décio Pignatari que os poetas concretos não puderam realizar. Ocorre que, na década de 1980, o giro em falso da proposta de Pignatari tornava-se evidente: com a indústria cultural brasileira plenamente desenvolvida, com a falência dos projetos utópicos totalizadores e com a domesticação da contracultura das décadas anteriores, a arte mantinha-se em seu devido lugar – “ícone” que estampava, em suas ambiguidades, o fracasso na transformação da vida e o sucesso dos novos procedimentos técnicos. Leminski entendeu esse paradoxo e fez dele motor de sua obra poética. Com isso, pensou *formalmente* as contradições de seu tempo embora as tenha resolvido, de modo geral, pela via mais rápida – abdicando, em suas concessões, de dar corpo aos impasses que seu projeto trazia:

das coisas
que eu fiz a metro
todos saberão
quantos quilômetros
são

aquelas
em centímetros
sentimentos mínimos
ímpetos infinitos
não?

(LEMINSKI, 1985, p. 17)

¹⁷⁷ Adorno continua: “A arte que ele [Valéry] oferece como contrapartida aos homens, tais como eles são, significa fidelidade à imagem possível do homem. *A obra de arte que exige o máximo de sua própria lógica e coerência, assim como o máximo de concentração de seus receptores*, é para ele uma analogia do sujeito consciente e mestre de si mesmo, que não capitula” (p. 163). Não é difícil perceber que essa exigência – que constituiria, para o filósofo alemão, a resistência da arte – é em tudo oposta ao projeto leminskiano.

As “coisas” feitas “a metro” não comparecem no corpo do texto: o pressuposto de que “todos saberão” permite que o eu não as enuncie. Por sua vez, as “coisas” feitas “em centímetros”, cuja sonoridade concentra a atenção dos leitores – “*EM CENTímetros/ SENTimENTos*”; em *centÍmetros/ senTImentos MÍnimos/ ÍMpetos INfiNtos*”; “em centímEtrOS/ sentimEntOS mínImOS/ ímpEtOS infinItOS”; etc. –, são apresentadas entusiasticamente. A passagem abrupta entre os “sentimentos mínimos” do sujeito e os “ímpetos infinitos” que transcendem os “quantos quilômetros” que “todos saberão” é uma imagem bastante adequada para *Caprichos & relaxos*: como afirma José Miguel Wisnik, “a ambição artística do 'paroquiano cósmico' assume astuciosa e sabiamente, como sua, a oscilação irônica entre a grandeza e a desimportância, entre o menor e o enorme, a pretensão e o desconfiômetro, e adere a ela no interior da própria obra” (2013, p. 386).

Essa oscilação, contudo, não é simplesmente pendular: invertendo os pólos, a poesia de Leminski sempre celebra a “grandeza” da “desimportância”¹⁷⁸ e acusa a “desimportância” da “grandeza”¹⁷⁹. Por isso, sua confiança plena na poesia – incompatível com o mundo e sem outras obrigações que não sua própria dinâmica – não se confunde com o hermetismo enigmático. Antes se legitima como a busca de um espaço que, sendo acessível ao maior número de pessoas, torne-se um oásis numa terra devastada. Nisso se desprende da poesia concreta – cujo mote “só o incomunicável comunica” propõe uma outra relação entre público não-especializado, dificuldade formal e indústria cultural – realizando, em outra chave, a comunicação rápida e ampliação de público que animava o movimento nos anos 1950 ao mesmo tempo que suspende a relação isomórfica entre produção poética e processo social que os concretistas, mormente em sua fase mais engajada¹⁸⁰ (na qual, é preciso lembrar, Leminski estreia), pressupunham.

Não à toa, na apresentação de seu livro seguinte, *Distraídos venceremos*, o poeta afirmaria que “sobre a fina e grossa cútis de minha sensibilidade lírica (...) arrisco crer ter atingido um horizonte longamente almejado: a abolição (não da realidade, evidentemente) da referência, através da rarefação” (2006 [1987], p. 7). Assim, o poema pretende alcançar uma plena comunicação com o mundo – no qual a poesia perdeu seu lugar social e sua centralidade no debate artístico – limando (ou “rarefazendo”) este mundo *do* poema. Em outras palavras, a impossibilidade da conciliação entre eu e mundo, radicalizada após a derrocada dos projetos estéticos das “vanguardas”, que apareceria na própria forma é desfocada por uma espécie de negação do mundo na linguagem.

178 “um pouco de mao/ em todo poema que ensina/ quanto menor/ mais do tamanho da china” (1985, p. 84).

179 “um poema/ que não se entende/ é digno de nota// a dignidade suprema/ de um navio/ perdendo a rota” (p. 51)

180 Em “Contexto de uma vanguarda”, Haroldo de Campos escreve: “Entrou assim nossa poesia numa fase exportação, o que, transpondo para a estética os postulados referenciais da 'redução sociológica' de Guerreiros Ramos, é sinal de formação de uma 'consciência crítica', que já não mais se satisfaz com a 'importação de objetos culturais acabados', mas cuida de 'produzir outros objetos nas formas e com as funções adequadas as novas exigências'. Se Guerreiro Ramos pôde até mesmo dar um exemplo de 'redução tecnológica' na indústria automobilística (caminhões) brasileira, (...), nós, que não vemos o poema em sua materialidade com nenhum tipo de liturgia extra-humana, podemos dizer – por mais que o paralelismo caminhões-poemas melindre a sensibilidade dos lincornes de um romantismo poético de tipo idealista (...) – que a poesia concreta oferece o exemplo de 'redução estética' (...)” (CAMPOS et al. 2006 [1960], p. 212).

Disso não resulta uma nova face do “poeta em greve” – mas culmina em algo como um “poeta em férias”, i. e., que renega o peso histórico de seus impasses na tentativa de resolvê-los (no texto) por inanição:

o poema
na página
uma cortina

na janela
uma paisagem
assassina

(1985, p. 94)

Se a palavra do último verso for entendida como adjetivo, a “paisagem” é uma “assassina”. Se for entendida como verbo, a “paisagem” é assassinada pelo “poema”. De todo modo, a realidade sufocante é subtraída, embora compareça, nesse caso específico, como índice do processo que constitui o livro inteiro, em favor do poema – imagem dessa subtração (“uma página/ uma cortina”). E esse é, para mim, o núcleo duro de *Caprichos & relaxos*: para além das dicotomias propostas pelo próprio poeta, o que está em cena é uma confiança total na força da poesia como espaço libertário, embora o custo dessa libertação seja a incapacidade de dar concreção às tensões sociais – das quais a poesia, prismaticamente, também toma parte – dentro deste mesmo espaço. O poema, no fim das contas, é “circo/ dentro/ do pão” (1985, p. 83): aceita as condições que o mundo lhe impõe, embora reconheça a pobreza destas condições, cultivando pequenas flores, de cores muito vivas, num impossível jardim.

Nos livros seguintes, parece-me, essa confiança na poesia – sua alegria de transformar o “reles”, por um jogo de palavras, em algo “raro” – receberia um maior contrapeso da melancólica desconfiança de sua própria alquimia verbal¹⁸¹. Mas somente uma leitura mais atenta às modulações que a poesia de Leminski recebeu em cada um de seus livros posteriores poderia confirmar ou refutar essa transformação.

Só gostaria de acrescentar que esta desconfiança, ainda que timidamente, prefigura-se desde *Caprichos & relaxos* – sobretudo naqueles poemas que, segundo Vinicius Dantas, são “o

181 Sobre *Distraídos venceremos*, Alice Ruiz escreve: “O nome remete, de certa forma, ao livro anterior [*Caprichos & relaxos*], aparentemente com uma pitada de esperança, embora o teor dos poemas aponte para um maior ceticismo” (in LEMINSKI, 2013, p. 10). Curiosamente, em *Na corda bamba*, de 1978, Cacaso publicou um poema, dedicado a Roberto Schwarz, intitulado “Célula mater”: “Unidos/ Perderemos” (1986, p. 61). A coincidente inversão, acredito, é uma abertura possível para uma comparação proveitosa – aqui apenas sugerida – entre Leminski e Cacaso.

melhor Leminski”¹⁸². Nesses casos, mesmo a rarefação da referência não impede que o eu exponha seu “coração esmagado” (p. 55) ou, pior ainda, sua “cabeça cortada” (p. 24): entregando-se aos pedaços para seu leitor-semelhante, revela-se ambigualmente como um produto – “já fui coisa/ escrita na lousa/ hoje sem musa/ apenas meu nome/ escrito na blusa” (p. 75) –, deslindando mais nitidamente o poder de encantamento da poesia, ou melhor, de *sua* poesia:

sabendo
que assim dizendo
– poema –
estava te matando
mesmo assim
te disse

sabendo
que assim fazendo
você estava durando
foi duro
mesmo assim
te trouxe

mesmo assim
te fiz
mesmo sabendo que ias
fugaz
ser infeliz
sempre infeliz

mesmo assim
te quis
mesmo sabendo
que ia te querer
ficar querendo
e pedir bis

(1985, p. 32)

Dialogando com o próprio poema, o eu justifica sua insistência em fazê-lo mesmo “sabendo/ que assim (...) / estava te matando”. Desse modo, o sujeito parece preparar o poema, como um filho, para sua sina de dureza e infelicidade, carregando-lhe de recursos expressivos: anáforas (“sabendo” e “mesmo assim”), paralelismos (“estava te matando”/ “você estava durando”), rimas (“te fiz”/ “infeliz”/ “te quis”/ “pedir bis”), etc. Textualmente, há uma falsa contradição entre o “estava durando” e o “ias fugaz” que se resolve pelo *enjambement* “ser infeliz”: “fugaz”, refere-se, portanto, à rapidez da constatação da infelicidade, reforçada pelo verso seguinte (“sempre infeliz”), não à fugacidade do próprio poema. Ao contrário, na última estrofe, sua permanência dá o troco: o sujeito, seduzido pelo poema, registra a relação contínua com sua obra (“que ia te querer/ ficar querendo/ e pedir bis”). Ambigualmente, porém, surge a dúvida: para onde vão as ressalvas dirigidas

182 “Esta autocrítica nada mistificadora e nada mistificada pela ilusão e magia fáceis de seu verbo é o melhor Leminski, o autor dos lindos *o paulolemski cachorro louco*, *apagar-me* e mais meia dúzia de caprichos permanentes” (DANTAS, 1986, p. 51).

ao “sempre infeliz” poema quando o próprio sujeito se percebe hipnotizado por sua forma?

Perceba-se, afinal, que não há exatamente uma negação do movimento encontrado em “apagar-me” ou “contranarciso”. Há, antes uma *hesitação*¹⁸³, entre a potência do eu que “sobrevive” no texto e a impotência do sujeito paralisado *pelo* texto. Aqui, as oscilações percebidas ao longo de *Caprichos & relaxos* são internalizadas no corpo do poema que, em sua mudança repentina de foco, não se resolve totalmente pelo “saque”. Quer dizer, o poema constitui-se no momento em que o eu submete-se a seu encanto, embora esse mesmo eu insista em enunciar sua primazia sobre o “infeliz” poema nas outras três estrofes – revertendo a relação entre criador e obra para, algumas páginas adiante, recolocá-la em termos ainda mais grandiosos¹⁸⁴. A organização do livro, no entanto, opera-se por meio dessas reversões não apenas para, subitamente, encontrar a “grandeza” de sua pequena empreitada: a afirmação radiante de *Caprichos & relaxos* não ofusca, nos melhores momentos (como o poema acima), o avesso formado por sua própria sombra desencontrada – i. e., aquela desconfiança na alquimia verbal mais evidente nos livros posteriores.

