ISAAC NEWTON ALMEIDA RAMOS

Vanguardas poéticas em permanência:

A revalidação de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire

SÃO PAULO

2011

ISAAC NEWTON ALMEIDA RAMOS

Vanguardas poéticas em permanência:

A revalidação de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria dos Prazeres Santos Mendes.

SÃO PAULO

2011

COMISSÃO EXAMINADORA

Titulares

DEDICATÓRIA

Aos meus pais Miguel e Joana, por terem acreditado em mim e proporcionado que eu tivesse uma vida acadêmica melhor. A eles, tudo devo.

AGRADECIMENTOS

À Renata Rolon, pelo apoio, pelo companheirismo dentro e fora da Academia e por ter compartilhado comigo o prazer pela literatura;

À Professora Doutora Maria dos Prazeres Santos Mendes, pela orientação efetiva e por ter acreditado nesse projeto desde o princípio;

Às instituições UNEMAT, CAPES e USP, pelo apoio recebido ao longo de quatro anos e por ter proporcionado condições de estudo na consecução do trabalho final;

A todos os professores dos programas da FFLCH-USP, que contribuíram na minha formação acadêmica;

À direção da Casa das Rosas “Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura”, na pessoa da Profa. Dra. Gênese Andrade, e ao Itaú Cultural, pelo livre acesso à exposição H LAXIA, realizada no primeiro semestre de 2011;

À Yasmin Nadaf, pelo apoio efetivo, pela discussão de vida acadêmica, pela generosidade e cessão de material sobre literatura mato-grossense, o qual serviu para as leituras feitas ao longo do doutorado;

Aos poetas Wladimir Dias-Pino e Regina Pouchain, pela amizade, pelas conversas elucidativas sobre poética visual e literatura de modo geral, pela cessão de material para a realização dessa pesquisa;

À poetisa Neide de Sá, pela entrevista concedida para falar sobre o Poema-Processo, seus trabalhos e apresentar, pessoalmente, *A ave* e *Solida* para este pesquisador;

Aos companheiros da UNEMAT que contribuíram, nos seus períodos de afastamento, com o estreitamento de amizade iniciada em Mato Grosso, em especial a Marinei, pela dedicação à leitura desse trabalho e as conversas sobre vida e literatura, assim como Vera, Genivaldo (pelos créditos fotográficos), Mantovani, Malheiros, Francis, Marcos;

À Cíntia e Cesar, pela recepção final e sugestões visuais para o fechamento do trabalho;

À Maristela Guimarães, pela amizade e dedicada correção textual;

À minha família, pelo apoio, pelo carinho e por estarem presentes na minha vida.

A vanguarda dura enquanto tem condição de se auto-renovar e deixar rastro no tempo que vai avançando dentro da própria história.

Wladimir Dias-Pino

- cronofotografia refrigerada na
testa de arquitetura d' embrulho...
(desventa
)desnuvem

Silva Freire

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo I

FIGURA 1	Reportagem da revista O cruzeiro sobre a Noite de Arte Concreta na UNE, em 1957	35
FIGURA 2	A primeira revista que publicou textos dos três fundadores do <i>Noigandres</i>	37
FIGURA 3	Capa do primeiro livro de Haroldo de Campos	40
FIGURA 4	Capa do número 1 da <i>Noigandres</i>	42
FIGURA 5	Capa do primeiro livro de Décio Pignatari	42
FIGURA 6	Capa do primeiro livro de Augusto de Campos	44
FIGURA 7	Poema “Lygia Fingers”, de Augusto de Campos	44
FIGURA 8	Capa do livro de Gullar <i>O Formigueiro</i>	46
FIGURA 9	Página interna de O formigueiro de Ferreira Gullar	46
FIGURA 10	Wladimir na ENAC, no Rio de Janeiro, em 1957	50
FIGURA 11	Wladimir na ENAC, no Rio de Janeiro, em 1957	51
FIGURA 12	Foto clássica dos componentes do Grupo <i>Noigandres</i>	54
FIGURA 13a	Poemas em silêncio 1 de Regina Pouchain	63
FIGURA 13b	Poemas em silêncio 2 de Regina Pouchain	63
FIGURA 14	Poemas em silêncio 3 de Regina Pouchain	64
FIGURA 15	Convite da Exposição <i>contrapoemas anfipoemas</i> de Wladimir Dias-Pino e Regina Pouchain, realizada em de 2008, no Rio de Janeiro	65
FIGURA 16a	<i>Contrapoemas anfipoemas</i> de Wladimir Dias-Pino e Regina	

	Pouchain	67
FIGURA 16b	<i>Contrapoemas anfiopoemas</i> de WladimirDias-Pino e Regina Pouchain	67
FIGURA 16c	<i>Contrapoemas anfiopoemas</i> de WladimirDias-Pino e Regina Pouchain	67
FIGURA 17	Capa de livros de Lobivar Matos com edição especial	68
FIGURA 18	Capa da edição especial de livro de Rubens de Mendonça	69
FIGURA 19	Capa de <i>Sarã</i> n.4 que traz o Manifesto do Intensivismo	72
FIGURA 20	Capa de livro de Yasmin Nadaf sobre folhetins em Mato Grosso	73
FIGURA 21	Capa da revista <i>Movimento</i> da UNE	75
FIGURA 22	Transparência (1969), Neide Sá	86
FIGURA 23	Capa da <i>Noigandres</i> 4	89
FIGURA 24	Capa do livro <i>Processo: linguagem e comunicação</i> de WDP	90
FIGURA 25	“Côncavo convexo texto”, Melo e Castro	93
FIGURA 26	“Tontura” de <i>Ideogramas</i> (1962), de Melo e Castro	94
FIGURA 27	Poema da série <i>O Escritor</i> de Ana Hatherly	95

Capítulo II

FIGURA 1	<i>Calligramme</i> (1915) (poèmes à Lou), de Apollinaire	99
FIGURA2	“O Ovo” (300 a.C), de Simmias de Rhodes	99
FIGURA 3	“Ovo novelo”, de Augusto dos Campos	110
FIGURA 4	poema visual de Gregório de Matos	118
FIGURA 5	“Eis os amantes”, de Augusto de Campos	134
FIGURA 6	Esquema visual do poema “eis os amantes”	137
FIGURA 7	Augusto de Campos, “Ovonovelo” (1956), primeira estrofe	139

FIGURA 8a	Capa de <i>A ave</i>	146
FIGURA 8b	Interior de <i>A ave</i> , de Wladimir Dias-Pino	146
FIGURA 9a	Primeira parte-fragmento de <i>A ave</i>	147
FIGURA 9b	Correspondente gráfico da primeira parte-fragmento de <i>A ave</i>	148
FIGURA 10a	Página interna de <i>A ave</i>	149
FIGURA 10b	Porção/versão gráfica (dimensão diminuída)	149
FIGURA 11a	Composição gráfica vazada com semas	150
FIGURA 11b	Página (des)vendada por expressões	151

Capítulo III

FIGURA 1	Primeira página de <i>Solida</i>	208
FIGURA 2	Versão gráfica de página de <i>Solida</i>	208
FIGURA 3	Segunda página de <i>Solida</i>	209
FIGURA 4	Versão geométrica de <i>Solida</i>	209
FIGURA 5	Versão gráfica de <i>Solida</i>	211
FIGURA 6	Codificação de <i>Solida</i>	211
FIGURA 7	Caixa transparente	214
FIGURA 8	Caixa transparente	214
FIGURA 9	Caixa transparente	214
FIGURA 10	Humor da linha	215
FIGURA 11a	Silhueta feminina	216
FIGURA 11b	Silhueta feminina	216
FIGURA 12	Vinheta gráfica	216
FIGURA 13	Vinheta gráfica	217
FIGURA 14	Cartaz do Carnaval cuiabano 1979	217
FIGURA 15	Cartaz da XIV Bienal de São Paulo	217

FIGURA 16	Folderes diversos	218
FIGURA 17	Enciclopédia visual: “Escrita arcaica”	218
FIGURA 18	Sétimo elogio do A// a	219
FIGURA 19	Escultura homenagem a Silva Freire (Foto tirada por Cristina Campos em 2010)	219
FIGURA 20	Um “Curixa” de Wladimir Dias-Pino e Regina Pouchain	221
FIGURA 21	Anfipoema	223
FIGURA 22	Anfipoema	223
FIGURA 23	Contrapoema	224
FIGURA 23	Contrapoema	224

RESUMO

Esta tese apresenta um estudo comparado de poetas brasileiros de vanguarda que trabalharam, em algum momento, com a visualidade na segunda metade do século XX. São enfocados poetas do Intensivismo, realizado em Mato Grosso; Concretismo, a partir de obras fulcrais de Wladimir Dias-Pino, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Silva Freire e Haroldo de Campos; Poema-Processo até chegar aos poemas visuais. Considera-se, neste estudo, que a historiografia literária e a crítica literária não deram o enfoque devido a todos esses autores, em face disso questiona-se o cânone centralizado. O estudo dessas vanguardas poéticas costuma ser apresentado de forma fragmentada dentro da Academia. Por isso, conjugando a poética diacrônica com a sincrônica, procurou-se discutir o posicionamento crítico – a partir de suas obras – e fazer uma abordagem analítica de períodos expressivos desses autores. Os diálogos poéticos se intercalam com os críticos, estes últimos, muitas vezes originam-se dos próprios poetas que realizam o exercício da metacrítica. Trata-se de um estudo, que compara, pela primeira vez, o núcleo do grupo concretista *Noigandres* com poetas que produziram em Mato Grosso. No bojo deste trabalho, destacam-se a revalidação de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire como vanguardas poéticas em permanência.

Palavras-chave: Vanguardas poéticas; Wladimir Dias-Pino; Silva Freire; grupo *Noigandres*; historiografia literária.

ABSTRACT

This thesis presents a compared study of Brazilian poets of Vanguard who worked at some point, with Visuality in the second half of the 20th century. Are focused Intensivismo Poets held in Mato Grosso; Concretism, from key works of Wladimir Dias Pino, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Silva Freire and Haroldo de Campos; Poem-process until you reach the Visual poems. It is in this study, that the literary historiography and literary criticism have not given focus due to all these authors, also questioned the centralized Canon. The study of these poetic Vanguards is usually presented in fragmentary form within the Academy. Therefore, combining the diachronic poetics with synchronic perspectives, tried to discuss the critical positioning – from his works – and do an analytical approach to expressive periods of these authors. Poetic dialogues are inserted with the critics, the latter often originate from own poets who perform the exercise of metacrítica. It is a study, which compares, for the first time, the Group's core *Noigandres* translated with poets who produced in Mato Grosso. In the midst of this study include the revalidation of Wladimir Dias Pino and Silva Freire as poetic Vanguards in permanence.