No fim das contas, em sua própria corda bamba, Paulo Leminski torna-se uma porta de entrada para a poesia brasileira contemporânea: tirando proveito do esgotamento de seus modelos estéticos – o que, em Régis Bonvicino, na mesma época, converteu-se em consciência irônica de seu epigonismo –, Leminski consolida uma poesia que, em suas oscilações, pressupõe a alta especialização do poeta associada à (não tão) nova “sensibilidade dos não-especializados”. Essa reversibilidade que dinamiza *Caprichos & relaxos* desde o título e reverbera na constituição do eu, na relação com a tradição literária, na metalinguagem, na ideia de resistência política ou na própria concepção de poesia traz consigo um ponto-cego: o risco que separa (ou confunde) sua hesitação produtiva (que guia o poeta na exploração criativa de novas formas) de uma indecisão estagnadora (que pode levá-lo a uma repetição incessante em formas novas) é deliberadamente – como tudo em Leminski – mínimo.

183 Celia Pedrosa, analisando marcas textuais recorrentes na obra de Leminski (reticências, “talvez”, etc), aponta que “em todas essas marcas, reafirma-se a preocupação de Leminski com o que ele chama de *dialética* – em função com certeza de forte leitura hegeliana e marxista –, mas que se concretiza, na verdade, mais como *oscilação, hesitação, in-definição*” (2006, p. 62).

184 “eu te fiz/ agora// sou teu deus/poema// ajoelha/e/me/adora” (p. 134).

RECONSIDERAÇÕES FINAIS

Se vive, é de olvido; eis aqui seu legado:
(Tristan Corbière)

Este trabalho é, sobretudo, uma tentativa de constituição de um ponto de vista novo sobre a poesia brasileira da segunda metade do século XX em diante. Optei por uma posição oblíqua – sustentada pela própria produção de poetas como Paulo Leminski – que não pretendeu, de modo algum, eliminar as diferenças que animaram o debate da década de 1970 entre “formalismo” e “desbunde”. Ao contrário, aproximá-los pareceu-me um método eficaz para compreender o cerne intransponível dessas diferenças: somente relativizando os preconceitos de uns e de outros, portanto, consegui vislumbrar o que de fato permanece atuante na reflexão poética do presente.

Desde o início, interessei-me pelas fissuras que perpassam tanto o projeto totalizante da poesia concreta quanto a utópica aproximação entre arte e vida da poesia marginal – encontrando um possível nexo entre ambos na “superação” do concretismo pela via da experiência cotidiana nos autores reunidos na revista *Muda*. Em outras palavras, desarmando o conhecido antagonismo entre concretos e marginais, para reencontrá-lo pelo avesso, arrisquei uma leitura que dinamizasse esse antagonismo como um campo de forças produtivo. Por isso, insisto na contradição da poesia concreta: se, por um lado, o movimento pautou-se pela confiança, em abstrato, no desenvolvimentismo da década de 1950 e defendeu o poema como objeto totalmente autorreferencial – o que explica a desconfiança de Cacaso em relação às “vanguardas” –, por outro se engajou como uma poesia radicalmente do presente e procurou, com incrível entusiasmo, novos critérios de constituição e de fruição para o poema – deslocamento que, se não influenciou diretamente os poetas marginais, pode ser entendido como antecipação de tendências que, sob a clivagem tropicalista¹⁸⁵, se tornariam mais nítidas na década de 1970. Pois, como Heloisa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira percebem na introdução da antologia *Poesia jovem, anos 1970*:

185 Enfoco, desse modo, aquilo que Heloisa Buarque de Hollanda chama difusamente de poesia “pós-tropicalista”, tendência que se caracteriza pela tensão entre a invenção formal e a experiência vivencial: “a valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, casam-se, de maneira pouco pacífica, com uma constante atenção em relação a certos referenciais do sistema e da cultura, como o rigor da técnica, a preocupação com a competência na realização das obras” (2004 [1979], p. 77). É curioso, portanto, que *Impressões de viagem* não tire proveito da fricção entre essa poética – que estaria presente nas revistas *Navilouca*, *Polem*, *Código*, *Qorpo estranho* e *Muda* – e a poesia marginal propriamente dita, sua total contemporânea. Para mim, a própria descompressão da linguagem que observei em *Muda* funciona como termo de mediação entre uma e outra poética.

No caso do *boom* poético da década de 70, não seria correto classificá-lo como um movimento. Ao contrário, o que se verifica em meio a enorme efervescência de poetas e poemas é a emergência de tendências, as mais heterogêneas, unidas apenas pela bandeira comum da postura anárquica e vitalista na defesa do direito de se agitar a poesia como forma de resistência ao “sufoco” do momento.

Poemas saltam irreverentes do mimeógrafo, revistas de altíssima qualidade gráfica retrabalham as sugestões do Concretismo, coleções levam adiante a poesia pós-modernista, grandes *happenings* poéticos “atualizam” a experiência *beat* da poesia declamada e itinerante, alguns grupos ligam-se à moderna MPB, outros ao teatro jovem, editam-se jornais, *posters*, intensifica-se a arte postal, repensa-se o velho poema social com as cores do humor e do prazer (1982, p. 4).

Desse modo, acredito que a passagem entre as “poéticas formalistas” e a “nova poesia de caráter informal” (que não se resume apenas ao fenômeno que se convencionou chamar de poesia marginal) não se restringiria ao momento de “virada” representado pelas obras de Torquato Neto e Waly Salomão, mas seria um processo mais amplo que surge no seio do próprio concretismo, mormente em Décio Pignatari, e desdobra-se em suas cisões internas para entornar de maneira enviesada naquilo que, agora, pode-se entender como a jovem poesia dos anos 1970¹⁸⁶. Ou melhor, esse processo pode ser descrito como um desrecalque de elementos abafados pelo projeto ortodoxo do concretismo, em sua manutenção do rigor asséptico e sua negação da subjetividade lírica, que ressurgem – em contextos deslocados – por meio das novas demandas artísticas, sobretudo após o golpe de 1964 (quando o ideário desenvolvimentista mostra sua face conservadora e a ostensiva explicitação do sujeito parece ser, em si mesma, um símbolo de resistência).

Não se trata, por outro lado, de apagar o que se perdeu nesse processo: a relação entre a poesia concreta e a poesia marginal não é linear, regendo-se por meio de uma deformação que, involuntariamente, justifica as leituras caricaturais que uma tendência faria da outra. Tanto a rigidez tecnocrática que Cacaso encontra no concretismo quanto a total falta de elaboração que Luiz Costa Lima observa na poesia marginal devem ser relativizadas diante do lirismo dos “Stelegramas” de Augusto de Campos¹⁸⁷ ou da precisão no recorte das falas de Chico Alvim¹⁸⁸. Isso para não falar de

186 E nisso se pode incluir até mesmo a poesia marginal: “O que um exame das Artimanhas e da *Nuvem Cigana* nos vai mostrando, então, é que somos encorajados a pensar que desde o concretismo apresenta-se-nos uma série de linguagens artístico-literárias inovadoras, não canônicas, constituindo um conjunto em que se têm a vanguarda concreta, a experiência neoconcreta, o tropicalismo e a vanguarda contracultural da *Nuvem Cigana*. A *Nuvem* é o extremo final desse complexo, um projeto artístico-vivencial centrado na poesia bebendo as influências cruzadas de seus antecessores; em oposição, mas ao mesmo tempo em continuidade, com a vanguarda concreta dos anos 50/60” (MEDEIROS, 2004, p. 36).

187 “É dever do leitor, se quiser assimilar adequadamente a obra de Augusto, ultrapassar suas defesas e procurar aqueles pontos em que a personalidade reprimida volta a aflorar” (STERZI, 2006, p. 25).

188 “No plano formal, considerada a conjuntura cabralino-concreta do momento, note-se a trilha própria explorada pelo poeta [Chico Alvim], que procura também ele os ganhos da redução e da combinatória, mas sem pagar

poetas marginais que, claramente, discordam da oposição ferrenha ao concretismo, preferindo cultivá-lo como um elemento distendido em suas respectivas obras. Nesse sentido, cito um trecho do debate promovido, em agosto de 1976, pela revista *José em torno da antologia 26 poetas hoje*:

Sebastião Uchoa Leite: Eu acho que toda vanguarda experimental vive do irrespirável. Não pode buscar outro caminho senão esse. Então, sem oposição a algo digerido não seria vanguarda... As vanguardas criam uma poesia e uma crítica de poesia pouco consumível. Apesar disso, da espontaneidade dos novos, uma coisa temos que reconhecer: essas vanguardas, sobretudo a concreta, trouxeram uma consciência de linguagem que não existia antes. E isso também influi no grupo novo, nem que seja por oposição.

(...)

Luiz Costa Lima: É aí que eu queria chegar: considerando que se chegara a uma consciência de linguagem, eu pergunto se não haveria uma recaída na linguagem espontânea por esta oposição e outras veredas.

Ana Cristina Cesar: As duas coisas. Agora, tem o outro lado: O GERALDINHO [Geraldo Carneiro], O EUDORO [Augusto], QUE ESTÃO AQUI, FAZEM UMA POESIA QUE DEMONSTRA ESSA CONSCIÊNCIA DE LINGUAGEM, QUE NÃO TRAIU O “CONSTRUTIVISMO” [sic] DE ANTES.

Jorge Wanderley: Há um ponto que vale a pena ainda discutir (...). Refiro-me ao que transpira da poesia de cada um dos poetas da Antologia e que também acontece na poesia do *underground* americano, uma oposição maciça à cultura literária, mas no fundo no fundo, a cultura literária está presente em alguns desses poetas. No Schwarz, por exemplo, embora isso não evite que outros partam para escrever com mangas arregaçadas, sem terem se armado antes de nada...

Geraldo Carneiro: Quando o poeta *beat* fala de Blake ou Whitman ele faz uma mera alusão a esses sujeitos e volta pra vida imediatamente. Na Antologia – a começar pelo Francisco Alvim – se estabelece uma diferença básica entre essa poesia ligada à vida e essa outra poesia do grupo maior.

Luiz Costa Lima: Quer dizer que em relação a esses [poetas com cultura literária], não há oposição à consciência de linguagem desenvolvida pelos concretos?

Geraldo Carneiro: Nem pelos concretos nem por 22.

(*JOSÉ*, 1976, p. 7)

No lugar de “oposição”, prefiro imaginar que a poesia marginal constitui-se por refração¹⁸⁹ – como insinuei nas primeiras linhas do capítulo um – dos postulados da poesia concreta. Com isso,

tributo à ascese e à geometria, e sobretudo sem abandonar o mundo” (SCHWARZ, 2012, p. 124). É justamente essa “trilha própria” pela qual se “procura os ganhos” da conjuntura concretista, ao mesmo tempo que se extrapola seus limites formais, que deve ser analisada individualmente em cada poeta da década de 1970.