Keywords: Poetic Vanguards; Wladimir Dias-Pino; Silva Freire; group *Noigandres*; literary historiography.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
I CAPÍTULO: Vanguardas poéticas visuais do século XX no Brasil	21
1.1 A crítica e a rejeição às vanguardas	21
1.2 Entre o ovo de Colombo e o pomo da discórdia	33
1.3 Os primeiros voos de três <i>Noigandres</i>	36
1.4 Como o grupo carioca chegou à ENAC	46
1.5 <i>Noigandres</i> : a blindagem em torno de si mesmo	54
1.6 Como o nó do Concretismo se desatou no Rio de Janeiro	56
1.7 Publicações sobre vanguardas e exposições	58
1.8 O transe visual de Wladimir Dias-Pino e Regina Pouchain	61
1.9 O Modernismo tardio em Mato Grosso	68
1.10 Silva Freire: um poeta que se projeta	75
1.11 Concretismo e Poema-Processo: a Academia começa a fazer sua parte	83
1.12 O caso da poesia experimental portuguesa	91
II CAPÍTULO: As poéticas se entrelaçam	98
2.1 A geometria existencial do poema “Nasce/Morre”	98
2.2 Silva Freire: um garimpeiro de palavras	106
2.3 Wladimir Dias-Pino e Augusto de Campos: a concretude do poema	116
2.3.1 Entre a História e a Crítica	116
2.3.2 <i>A fome dos lados</i> e <i>O rei menos o reino</i> : um estudo de obras pré-concretas	122
2.3.3 As fronteiras visuais de <i>Poetamenos</i> , <i>A ave</i> e <i>Ovonovelo</i>	132
2.4 Silva Freire e Haroldo de Campos: artífices da palavra	153
2.4.1 As características de capas da <i>Trilogia Cuiabana</i>	157
2.4.2 As galáxias não escondem Haroldo de Campos	160
2.4.3 Textualidades convergentes	

2.4.3.1 Os primeiros passos de um poema (quase) espacial	163
2.4.3.2 Uma oferenda poética haroldiana	167
2.4.3.3 As raízes do “Poema” freiriano	171
2.4.3.4 Percorrendo “A cidade” de Haroldo de Campos	179
2.5 Décio Pignatari: o poema é “Pop”	
2.5.1 Um <i>Noigandres</i> na terceira margem do Concretismo	180
2.5.2 Entre “Um movimento” ao “Caviar”: o prazer de “Abrir as portas”	185
III CAPÍTULO: Wladimir Dias-Pino e Silva Freire: vanguardas em permanência	
3.1 Por uma poética da (re)validação	193
3.2 <i>A ave</i> não voa, mas é <i>Solida</i> perante o poema visual	202
3.3 Das transparências à escultura: os passos de um poeta designer	213
3.4 Da impressão à projeção: o poema visual em Wladimir Dias-Pino e Regina Pouchain	220
3.5 Silva Freire: do neobarroco selvático à arquitetura	225
IV CONCLUSÃO	233
V BIBLIOGRAFIA	237
VI ANEXOS	249

INTRODUÇÃO

A busca de decifrar um palimpsesto literário, no qual constem todas as vozes (autoral, metalinguagem, crítica e metacrítica), não é tarefa fácil nem para um arqueólogo, que dirá para um estudioso da área de Letras. Sabedor da dificuldade em realizar essa tarefa, talvez fosse menos difícil diferenciar a literatura das artes plásticas, das esculturas, das inscrições e das escritas arcaicas. Ocorre que o fácil e o difícil não servem como parâmetro para os estudos comparados. Os valores estéticos, aparentemente, são subjetivos. No entanto, há elementos paradigmáticos que servem como referência para o estudo da literatura.

A partir da segunda metade do século XX, a palavra escrita em verso passa a não ser mais o único elemento a ser levado em conta em uma análise literária no que concerne à poesia. Outros componentes são considerados para fundamentar essa mesma análise: o espaço, a visualidade, a estrutura sintática, a sonoridade, a (des)montagem do objeto poema, passam a ser também matéria para uma proposta de análise. Não é novidade a literatura se avizinhar a outras artes. A novidade é acreditar que, mesmo se amalgamando, ela não perde suas características de origem. Estas são apenas ampliadas e, em face dessa situação, leitores e, sobretudo, estudiosos, devem estar preparados para interagir com essa arte midiática. Todavia, isso também não deveria causar surpresa, tendo em vista que, desde a Antiguidade, o conhecimento da arte abarcava várias especialidades. O que mudou, ao longo das épocas, foi o olhar sobre o objeto artístico. Esse passa a ser o grande desafio para quem se propõe a estudar a arte literária. Deve-se estar preparado para apurar os sentidos porque o cérebro humano também é midiático.

O intercâmbio entre as artes provocou, ao longo dos séculos, várias parcerias: entre telas e sons; entre traços e compasso; entre volumes e dimensões. Há tanto a assimilar que o conhecimento sensitivo parece ser ativado por osmose. É preciso ter os sentidos disponíveis para melhor interagir com o ambiente artístico. Não é muito diferente quando se trata da literatura; sobretudo, se o objeto estético envolver aqueles componentes há pouco aludidos, em uma dimensão espaço-temporal e visual.

Seria de se esperar que, após a tempestade da Semana de Arte Moderna de 1922, nada mais comovesse ou fosse novidade. Eis que surge não a bonança, mas os movimentos de vanguarda poética visual, da segunda metade do século XX. Através de propostas estéticas renovadas, o espaço poético passa a ser ocupado por novos experimentos na área de linguagem e agrega uma cartografia em movimento. Eis que o poeta assume sua técnica e, através do fazer poético, descobre novas fronteiras no campo literário, em que o leitor é convidado a praticar o exercício do olhar para, a partir dele, obter a imagem retroprojetada.

Situação semelhante à ocorrida durante o Simbolismo francês, volta a acontecer com a vanguarda poética visual, no Brasil. Os poetas, além de suas criações, também teorizam sobre os próprios movimentos que criam e, além disso, realizam a metacrítica. É verdade que grande parte dos arcabouços teóricos, montados pelas vanguardas poéticas do século XX, transformaram-se em traços ou foram consumidos pelas traças da crítica. Os que não soçobraram, acabaram virando peças de museu. Não há aqui demérito algum para a crítica tradicional. Apenas constatação de novos tempos que, diga-se de passagem, tardaram a acontecer. O poeta não fica mais preso à condição de ser analisado, ele passa a atuar como metacrítico. Tese e antítese da obra poema, criador e criatura, se perfazem e refazem poeticamente.

Certamente passou o momento de contestação da teoria desses movimentos. Já tarda a hora em que a obra intensivista, concretista e o poema-processo retornem à tona. Por mais que a crítica tradicional queira negar, o que aconteceu de renovação na poesia brasileira, no final do século XX, foi resultado da decantação estética de todas as vanguardas implementadas no Brasil. Em face disso, há um duplo desafio para este estudo: propor uma revalidação poética de uma vanguarda que surgiu em Mato Grosso e também discutir a historiografia literária a partir da refutação do cânone da centralidade. É preciso torcer o cânone para outros focos e espaços. Nesse sentido, o presente estudo procurará apresentar a integração da historiografia literária com a crítica literária.

A operacionalização dessa tarefa crítica se dará tendo por base a visada sincrônica do fenômeno poético, “cuja função tem um caráter eminentemente crítico e retificador sobre as coisas julgadas da poética histórica”. Será a partir dos cortes sincrônicos, que se acabará por realizar a poética diacrônica, “como trabalho de levantamento e demarcação do terreno” (CAMPOS, 1969, p.207). Será pensada desde o começo do Intensivismo, surgido em Mato

Grosso de 1948 a 1952, passando pelo Concretismo em todas as suas fases e segmentos, depois pelo Poema-Processo, até chegar ao Poema Visual, da década de 1980 em diante.

Para discorrer sobre o postulado dessa tese será contemplado um período de mais de três décadas de efetiva atuação dos poetas: Wladimir Dias-Pino, Silva Freire, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Depois, dando um salto para o século XXI, serão abordados trabalhos mais recentes de Wladimir Dias-Pino em parceria com Regina Pouchain. Por isso, os textos escolhidos para a introdução do Capítulo I, deste estudo, são o “Manifesto do Intensivismo” (1951) e o “Plano piloto para a poesia concreta” (1958), cujos documentos apresentados integralmente serão citados, no momento certo, para promover a discussão comparatista de autores e movimentos.

A abordagem desses movimentos terá como referência histórica a Exposição Nacional de Arte Concreta de 1956/1957, acontecida em São Paulo e depois no Rio de Janeiro. A referida exposição contemplou as artes plásticas, a literatura, a escultura e a gravura. Dessa forma, escritura e inscrição; feitura e modelação; traços e decodificação, todos conviveram em um mesmo espaço expositivo. E a mistura de todos esses elementos formou o tempero artístico das poéticas visuais surgidas, no território nacional, a partir da década de 1950.

No campo da literatura, surgiram propostas emblemáticas que contribuíram para a construção de uma poesia que ultrapassasse o cânone discursivo. Nesse sentido, visualizou-se, em plena expansão, uma cartografia literária que assume a internacionalização desses movimentos, os quais contam com diferentes gerações de poetas.

De todos os movimentos de vanguarda ora citados, o único que não está contemplado na historiografia literária é o Intensivismo, realizado em Mato Grosso, entre 1948 e 1952. Em face dessa não contemplação na geografia física é que, nos últimos anos, têm crescido o número de trabalhos na graduação e na pós-graduação na área de estudos literários, incluindo a de estudos comparados, com o intuito de promover uma revalidação poética dessa vanguarda que surgiu no centro-oeste do Brasil.

Para se ter uma ideia de quando começaram os primeiros trabalhos acadêmicos sobre o Intensivismo em Mato Grosso, seria de bom tom conhecer o artigo “Quando assusto viro tese...” do poeta mato-grossense Silva Freire (1986, p.150-151), o qual se destaca pela simplicidade e pelo bom humor do poeta. Nesse texto, o escritor demonstra entusiasmo por ter recebido, em

mãos, um trabalho de conclusão de curso, na área de comunicação social, de Martha de Arruda; adiante, mostra a mesma satisfação ao ser interpelado pela então jovem professora Yasmin Nadaf, que escrevia um trabalho de pós-graduação em Letras sobre a obra desse autor. O artigo de Silva Freire foi escrito, originalmente, em 1983 e republicado em 1986.

Muitos anos depois, em 1997, Sergio Dalate defendeu uma dissertação de mestrado em Letras, com o título *A escritura do silêncio: uma poética do olhar em Wladimir Dias Pino*, pela UNESP. Em 2002, foi a vez de Marinei Almeida, que defendeu uma dissertação de mestrado intitulada *Jornais e revistas: um estudo do Modernismo em Mato Grosso*, pela USP. Além desses estudos, outros serão citados no item 1.7, que recebeu o nome “Publicações sobre vanguardas e coisas afins”.

O que se pretende com essas informações é mostrar que, dentro da Academia, já foram produzidos trabalhos de garimpagem como o desenvolvido por Almeida (2002), sobre jornais e revistas literários, que vão do final da década de 1930 até o começo da década de 1950 e, no caso de Dalate (1997), análises profundas dos dois primeiros livros de Wladimir Dias-Pino, *A fome dos lados* (1940) e *A máquina que ri* (1941). Cabe o registro de que há várias dissertações e teses abordando “os livros de artista” de Dias-Pino, sobretudo nas áreas de Arte e Design.

É nesse contexto que se realiza esse estudo intitulado *Vanguardas poéticas em permanência: a revalidação de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire*. A partir do diálogo crítico com as experiências anteriores, essa pesquisa se propõe a ampliar a abordagem histórica e analítica de autores ainda pouco estudados na literatura brasileira.

O projeto inicial desse doutoramento previa apenas a realização de um estudo comparativo entre as obras de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire. Porém, à medida que foram feitas as primeiras leituras, naturalmente, foram sendo incorporados outros autores. Por exemplo, para evitar que os poetas fossem tratados sob a visão do regionalismo, foi preciso compará-los com outros cujas práticas também demonstravam comportamento de vanguarda. Devido a essa situação, o caminho natural foi realizar uma análise comparativa desses dois poetas, que produziram em Mato Grosso, com os irmãos Campos e Décio Pignatari, os três paulistas do grupo *Noigandres*.

Todavia, uma situação inicial incomodava: como resolver o problema da discrepância da quantidade de estudos críticos dos autores a serem comparados? A solução foi escolher obras que

possibilitassem, do ponto de vista estético, as congruências e as divergências comparatistas. Dessa maneira, diminuíram as chances de serem abordadas as obras mais conhecidas do movimento concretista. Mesmo assim, poemas bem estudados pela crítica literária como “Nasce morre”, de Haroldo de Campos e “Ovo novelo”, de Augusto de Campos, estão presentes como objeto de estudo poemático.

Feitas essas considerações, passo a estruturação física desse estudo. **O Capítulo I**, denominado “Vanguardas poéticas visuais do século XX no Brasil”, apresenta doze itens que, entre outros assuntos, tratam da abordagem histórica e crítica de temas relacionados às vanguardas, ao surgimento do *Noigandres*; à participação do grupo carioca na Exposição Nacional de Arte Concreta, ao Modernismo tardio em Mato Grosso, ao transe visual de Wladimir Dias-Pino e Regina Pouchain, a Silva Freire, à repercussão junto à Academia e à poesia experimental portuguesa. Nesse primeiro capítulo vislumbra-se um questionamento do nódulo canônico e a organização das vanguardas poéticas visuais, cujos fazeres poéticos remetem a práticas que buscam internacionalizar a poesia Concreta e, futuramente, o surgimento do poema visual no Brasil.

O Capítulo II, intitulado “As poéticas entrelaçam”, traz cinco itens, com várias subdivisões. Tem como objetivo contemplar a historiografia e, juntamente, com a análise literária, praticar o exercício do Comparativismo. Do ponto de vista formal, as análises se apoiam nos próprios poemas e vão mostrando uma poesia que é verbo/imagem e contribui para a reconstrução ou, melhor dizendo, a revisitação de uma identidade poética visual. Foram escolhidos para análise, em média, cerca de três a quatro poemas, dos poetas estudados. No entanto, é praticado o exercício de estabelecer correlações textuais, não somente entre os referidos autores, mas também com alguns dos principais nomes do repertório nacional e internacional, como Oswald de Andrade, Gregório de Matos, Mallarmé, Apollinaire, etc. Como já afirmado, privilegiou-se o corte sincrônico; todavia, sem deixar de fazer uma abordagem diacrônica.

O Capítulo III recebeu o nome “Wladimir Dias-Pino e Silva Freire: vanguardas em permanência”, que foi reaproveitado em ordem inversa para dar título ao trabalho final. Dentre os cinco itens, são tratadas questões que apontam Dias-Pino e Silva Freire como os precursores dos poemas visuais, no Brasil. Está presente a discussão fundamental desta pesquisa, a

(re)construção/revalidação dessa vanguarda que produziu em Mato Grosso, e procurou fundar nesse Estado, uma nova tradição. Subliminarmente, discute-se quais condições promoveram o processo vanguardista em Mato Grosso. Foram escolhidas, para análise, duas das obras de Dias-Pino apontadas por vários críticos como “livros de artista”. Outro item mostra a evolução da escritura de Dias-Pino até criação de “esculturas”. No penúltimo, o destaque fica para os poemas visuais produzidos por Dias-Pino e Regina Pouchain, os quais partiram da impressão tipográfica para a projeção de imagens computacionais. E no último item é discutido o papel de Silva Freire, que se apresenta como um neobarroco selvático. Comparativamente, retorna-se a Haroldo de Campos para que estabelecer diálogos poéticos com Silva Freire.

Partindo do espaço intensivista, passando pelo concreto até chegar ao Poema-Processo, muita coisa aconteceu e que historiografia literária deixou de contar. É com essa preocupação que este estudo se valida, com o propósito maior de apresentar a fundação de uma nova tradição literária no Brasil. No entanto, para chegar ao conhecimento dessa nova tradição, há de se fazerem reparações no nóculo canônico. E essa tarefa está ainda em construção.

CAPÍTULO I

VANGUARDAS POÉTICAS VISUAIS DO SÉCULO XX NO BRASIL

A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável (Baudelaire).

1.1 A crítica e a rejeição às vanguardas poéticas visuais do século XX

Durante a segunda metade do século XX, no território brasileiro, as vanguardas poéticas produziram diversos manifestos literários com o intuito de marcar posicionamentos estéticos e anunciar movimentos emergentes. Essa prática já havia sido utilizada nas primeiras décadas do século XX, na Europa, e, depois, no Brasil, com os manifestos nacionalistas: “do Pau-Brasil” (1924), “do Antropófago” (1928), “do Verde-Amarelismo ou Escola da Anta” (1929). O Manifesto a ser apresentado, na sequência, recebeu o nome de “Intensivismo”, tendo sido publicado na cidade de Cuiabá, em Mato Grosso, em junho de 1951, no número 3 da revista literária *Sarã*. Essa revista teve seu primeiro número em março de 1951, cujos diretores eram Wladimir Dias-Pino e Rubens de Mendonça. O Manifesto foi dividido em duas partes e apresentado em dois fascículos, sem quebrar o *corpus*.

“Intensivismo” (Texto de Wladimir Dias Pino)

O passado da nossa literatura na verdade, é quase um boato tem uma unhinha de verdade, essa unhinha, por certo, é Lobivar Matos Pedro Medeiros, algumas vezes.

Pois bem: desse muro sujo, rabiscado de jardim de infância - a literatura - pode-se dizer: é uma árvore que nem vive do prestígio da sombra.

E olhem, nunca tivemos um Sonetista, embora nossos homens – de – pensamento, preferissem, desde o início, uns versos fáceis ao estudo cansativo dum ensaio.

Fica dito que não temos ensaístas, mesmo agora, até.

Nossa literatura nem tem separação entre o Romantismo e o Simbolismo. E’ uma coisa plana (na altura do nível do mar). Comédia que diverte e irrita ao mesmo

tempo. Chega, até, ser ladeira. Nunca tivemos rumo, também. Nunca tivemos correntes. Mas não é tudo: tem a *côr* da poeira quieta dos arquivos esquecidos longe da *côr* avermelhada dos campos de batalha. Se mostrando vazia como um cartão de convite, naquela vontade de dormir, de abrir a boca só p'ra bocejar. Cinematografia de sombras, por gentileza.

Ah! já ia me esquecendo, nossos poetas são piões. Produzem um ruído de besouro. Rodam, rodam e não saem do lugar decorando aquela música única. E pior é que quando se aprofundam dois dedos a terra os obriga parar. E' pouco ainda: é sempre, uma literatura improvisada. Deitada, chocando pedrinhas. E' uma espécie de artigo comprado em queima de fim de ano. De voz fina. Fica assim parada como se olhando imbecis.

Em outras palavras: é conversa fiada, é velho cheio de desculpas e reumatismo.

O intensivismo é Simbolismo duplo. Além da imagem está outro significado poético. Por exemplo:

“E debaixo de tantas emoções noto, lá embaixo os caminhos como braços.

O simbolista olhando de cima logo apresenta a imagem de um braço estendido, mas o intensivista vai além”.

Começa dizendo os braços é aquilo que buscam as coisas para junto do coração, ou mandam embora.

(*Sarã*, n. III, ano I, jun. 1951. p. 5).

“Intensivismo” (continuação) (Texto de Wladimir Dias Pino)

Os caminhos são assim. Caminhos claros como a luz que aparecesse por causa das portas que fossem abertas.

Aqui os caminhos, ou vem, já que são luzes que vêm ao encontro dos que chegam, luzes e portas que foram abertas. As portas riem de contentes.

O simbolista é um desenhista e o intensivista é um escultor. A escultura é um desenho de todos os lados. Digo isso porque o simbolista, aliás muitos simbolistas já usaram a comparação de um rio com um monge rezando. Ora, essa comparação o intensivista joga na cesta ou publica numa coluna humorística, porque o rio poderá ir rezando com um monge, porém, nunca terá a forma humana, mesmo olhando-o do ângulo mais especial.

O simbolista aproveitaria a beleza poética da frase: esqueleto com a brancura dos círios. Agora, o intensivista já procuraria usar esta descoberta poética de uma outra forma. Só se no caso fossem ossos separados. Ossos pequenos até mesmo do tamanho de velas, brilhando, com luz nas pontas. Luz que viesse lá do infinito. Na brancura de círios sumida. Na brancura de ossos são velas fantasmas. O fantasma, o sumido e a repetição da brancura dão cheiro ao ambiente.

Outra coisa de interessante é o choque das palavras. Para os simbolistas as letras tinham cores, para nós as palavras valem devido a experiência e o espírito de síntese-poemas. As palavras estão cheias de símbolos. As palavras trazem seus destinos. As palavras unidas por uma ligação aérea e subterrânea.

Outra diferença:

O simbolista, como é sabido, usou o neologismo. É uma grande coisa, ninguém pode negar é a ânsia de originalidade, afirmamos, procurando um ângulo mais expressivo, que o mais importante é a contribuição individualista e inovadora em cada criação. Melhora em estilo e etc e tal. Com tudo isso de valor veio, também, o luxo vocabular. Luxo besta e daí o sabor único de ser inédito, quando era precioso em primeiro lugar, ser poético.

Eles renovam, agora, nós devemos aumentar, o que seria melhor.

O intensivista tem a obrigação de inventar termos novos com novas descobertas. Othoniel, por exemplo, demonstrou no terceiro número do Sarã a fraqueza, toda a fraqueza da palavra *contemplação* diante da velocidade do automóvel. Em vez de filmar, em vez de receber a paisagem como ela se entrega, parado, ela é filmada, ele entra pela paisagem e deixa de ser contemplação puramente.

Bem, estávamos falando de neologismo. Pois é: neologismo, vejam só, até a formação do título não concorda com as palavras formadas, por exemplo: estreloso, noitidão, silencial etc. Deveria então, o título ser formado de uma única palavra em que se fosse usada a palavra novo.

Se esse espumoso, ondeoso fossem criados para rimar ainda bem. Seriam rimas novas e perderiam um pouco de sua aspereza artificialista. O intensivista ganha esta experiência.

Voltemos, o intensivista é de uma condensação emocional, duma liberdade para a sucessão de imagens criadoras de tantas conseqüências psicológicas, de imagens inesperadas, mas arrastando mistérios que se descobrem por detrás dos símbolos transparentes do primeiro plano, que é de ser crer que não teremos uma dúzia de poetas intensivistas.

A literatura fora do intensivismo é, mesmo, reler - escrevendo. E' escrever o que foi lido.

Exemplo de um verso, somente um verso, intensivista:

Os macios seios de Tereza têm a ondulação de um horizonte. Se fosse um simbolista puro, diria: Os seios de Tereza têm a ondulação de montes. Como se vê, a intenção do intensivista é dupla por causa daquele horizonte do inconquistável. Depois o contraste dos macios com a aparência da ondulação de montes. Montes onde nasceu o sol do desejo, deve ter aumentado algum leitor.

Depois disso resta dizer que é, ainda, um princípio, e que não ficará, por certo aí. É a estaca zero, como preferem usar. Que, então, simplesmente o começo como desejariam outros.

Seguiria saindo disso porque do contrário seria um estilo nada mais.

(*Sarã*, n. IV, ano I, jul. 1951. p. 1).

O texto a seguir foi apresentado sete anos mais tarde na revista *Noigandres* 4, em 1958, e assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Em 1965 saiu, juntamente com outros textos teóricos do movimento Concretista, no livro denominado *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Nessa publicação, apenas dois deles datam de 1950, e tem como responsável Décio Pignatari: “Depoimento” e “Sobre poesia oral e poesia escrita”, todavia, estes não possuem características de Manifesto. Os demais foram publicados a partir de 1955. Dentre os mais conhecidos, destaca-se “Poesia concreta (manifesto)”, cuja autoria é de Augusto de Campos. Foi publicado, originalmente, na revista *Ad – arquitetura e decoração*, número 20, com data de novembro/dezembro de 1956. Quanto ao “Plano-piloto para poesia concreta”, escrito a três mãos, é considerado um dos textos fundamentais dos componentes do *Noigandres*, no qual procuram explicar os fundamentos da poesia concreta. Esse e outros textos, constantes no livro *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, não tiveram o aval dos concretistas Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino. Acrescenta-se a essa informação que, mesmo estes dois últimos tendo escrito a respeito do movimento, suas produções não constaram do livro organizado pelos três paulistas. Feitas essas considerações, passo à apresentação do citado Manifesto, o qual foi mantido o alinhamento original.

plano-piloto para poesia concreta

Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos

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

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

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

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt.

ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica – "verbivocovisual" – que participa das vantagens da comunicação não-verbal sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí sua tendência à substantivação e à verbificação: "a moeda concreta da fala" (sapir). daí suas afinidades com as chamadas "línguas isolantes" (chinês): "quanto menos gramática exterior possui a língua chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente" (humboldt, via cassirer). o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional, baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fenollosa, sapir e cassirer).

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

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

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

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

(Publicado originalmente em *Noigandres* 4, São Paulo: edição dos autores, 1958).