189 Em acepção registrada no *Dicionário Aurélio* (2010): “Modificação da forma ou da direção de uma onda que, passando através de uma interface que separa dos meios, tem, em cada um deles, diferente velocidade de propagação”.

as radicais diferenças entre ambas continuam perceptíveis, mas se tornam permeáveis e, ao mesmo tempo, mais consistentes. A notável recorrência do poema curto, dado muito particular da poesia brasileira, explicita bem essa relação problematizadora: se, entre os concretos, a concisão converte-se naquele “mínimo múltiplo comum da linguagem”, a escrita sucinta nos poetas marginais corresponde à emulação de registro de um instante fugaz. Ou seja, síntese concretista e brevidade marginal não se confundem – melhor dizendo, confundem-se *na* poesia de Paulo Leminski. No entanto, caberia perguntar: por que a maioria dos marginais não se arriscou em poemas mais caudalosos, a exemplo da poesia *beat* americana (entendida, por tantos deles, como referência essencial), mantendo-se *compulsoriamente* dentro do ideário concretista, balizado pelo poema-minuto oswaldiano?

Entre parenteses, acredito que essa oposição ferrenha ao concretismo encontra-se mais na reflexão individual de um poeta importante como Cacaso do que na unidade da poesia marginal. Se é verdade que muitos poetas, sobretudo aqueles que possuíam menos “cultura literária”, mostravam uma rejeição similar à poesia concreta (sem a consistência da argumentação de Cacaso¹⁹⁰), também é verdade que muitos outros utilizaram livremente suas premissas e seus procedimentos – como se observa em certos poemas de *Na busca do sete-estrela*, livro de Geraldo Carneiro publicado pela coleção *Frenesi*¹⁹¹ em 1974, nos quais “há uma ênfase especial no trabalho com a massa sonora e/ou com os aspectos visuais do texto” (PEREIRA, 1981, p. 152):

(...)

DO DIABO A QUATRO, ou...

III

f a l o

r e viro a

lavra. invento

um nome. invento pa

lavras. a palavra corte

a palavra faca a palavra fio

todo silêncio é um rio. descubro

a palavra medo. o pássaro imita a linha

do meridiano. o peixe é uma flor no prato

hálito floral e chuva. o peixe-pássaro que voe

nas dobras do prato. o mais é espaço vazio de figuras

(CARNEIRO *apud* PEREIRA, 1981 [1974], p. 153)

190 Lembro, a propósito, do poema-manifesto de Flávio Nascimento cujos versos iniciais anunciam: “Abaixo o Concretismo!/ Acima a Fantasia!/ Abaixo os tecnocratas da palavra!/ Acima os mágicos do verbo!” (*apud* VIEIRA, 2011 [1974], p. 145).

191 Vale destacar que a coleção *Frenesi* teve apenas cinco livros, todos lançados em 1974: *Grupo escolar* de Cacaso, *Passatempo* de Chico Alvim, *Corações veteranos* de Roberto Schwarz, *Na busca do sete-estrela* de Geraldo Carneiro e *Motor* de João Carlos Pádua.

A despeito da discursividade, mantida pela sintaxe linear, o poeta demonstra um evidente cuidado com a mancha gráfica do texto, baseada numa forma geométrica: uma boa leitura do poema deveria compreender a inter-relação dessa visualidade euclidiana com a sucessão de imagens líricas de um eu que inventa “palavras” para preencher o “espaço vazio de figuras”. Repare-se, ainda, na posição limiar das palavras “corte” e “fio” nas linhas 6 e 7, respectivamente, no *enjambement* entre as linhas 5 e 6 que reproduz estruturalmente o “corte” em “pa/ lavras” ou a palavra “medo” que se espalha em “*meridiano*”.

O que dizer, por sua vez, de alguns poemas encontrados em *Motor*, livro de João Carlos Pádua, publicado pela mesma coleção Frenesi, que, segundo Carlos Alberto Messeder Pereira, possuem “um caráter fortemente visual ou mesmo sonoro onde o que se pretende trabalhar fundamentalmente é a disposição mesma da(s) palavra(s) ou da(s) letra(s) no branco da página” (idem, *ibidem*, p. 146)?

(PÁDUA *apud* PEREIRA, 1981 [1974], p. 147)

Calcado em paranomásias, o poema acima se aproveita até mesmo de uma sintaxe visual sem, todavia, prejudicar sua discursividade: veja-se, nesse sentido, a disposição geométrica das vogais “O” e “A” no último bloco do texto – “O/ PASSANTE/ APURA (...)”; o uso de tmeses em “PASSA/LI/GEIRO” (“passa ligeiro” e “passa//geiro”) e “DISPA/SSA/RO” (no qual o “dispa//ro” trespassa o signo “-pa/ssa/ro”) ou a ampliação da palavra “AR” (que se entranha em “passARinho”). Trata-se, portanto, de um uso pouco ortodoxo de procedimentos concretistas – algo que se encontra

também em certos poemas de Afonso Henriques Neto publicados n'*O misterioso ladrão de Tenerife*¹⁹², de 1972, que “revelam uma preocupação de trabalhar seja com a distribuição mesma do texto no espaço da página – através, por exemplo, da desarticulação de palavras ou ainda do destaque gráfico ou espacial dado a certas palavras – seja com a própria massa sonora constituída pelo poema” (id. *ibid.*, p. 206):

MÁGI
 ruídos sentidos
 aluidos teoremas
 letargi
 ca
 mente
 mmeeeenttee letargica m! e! n÷ t/e=mc2/
 fantasmas lembranças sementes
 resumo solidão
 vácuo dispersão policron dimension
 cerebralil multicron
 infinito finito sentido subson
 union
 infinito ykwo eternamente energicamente acrilion
 infinito xtzzx w, ; antípodas : ilusion
 infinito ideograma khrulz? eletron
 infinito etc evolution
 nfito
 inito i ionfit
 i nitofi
 ion nifiii

(HENRIQUES NETO *apud* PEREIRA, 1981 [1972], p. 206)

Neste poema, é interessante notar como a “mente letárgica” desorganiza estruturalmente o texto, não apenas pela sucessão de imagens (“fantasmas” “lembranças” “sementes”), mas pela explosão da sintaxe linear. Sem artigos, preposições, conjunções ou verbos (com exceção de “resumo” e “sentido” que, no entanto, podem ser lidos como substantivos), as palavras parecem se relacionar livremente num “infinito ideograma”: a introjeção de “MÁGI/ca” em “letargi/ca/mente” (entendido simultaneamente como o advérbio “letargicamente” e como a expressão “letargica mente”), a quebra prismática da palavra “infinto” no final do poema (na qual se encontra a partícula “-ion” presente também em “dimension”, “union”, “acrilion”, “ilusion” ou “evolution”), a deformação do signo “mente” na fórmula matemática “m! e! n÷t/e=mc2”, etc. Quer dizer, os

192 *O misterioso ladrão de Tenerife* é, como tantos outros livros dos poetas marginais, uma obra feita a quatro mãos por Afonso Henriques Neto e Eudoro Augusto. Não tive acesso ao livro original, mas Carlos Alberto Messeder Pereira escreve também sobre “um trabalho de Eudoro Augusto intitulado 'Projetos de filmagem/40' que é um dos pontos altos do livro e ilustra bastante bem aquela preocupação visual presente no *Misterioso*” (1981, p. 205). Por seu turno, na nota introdutória de *Ser infinitas palavras* (2001), Afonso Henriques Neto esclarece que selecionou apenas alguns poemas de cada um de seus livros anteriores. Curiosamente, nessa edição mais recente, *O misterioso ladrão de Tenerife* tornou-se um livro formalmente mais homogêneo, sem rastros da “preocupação visual” que Messeder Pereira observa no volume de 1972. Isso, para mim, poderia remeter ao abandono progressivo da visualidade concretista que encontrei na poesia de Leminski ou Bonvicino na década de 1980.

“ruídos sentidos” abalam o rigor de construção, reproduzindo o caos de uma “mente letárgica” a partir dos elementos de “aluídos teoremas” – análise que, *grosso modo*, se aproxima da distensão lúdica do concretismo operada por Paulo Leminski em sua “linguá Kuá se Shin e za”.

Obviamente, esses exemplos poderiam ser vistos como casos extraordinários, embora a argumentação de Roberto Schwarz sobre os ganhos da “redução” e da “combinatória” na poesia de Chico Alvim me incline, pessoalmente, a uma reverificação mais apurada das bases de interpretação da poesia marginal¹⁹³. Repito que, colocando a experiência da poesia brasileira dos anos 1970 e a poesia concreta oriunda dos anos 1950 *em relação*, não quero nivelá-las a um mesmo denominador – ao contrário, quero distingui-las mais radicalmente: sem abandonar o mundo, os jovens poetas do período propuseram uma poesia de alto impacto comunicativo que, em sua tentativa de captar o instante fugaz e em sua descrença nos grandes projetos totalizadores, problematizou a linguagem hermética legada pela tradição do alto modernismo – realizando uma das principais aspirações do concretismo (a “comunicação instantânea”) na mesma medida em que abandonava suas bases (o poema como “objeto-em-si”). Em outras palavras, se tantos críticos apontam como um traço comum da poesia brasileira dos anos 1970 aquela aproximação entre arte e vida, por que não pensá-la como um processo de desestabilização internalizada no poema?

Assim, os melhores poetas da década, independentemente das classificações pré-estabelecidas, constituiriam-se a partir de suas próprias estratégias de desestabilização formal: os “caprichos & relaxos” de Paulo Leminski, a “consciência da posteridade” do jovem Régis Bonvicino¹⁹⁴, a “poética dos mosquitos” de Sebastião Uchoa Leite¹⁹⁵, a “exibição da intimidade” de

193 E, pela contramão, não posso deixar de citar uma observação do mesmo crítico acerca do poema “póstudo” de Augusto de Campos em 1984: “Para concluir na mesma linha, observe-se que lido discursivamente, tomando 'extudo' como intercalada, o poema é de grande naturalidade e não se distingue da poesia que nasceu e se quis oposta ao concretismo, a poesia dita marginal, execrada por ele, na qual a contingência e a exposição do sujeito, dotado de fluência e nada mais, serve de revelador dos tempos. Nesta perspectiva, o 'tudo' se lê despreziosamente, como se estivesse encaixado numa fala popular. Não seria má versão do poema” (1987, p. 66).

194 “Por sua vez, é a consciência dessas marcas – a ascendência concreta e a realidade contracultural – que lhe dará [a Régis Bonvicino] os instrumentos para a construção de uma das vozes mais sólidas da poesia brasileira contemporânea. É a angustiante consciência da posterioridade, a qual Paulo Leminski cedo tratou de expressar ao comentar os primeiros livros de Bonvicino, *Bicho papel* (1975) e *Régis Hotel* (1978): ‘As bestas de todos os apocalipses podem falar em epigonismo, diluição, cópia’. Mas antes que ‘as bestas’ atirassem as primeiras pedras, coube ao próprio Bonvicino jogar as suas. Nos poemas em que aparenta aderir a uma ou outra poética vigente, contrariamente, *acaba por criticá-las ao expor a insuficiência de suas formulações*” (FERRAZ, 2004, p. 137-8, grifo meu).

195 Partindo da interpretação de Haroldo de Campos sobre a obra de João Cabral, Franklin Alves Dassié afirma que se instaura “uma maneira dicotômica de pensar a poesia e, com isso, uma valorização, errônea e exclusiva, do caráter construtivo do poema: sua forma é ressaltada – nesta perspectiva os aspectos relativos aos processos de subjetivação são inimagináveis em uma poesia construtiva. Busca-se, portanto, uma formulação semelhante àquela apresentada por Ezra Pound: é preciso fechar o poema às oscilações, irracionalismos e desordens da expressão.// Alguém que seguisse tais referências poderia afirmar que Sebastião faz parte do grupo de poetas da construção. E, assim, seria incapaz de compreender *o movimento que perturba o poema por dentro* – esta leitura imaginária, e redutora, seria incapaz de perceber que sua poética encena a desestabilização do racionalismo e da objetividade” (2007, p. 126, grifo meu).

Ana Cristina Cesar¹⁹⁶ ou mesmo o “erotismo” de Armando Freitas Filho¹⁹⁷ seriam respostas bastante individuais para um conflito mais amplo¹⁹⁸, que perpassa a poesia brasileira nos anos 1970, entre o engessamento da construção racional e a necessidade de incorporação de uma nova matéria que essa construção não comporta.

Com isso, não entendo por encerrado o *problema* entre poesia concreta e poesia marginal: em vez disso, acho que as novas interpretações que surgiram recentemente – com suas próprias diferenças no campo da teoria literária – podem repor, em seu conjunto, a tensão que constituiu a poesia brasileira dos anos 1970 sob uma mirada mais acirrada, a partir da qual as antigas oposições estanques chocam-se, em termos mais meditados, sem desconsiderar as mudanças significativas na poesia (e no mundo) neste início de século. E essa tensão renovada, em sua decorrente redefinição transversal do panorama poético, talvez ilumine, por fim, a posição específica da poesia brasileira no quadro geral da poesia ocidental do período. Sem me alongar demais nessa questão (que exige uma outra pesquisa), relembro algumas das considerações finais de Michael Hamburger em seu *A verdade da poesia*. Publicado em 1968, o livro se encerra num diagnóstico importante para minha pesquisa: retomando uma reflexão de Valéry, o crítico defende que, desde Baudelaire, a poesia moderna tenta conferir às “sensações inúteis” “um tipo de utilidade” e aos “atos arbitrários” “um tipo de necessidade”. No entanto, segundo Hamburger:

A antinomia de Baudelaire, pois, parecia ter sido resolvida ou suspensa na obra experimental mais recente: e isso, precisamente, é o que está errado com boa parte dela. O corolário de Valéry não foi observado. Quando o princípio da arbitrariedade não depara a aparência de necessidade, a tensão da poesia se perde, e na poesia lírica a aparência de necessidade sempre foi criada por um sentido de premência emocional, por meio do envolvimento pessoal do poeta com o material de sua arte. A antinomia de Baudelaire ainda é uma fonte de tensão em outros tipos de poesia; e há boas razões para afirmar que muito da mais pura poesia concreta não é poesia de modo algum, porque a poesia precisa ser algo

196 Analisando um poema de Ana C. – “olho muito tempo o corpo (...)” –, Marcos Siscar aponta que a poeta, “em vez de estabelecer uma antinomia entre a experiência da concentração metalinguística e a experiência do sangue próprio do sujeito, acaba fazendo uma dobra formal e reflexiva que sobrepõe e coloca em tensão essas duas coisas – a concentração intensa e o espasmo da contratura.// Ou seja, o poema não substitui uma coisa pela outra, não as hierarquiza. A operação é tensa. Os últimos versos imprimem não apenas *a dissonância do corpo, que interrompe a metalinguagem formalista*, mas ainda uma ambivalência que está no fato de que, a rigor, o sangue (...) não deixa de ser o também o sangue do poema” (2011, p. 33, grifo meu).

197 Em minha iniciação científica, estudei a trajetória poética de Armando Freitas Filho sob o signo do erotismo numa “complexa tensão, a 'overdose de rigor', que o poeta opera: *incorporando a vida, desestabiliza o poema*; fixando o poema, estanca a vida – reciprocidade constante que lhe dá ímpeto e, ao mesmo tempo, angústia” (NUERNBERGER, 2011, p. 26).

198 Em *Cuerpos paganos*, Mario Cámara destaca “los modos en que, a través del cuerpo, fue posible volver a leer tradiciones culturales y literarias” (2011, p. 17). Mais que isso, a releitura do concretismo “activó núcleos potenciales, obturados o reprimidos (...) o señaló aspectos problemáticos de las vanguardias brasileñas, sin pretender su exhumación” (idem, *ibidem*).

mais do que um exercício irritante – ou enfadonho – de lógica, por um lado, e um padrão visual quase abstrato, por outro.

Algo da mesma ambivalência se liga a um outro aspecto da evolução da poesia desde 1945, a capacidade que certos poetas têm de conquistar e de cativar grandes plateias de um tipo negado aos poetas por séculos. (...). Se a fenda entre os poetas e o público parece estar-se fechando por fim, uma circunstância concomitante é a fenda cada vez maior entre a poesia elaborada para o ouvido interior e a poesia elaborada sobretudo para a apresentação pública – e para o consumo imediato. Há excelentes poetas (...); no entanto, outros poetas famosos por suas leituras são os que sacrificam a difícil verdade da poesia aos efeitos fáceis ou a uma suposição de crenças partilhadas que podem ser falsas ou espúrias (2007, [1968], p. 436).

Nem é preciso dizer que, analisando suas contradições internas, encontrei na poesia concreta brasileira muito mais que um “exercício irritante”: a necessidade de comunicação instantânea com o público heterogêneo do novo contexto urbano, no Brasil dos anos 1950, associada à manutenção do cálculo puramente autorreferencial, sugere uma tensão que Hamburger não observa nos poetas concretos alemães. Do mesmo modo, uma poesia elaborada para o “consumo imediato”, no Brasil dos anos 1970, não se limita às circunstâncias apontadas pelo crítico europeu: num país periférico sob repressão ditatorial, o sacrifício da “difícil verdade da poesia” em favor das “crenças compartilhadas” também adquire outros contornos. Quer dizer, por suas condições históricas específicas – que incluem, entre outras coisas, as enormes restrições de acesso, para maior parte da população, à chamada alta cultura –, a poesia brasileira estaria *especialmente* “condenada à vanguarda”, para usar uma expressão de Antonio Candido¹⁹⁹. Isso, por sua vez, talvez explique a impregnação da própria poesia concreta entre nós: se em outros países o concretismo logo se transformou numa matéria datada e pontual, aqui o movimento e seus principais poetas estiveram no centro do debate poético durante décadas – tornando-se um momento decisivo que, ainda hoje, influencia diretamente a reflexão e a produção de nossa poesia.

199 Nesse contexto, a “vanguarda” não se limita ao concretismo e correlatos – englobando um outro leque de artistas, ligados à contracultura, que trabalhariam em suas obras com “sucata cultural”: “No momento em que vivemos, em todos os países com civilização de tipo ocidental, me parece que isto [a condenação à vanguarda] é um fato, independentemente de qualquer juízo de valor. A mudança social e técnica é tão acelerada, muda tanto a fisionomia das sociedades, que as formas literárias e artísticas se desgastam rapidamente, requerendo o esforço de refazê-las. Daí certa inviabilidade da obra-prima, da obra feita para durar. (...). // Nessa espécie de necessidade de nosso tempo, há riscos muito graves, porque a vanguarda não é feita para permanecer, e sim para provocar a mudança e dar lugar a uma fase estável. Mas como na verdade ela só suscita estabilizações fugazes, surge automaticamente, e logo após, uma nova e aflita vanguarda; e a gente fica pensando o que será de uma literatura só movimento, sem as paradas indispensáveis. Mas não é assim também no resto?” (CANDIDO, 2002 [1975], p. 222-3).

BIBLIOGRAFIA

Livros de poesia abordados:

- BONVICINO, Régis. *Até agora: poemas reunidos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- _____. *Bicho papel*. São Paulo: Greve, 1974.
- _____. *Régis Hotel*. São Paulo: Groove, 1978.
- _____. *Sósia da cópia*. São Paulo: Max Limonad, 1983.
- CACASO. *Lero-Lero (1967-1982)*. Col. Ás de Colete. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. Col. Signos. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Viva vaia: poesia, 1949-1979*. 3ª ed. Cotia: Ateliê, 2001.
- CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Poemóbiles*. 3ª ed. Col. Demônio Negro. São Paulo: Annablume, 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos* (org. Ivan de Campos). 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- _____. *Signantia quasi coelum / Signância quase céu*. Col. Signos. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Xadrez de estrelas: percurso textual, 1949-1974*. Col. Signos. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CHACAL. *Belvedere (1971-2007)*. Col. Ás de Colete. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- GULLAR, Ferreira. “O formigueiro”. In: NAVAS-TORÍBIO, Luzia Garcia do Nascimento. *Gullar's pre/neo concretismo*. São Luís: Polikron, 1991, p. 184-215.
- _____. *Toda poesia (1950-1999)*. 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- HENRIQUES NETO, Afonso. *Ser infinitas palavras (poemas escolhidos & versos inéditos)*. Col. Flor Azul. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.
- JARDIM, Reynaldo. *Maria Bethânia guerreira guerrilha* (org. Marcio Debellian e Ramon Mello). 2ª ed. Rio de Janeiro: Móbile, 2011.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. Col. Cantadas Literárias. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Distraídos venceremos*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- _____. *La vie en close*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. *não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase*. Curitiba: ZAP, 1980a.
- _____. *Polonaises*. Curitiba: ed. do autor, 1980b.
- _____. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

- LEMINSKI, Paulo; PIRES, Jack. *Quarenta cliks em Curitiba*. 2ª ed. Curitiba: Ed. etecetera / Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 1990.
- MACHADO, Duda. *Crescente (1977-1990)*. Col. Claro Enigma. São Paulo: Duas Cidades / Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990.
- PAES, José Paulo. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PIGNATARI, Décio. *Exercício findo*. São Paulo: Invenções, 1968.
- _____. *Poesia pois é poesia (1950-1975)*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- RUIZ S., Alice. *Dois em um*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SALOMÃO, Waly. *Babilaques: alguns cristais clivados*. Col. Arte e Tecnologia. Rio de Janeiro: Contra Capa / Kabuki Produções Culturais, 2007.
- _____. *Gigolô de bibelôs*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

Revistas literárias:

- ALMANAQUE BIOTÔNICO VITALIDADE*, nº 1. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1976.
- _____, nº 2. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1977.
- ATRAVÉS*, nº 1. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____, nº 2. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- _____, nº 3. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- ATRAVÉS*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- BAHIA INVENÇÃO – anti-antologia de poesia baiana*, Salvador, 1974.
- CÓDIGO*, nº 1. Salvador, 1974.
- _____, nº 2. Salvador, 1975.
- _____, nº 3. Salvador, 1976.
- _____, nº 4. Salvador, 1980.
- _____, nº 5 (Augusto fields forever). Salvador, 1981.
- _____, nº 6 (Oswald psicografado por Signatari). Salvador, 1981.
- _____, nº 7 (transas traições traduções). Salvador, 1982.
- _____, nº 8. Salvador, 1983.
- _____, nº 9 (André Luys Sã-tos). Salvador, 1984.
- _____, nº 10. Salvador, 1985.
- _____, nº 11 (poesia concreta, 30 anos). Salvador, 1986.
- CORPO EXTRANHO – revista de criação* (qorpo estranho, nº 3). São Paulo: Alternativa, 1982.
- INVENÇÃO – revista de arte de vanguarda*, nº 1. Rio de Janeiro: GRD, primeiro trimestre de 1962.
- _____, nº 2. São Paulo: Massao Ohno, segundo trimestre de 1962.