A crítica literária brasileira costuma ter uma postura de rejeição quanto à ação das vanguardas. Foi assim com a Semana da Arte Moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal de São Paulo e, três décadas depois, com a Exposição Nacional da Arte Concreta, em 1956. Uma das diferenças básicas é que a primeira aconteceu em São Paulo e a segunda nos dois maiores centros brasileiros, a capital paulista e o Rio de Janeiro. Pode-se dizer que a aceitação da Semana não demorou muito, sobretudo depois que os ânimos radicais da primeira fase modernista diminuíram. Oswald de Andrade (um dos organizadores da semana paulista), de forma arrebatada, chegou a chamar Mário de Andrade de “O meu poeta futurista”, em um artigo escrito ao *Jornal do Comércio*, em 27/5/1921. O apelido carinhoso não pegou e a amizade entre eles pouco tempo depois ficou abalada por motivos que não cabe aqui mencionar.

Após o conhecimento dos manifestos do Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e outros “ismos”, os modernistas brasileiros palmilharam por outros caminhos estéticos com o intuito de construir uma identidade nacional. Essa preocupação, de certa forma, já havia começado na prosa pré-modernista com Graça Aranha e Lima Barreto. O primeiro, inclusive, fez a conferência de abertura da Semana de Arte Moderna intitulada “A emoção estética na arte moderna”, considerada confusa e declamatória pela crítica da época. É importante lembrar que se tratava de um festejado autor que fazia parte da Academia Brasileira de Letras. Talvez, por isso, sua participação na organização da Semana de 22 tenha sido contestada, posteriormente, por modernistas de fato e de direito como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, os quais temiam que seus nomes fossem preteridos em função do acadêmico. Os estudos de história da literatura apontam, porém, para os nomes que mereciam os devidos créditos a quem de fato representava a novidade naquele momento. Foi o que aconteceu na poesia pré-modernista, quando Augusto dos Anjos incorporou a estética do feio em vários poemas do seu livro *Eu* (1912). No caso do Modernismo, a rebeldia estética pode ser comprovada em inúmeros poemas como “Poética”, “Os sapos”, “O bicho” de Manuel Bandeira; “Ode ao burguês” e vários outros de *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade; “Pero Vaz Caminha”, “vício na fala”, “canto do regresso à pátria” e outros do *Pau Brasil* (1925) e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927). Não por acaso, este último, com seus poemas concisos, poemas-piada, poemas paródicos, faz lembrar os ideogramas, sem, contudo se aproximar dos caligramas de Apollinaire. E, mesmo não sendo poema, também cito o “Prefácio interessantíssimo” de Mário de Andrade.

Para a historiografia literária, a consequência de todos esses procedimentos serviu para que o modernismo se solidificasse como movimento mesmo tendo havido uma hostilização inicial da crítica literária. Por outro lado, é preciso levar em consideração que se os regorjeios dessa mesma crítica não foram maviosos, com o tempo, a historiografia colocou as coisas no seu devido lugar, a ponto de hoje em dia não haver mais críticas desfavoráveis ao Modernismo. Há de se considerar que a crítica é feita bem próxima ao fato literário, enquanto a historiografia tem o distanciamento devido para avaliar se os críticos subiram ou não o tom dos seus comentários.

As escolas literárias que precedem ao Modernismo trazem no bojo do seu programa uma reformulação ou negação da anterior. Assim, aconteceu com o Arcadismo em relação ao Barroco; do Romantismo em relação ao Arcadismo e do Modernismo em relação ao Parnasianismo para ficar em apenas alguns casos. Evidentemente há componentes filosóficos, estéticos, retóricos, e até mesmo políticos, que explicam essa flutuação ou retorno às origens clássicas. Dessa maneira, ocorreu com o Renascimento, com o Neoclassicismo e, séculos depois, com o próprio Concretismo em relação ao Barroco. A mesma coisa se pode dizer com relação à presença da modernidade na poesia.

O assunto é caro, todavia, desde o cancionero geral português, podem ser encontrados elementos formais que representam um avanço estético em relação às escolas precedentes. O próprio conceito de escola literária há algum tempo deixou de ser consenso. Não se pretende neste espaço crítico esquadrihar a situação delicada em que se contextualizam escolas e/ou movimentos literários. Todavia, é oportuno lembrar que o diálogo entretecido entre literatura, artes plásticas, escultura, arquitetura, cinema e música não é recente na História da cultura ocidental. Os misólogos de plantão talvez condenem a pintura impressionista feita a partir de um poema simbolista, ou o poema feito a partir de uma tela, mesmo que essa tela esteja em branco como o fez Mallarmé em *Un Coup de Dés* (Um lance de dados), que construiu o primeiro poema-estrutura de que se tem conhecimento, conforme propagou Augusto de Campos (1974, p.179), um dos três tradutores do livro *Mallarmé*.

Talvez um dos fatores que explique a rejeição de grande parte da crítica à poesia concreta, neoconcreta e poema-processo seja justamente o fato de que, em vez de diminuir, os movimentos que se sucederam ao concretismo radicalizaram ainda mais a proposta básica.

No campo das experimentações poéticas, é importante frisar que no Brasil são utilizados diversos processos para a elaboração dos poemas visuais. Estes vão desde: o uso da fonte Futura Bold negrito e da antiga letra set (recurso utilizado por Augusto de Campos nos poemas coloridos “Lygia Finge”); a estilização gráfico-matemática (recurso utilizado por Wladimir Dias-Pino em *A ave e Solida*); o videopoema (utilizado por Augusto e Haroldo de Campos); a holopoesia (por Augusto de Campos) até as mais variadas produções de poética visual atualmente produzidas em computador.

A utilização de diversos procedimentos para compor poemas visuais atravessou oceanos. Por exemplo, Melo e Castro é considerado o introdutor do Concretismo em Portugal, no ano de 1962. Ele introduziu a poética do pixel, o videopoema, a holopoesia e outros recursos audiovisuais em poemas. Ao lado de Ana Hatherly, ele foi um dos principais nomes da poesia experimental portuguesa. Também lá, como no Brasil, os poetas tiveram de produzir suas teorias a partir da concepção de suas práticas. Exemplo dessa atitude está no livro *PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, publicado em 1981, organizado pelos dois poetas.

Passados mais de 50 anos desde o advento do Concretismo no Brasil, é chegada a hora de uma nova geração de críticos avaliar a importância do Movimento como um todo na formação da literatura brasileira, em particular da poesia, independente de ela ser visual ou não, desde a segunda metade do século XX até a primeira década do XXI. Uma reflexão que precisa ser feita diz respeito à complexidade das poéticas visuais, pois se a poesia simbolista, no final do século XIX, era considerada obscura, difícil, tortuosa a ponto de propagar a poética do feio, em autores como Rimbaud, Mallarmé e Baudelaire, as poéticas visuais da segunda metade do século XX transcendem, do ponto de vista estético, o objeto livro.

Nesse sentido, promoveram o poema-livro, o livro-poema e o livro de arte. Diante desse comportamento estético, a crítica literária adotou uma postura de negação dos novos produtos chamados poemas gráficos, espaciais, matemáticos, semióticos e visuais.

Aproveitando-se da diversidade dos movimentos políticos e poéticos, que na maioria das vezes foram conflitantes, a crítica diacrônica – em defesa do cânone – procurou desqualificar os poemas surgidos nesse período a ponto de dizer que não seria nada, nem poesia, nem artes plásticas, nem escultura. Entendo que, no caso dos poemas

visuais, deveria haver outra atitude crítica, no que diz respeito ao modo de leitura. Adotada essa prática, a crítica não estaria tão distanciada da historiografia literária de maneira que o difícil e o ilegível estariam no mesmo lado da moeda poema. Quando a crítica se insurge contra as vanguardas, a impressão que se tem é que o poeta deve fazer o estorno para o poema em verso, senão ele corre o risco de ficar fora do nódulo canônico.

Chega a ser surpreendente que, transcorrido mais de meio século, o estudo do Concretismo e dos movimentos que o sucederam, como o Poema-Processo, ainda tenham tanta resistência dentro da Academia. Essa situação de ostensividade crítica nem os simbolistas franceses tiveram de conviver tanto tempo.

A história da literatura mostra que até o advento do gênero romance, – que surgiu durante o Romantismo através da publicação nos folhetins e cujo público alvo eram as mulheres da burguesia, – a poesia era predominante. No entanto, não se pretende afirmar aqui que a narrativa não tenha importância. Prova disso é a existência das epopeias clássicas, escritas em verso. A lista é longa, porém, para não ficar repetindo uma lista de obras mencionadas nos manuais de literatura e pela crítica diacrônica, destaco *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, a qual apresenta Virgílio como condutor intratextual e intertextual entre mundos literários e paradigmáticos do público leitor. Dentro de uma postura crítica sincrônica, cito *A máquina do mundo repensada* (2004), última obra publicada em vida por Haroldo de Campos, na qual ele dialoga com Camões, Dante e Drummond, todos construtores de máquinas do mundo erguidas em páginas construídas de versos. Também, mesmo sem ter sido escrito em narrativa, menciono Fernando Pessoa em seu livro *Mensagem*, único publicado em vida e em língua portuguesa, o qual realiza esteticamente um épico moderno que dialoga criticamente com *Os Lusíadas*, de Camões e com a própria história de Portugal.

É diante desse contexto que se deve compreender por que, próximo ao final do século XIX, a poesia ainda obtém preferência dos leitores. Nesse período, surge o Simbolismo e, com ele, a lírica moderna. As grandes cidades européias começam a ter um crescimento vertiginoso e aumenta a inquietação no meio artístico para se contrapor ao expressionismo. No campo literário, criam-se condições para uma poesia obscura, difícil e que chega a explorar a visualidade. O espaço branco da folha passa a ter importância como elemento de composição, embora esse mesmo procedimento já tenha sido testado durante o Barroco nos chamados caligramas e em diversos anagramas,

evidentemente que de forma diferente. A propósito, Ana Hatherly possui um estudo profundo sobre o assunto, fruto de anos de dedicação ao estudo do Barroco português que, até então, era praticamente ignorado pelo nódulo canônico.

De volta ao contexto do Simbolismo francês, o silêncio erguido do nada malarmeleano vem substituir a casta solidão da palavra, que deixa de ser apenas verbalizada ou declamada para ocupar nova dimensão. Nesse sentido o espaço funciona como uma espécie de pigmento poético de luz, mesmo sem o uso da tecnologia que irá proporcionar o objeto fractal dos concretos ou a poética do pixel dos poetas experimentais portugueses, da segunda metade do século XX. Talvez isso ajude a explicar como a vida no *front* lóbrego das pinturas impressionistas vem promover um diálogo inconsútil com os poetas simbolistas. Por essa via, Charles Baudelaire se deleita no berço esplêndido da modernidade e antecipa a estética do feio. Authur Rimbaud impressiona pela impetuosidade e pela explosão do discurso poético. Stéphane Mallarmé, o silêncio expletivo. Paul Valéry, sucessor direto de Mallarmé, indica explicitamente essa passagem nos hábitos de leitura, antevista pelo Simbolismo, na qual ergue grande parte de sua estética.

A prática dos simbolistas pode servir como referência para abordar a dos intensivistas, movimento surgido em Mato Grosso, em 1951, que teve um Manifesto publicado no jornal literário *Sarã*. Esse Manifesto iniciou no número 3 e foi concluído no 4, desse periódico. Por meio dele Wladimir Dias Pino propõe um simbolismo duplo (cf. texto integral apresentado no início deste capítulo). Em 1958, na revista *Noigandres* 4, os concretistas paulistas disseram no “Plano piloto para poesia concreta” (cf. início deste capítulo) que Mallarmé deu “o primeiro salto qualitativo” e Apollinaire a “valorização expressionista do espaço”, a partir dos *Calligrammes*, no entanto faz uma restrição dizendo que “como visão, mais do que como realização” (2006, p.215-216).