_____, nº 3. São Paulo: Invenção, jun. 1963.

_____, nº 4. São Paulo: Obelisco, dez. 1964.

_____, nº 5. São Paulo: Invenção, jan. 1967.

MUDA. São Paulo, segundo semestre de 1977.

NAVILOUCA – almanaque dos aqualoucos. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1974.

POESIA EM GREVE (qorpo estranho, nº 0). São Paulo: Greve, 1975.

QORPO ESTRANHO – criação intersemiótica, nº 1. São Paulo, mai.-ago. 1976.

_____, nº 2. São Paulo: Greve, set.-dez. 1976.

VIOLÃO DE RUA – poemas para liberdade, vol. I. Cadernos do Povo Brasileiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

_____, vol. II. Cadernos do Povo Brasileiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

_____, vol. III. Cadernos do Povo Brasileiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

Antologias temáticas:

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio; GRÜNEWALD, José Lino; AZEREDO, Ronaldo. *Antologia Noigandres – do verso à poesia concreta*. São Paulo: Massao Ohno, 1962.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1976.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (org.). *Poesia jovem, anos 70*. Col. Literatura Comentada. São Paulo: Abril, 1982.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius (org.). *Poesia concreta*. Col. Literatura Comentada. São Paulo: Abril, 1982.

Debates e entrevistas:

ARAÚJO, Astolfo; NADER, Wladyr. “Poesia por vias transversas” (entrevista com Bernardo Vilhena, Chacal, Adauto de Souza Santos, Xico Chaves, Charles, Pernambuco da Silva). In: *Escrita*, nº 19 (A hora e a vez dos marginais), ano II, 1977, p. 3-14.

LIMA, Luiz Costa; LEITE, Sebastião Uchoa; WANDERLEY, Jorge; CABRAL, Sérgio. “Poesia hoje” (debate com Heloisa Buarque de Hollanda, Ana Cristina Cesar, Geraldo Carneiro e Eudoro Augusto). In: *José*, nº 2, agosto de 1976, p. 3-9.

MARIANI, Matias; FERRAZ, Paulo; ABRAMOVAY, Pedro. “Outra entrevista” (com Régis Bonvicino). In: *Sebastião*, nº 2. São Paulo: Selo Sebastião Grifo, 2002, p. 130-135.

WALDMAN, Berta; SIMON, Iumna Maria. “Rebate de pares” (com Glauco Mattoso, Roberto Piva, Régis Bonvicino, Cláudio Willer, Lúcia Villares, Antônio Carlos de Brito, Léa Mara

Langone, Alcides Villaça, Ulisses Tavares). In: *Remate de Males*, nº 2, Campinas, 1981, p. 1-37.

Crítica especializada (cultura brasileira, 1950-1980):

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista* (trad. Regina Aida Crespo e Rodolfo Mata). São Paulo: Edusp, 2005.

_____. “En las Galáxias: el encuentro de Hélio Oiticica y Haroldo de Campos”. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (org.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007a, p. 108-117.

_____. “Hélio Oiticica, Haroldo y Augusto de Campos: el diálogo velado – La aspiración a lo blanco”. In: *O eixo e a roda*, v. 13. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 54-84.

_____. “Ronaldo Azeredo y la síntesis del poema”. In: *Errática*, nov. 2007b.

< <http://www.erratica.com.br/opus/71/aguil.ar.html> >

ALVIM, Clara de Andrade. “Esses poetas de hoje”. In: CACASO. *Beijo na boca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Melhoramentos / DBA, 1998.

ARANTES, Otília. “Depois das vanguardas”. In: *Arte em revista*, nº 7. São Paulo: Kairós, 1983, p. 5-24.

ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*. Petrópolis: Vozes, 1969.

_____. “Trinta anos depois: um depoimento muito pessoal”. In: *30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993, p. 10-21.

ÁVILA, Carlos. “*Flashes* de uma trajetória”. In: *Revista da USP*, nº 3, São Paulo, set.-nov. de 1989, p. 101-106.

BARROS, Lenora de; BANDEIRA, João (org.). *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac Naify / Centro Universitário Maria Antônia, 2002.

BENSE, Max. “Poesia concreta” (trad. Haroldo de Campos). In: *Invenção – revista de arte de vanguarda*, nº 3, São Paulo: Invenção, jun. 1963, p. 36-42.

BONVICINO, Régis. “Marginalidade circunstancial”. In: *Arte em revista*, nº 8. São Paulo: CEAC, 1984, p. 78.

_____. “Metaformose”. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* (org. Régis Bonvicino e Tarso de Melo). 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 219-222.

- BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários a partir dos anos 60*. Tese de Livre-docência. São Paulo, FFLCH-USP, 2011.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- CACASO. *Não quero prosa* (org. Vilma Arêas). Rio de Janeiro: ed. UFRJ; Campinas: Ed. UNICAMP, 1997.
- CANDIDO, Antonio. "A literatura brasileira em 1972". In: *Arte em revista*, nº 1, São Paulo, jan.-mar. de 1979, p. 20-26.
- _____. "Literatura e cultura de 1900 a 1945". In: *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 117-146.
- _____. Vanguarda: renovar ou permanecer. In: *Textos de intervenção* (org. Vinicius Dantas). São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2002, 214-225.
- CÁMARA, Mario. *Cuerpos paganos: usos y efectos en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *poesia antipoesia antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. 4ª ed. Cotia: Ateliê, 2006a.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. "A poesia concreta e a realidade nacional". In: *Arte em revista*, nº 1. São Paulo: Kairós, 1979, p. 27-31.
- _____. "Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico". In: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 243-269.
- _____. "Construtivismo no Brasil: concretismo e neoconcretismo". In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Tendências construtivistas no acervo do MAC-USP: construção, medida e proporção*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1996, p. 18-26.
- _____. "Lance de olhos sobre *Um lance de dados*". In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (org.). *Mallarmé*. 3ª ed. Col. Signos. São Paulo: Perspectiva, 2006b, p. 187-192.
- _____. "Reflexões após um trintênio". In: *30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993, p. 36-45.
- _____. "Uma poética da radicalidade". In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Obras completas, vol. VII. 4ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974, p. 9-64.
- CESAR, Ana Cristina. "O poeta é um fingidor". In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática; Rio de

Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1999, p. 202-203.

CHAMIE, Mário. *Instauração práxis I: manifestos, plataformas, textos e documentos críticos – 1959 a 1972*. São Paulo: Quíron, 1974a.

_____. *Instauração práxis II: textos e documentos críticos – 1959 a 1972*. São Paulo: Quíron, 1974b.

CINTRÃO, Rejane (org.). *Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural*. São Paulo: Cosac Naify / Centro Universitário Maria Antônia, 2002.

COELHO, Frederico. *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Col. Modernismo+90. São Paulo: Casa da Palavra, 2012.

COHN, Sergio (org.). *Nuvem cigana: poesia & delírio no Rio dos anos 1970*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

COSTA, Helouise (org.). *Waldemar Cordeiro e a fotografia*. São Paulo: Cosac Naify / Centro Universitário Maria Antônia, 2002.

CORDEIRO, Waldemar. “Arte concreta semântica”. In: *Invenção*, nº 4. São Paulo: Obelisco, dez. 1964, p. 107-108.

DANTAS, Vinicius. “A nova poesia brasileira & a poesia”. In: *Novos estudos CEBRAP*, nº 16, São Paulo, dezembro de 1986, p. 40-53.

DASSIE, Franklin Alves. “Não deixar transpirar, deixar vazar: a poesia de Sebastião Uchoa Leite”. In: *Modo de Usar & Co.*, nº 1. Rio de Janeiro: Berinjela, 2007, p. 112-139.

DIAS-PINO, Wladimir. “Brasília e a poesia concreta” [1958]. In: CAMARA, Rogério (coord.). *Enciclopédia visual: espaço dedicado a obra de Wladimir Dias-Pino*, Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, 2009.

< <http://www.encyclopediavisual.com/textos.detalhes.php?secao=4&subsecao=25&conteudo=37> >

_____. “Poema de processo/1” [1967]. In: CAMARA, Rogério (coord.). *Enciclopédia visual: espaço dedicado a obra de Wladimir Dias-Pino*, Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, 2009.

< <http://www.encyclopediavisual.com/textos.detalhes.php?secao=4&subsecao=19&conteudo=71> >

DICK, André. “Paulo Leminski: depois do acaso”. In: DICK, André, CALIXTO, Fabiano. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 57-78.

DUARTE, Rogério. *Tropicaos* (org. Nalán Matos, Mariana Rosa e Sergio Cohn). Rio de Janeiro: Azougue, 2003.

FAUSTINO, Mário. “A poesia 'concreta' e o momento poético brasileiro”. In: *De Anchieta aos concretos: poesia brasileira no jornal* (org. Maria Eugénia Boaventura). São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 469-482.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3ª ed. Cotia: Ateliê, 2000.

FERRAZ, Paulo Rogério. *Depois de tudo. A poesia brasileira contemporânea: fontes, aspectos e*

dois poetas, Régis Bonvicino e Carlito Azevedo. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2004.

FLORES, Guilherme Gontijo. “O raro do reles: um latim de bandido” In: SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010, p. 102-139.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 2ª ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992.

_____. “Paulo Leminski e o haicai”. In: SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010, p. 50-75.

FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil*, vol. III. Campinas: Ed. Unicamp, 1998, p. 275-304.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GRÜNEWALD, José Lino. “A função das vanguardas”. In: *O grau zero do escrever*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002, p. 176-180.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOUÉDARD, Don Sylvester. “Little Magazines”. In: *The Times Literary Supplement*, London, September 3, 1964, pg. 827.

KHOURI, Omar. *O livro das mil & uma coisas: textos breves sobre comunicação, semiótica, artes, (ex-) viventes etc et al*. São Paulo: Nomuque, 2011.

_____. *Revistas na era do pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90*. Cotia: Ateliê, 2004.

_____. “Verbo e visualidade: a propósito da poesia de Décio Pignatari e Augusto de Campos”. In: *Cronópios*, fev. 2012. < <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=5292> >

LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de P. Leminski*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

LEITE, Elizabeth Rocha. *Leminski: o poeta da diferença*. São Paulo: Edusp, 2012.

LEMINSKI, Paulo. “Anti-projeto à poesia no Brasil”. In: *Convívium – número especial sobre a poesia brasileira*, nº 5-6, vol. 7. São Paulo, jul.-set. de 1965, p. 104-112.