É fato que a prática de discutir o fazer poético a ponto de produzir sua própria teoria não começou com os intensivistas mato-grossenses, concretistas, neoconcretistas ou adeptos do poema-processo. Essa postura vem, pelo menos, desde os simbolistas franceses. Exemplo disso, Baudelaire foi um grande crítico de arte e inovou na forma de escrever. Valéry igualmente produziu muita teoria, entre elas a fundamental obra *Variedades*, cuja cinco partes foram publicadas entre 1924 a 1944, na França. Destaco o capítulo intitulado “Poética e Estética”, que se configura como leitura fundamental para o estudioso de poesia. É importante frisar que, no Brasil, alguns romancistas já haviam

feito o papel de críticos como José de Alencar, no Romantismo e Machado de Assis, no Realismo. Em Portugal, Fernando Pessoa poetizou sobre estética e filosofia, principalmente com Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, pela ordem de assunto. O farto material produzido pelo autor nessa área está reunido no livro *Obra em prosa* (1974), que saiu pela Nova Aguilar.

Para os movimentos de vanguarda poética no Brasil, seja o pouco ou quase nada estudado Intensivismo ou o conhecido Concretismo, produzir manifestos e teorias – além de ser uma atitude comum das vanguardas – têm a função de explicar algo que os críticos da época não se dispuseram a fazer. No caso do Concretismo, soma-se ao fato de que havia a intenção explícita de marcar posição de algo produzido pela primeira vez no Brasil e depois “exportar”. O objetivo, até certo ponto, foi conseguido. Passado mais de meio século é possível dizer que a negação da Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956 e 1957, sobretudo por parte da crítica paulista, estaria relacionada a dois fatores básicos: o questionamento da “qualidade” do texto poético e a descrença total na internacionalização da poesia concreta.

Sobre a Exposição Nacional de Arte Concreta, alguns fatos curiosos merecem ser aludidos. O destaque na imprensa paulista foi mínimo durante a realização da ENAC, enquanto que houve um espaço maior dedicado ao evento, no Rio de Janeiro. Os componentes de *Noigandres* começaram a colaborar no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil* (JB), por intermédio do crítico e poeta Mário Faustino, ainda em 1956. Drummond, Cassiano Ricardo e Manuel Bandeira foram alguns dos poetas da geração modernista que se interessaram pelas experiências do grupo. A revista *O Cruzeiro*, de março de 1957, saudou em suas páginas o que chamou de “O 'rock n rol' da poesia” trazendo fotos dos principais participantes do Movimento.

Há um aspecto a ser ressaltado nessa união passageira entre paulistas e cariocas: a Semana de 22 ficou marcada como um evento tipicamente paulista e despertou um sentimento nacionalista no tocante à linguagem. Quanto à ENAC, pretendia-se consolidar o movimento, cimentar diferenças bairristas e sob o mesmo teto estético procuraram alçar um vôo internacional. Todavia, mesmo com o aparente sucesso da exposição no Rio, ocorrida em fevereiro de 1957 e tendo tido repercussão nacional, em julho do mesmo ano, Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim romperam com o Concretismo. Em 1959, saíria o Manifesto Neoconcreto e a realização da I Exposição de Arte Neoconcreta, no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ). O Manifesto foi assinado por

Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim (dirigia o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, na época), Lygia Clark, Amilcar de Castro, Ligia Pape, Theon Spanudus e Franz Weissmann, os quais participaram da organização da referida exposição.

Como todo grupo político ou literário, algumas questões contribuíram para a cisão dos concretistas. Uma delas, sem dúvida, refere-se ao domínio do movimento no Brasil. A outra, o fato de os manifestos terem sido assinados apenas pelos componentes de *Noigandres*. Inicialmente, Wladimir Dias-Pino não tomou a mesma posição de Ferreira Gullar. Talvez vislumbasse, em um futuro próximo, outro movimento que não aquele encabeçado por Gullar. Ou, quem sabe, baseado na experiência do Intensivismo em Mato Grosso, acreditasse ser possível uma reunificação de forças de vanguarda poética. Mesmo com críticas favoráveis ao seu trabalho da parte de Augusto de Campos, não havia espaço político para sua atuação e, no fundo, ele acreditava que seu trabalho diferenciava-se dos demais concretistas. Certas ou não essas premissas, o ensimesmamento desse poeta propiciou nova cisão no grupo concreto. Em 1967, Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá, Neide de Sá, Moacyr Cirne e outros companheiros criaram o movimento poema-processo. Para fomentar a discussão, vale o registro de um detalhe curioso: não houve participação de paulistas entre os componentes do Poema-Processo. O grupo acreditava que o trabalho de aglutinação realizado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari não permitiria a ação de pares participando com esse novo grupo.

1.2 Entre o ovo de Colombo e o pomo da discórdia

A história das vanguardas poéticas na segunda metade do século XX, no Brasil, guarda algumas semelhanças com as vanguardas poéticas russas do começo do mesmo século, sobretudo no que tange ao desinteresse de boa parte da crítica acadêmica brasileira. O resultado disso é que o Futurismo russo foi mais estudado por estudiosos de outras nações. Não é mera coincidência que, no Brasil, algumas das melhores traduções de poetas russos tenham sido feitas pelos concretistas Augusto e Haroldo de

Campos, em conjunto com Boris Schnaiderman – com quem tomaram as primeiras lições da língua russa. Este último, responsável pela revisão ou colaboração, prefácio, resumos biográficos e notas. Dentre as traduções realizadas por esses três, uma obra essencial é *Poesia russa moderna*, que teve grande sucesso editorial – considerando o produto poesia – tendo sido publicada pela primeira vez em 1967 e já teve mais de seis edições (as últimas pela editora Perspectiva). Outro destaque é o livro *Maiakóvski* (1967), também traduzido pelos mesmos parceiros. O procedimento de “transcrição” (termo utilizado pelos irmãos Campos) ocorre da seguinte forma: um deles traduz e Schnaiderman faz a revisão da língua, a partir do original.

A crítica literária brasileira, em pouco mais de meio século, não deu muito destaque a essas vanguardas e quando tratou do assunto o apresentou como se fosse o “ovo de Colombo” ou o “pomo da discórdia”. Além da profusão da discussão acadêmica, não deve ser deixado de lado o embate, ora assumido ora velado, entre paulistas e cariocas. Nunca é demais lembrar que o início do Modernismo brasileiro deu-se a partir de São Paulo e teve como marco a Semana da Arte Moderna de 1922. No caso das vanguardas poéticas da segunda metade do século XX, envolveu um número considerável desses dois principais estados brasileiros e ainda participantes, cuja origem de nascença ou de produção não era dos estados citados.

Aparentemente, o Concretismo, em 1956, abriu as comportas de uma das últimas vanguardas literárias no Brasil e em Portugal. Cronologicamente, depois dele vieram o Neoconcretismo (1959), a Poesia Experimental portuguesa (1962), a Poesia Práxis (1962) e o Poema Processo (1967). Independente de ter o aval da crítica literária brasileira, o movimento concretista foi propagado pelos seus interlocutores como o único nascido no Brasil e depois exportado para diversos outros países. Ele teve duas grandes exposições no país de origem; uma em São Paulo, outra no Rio de Janeiro. Trata-se da I Exposição Nacional de Arte Concreta (ENAC), ocorrida em dezembro de 1956, na capital paulista e em fevereiro de 1957, na capital federal. Dos 28 participantes, 22 eram das artes plásticas, sendo três na condição de escultores, um como desenhista, uma gravadora e 15 pintores. No caso dos poetas, foram três por São Paulo e três pelo Rio de Janeiro. Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari participaram como integrantes do grupo *Noigandres*. Pela então capital federal, Ferreira Gullar, Wladimir Dias-Pino e Ronaldo Azeredo.

Antes da abordagem dos trabalhos dos poetas concretos, é pertinente conhecer a trajetória de cada um deles como autores propriamente ditos. Uma recomendação precisa ser feita: por se tratarem de poetas de vanguarda, o objeto livro não pode e nem deve ser tomado tão somente como elemento catalisador de formação de suas literaturas. Após essa ressalva, devem ser levados em conta seus trabalhos publicados em jornais ou revistas, assim como performances ou exposições realizadas ao longo de suas carreiras literárias. Essa recomendação se faz necessária diante da heterogeneidade dos autores e para que se possa entender um pouco mais a produtividade literária deles. Em face das condições expostas, e por outras que ainda não foram mencionadas, é que não se deve aceitar a defesa do Movimento como tendo sido o “ovo de Colombo” ou o “pomo da discórdia”. Há várias estórias ainda não contadas que poderiam vir à tona de forma a contribuir na mudança de postura da historiografia literária e da crítica literárias. Certamente, nem todas precisam vir a público diante do desinteresse histórico e político de posições isoladas. E não se pretende, neste espaço crítico de reflexão, alimentar as animosidades, de qualquer um dos grupos. O que deve ser evidenciado é a novidade do texto poético que permanece novidade (penso em Pound, 1995).

Fig. 1: Reportagem da revista *O Cruzeiro* sobre a Noite de Arte Concreta, na UNE, em 1957. Acima, à direita, Manuel Bandeira visitando a ENAC, no Rio de Janeiro.

O texto literário é mais importante de que qualquer desejo íntimo de natureza política. Em defesa dessa concepção a literatura deve assumir seu papel de catalisadora da grande arte. O estudioso de literatura não pode e nem deve colocar o biografismo em lugar da arte engendradora. A história é importante, no entanto conhecer e admitir a evolução do procedimento poemático é fulcral para quem se propõe a estudar a grande literatura; seja ela expressa em verso ou prosa, geométrica ou linear, espacial ou matéria bruta exposta em folhetos ou jornal. É por tudo isso que se deve evitar acreditar em tudo que os críticos tradicionais falaram e escreveram até hoje. É preciso desatar esse nóculo canônico. Ele existe e pode ser sim contestado.

Na verdade, existem vários cânones. Toda grande literatura é feita deles. Mas até que eles se estabeleçam como tal é preciso cuidar para não cometer imprudências. É, praticamente, consenso que a poesia concreta é canônica. Acreditando nessa afirmação, poder-se-ia questionar: os poemas visuais poderiam receber o mesmo tratamento ou seria necessário desenvolver outros parâmetros de avaliação, tendo em vista que ele apresenta elementos de abstração? Talvez não haja uma resposta exata a esse questionamento.

1.3 Os primeiros voos de três *Noigandres*

Em 1948, em uma página literária de *O Estado de S. Paulo*, dirigida por Sérgio Milliet, é publicado o poema “O lobisomem”, cujo autor assinava como José Pignatari e assim se apresentava: “O amor é para mim um Iroquês/ De cor amarela e feroz catadura/ Que vem sempre a galope, montado/ Numa égua chamada Tristeza./ Ai, Tristeza tem cascos de ferro/ E as esporas de estranho metal (...)”. Ele encerrava o poema da seguinte forma: “Não sou cão, não sou gente – sou Eu.// Iroquês, Iroquês, que fizeste?” (PIGNATARI, 2004, p.34). Mesmo que nenhum outro estudioso tenha feito referência a isso, o texto faz lembrar a poesia pantagruélica, praticada entre 1840 e 1860, pelos estudantes de Direito de São Paulo, na época do Romantismo. Antonio Candido inclusive dedica ao assunto um capítulo do livro *O Discurso e a Cidade* (1993),

denominado “A poesia pantagruélica”, no qual discorre sobre a poesia do absurdo e diz ser a mesma uma manifestação do “anfiguri”. Segundo Hoauiss (2009) trata-se de “discurso, matéria, trecho literário burlesco, etc., escrito em prosa ou verso, propositalmente ininteligível” (p.133). Candido esclarece ainda que “foi praticado em Portugal e no Brasil, sobretudo no período barroco, com finalidade cômica” (CANDIDO, 1993, p.225). O significado da palavra Iroquês é “indivíduo dos iroqueses; família de línguas indígenas norte-americanas do nordeste dos EUA, que inclui o cheroqui, o oneida e outras” (HOUAISS, op.cit., p.1.110). Vale observar que dentre os poetas românticos brasileiros mais conhecidos não se tem conhecimento que um deles tenha publicado esse tipo de poesia. No entanto, dentre os que assumiram e exercitaram essa prática consta o romancista Bernardo Guimarães.

Os primeiros textos dos poetas *Noigandres* foram publicados na *Revista de Novíssimos* (Fig.2). Antes, Décio como seus futuros companheiros de grupo havia conseguido publicar em alguns jornais paulistas. O lançamento de poetas novos, depois da Semana da Arte Moderna de 22, adota esse procedimento como rito de passagem. Em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Mato Grosso, o ritmo de publicação segue esse curso. De volta ao adventício poema de Pignatari, se ele não chegou a ser tão conhecido na literatura brasileira pelo menos serviu para chamar a atenção de alguns descontentes com a poética que imperava na época, dentre eles os novatos poetas Haroldo de Campos e Augusto de Campos. Os dois irmãos podem ter sido despertados pela abordagem temática, estética ou simplesmente gostado do flerte com o satírico e o medievo.

Fig. 2: A primeira revista que publicou textos dos três fundadores do *Noigandres*

Coincidência ou não, anos mais tarde a palavra *Noigandres*, de origem provençal e sentido incerto, será retirada de um poema do trovador Arnaut Daniel, cuja referência aparece dentro do canto XX, de Ezra Pound. E procurando dar um significado à enigmática palavra, os futuros componentes dirão que seria “olor contra o tédio”. Anos mais tarde, Augusto de Campos irá ser um dos principais tradutores, no Brasil, do poeta provençal Arnaut Daniel e, juntamente com Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grunewald e Mário Faustino, fará parte de um seletor grupo de tradutores dos poemas de Pound.

Naquele mesmo ano ocorreu uma exposição retrospectiva de Di Cavalcanti, na sede do IAB (Instituto de Arquitetos do Brasil). Na ocasião, Augusto de Campos comparece a uma mesa redonda da qual participam, entre outros, Murilo Mendes e Décio Pignatari. Após o término, Augusto convida Décio para conversar. Não demorou muito para que acontecesse o primeiro bate-papo entre os três fundadores do *Noigandres*. O encontro se deu em uma tarde de outubro numa antiga leiteria da Rua Líbero Badaró, no centro de São Paulo. O entendimento foi tanto que, a partir dos fins de 1948, Décio, então com 21 anos, aluno da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, sai de Osasco todos os sábados para se reunir na casa de Haroldo, 19, que cursava a mesma faculdade, e de Augusto, 17 anos, que estava concluindo o curso clássico. O endereço ficava no bairro Perdizes, zona Oeste. Com o propósito de ouvirem música erudita contemporânea, discorriam sobre poesia moderna, artes plásticas e cinema. Ali começava uma das mais longas amizades e afinidades políticas e literárias de que se tem notícia na história da literatura brasileira. Pouco tempo depois, os três conhecerão, pessoalmente, Oswald de Andrade, através de Mário da Silva Brito. Todavia, naquela época, Oswald, que ficou conhecido como um dos principais idealizadores da Semana de 22, padecia pelo isolamento que lhe era impingido pela sua geração e pelo não reconhecimento de sua obra. Mesmo assim, isso não era motivo para aqueles poetas colocarem em descrédito um dos autores mais inovadores da primeira fase do modernismo.

Se Mário de Andrade se notabilizou pelo romance *Macunaíma* e nem tanto pela sua poesia (mesmo tendo publicado *Paulicéia Desvairada*, verdadeira declaração poética feita à capital paulista), tal afirmação não serviria para Oswald de Andrade. Como criador, destacou-se com a publicação de *Manifesto Pau-Brasil* (1924); do *Manifesto Antropófago* (1928); os poemas pílula, piada; os mais de duzentos fragmentos (capítulos), organizados dos mais diversos modos em romances como

Serafim Ponte Grande, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e peças teatrais como *O Rei da Vela*, que demorou trinta anos para ser encenada.

Essa peça foi apresentada pela primeira vez em 1967, trinta anos depois de publicada em livro, na cidade de São Paulo, pelo Grupo Oficina, sob a direção de José Celso Martinez. Foi o primeiro texto revolucionário escrito por Oswald de Andrade, em 1933, e revela uma forte crítica social. A peça tem como personagem principal Abelardo I, o “rei da vela”, que emprestava dinheiro a juros extorsivos e era dono de uma fábrica de velas. Por ter sido encenada em pleno período da ditadura militar, assumiu uma conotação de protesto contra o regime, e se constitui em um dos marcos do teatro brasileiro.

A exemplo do que havia ocorrido no Simbolismo francês, quando telas foram feitas a partir de poemas também, no Brasil, Tarsila do Amaral, – que mais tarde se tornaria esposa de Oswald – pintou um de seus mais famosos quadros *O Antropófago*, que apresenta temas e cores brasileiras com características que remetem ao Cubismo, uma das vanguardas europeias do começo do século XX.

Uma das provas da força poética de Oswald de Andrade para os futuros componentes do *Noigandres* é que, alguns anos depois, ele será um dos três brasileiros incorporados ao *Paideuma* (autores escolhidos pelo grupo como referência em criação estética). Este até então só tinha autores estrangeiros como: Joyce, Cummings, Mallarmé e Pound. Oswald fará companhia a Guimarães Rosa e João Cabral de Melo. A admiração inicial daqueles jovens poetas refletirá, pós-morte do poeta antropófago, em um trabalho de reconhecimento crítico que incidirá em diversas ações. Dentre elas, destaque para Haroldo que organizou a antologia *Oswald de Andrade: trechos escolhidos* (1967) e fez uma introdução crítica aos volumes 2 e 7 de *Obras Completas de Oswald de Andrade* (1972). Enquanto Augusto fez a introdução à reedição fac-similar da *Revista da Antropofagia* (1975) e usou o termo em um dos títulos de seu livro *Poesia antipoesia antropofagia* (1978). É oportuno trazer à memória que um dos primeiros textos críticos sobre a obra em prosa de Oswald é de autoria de Antonio Candido, escrito em 1944 e publicado em 1945, no livro *Brigada Ligeira*, no qual ele faz um balanço, até então inédito de todos os romances de Oswald, tendo dado o título de “Estouro e libertação”. Igualmente recomendável a leitura de outro texto denominado “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, publicado em *Vários escritos* (1960), quando Candido aceita o reparo feito por Haroldo de Campos no que diz

respeito ao ato de considerar o livro *Serafim Ponte Grande* mais radical do que *Memórias sentimentais de Miramar*, “levando ao máximo as qualidades de escrita e visão do real que fazem de Oswald um supremo renovador” (op. cit., p.99). O crítico reconhece a mudança de ponto de vista pelo fato de Haroldo estar “bem aparelhado para ver estas coisas e reconsidero meu juízo” (CANDIDO, 1995, p.99). Cabe observar que Candido praticamente não aborda a obra poética de Oswald em seus principais livros de ensaio como *Tese e antítese* (1964); *Literatura e sociedade* (1965) e *A educação pela noite e outros ensaios* (2000).

Um trabalho semelhante ao realizado com a obra de Oswald é a revisão crítica da literatura que os irmãos Campos fizeram com o poeta maranhense Sousândrade – apontado por eles como um precursor da poesia moderna com seu “Inferno de Wall Street” (1877) – e o simbolista Pedro Kilkerry, sob a responsabilidade de Augusto.

Fig. 3: Capa do primeiro livro de Haroldo de Campos

Após a menção de como os três poetas paulistas se encontraram, seria oportuno conhecer em que condições cada um deles publicou seus primeiros livros. O primeiro deles é Haroldo de Campos, que publicou *Auto do Posseço: Poemas* (1950) (Fig.2), pelos Cadernos do Clube de Poesia. Posteriormente, juntamente com Augusto e Décio, publicaram a revista-livro *Noigandres* 1 (1952); 2 (1955) e a 3 (1956), no mesmo ano em que ocorreu a Exposição Nacional de Arte Concreta (ENAC).

Dentre os poemas publicados por Haroldo, não necessariamente em livros, no período que antecede à ENAC, a partir de um determinado título ou tema, destacam-se “Thálassa Thálassa” (1951), “Ciropédia ou a educação do príncipe” (1951), “Teoria e prática do poema” (1952), “O âmago do ô mega” (1955-1956) e “Fome de Forma” (1958). Praticamente, todos os trabalhos que precedem a “O âmago do ô mega” trazem uma forte presença da prosa poética ou do poema em prosa.

É pertinente a lembrança de que passada a fase heróica do Concretismo, a poesia matemática e o salto participante, Haroldo voltará a experimentar a fronteira limítrofe entre prosa e poesia em uma de suas principais obras: *Galáxias* (1976). Um breve exemplo disso acontece em “Thálassa Thálassa”: “Virgem barroca, figura/ Na proa dos

navios/ Sacode a cabeleira abissal perfuma de pólipos/ Quando o Mar almirante Te empolga e o tatuas no peito/ Com o esqueleto de coral de todos os seus mortos” (2000, p.26). Não por acaso, Haroldo é considerado o mais barroco dentre os três componentes de *Noigandres*. O seu irmão, Augusto, o considera neobarroco. Com relação a outros títulos, é oportuno mencionar um pequeno trecho na parte 6 do Ciropédia: “E ele compôs uma criatura sonora AUREAMUSARONDINAALÚVIA” (2008, p.51).

A expressão poética acima foi utilizada como parte do título de um evento denominado “Um tributo à poesia concreta”, ocorrido de 15 a 18 de abril de 2008, na cidade de São Paulo, na Casa das Rosas – Espaço Haroldo de Campos de poesia e literatura – e na Faculdade de Letras da USP. A organização esteve a cargo dos poetas Claudio Daniel e Frederico Barbosa. É importante frisar que discussões sobre poesia concreta não costumavam ter lugar na Universidade de São Paulo, desde meados da década de 1960, sobretudo no curso de Letras. Quanto a participação de Haroldo na ENAC, os seguintes trabalhos foram expostos: “si len cio” (1955), “o â mago do ô mega” (1956), “entre par(edes)ênteses” (1956), “o pavilhão da orelha” (1956) e “o peri scópio ao peri cárdio” (1956).

A respeito de O Clube da Poesia, tinha à frente Domingos Carvalho da Silva e outros poetas e críticos da geração de 1945, cujos participantes buscavam um rigor esteticista de timbre classicizante de forma que o “postulado básico é o epitáfio do modernismo” (SIMON; DANTAS, 1982, p.4). Os três amigos paulistas romperam com o clube em 1950 e manifestaram publicamente uma posição adversa à poética praticada em 1945, não sem antes reconhecerem a importante contribuição do clube no sentido de valorizar e divulgar autores ingleses e alemães, tais como T. S. Eliot e Rainer Maria Rilke. Talvez, se aqueles três novatos continuassem no clube, o destino literário deles seria outro. Isso se deve ao fato de que da chamada geração de 45, praticamente, nome algum fará parte do nódulo literário.

Uma das exceções, levando em conta apenas a cronologia, é João Cabral de Melo que publicou *A Pedra do Sono*, em 1942. No entanto, o referido poeta traçou seu próprio caminho e juntamente com Carlos Drummond de Andrade são nomes amplamente aceitos pela crítica literária brasileira. No caso de o mineiro de Itabira, quando Cabral iniciou sua carreira literária, já havia lançado vários títulos como *Alguma Poesia* (1930), *Brejo das Almas* (1934), *Sentimento do Mundo* (1940) e *José* (1942).

Este último livro traz um dos poemas mais conhecidos da literatura brasileira, cujo título é “José”.

Além de Haroldo de Campos, Décio Pignatari também publicará seu primeiro livro pelo Clube de Poesia, denominado *O Carrossel* (Fig. 5) (1950). Após dois anos, será a vez de *Rumo a Nausicaa* (1952), desta feita já com o aval literário da revista-livro *Noigandres* 1 (Fig. 4), edição dos autores. A história da literatura mostra que a saída dos três futuros concretistas do Clube da Poesia no ano de 1950 era para formar algo proeminente na literatura nacional. E com esse intuito, em 1952,

Fig. 4: Capa do número 1 da *Noigandres*

Haroldo, Augusto e Décio fundam o grupo *Noigandres*, que objetivava não somente divulgar as ideias de um grupo de jovens poetas paulistas, mas também enfrentar os embates com os críticos literários brasileiros, posto que quando um era atacado como poeta os demais acorriam em defesa do grupo. Mais tarde, também serviria para atacar os concretistas que deixaram o Movimento e todo e qualquer adversário que tentasse obstruir a trajetória do grupo, que iria receber novos componentes.