_____. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.

_____. “Os últimos dias de um romântico”. In: *Folhetim*, Folha de São Paulo, São Paulo, 07 de novembro de 1982, p. 6-7.

- _____. “Poesia: paixão da linguagem”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* (org. Régis Bonvicino e Tarso de Melo). 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- MACIEL, Maria Esther. “Inventario poético de Paulo Leminski”. In: CÁMARA, Mario (org.). *Leminskiana: antología variada*. Buenos Aires: Corregidor, 2006, p. 295-308.
- MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- MARTIN, Carlos Frederico Barrère. *A véspera do trapezista (leitura da poesia de Antônio Carlos de Brito)*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2008.
- MARTINS, Carlos Estevam. “Anteprojeto do manifesto do CPC”. In: *Arte em revista*, nº 1. São Paulo: Kairós, 1979, p. 67-79.
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. Col. Primeiros Passos. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.
- MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. “Afiml, o que foram as Artimanhas da década de 70?: a Nuvem Cigana em nossa história cultural”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 23, Brasília, jan.-jun. 2004, p. 11-36.
- MELO NETO, João Cabral de. “Da função moderna da poesia”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 765-770.
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Ed. Unicamp. 1991.
- MÜLLER, Adalberto. “Make it news: Leminski, cultura e mídia”. In: SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010, p. 12-31.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2008.
- NUERNBERGER, Renan. “Poro por poro: uma poética erótica”. In: *Armando Freitas Filho*. Col. Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011.
- NUNES, Benedito. “O projeto de Mário Faustino”. In: *Invenção – revista de arte de vanguarda*, nº 3. São Paulo: Invenção, jun. 1963, p. 22-30.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto* (org. Luciano Figueiredo, Ligia Pape e Waly Salomão). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. “O objeto na arte brasileira dos anos 60” – texto escrito de Nova York (05/12/1977) a pedido de Daisy Peccinini. In: *Programa Hélio Oiticica*

- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense: 2012.
- PAES, José Paulo. “Breve declaracion sobre la poesia concreta”. In: *Revista de cultura brasileira – numero extraordinario sobre la literatura de vanguardia*, nº 11. Madrid, diciembre de 1964, p. 374-376.
- PEDROSA, Celia. “Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida”. In: *Alea – Estudos Neolatinos*, vol. 8, jan.-jun. de 2006, p. 55-74.
- PEDROSA, Mário. “Paulistas e cariocas”. In: *Acadêmicos e modernos* (org. Otília Arantes). São Paulo: Edusp, 1998.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal, anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- PERLOFF, Marjorie. “Writing as re-writing: concrete poetry as arrière-garde”. In: *CiberLetras – journal of literary criticism and culture*, n. 17. Lehman, July 2007.
< <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/perloff.htm> >
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Leminski, o samurai malandro”. In: *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 3ª ed. rev. Cotia: Ateliê, 2004.
- REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- RISÉRIO, Antonio. “Formação do grupo Noigandres”. In: *Cores vivas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989, p. 67-96.
- _____. “O vampiro elétrico de Curitiba”. In: DICK, André, CALIXTO, Fabiano. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 361-378.
- ROCHA, Glauber. “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”. In: *Revolução do Cinema novo*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 150-154.
- ROLLEMBERG, Marcello. “Um circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto sócio-cultural dos anos 80”. In: *XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Natal, set. 2008. < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-2063-1.pdf> >
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. “O assassinato de Mallarmé”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. In: *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 61-92.
- _____. “Pensando em Cacaso”. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999,

212-214.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 52-110.

SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas em contexto brasileiro (1954-1969)”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 26, março de 1990, p. 120-140.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. “Poesia ruim, sociedade pior”. In: *Novos estudos CEBRAP*, nº 12, São Paulo, junho de 1985, p. 48-61.

SISCAR, Marcos. “Apresentação”. In: *Ana Cristina Cesar*. Col. Ciranda da poesia. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011.

_____. “A cisma da poesia brasileira”. In: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2010, p. 149-168.

STERZI, Eduardo. “Sinal de menos”. In: STERZI, Eduardo (org.). *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 31-58.

_____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2ª ed. rev. Belo Horizonte: 2004.

TORQUATO NETO. *Os últimos dias de paupéria* (org. Waly Salomão). Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

_____. *Torquatália: do lado de dentro*, vol. I (org. Paulo Roberto Pires). Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *Torquatália: geleia geral*, vol. II (org. Paulo Roberto Pires). Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria* (org. Waly Salomão). Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

_____. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEIRA, Beatriz. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*. São Paulo: Hucitec, 2011.

WISNIK, José Miguel. “Nota sobre Leminski cancionista”. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. Companhia das Letras, 2013, p. 385-388.

XISTO, Pedro. “Laboratório de Textos – proposta ao III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, João Pessoa, Paraíba, dez. 1962”. In: *Invenção – revista de arte de vanguarda*, nº 3. São Paulo: Invenção, jun. 1963, p. 43-45.

Bibliografia geral:

- ADORNO, Theodor W. “O artista como representante”. In: *Notas de literatura I* (trad. Jorge de Almeida). São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2006, p. 151-164.
- ANDERSON, Perry. “Modernidade e revolução” (trad. Maria Lúcia Montes). In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 14, fev. 1986, p. 2-15.
- ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago”. In: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Obras Completas de Oswald de Andrade, vol. VI. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 11-20.
- _____. *Poesias reunidas*. Obras completas, vol. VII. 4ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.
- BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (trad. de Sergio Paulo Rouanet). 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7ª ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda* (trad. José Pedro Antunes). São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CORBIÈRE, Tristan. *Os amores amarelos* (trad. Marcos Antônio Siscar). São Paulo: Iluminuras, 1996.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo* (trad. Elisabeth Barbosa). São Paulo: Jorge Zahar, 1998.
- ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio* (trad. Ivan Junqueira). São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.
- ENZERSBERGER, Hans Magnus. “As aporias da vanguarda”. (trad. Ana Maria Lima Teixeira). In: *Tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 26, 1971, p. 85-112.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário Aurélio de língua portuguesa* (coord. Marina Baird Ferreira e Margarida dos Anjos). 5ª ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- _____. *Novo dicionário de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- _____. *Pequeno dicionário de língua portuguesa*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX* (trad. Célia Euvaldo). São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire* (trad. Alípio Correia de Franca Neto). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- JAMESON, Fredric. “Pós-modernidade e sociedade de consumo” (trad. Vinicius Dantas). In: *Novos*

Estudos CEBRAP, nº 12, São Paulo, jun. 1985.

LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 7ª ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: the extensions of man*. London: Routledge, 2009.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda* (trad. Ari Roitman e Paulina Wacht). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução* (trad. Regina de Barros Carvalho). São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Websites:

MARIZ, Ana Sofia. *Design gráfico* < <http://www.anasofia.net/> >

POESIA CONCRETA: o projeto verbivocovisual. < <http://www.poesiaconcreta.com> >

ANEXO

ANTI-PROJETO À POESIA NO BRASIL

Paulo Leminski Filho

O Muse d'Archimède
(Tristan Corbière)

1. TIPO DO MUNDO PARA O QUAL A POESIA

1.1. Em épocas antepassadas, nosso mundo circundante era a “natureza” só. Os signos eram escassos. “Punti luminosi” no tohubohu dos fenômenos brutos. No mundo da pedra, árvore, céu, nuvens, vento, chuva, lua, rio, maré, pó, alimárias ferozes.

A escrita, a letra, o ideograma, o runa, o alfa, o rebus eram raros de ver. Viam os sábios, os sacerdotes – em ocasiões. Sacralidade do signo.

Na virada do século XIX para o nosso, e avançando, pouco a pouco, (MUNDO INDUSTRIAL, publicidade, eleitoral, mercadorias, nomes de loja, nomes de filmes, firmas, placas, cartazes, carimbos, rubricas, chancelas, anúncios, avisos, vitrines, notas fiscais, cadernetas de cheques, multas, livros, jornais, revistas, resenhas, tratados, teses, opúsculos, partituras, endereços, títulos, letras em papel, tinta, metal, madeira, acrílico, borracha, plástico, gás neon, fogos de artifício, eucatex, zinco), o mundo da cidade (inevitável do homem) encharcou-se de letras, signos, siglas, nos rodeando, letras maiores que meu braço, maiores que você, uma letra é uma escada, um edifício – pedestal para a palavra GOODYEAR em vermelho.

Avalanche de letras.

Os índios ocultam seu nome – essência de seu ser, seu Ka, vero ego. O político de hoje gruda o nome em todas as paredes da cidade exceto naquelas onde um cartaz avisa: PROIBIDO COLAR CARTAZES. Paredes da rua – palimpsestos. Cartazes sobre cartazes. Craca de letras no tijolo, toco de frases, caco de texto, nesgas, fiapos de coisas escritas.

Nos tempos imemoriais, havia deficit de signo. Deficit de signo! Como viver numa página em branco? Transformemos as coisas brutas (e transformaram) em signos, intermediários entre o mundo daqui e o mundo não-manipulável do desconhecido. Do abstrato. A alegoria. Para Dante (1265-1321), a loba é luxúria, o leão – ira, a lontra – lassidão. A propriedade do ser transformada no ser do próprio ser. O acidente transformado em substância. O Amor. A Heráldica. Tudo eram signos, na Idade Média. S. Paulo: “as coisas visíveis são espelho das invisíveis”. S. Agostinho: “Deus deu-nos dois livros: o revelado (as Escrituras) e o criado (a Natureza)”. A ordem do signo no caos do dado-bruto. A entropia brincando de informação. O que acabaria superado: o verdadeiro signo havia

de nascer da mão e do cérebro do homem. Hoje, eis-nos no oposto. É tanto signo que o signo não é mais signo: é fera, é escada, é coisa. Letras como escada, casa (casa de JK no Paraguai formando as iniciais JK). Morar numa letra! Moramos. Há letras em todo o canto (como microfones secretos russos na embaixada americana e microfones secretos americanos na embaixada russa).

Uma rebelião de letras a esse ponto seria fatal. Mas elas se revelando rebelaram-se já. Como a inflação reduz dinheiro a papel, a inflação das letras reduziu-as a riscos, borrões. O signo perde a respeitabilidade e a potência. É desenho abstrato. Arabesco, fioritura. E a informação caduca, esgotada a possibilidade comunicativa do signo super-abundante. Boom das letras. Macarrão em forma de letra. Alfabeto macarrônico.

Bilhões de livros, trilhões de revistas, quatrilhões de folhetos, panfletos.

O bilhete, o telegrama, a carta, a circular, o edital, o verbete, o relatório, texto no papel de bala, números no cabo do revólver, capas de livros, jornais, pasquins, gibis, nomes de filme – altos como suecos.

O super-uso fer [sic] a letra superada.

E das máquinas a salvação escorrendo: o cinema, a TV, o gibi, o gás neon, o retroprojeto, diafilmes, slide, fotonovelas.

Gás-neon: a realização terrestre do desejo dos poetas (Góngora, Mallarmé, Murilo Mendes): estrelas-letras. Ver as “constelações” de Gomringer, as “galáxias” de Haroldo de Campos. Letras atravessadas por correntes elétricas em seu corpo de gás. A letra vive. Acende, apaga, acende. Uma neo-letra: gás neon. Letras com cores. Tinta fosforescente: vibratex. Um mundo instalado para o olho. Filmes, sequências, imagens. Uma cidade para ler. Equipes de experts queimando pestanas anos para a delícia de nosso olho. Equipes de designers e publicitários achando imagens para o olho. O olho: contraditório. Organizador mas provisório. Relacionador e disjuntivo.

O mundo dos signo-coisa do século vinte – civilização industrial – para o olho foi feito. A nossa locução: comer com os olhos.

Antes de comprar o disco (orquestra a tiracolo), a capa nos chama a atenção dos olhos. As pálpebras abrem as órbitas e [sic] o olhar parte e um mundo feérico, de fera-luz, explosões de cores circo de arco-íris está posto para ele.

Brasília foi feita para o olho. Caleidoscópio. Microscópio. Binóculos. Telescópio. Cinemascope.