Mesmo com tiragens pequenas, as revistas-livro *Noigandres* se tornarão conhecidas e servirão para projetar o nome daqueles três poetas que se reuniam em Perdizes para discutir arte. Conforme mencionado, o nome *Noigandres* foi retirado de um poema provençal de Arnaut Daniel.

Fig. 5: Capa do primeiro livro de Décio Pignatari

Além do citado poema “O lobisomem”, de Décio, também ficará conhecida a farsa trágica “O jogral e a prostituta”, que começa com os versos: “Onde eras a mulher deitada, depois/ dos ofícios da penumbra, agora/ és um poema:/ Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas”. Uma estrofe depois ele diz: “A legião dos ofendidos demanda/ tuas pernas em M,/ silenciosa moenda do crepúsculo” (2004, p.44). Um detalhe curioso a ser destacado é que,

o autor, em vários poemas do segundo livro, usará parte do seu nome como mote para construir uma poética, a exemplo do final de “Hidrofobia em Canárias”: “Aronda, aronda, cave canem, mulier – decius é o cão Pignatari – o canil.” (op.cit., p.52). Da mesma forma, esse recurso se evidencia no poema “Decius infante” e em várias partes do “Epitáfio”. Ele assim se manifesta: “Décio Pignatari menino imenso e castanho com tremores/ nascido sob o signo mais sincero e para e per e por e sem ternura/ (...) Estás cansado Pignatari e teu desprezo intumesceu como uma árvore tamanha” (PIGNATARI, p.60).

Cerca de dois anos após o lançamento de *Noigandres* 1, Décio viaja para Europa. No mesmo ano de 1955, quando a expressão “poesia concreta” aparece em artigo de Augusto na citada revista-livro, Décio se encontra com o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, na Europa, onde fazia experiências análogas, mas não idênticas, às do grupo paulista. Desse modo, “a ânsia de compartilhar suas ideias com outros artistas e de enraizar seu projeto em outras culturas revela como já se prefigura um conceito de técnica como trabalho social.” (SIMON; DANTAS, op.cit. p.5). Dentre os poemas de Décio que servirão como cartão de visita ao que virá ser chamado Concretismo, destaque para “Adieu, Mallaimé (Autoportraître)” (1954) e os “Stèle pour vivre n° 1 e n° 2 (1955). Este último foi escolhido por Décio para ser exposto em cartaz na ENAC, cuja relação é a seguinte: “um movimento” (abril 1956), “semi di zucca” (fevereiro 1956), “stèle pour vivre n° 2” (agosto 1955) e “terra” (1956), o qual retornará em *Noigandres* 4 (1958).

A trajetória literária de Augusto começa pela publicação da obra *O rei menos o reino* (1951) (Fig. 6), em uma pequena editora, cujos poemas foram escritos entre 1949 e 1951. Esse primeiro livro é pouco estudado, mesmo assim, será objeto de uma análise comparativa com a primeira obra de Wladimir Dias-Pino (cf. item 2.3.2). No segundo, *Poetamenos* (1953), cuja primeira edição saiu na revista-livro *Noigandres* n° 2 (1955), há como que uma espécie de anúncio-proposta, que mais tarde receberia o nome de verbivocovisual (projeto estético buscado e defendido pelo poeta ao longo de sua carreira literária) “ou aspirando à esperança de uma/ KLANGFARBENMELODIE/ (melodiadetimbres)/ como em WEBERN:/ uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor” (2001, p.65). Em trecho adiante, o poeta aponta o caminho dos “instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou “ideogrâmico” (...) e ao final reverberação: leitura oral – vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o

Fig. 6: Capa do primeiro livro de Augusto de Campos

poema como os instrumentos na klangfarbenmelodie de WEBER” (op. cit., p.65). E o que se vê nas páginas seguintes são os famosos seis poemas coloridos que, segundo o próprio autor, seriam efetivamente os primeiros poemas concretos feitos no Brasil.

A disposição dos poemas coloridos lembra um pouco a de *Um coup de dés*, a obra maior do simbolista Mallarmé, que teve uma das traduções (transcrições) feitas por Haroldo de Campos, nos anos de 1970. A obra em questão é *Mallarmé* (1974). Talvez por isso a composição espacial utilizada pelo autor francês tenha sido um dos objetos estéticos de desejo mais perseguidos por parte dos concretistas.

Fig.7: Poema “Lygia Fingers”, de Augusto de Campos

A leitura poética da tradução/transcrição dos poemas de Mallarmé teve um público cativo no Brasil depois do Concretismo. Contribuiu para esse fato o esforço dos irmãos Campos e Décio Pignatari, os quais proporcionaram aos leitores brasileiros, que não liam em francês, conhecer um pouco mais do trabalho de um dos principais simbolistas, assim como o de outros poetas que praticaram uma poética da invenção.

No entanto, para quem se dispõe a ser um estudioso da literatura, é preciso ter cautela quanto à afirmação de que foi Augusto de Campos quem publicou os primeiros poemas concretos que se tem notícia. Tal precaução se deve ao fato de que, alguns anos antes, Wladimir Dias-Pino já havia produzido poemas que também exploravam a composição espacial. Esse tipo de procedimento pode ser visto em poemas dos seus primeiros livros publicados em Mato Grosso no começo da década de 1940 e, depois, nos jornais literários de Cuiabá, como *O Arauto de Juvenília* (a partir do número 2), *Sarã* (desde o primeiro número), publicados entre 1949 e 1951 na capital mato-grossense. Acrescenta-se a essa preocupação com a visualidade a publicação de trabalhos de xilogravuras nos respectivos jornais, todos eles antecedentes ao trabalho dos chamados concretistas.

Para se acreditar na afirmação de Augusto de Campos, seria necessário dar crédito que poemas concretos são apenas aqueles produzidos segundo os parâmetros dos manifestos do *Noigandres* e que isso só tenha sido realizado pelos componentes do grupo. É oportuno lembrar que a maioria dos manifestos foi publicada apenas dois anos após a ENAC. Diante desses fatos, é questionável acreditar em trabalhos críticos que afirmam que o melhor do Concretismo brasileiro foi feito pelo grupo paulista. A história da literatura brasileira precisa ser recontada ou, no mínimo, necessita de algumas correções. Afinal, foram seis o total de poetas que participaram da ENAC e não apenas três. Não se deve conceber a ideia de que os outros três participantes foram meros coadjuvantes porque não o foram. Muito menos expectadores do Concretismo produzido no Brasil, caso contrário estará se negando o legado de outras experiências estéticas visuais desenvolvidas por Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino. Por sinal, Gullar não deu muita importância aos seus trabalhos do período concretista (cf. item 1.4). Enquanto Wladimir, em momento algum, abandonou o campo da poética visual. É por isso que no transcorrer deste trabalho a questão sobre os “direitos” de utilização do nome Concretismo voltará à tona.

De retorno à produção de Augusto de Campos, em 1955, ele produz “Bestiário” para fagote e esôfago, fazendo sete poemas-pílula. Além disso, explora a forma composicional no espaço como se fossem “filmletras”, já anunciado no trabalho anterior. Em 1956, participa na Exposição Nacional de Arte Concreta com: “salto” (1954), “ovo novelo” (1955), “tensão” (1956) e “concreto” (1956) e um texto manifesto publicado na revista *AD Arquitetura e Decoração* nº20, com capa de Hermelindo Fiaminghi (também responsável pela arte de capa da *Noigandres* 4), encarte que serviu para divulgar os trabalhos da ENAC. Ao emitir uma opinião sobre ele, João Cabral de Melo Neto o identificou como construtor de uma poesia de “distinta liga de aço” e a arte de “levá-la à pureza extrema”, conforme contra capa de *VIVA VAIA* (Poesia 1949-1979), na segunda edição, com projeto gráfico original de Julio Plaza. Na terceira edição, consta pequeno texto de Carlos Adriano, que encerra com as seguintes palavras: “Sua trajetória radical e corajosa manifesta a liberdade ao enfado do fácil. Aqui, a poesia (“o afazer de afasia”) é falésia, risco e desafio” (2001, contra-capa). Esse mesmo Adriano irá obter uma das únicas entrevistas concedida por Ronaldo Azeredo, a qual será mencionada adiante.

1.4 Os participantes do Rio de Janeiro na ENAC

Fig. 8: Capa do livro de Gullar *O Formigueiro*

Para falar sobre os participantes da ENAC pelo Rio de Janeiro, é fundamental conhecer um pouco de cada um deles. O primeiro nome é o maranhense Ferreira Gullar que publicou *Um pouco acima do chão* (1949) e *A luta corporal* (1954), obras precedentes à chamada fase concreta. Ambas saíram em edição do autor que, na época, já morava no Rio de Janeiro. É importante frisar que o escritor irá excluir de sua bibliografia, anos mais tarde, o primeiro livro. E foi em função do segundo livro, que passou a ser o primeiro, que ele foi chamado para participar da ENAC. Na referida exposição, esteve presente com a primeira versão de *O Formigueiro* (1955), e um texto teórico intitulado “Teoria e prática da poesia”.

Em uma das partes mais contundentes do seu manifesto poético diz: “É preciso que a linguagem falhe para que o poeta fale” (1956), frase que ficou para a história. A versão impressa do poema “O formigueiro” só irá surgir em 1991, pela Europa Edições.

Adotando prática semelhante a de Augusto, que afirmou que os poemas coloridos seriam os primeiros poemas concretos, Gullar irá dizer que “O formigueiro” trabalha com as possibilidades visuais das palavras e é um exemplo perfeito da poesia neoconcreta. Para se ter uma noção da importância que o poeta maranhense dá aos seus trabalhos “Concretos/Neoconcretos” basta verificar que no livro *Toda Poesia 1950-1980*, antologia organizada pelo autor, os tais poemas ocupam apenas 12 páginas enquanto os poemas englobados em “A luta corporal” vão da página 15 a 122.

Segundo Lorenzo Mammi, curador da exposição intitulada *Concreta 56' a raiz da forma*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em comemoração aos 50 anos da poesia concreta:

A necessidade de construir uma teoria estética que valesse tanto para a poesia quanto para as artes plásticas é um elemento idiossincrático da arte concreta brasileira, que não me parece ter correspondências imediatas em campo internacional, pelo menos não com essa força (2006, p.20).

Para ver e/ou ouvir alguns dos textos preferidos de Gullar de sua autoria basta acessar o *site* oficial do poeta, hospedado no portal Terra. Dentre seus trabalhos da fase pré-concreta, destaque para “Galo galo”, “A galinha” e “Roçzeiral”. Este último é o mais inovador e está entre os preferidos do próprio autor.

Para se ter noção da elaboração literária desse poema basta dizer que sua reprodução sem utilizar o espaçamento original destruiria a sua forma a ponto de ficar prejudicado do ponto de vista estético e mesmo fonético e fonológico, posto que em dado momento a linguagem parece ser onomatopeica. Tal procedimento lembra – em algumas passagens – a “língua transmental” (zaúm) do Futurismo russo, uma das vanguardas do começo do século XX, que teve Khlébnikov como um dos principais criadores. Esse poeta russo revolucionou o uso da palavra e estudou as possibilidades

novas de seu emprego. Dentre os procedimentos utilizados por ele e seus seguidores, destacam-se: a montagem e desmontagem de palavras; a transformação de nomes próprios em verbos, de substantivos em adjetivos e vice-versa; o registro dos cantos dos pássaros, entre outros. Uma pequena mostra do poema de Gullar (Fig.9) pode ser vista a seguir.