Projeto duma civilização do imediato. Sem signos (= intermediários)¹. O que-já

1 “Entre escritor
e leitor
posta-se o intermediário...”

(Vladimir Maiakovski, em tom de queixa
& em port. por Haroldo de Campos).

antropofágico (Oswald). Eu? Mundo? (Zen). Sou o que sou onde estou (muga, satori). Um novo humanismo via olho: contato sem peias nem barreiras de pessoa a pessoa. Sem distinção de cabelo (Beatles) ou depósito no banco. Nem preto nem branco. Promiscuidade. Abolição de distinções (jazz + Bach + twist + bossa). Poetas escrevendo crônica futebolística. O feio, o mau-feio [sic], o tosco, computadores de pau a pique e adobe. O ready-made (Pop art, arte Pop-creta). O circo (Op art). Dadá. A tomada de posse do mundo. Viajando na BR-2, as placas gigantescas com textos publicitários ao largo do longo da via. Num trecho, uma série de placas, todas da mesma firma, uma placa atrás da outra, umas dez no total, propagandeando velas de automóvel, rolamentos, acessórios, sucessivamente, do mesmo tamanho; aos 50 por hora, as placas se coordenavam como palavras vistas numa página, ou páginas folheadas. E foi meu cúmulo. Haviām criado (consciente ou inconscientemente) um texto de que a estrada e o automóvel eram parte. A estrada – parte de um texto! A velocidade do carro regulava o texto! E o município era um livro, álbum. Espacialização literal do texto. Placas de dez em dez metros. Placas de cinco metros de altura.

Uma pan-língua (Joyce, Zamenhof, Guimarães Rosa, Pangloss). Pantomina. Pandemônio. Deus Pan.

O absoluto do momentâneo (“eterno enquanto dure”: Vinicius de Moraes). O espanto, o espetáculo, o susto. Abaixo o êxtase. O sol é um dínamo de dourar meninas na praia. A fábrica na areia da praia. A conferência dentro da piscina.

Cartoon. Charges. Walt Disney.

Cowboys, Samurais (de Kurosawa e os outros). Heróis positivos jdanovistas. Uma pan-mitologia.

“Ogni cosa viene da ogni cosa e d'ogni cosa si fa ogni cosa; e ogni cosa torna in ogni cosa” (Anaxágoras *apud* Leonardo da Vinci).

A pantera cor de rosa. A rosa cor de pantera.

Tudo em tudo (galáxias por via oral – gargarejo –, a lua de cor, o sol no tubo de ensaio).

O cósmico transformado em caseiro.

A recuperação do espanto (= instante).

Os aparatos do show-business. Deuses pra já. Deus é o que prende a atenção.

Um banheiro e um omelete para todos os homens.

Centelha saltando entre milhões de coisas (ideograma).

A própria relação como coisa para novas relações (= coisas para mais relações etceteramente).

Vertigo, Brasília, circo.

2. TIPO DE POESIA PARA TAL MUNDO

2.1. O pior da poesia (que tem sido) é a poesia. Uma poesia poética! Horresco referens. A vantagem da “prosa” era sua promiscuidade. Aceitando tudo, a prosa crescia em horizontes, era igual a mundo; por outro lado, sujava o que tocava: fazia cinzento – “prosaico” – o mundo que tocava. A poesia só tratava do “poético”. Discriminava. E na maioria dos casos, não enxergava um palmo adiante do “coração” (coisas entre aspas = coisas em crise).

A prosa poética é a corrupção da prosa; mais vale a poesia prosaica. Poesia prosaica, vale dizer, a tudo aberta, compreensiva. Os fazedores de poesia prosaica são os maiores inventores: Dante (“che del cul facean trombetta”), Tristan Corbière (“DEFENDU/ DE POSER DES ORDURES”), Ezra Pound (“girls talked there of fucking”). A adoção-compreensão da poesia prosaica era passo a frente. Seu defeito máximo: o descritivo – o descritivo romântico que tanto irritou Valéry (um poeta poético...). Mal do descritivo: arbitrarismo. Sua imposição de um modo de ver as coisas ex-catedramente. Sua falta de dialeticidade. O seu de mecânico.

Mallarmé alvejou o descritivo (fulminando e depurando). Algum simbolismo buscou quebrar o descritivo romântico-parnasiano via música. Das vanguardas princípio-de-século, o futurismo paroliberista pulverizou o descritivo, em detalhes (ver como é em João Miramar). Dadá foi o único a dinamitá-lo. O surrealismo foi o último avatar-moicano do romantismo: descritivo do espantoso-insólito (e a contradição nisso implícita). Mas o principal era destruir o falso esquema: forma & conteúdo. Reconhecida a integridade total do sistema (a obra), não havia mais distinção entre poesia e prosa (falsa), forma e conteúdo (falsa). Há mas é texto.

Mesmo falar em isomorfismo forma-e-fundo (como no plano piloto da poesia concreta) é render preito à paleontológica equação. As coisas (signos) só têm forma e fundo, significante e significado quando postas na lâmina do dissecador, na mesa de operação (vale dizer: numa situação que não é a sua. Vale dizer: não é mais o signo, é outra coisa). Na prática, no uso, na explosão, a palavra (o poema) não tem forma nem significado. É instantâneo, é flash, é flecha. Mas isso talvez devesse ser feito dentro de nossa civilização industrial, urbana, solidária, unitária, as contrações velhas se eliminando, em sínteses. O fazer (poiein) poético se torna cada vez mais unificado, uno e único. Ninguém tendo até hoje conseguido demonstrar o que é forma e o que é conteúdo num poema, ou com os dois. O ato de registrar o poema já é o poema, e não mais um mero episódio material. O poema é seu registro. O poema se faz, assim, coisa única, experiência irreptível. “Marca-record de um atleta” (Augusto de Campos). E o que nos resta em mãos é a obra, a coisa-conclusa. Sem biografoa.

O TEXTO

O poema não pode ser só poema porque não há isso – o poema.

O poema é um aparelho feito de palavras mas não é o único aparelho de palavras. Há textos de publicidade, há a “prosa”, há a contracapa dum disco, há um verbete de dicionário, há a orelha dum livro. O poema para ser só poema teria que, apesar de aparelho de palavras, não ser nada disso. Entramos assim no terreno das fórmulas, dos programinhas de escola, na receita: só, efetivamente, um conjunto de fórmulas pode dizer o que “é” poema e o que “não é” poema – e a partir daí fazer do poema um “só-poema”.

O difícil (=válido) é elaborar aparelhos novos cada vez, sem saber por onde começar, aonde chegar. Mas invenção é isso. É arrastar os outros para os abismos da aventura total, para as esplanadas do espanto, para as galáxias do sobressalto.

Mas no poeta a intuição sempre espouca. A criação oscila entre os dois polos: intuição e trabalho, improvisação e método, acaso e técnica. A intuição (acaso) é imensa e o trabalho é que a socializa. É lindo falar em trabalho absoluto. Razão. Raciocínio. Planejamento. Mas o ponto de partida das partidas é sempre uma intuição. A racionalização completa resulta impossível por isso que a racionalização [sic] mesmo ocasional, vale dizer, improvisada, episódica. O racional é mediato, a razão – intermediária. O improviso (intuição) é imediato, instantâneo. Não se pode ser racional desde zero. O início da ação, sua proposição, surgimento, é espontâneo, instintivo, não-controlado, FISIOLÓGICO. Depois desta proposta, lançamos a racionalizar a proposta. No processo mesmo do trabalho, do racional, o inesperado (improviso = acaso = intuição) vai se colocando nos interstícios do planejado. A intuição está em tudo desde os movimentos instintivos do corpo às excelsas formulações da Física. A intuição é corpórea; o trabalho é intelectual. A intuição é infra-estrutura (da criação); o trabalho – super-estrutura. A intuição é ser bruto; o trabalho se deprende [sic] da matéria beneficiada. O instintivo é dado, imediato. A manufatura é modificável. A intuição nas linhas mestras só pela intuição se muda; não é manipulável. Ninguém vai manipular uma trouvaille. E a síntese entre intuição & trabalho: micro-crono-metragem do acaso (Plano Piloto para Poesia Concreta). Paradoxo. O paradoxo de hoje é a verdade de La Palice de amanhã. A intuição (= invenção) assume o primeiro papel numa era em que a complexidade das coisas é tão grande que para a performance do viver é necessário inventar(-se), brotar; o comportamento a partir de fórmulas é impossibilitado porque o próprio mundo se encarrega em minutos de arrastar qualquer estoque de fórmulas. O a-posteriori (= comprovado) torna-se um a-priori (= ineficaz) para o momento seguinte. A intuição é o pão de cada dia, pai, pau para toda obra e a obra toda. Acaso, pai dos seres. A máquina é do reino do acaso. A natureza, do monótono (les violons longs de

l'automme blèssent mon couer d'une langueur monotone). Existe a estação (= previsível) das cheias – e a catástrofe das enchentes. Mas não há estação dos desastres de automóvel. Nem do produto raro, agora feito em série e vendido em prestação. A felicidade bucólica é monótona, mesmice. Mas os efeitos da mescalina são imprevisíveis. O céu e seu aspecto se esgotaram. Nada como um astronauta para devolver-lhe seu encanto.

A intuição, ainda que cega, não é cega de sua própria cegueira.

O estudo (= trabalho), a informação (= trabalho) naturalmente modificam curso e potência da intuição. Mas como e até onde? Alguém sabe em que parte do corpo se alojou como carne e sangue o alimento ingerido há horas, dias? Mas é preciso comer. Carece olhar o mundo, viver as coisas. Toda espécie de “poema” se encaixa numa visão mais vasta do mundo, ou na cosmovisão. Só com Mallarmé ocorreu o oposto: a Poesia como própria visão do mundo e o mundo a partir de sua poesia. Por isso Mallarmé é Mallarmé – e não um simbolista a mais. A experiência não é bisável. Nós temos que saber o que queremos. Se nós não sabemos onde queremos ir, como podemos chegar lá? O importante é ceder às tentações e reagir às incitações. E hoje em matéria de expressão, as incitações (1.1) são de ordem visual e as tentações se colocam num *abrir e fechar de olhos* (visual e instantâneo).

No contexto criativo brasileiro, estamos imersos numa tradição morna, amortecida e pálida e baça e bem-pensante. Nosso passado literário é feito dessas bugigangas tilintantes chamadas Casimiro de Abreu, Castro Alves (revolucionário... e se não fosse?!), Bilac... O que há de vivo, agudo, jaz sob os escombros das medalhas dos medalhões: Sousândrade, Kilkerry, Marcelo Gama, Augusto dos Anjos e tantos simbolistas – eis a tradição com a qual urge entrar em contato, se é que queremos ter um passado, fundamentos. E dizem que 22 é importante, que a Semana de Arte Moderna é isso e aquilo. 22 não interessa. O que interessa é Oswald de Andrade. Ah, mas 22 é importante, historicamente! Só se para os professores de literatura e os autores de manuais. Hoje a obra poética de Mário de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Tasso da Silveira, Cassiano Ricardo, Ronald de Carvalho não lançam coisa alguma para o futuro, CRIATIVAMENTE FALANDO. Não são projeto. Não são pro-jetos. São ob-jetos. São ob-jetos da cultura, brônzeos bustos onde os basbaques penduram oferendas e ex-votos de acadêmica admiração. São ob-jetos que entulham a via. Coisas que embaraçam pelo próprio ato de presença, catalisador negativo, catalisador paralisante. Oswald é o único pro-jeto. Murilo Mendes, Drummond e Cabral à parte, a linha viva da poesia brasileira salta do “Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão” de Oswald (1942) a Noigandres 2 (poesia começando a congregar Concreta).

Passado visto e à vista: Invenção é co-radical com Inventário: saber o que temos para saber donde saltamos. Criar o novo é também por o velho à prova. Os que resistem ficam atuais, o resto –

rua! Falávamos supra do mundo visual, hoje. Mas antes do visual cumpre falar do que ele exige: a miniaturização. O “em comprimidos, minutos de poesia” parte do visual e o possibilita. O corpo do poema apreendido em um ato de visão. “La pittura ti rappresenta in un subito la sua essenza nella virtù visiva” (Leonardo da Vinci). Poesia = manter a tensão. E a extensão é uma ex-tensão. Tensão frouxa. O poema sob o imperativo atual (mesmo da indústria e técnica) de miniaturização. O reduzido. Quanto mais fechado o punho, melhor o murro. A tensão (do movimento) é a função direta da redução, economia (da matéria). A síntese é já por si dinâmica. Toda síntese implica uma violência, um jungir, adstringir, que é pressão. A espinha de peixe que se põe, curva, dentro de uma bola de sebo para matar ursos polares, vítimas da própria gula. O dinamismo pressupõe síntese (= eliminação do acessório para a perfeição da performance do movimento). A velocidade despoja. Física einsteiniana: massa, função da velocidade. Todo poema é germe de um poema maior que não interessa.

Não poema a longo prazo mas a queima-roupa. Ou a queima-olho nu.

História da poesia moderna: do estático ao dinâmico.

Mallarmé: “distance qui sépare des groupe des mots... semble d'accélérer et de ralentir le mouvement” (préface ao Coup des Dés). Marinetti: a poesia-clown, às cambalhotas. Ezra Pound: o ideograma (= conflito, blocos em choque). Cummings: as letras começam a viver. Joyce no *Finnegans Wake*: textos saltando de dentro de textos, ou naufragando. Maiakovski: versos como “shots” cinematográficos.

Pois seja: transistor, bólide, relâmpanorama (breve, rápido, visto).

Num mundo-a-ver, há de se ver o poema mas isso não é uma solução: pelo contrário, é fonte de problemas específicos. Entre todos o de linguagem. De signos. Quais? Como? Mas antes um problema de fundamentos sensíveis. Que comportamento atribuir a esse visual?

Ninguém discutirá: o poema é um aparelho de palavras (signos). E agora visual. Mas observe-se: nenhum objeto organiza a maneira de ser visto. Ver é ad libitum. Daí decorre a especificidade do poema (texto visual): O POEMA É UM APARELHO QUE FABRICA O SER-VISTO. Organiza a própria contemplação. Disciplina em si o esbanjamento do olho. O olhar é a coisa mais irresponsável do mundo. A leitura é a escravidão desse boêmio. O texto vulgar, mecânico, alfabético (este aqui usado) é uma tirania para o olho. Qualquer ordenamento (= disciplina) de poema deve nascer da liberdade do olho e não da condição sine qua non de sua castração, o poema é um momento de disciplina na vida de Till Ôlhespigel [sic]. De tudo isso, o uso espaço, a folha como categoria poemática. “blancs”, separações. Poema: disciplina pro-visória.

Agindo em direção ao olho, o poema age na infra-estrutura, na própria base sensitiva, reeducando sentidos. O décor especializa. Nosso mundo (1.1) fez predominar o visual sobre os

dados de outros sentidos. Belo é hoje, mesmo, “quod visum placet”. A beleza do funcional (Max Bill). Não o belo para contemplação, fruição estática. Mas o “belo” = funcionando bem. Atendendo ao visado. É a bela a eficiência duma máquina em ordem. Beleza de performance. Não forma mas performance. Eis pois o poema em abstrato. E em concreto? A pergunta leva aos signos. O poema não existe, é claro, *nos* signos. O poema (texto) existe signo. Até hoje (até a poesia concreta), signo é o alfabeto e seu uso. Depois vem a fase da tortura do alfabeto para arrancar-lhe confissões... (Cummings, a poesia concreta da 1ª fase e, hoje, alguns poetas retardados como Cassiano Ricardo, por (mau) exemplo).

O alfabeto é coisa excelente, prática. Mas não mais para a criação. Essa coisa chamada vida (biológica, criativa) é maior que o ABC.

Mesmo porque o alfabeto não nasceu para a arte. Nasceu para a Usura. Nas mãos do fénicio comerciante, o hieroglifo feneceu em alfabeto: Artemidoro de Corinto me deve tanto, Ishaiahu de Jerusalém tem a haver, etc. Não sei se já se refletiu bastante sobre isso; de qualquer forma, não estou disposto a fazê-lo agora.

Estética material, técnica. Novos signos (= nova linguagem). Visual (v. ISOTYPE, International Picture Language). O esperanto do poema. Intradutível porque entendível em qualquer latitude. O poeta volta a ser o que faz (Pedro Xisto). Porque *cria* o poema desde zero. Desde os signos.

Desde o abc aos verbos, a Linguagem (o idioma, bem entendido; as línguas) escrita (e falada: tout existe pour aboutir à un livre) está gasta. Toda a gramática é – para a criação artística – arbitrariamente limitada. Regras combinatórias esgotáveis. Quanto às possibilidades do vocabulário, existem hoje dicionários etimológicos, enciclopédicos, de rima, analógicos, de ideias afins, de termos técnicos, paralelos, poliglóticos. Ecco! Catálogos. E a criação não pode trabalhar com coisas em catálogo. Coisas definidas (detonadas). Com suas posições demarcadas (recordo, a propósito, a anedota do menininho a quem diz a mãe: pode brincar, meu filho, com o cadáver do vovô mas não o leve para fora do quintal).

Na Idade Média, a alegoria era uma linguagem viva e ativa. E então vieram os Bestiários tratados onde os atributos alegóricos de cada animal eram definidos e circunscritos. E por fim como mausoléu a enciclopédia “DE ANIMALIBUS” de S. Alberto Magno.

É preciso atacar os dicionários, suas posições firmadas. Se nos concentrarmos no aperfeiçoamento dos mapas e da cartografia, a paisagem melhora.

Hoje, é preciso criar o texto como organismo novo, de cabo a rabo. Dos signos à apresentação gráfica final. O poeta é ou não é um especialista? Encarregado de um departamento da realidade? Maiakovski: há algo na sociedade que só através da poesia se resolve. Que o poeta

resolva esse algo com profunda consciência profissional.

3. SENHORES E SIGNORES

3.1. Não me desculpo por falar de mim de vez que não houve alternativa: a coisa de que mais entendo sou eu mesmo. Só a partir de mim posso estabelecer posições. O inevitável é meio parente do legítimo.

a) O ideal seria um poema palavra só. Vocábulo único em canto da página. Ou no outro canto. Na impossibilidade disso (o segundo poema-palavra já não teria encanto), fascino-me e apavoro-me na terrível definição mallarmaica. Poema: mot-total. Uma palavra total. Cada palavra que entre abdica de sua individualidade (palavras se dissolvem umas nas outras) para formar a nova palavra (o palavrão) que é o poema todo. O que exijo de meus “poemas”-textos – é que sejam blocos compactos e tensos. Indivíduos, como se de uma só peça. Tal monobloco é minha “mensagem”. Hoje o poema não é mais *veículo* mero de uma mensagem dissolvida em seus versos como mel lambuzado em uma chupeta.

“O poema concreto tem em sua própria forma o conteúdo. Estrutura-conteúdo” (Plano Piloto para Poesia Concreta). Para mim, isso significa que o poema não mais veicula determinada informação mas é ele próprio essa informação. O poema é – no senso mais fundo do verbo ser – mensagem, informação. O poema perde seu caráter de mediador. É coisa. Indivísivel, inseparável de si mesmo.

b) Maiakovski preveniu-nos contra a demagogia do incompreensível em poesia. Não há poema incompreensível; há pessoas que não compreendem, não entendem nem pretendem – o que é mais triste. Na realidade, tudo comunica. O mau-gosto, o vazio, o “impenetrável”, o “nonsense” são informação. Isso nos coloca frente ao problema do signo, de novos signos (“registro”, modo-de-ser-poema). Para lá do abc e do be-a-ba. Os poemas-em-código de Décio Pignatari (Invenção 4) apenas propõem o processo que é, realmente, inesgotável. Novas são também as soluções que elaboro presentemente: as séries Grafos, Type e Fisiognomaia. O beco sem saída que diz Manuel Bandeira ser a poesia concreta deve ser um beco privado...

c) A poesia concreta destruiu (principalmente com Invenção-4) todas as possibilidades de uma gramática, de uma neo-arte poética. Reino da invenção pura. Hoje inclusive nem mesmo um Plano Piloto (como o lançado em 1958) serviria para circunscrever ao menos o poli-projeto da

poesia de vanguarda brasileira de que a poesia concreta foi e prossegue sendo o segmento mais avançado. Não seria essa a forma mais palpável de liberdade artística?

d) Para o homem, problemas de conhecimento são problemas existenciais: viver adequadamente é viver com a informação adequada. Que poeta hoje pode ser um brilhante dileitante? Wilson Martins se espanta com o fato de a vanguarda brasileira exigir, solicitar trabalho sério, estudo, preparo. Será que deveríamos ser então uma espécie de Ku-Klux-Klan-Mau-Mau da poesia? Especialização, profissionalismo, competência – isso se há de pedir.

e) e a informação social? A participação? O poeta não deve ser participante. Engajado. Deve ser a própria participação. O engajamento foi carne e palavras.

Todos os problemas da tribo são seus ao nível de sua especialidade. O que lhe ministra alta dose de participação social, para começar, é o fato de o poeta realizar-se na e pela linguagem, condição mesma de tudo que é social. Donde, de novo, há que se pedir especialização (= conhecimento + empenho) ao signor (neologismo prestável para designar o “poeta” hoje; equivaleria a senhor dos signos, etc.). O poeta, mormente, deixa de participar socialmente quando não conhece o métier, não domina os instrumentos, de intuição pobre, mediocridade em ação. Quem não sabe o que faz, esse é alienado.

De qualquer forma, a problemática da participação deve, como participação poética, ser posta para cada poema e não à revelia do que virá.

f) Linguagens da atual poesia brasileira: 1) a linha vaginô (principal representante: Vinicius de Moraes); 2) os temerosos artesãos da pequena angústia (Ledo Ivo, Dantas Mota); 3) os criadores de metáforas às expensas do povo (Geir Campos, Félix de Athayde, Vinicius de novo); 4) a alegre família de diluidores; 5) os poetas faute-de-mieux (90%); 6) os mestres (Drummond, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes); 7) os inventores (o grupo reunido em torno da revista Invenção, e alguns mineiros). Minha ligação com a poesia concreta, o grupo Noigandres e a revista Invenção operou-se à distância, o que veio a exigir de mim um heroísmo constante para não deixar a tensão da poesia que faço decair de nível nem de intransigência, nesta Curitiba simbolista e paranasiana. Mas o(s) dado(s) novo(s) há que lançá-los em Curitiba e em Muritiba, em Xangai e no rio Xingu, em Viena e no Vietnã.

g) O SIGNOR