Fig. 9: Página interna de O formigueiro de Ferreira Gullar

Sobre Ferreira Gullar, cabe o registro de um trecho do poema “Galo galo”: “O galo/ no saguão quieto.// Galo galo/ de alarmante crista, guerreiro,/ medieval.// De córneo bico e/ esporões, armado/ contra a morte,/ passeia”, o qual termina com uma passagem que, mesmo não remetendo ao galo cabralino que tece a manhã, aponta para um caminho palmilhado por uma poética de risco entre o imagético e o social: “Grito, fruto obscuro/ e extremo dessa árvore: galo./ Mas que, fora dele,/ é mero complemento de auroras” (GULLAR, 1981, p.28-29). Esse trecho é prova singular de que Gullar soube andar pelo fio da navalha da poesia social e, por isso, sua poesia atinge o prumo das águas e plaina sobre o solo seco do quintal da poética visual. Cabe destacar que, no poema em questão, o flerte com a visualidade é mais metafórico do que espacial, o que, de maneira alguma, descaracteriza-o; destarte singulariza-o.

O segundo participante pelo Rio de Janeiro é Ronaldo Azeredo. Ele é um dos poucos poetas concretos que não escreveu versos, preferindo o canto silente da forma. Na época da exposição, tinha apenas 19 anos de idade e, na condição de carioca, participou da ENAC pelo Rio de Janeiro. Todavia, no ano de 1957, mudou-se para São Paulo e passou a fazer parte efetivamente do grupo *Noigandres*. Em virtude da singeleza da construção dos seus poemas, eles acabaram se tornando bem conhecidos e serviram,

inclusive, como marca de identificação dos procedimentos concretistas de maneira geral. Em outras palavras, o poema como representação gráfica de uma ideia abstrata ou de um fenômeno natural como acontece no texto “ruasol” (1957). Na ENAC, participou com “ro” (1954), “ra” (1956) e “z” (1956). Seu primeiro livro *Mínimo múltiplo comum* (1956) saiu no mesmo ano da exposição. Dentre seus métodos de trabalho, destacam-se poesia em pano, poemas-mapa, poemas-desenho, poemas-partitura e poemas quebra-cabeça. Seus trabalhos mais conhecidos são “Tic-tac” (1956), “Velocidade” (1957). O primeiro texto denominado “Rato” saiu em *Noigandres* 3 (1954).

A sua biografia pode até não chamar tanto a atenção, no entanto desperta curiosidade a presença de alguns laços familiares. Dentre os passíveis de comentários, cabe destacar o fato de suas duas irmãs terem se casado com poetas concretos. Lygia Azeredo se tornou esposa de Augusto dos Campos e foi mote de alguns dos poemas coloridos de Augusto como “Lygia Finge”, do livro *Poetamenos* (1953). A outra, Ecila, casou-se anos mais tarde com José Lino Grunewald. Pode-se conhecer um pouco mais o poeta, falecido em São Paulo, em 14 de novembro de 2006, conferindo aquela que é considerada como única entrevista dada em vida. Publicada em 8 de fevereiro de 2005, na revista eletrônica da UOL denominada *Trópico*, no endereço <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2529,1.shl>, teve como o entrevistador Carlos Adriano. Pelo que se tem conhecimento, ele teria concedido essa entrevista somente em virtude da amizade que mantinha com o entrevistador. Talvez, por isso, ela sinalize para um algo mais sobre o poeta, mesmo para aqueles que não usam a biografia para tentar explicar a obra do autor. Azeredo, ao longo de sua vida, procurou não se expor aos holofotes voltados para os concretistas ou reagir à crítica impiedosa aos que desconsideravam o movimento como literatura a ser levada a sério. Em momento algum, ele veio a público defender alguma posição política ou estética do grupo, pois o escritor era de opinião que bastava conhecer seus poemas.

Para se ter uma ideia de como transcorreu a entrevista, cabe comentar uma das primeiras perguntas feitas ao entrevistado, a qual indagava sobre o censo dos poemas ou trabalhos publicados pelo autor desde 1954 e se, por acaso, eles não caberiam em um formato livro. Inicialmente, Azeredo afirmou não saber. Depois, teria dito, por telefone, que havia computado 29 e que os trabalhos talvez coubessem, se fosse feito por um grande designer suíço, ponderando que, no Brasil, seria tarefa difícil encontrar um que pudesse fazê-lo a contento. Também afirmou que nunca havia sido procurado por editora alguma para fazer essa coletânea e nem se interessara em tomar tal iniciativa.

Ainda, na entrevista, o poeta mostra sua concordância em deixar por conta dos três componentes originais do *Noigandres* a condução política e estética do movimento do qual participara. Adotando uma poética do silêncio do verso, mostra que preferia se envolver nos seus trabalhos do que ser um dos formuladores teóricos do grupo. Disse o quarto *Noigandres*: “O Augusto, Haroldo e o Décio: os grandes teóricos e os grandes poetas. Eu era mais o fazedor, não era o teórico ou formulador de grandes teorias. Nunca fui e nunca serei. Eu sou um fazedor. Um artista, um artesão: eu faço os poemas”. Também discorreu sobre o pai intelectual, Oswald de Andrade, e deu devido destaque para o período em que frequentou diariamente o atelier de Alfredo Volpi, pintor ítalo-brasileiro considerado pela crítica como um dos principais nomes da segunda geração do Modernismo, destacando a atitude do artista plástico que bancou seus trabalhos na década de 1970.

O terceiro nome pelo Rio de Janeiro é Wladimir Dias-Pino. Na época, os concretistas de São Paulo pensavam que ele fosse mato-grossense em virtude de ter publicado seus primeiros livros em Cuiabá. Todavia, ele nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1927, porém em 1936 acompanhou a família transferida para Mato Grosso. O pai, anarquista, tipógrafo da Imprensa Nacional, buscou asilo na Província. Wladimir cedo aprendeu a ter um completo domínio sobre as artes gráficas e descobriu as formas geométricas de forma encantatória, ao observar e juntar retalhos de tecidos, sobras do material de trabalho de sua mãe. Muito cedo começou a escrever. O resultado disso é que em 1940, com quase 14 anos, já havia publicado *A fome dos lados*, poema em forma de livro que se abre na vertical, e em 1941, *A máquina que ri*, que explorava a horizontalidade da página branca. O primeiro livro será objeto de análise no item 2.3.2, adiante.

Fig. 10: Wladimir na ENAC, no Rio de Janeiro, em 1957

Ocorre um hiato entre suas publicações. Em 1948, lança *Dia da Cidade*, livro-poema que espacializa as palavras e os versos que o compõem. Segundo mencionou em entrevista a Paulo Silveira, em 1999, teria sido a obra que o ajudou a pensar o livro *A ave*, publicação que o levou a ser convidado a participar da ENAC. Silveira afirma que o referido livro “é possivelmente o primeiro livro de artista brasileiro pleno, que se

autocomenta, concebido e executado integralmente por um único artista, dependente da sequencialidade das páginas e inadaptável para outros meios” (SILVEIRA, 2008, p.177). É um produto da arte contemporânea, que nos últimos anos tem merecido a atenção de estudiosos das mais diversas áreas, sobretudo arte e design. Essa publicação envolve conceitos a partir do objeto livro ou livro de arte. A referida obra foi impressa em 1955 e lançada em 1956, com uma edição limitada a trezentos exemplares.

Mesmo sem a clara intenção de valorizar a biografia do artista, chega a ser surpreendente que esse poeta de vanguarda tenha produzido suas principais obras na distante Cuiabá. O estado de Mato Grosso, até então, não produzia grandes nomes para a literatura brasileira, a menos que se incluía Visconde de Taunay como um dos autores que idealizou parte de suas obras a partir da realidade de Mato Grosso. O mais ilustre, na época, era Dom Aquino, arcebispo de Cuiabá e que esteve à frente do governo. Esse poeta ocupou a cadeira 34 da Academia Brasileira de Letras, tendo tomado posse em 9 de dezembro de 1926. Outro nome atualmente bem conhecido, o poeta Manoel de Barros, que publicou sua primeira obra em 1937, contemporâneo de Wladimir, só viria a ter algum reconhecimento a partir da década de 1980. Anos mais tarde, tornar-se-ia o escritor mato-grossense mais premiado no Brasil.

É como participante do grupo carioca na ENAC que comparece Wladimir Dias-Pino. Na referida exposição, apresentou-se com a primeira versão do que viria a ser uma das suas principais obras experimentais: *Solida* (Fig.11). Único participante da

Fig.11: *Solida*, de Wladimir Dias-Pino

exposição que decompôs as palavras em versões gráficas e geométricas. Cabe o registro de que na exposição da capital paulista, ele apenas enviou seu trabalho artístico. Enquanto no Rio de Janeiro teve participação mais ativa.

Wladimir Dias-Pino, em conversa com este pesquisador, no ano de 2007, afirmou peremptoriamente que *Solida* não seria propriamente uma obra de poesia concreta.

De forma semelhante a Ferreira Gullar com *O Formigueiro*, que procura fugir do rótulo de concretista, Wladimir parece até concordar com a preocupação do poeta maranhense, há muito tempo radicado no Rio, de fugir a esse rótulo. Há como uma espécie de estigma que envolve os poetas concretos. A historiografia literária mostra que o ciclo do Concretismo terminou nos anos 1970. A pergunta que se poderia fazer é por que alguém não assume esse legado? Independente do que possa ter acontecido ou ainda irá acontecer cabe aos estudiosos rediscutir o conceito do que foi efetivamente essa estética e a sua contribuição para a poética visual no Brasil e no exterior. O que a crítica tradicional não pode é continuar omitindo a existência de diferentes visões estéticas e políticas do Concretismo. Melhor seria se discutisse as contribuições renovadoras no campo da poesia, tanto as postas em prática pelo *Noigandres* quanto pelos participantes do Rio de Janeiro. Ainda, discutir os trabalhos autorais que antecedem ao Movimento e os posteriores a ele, para se ter uma visão melhor dos desdobramentos poéticos das décadas seguintes, com destaque para os poemas visuais. Fica parecendo que o fato de Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino terem promovido dissidências não lhes daria o direito de usar a marca Concretismo.

O que menos um artista deseja é ficar rotulado por uma dada prática artística ou concepção estética ou ideológica. Por isso, uma tarefa dignificante para os críticos seria restabelecer a importância de cada um dos participantes da ENAC. Acrescenta-se a essa preocupação a de que, para escapar do dogma do cânone, é preciso que os poemas visuais sejam analisados como qualquer outra matéria poética, independente do procedimento adotado. A partir dessa restauração da ordem, os críticos encontrarão aqueles que se mantiveram fiéis à visualidade e aqueles que partiram para outras experiências poéticas, incluindo a volta ao verso tradicional.

Os estudiosos sabem que o grande poeta não costuma ficar preso a formas ou a temas. Ele muda conforme sua necessidade interior ou vontade estética predominante. Quando não é isso, estuda todas as possibilidades artísticas que lhe convêm e toma seu próprio rumo. É o caso de Wladimir Dias-Pino que, além de poeta, é designer, escultor, artista plástico entre outras atividades artísticas. O seu parceiro de longa data, Silva Freire, se não o acompanhou em todas essas experimentações poéticas, pelo menos fez parte de algumas das principais realizações poéticas e políticas ocorridas tanto em Mato Grosso quanto no Rio de Janeiro. Essa parceria, pode-se dizer, tem continuidade mesmo após a morte de Silva Freire, posto que Wladimir Dias-Pino foi responsável por toda a arte gráfica da *Trilogia cuiabana*, obra de 1991.

As obras de Wladimir Dias-Pino assumem um papel importante na história da literatura e do poema visual, posto que, *A ave* (1956) e *Solida* (1962) são obras inaugurais que não apenas serviram como referência estética quando da criação do movimento Poema-Processo, em 1967, como igualmente se enquadram na categoria de livro de artista.

Com relação aos livros de Wladimir de Dias-Pino *Os corcundas* (1954) e *A máquina ou a coisa em si* (1955), vale a pena conhecer os estudos aprofundados de Augusto de Campos, Álvaro de Sá, Neide de Sá, Antonio Sérgio Mendonça, todos publicados entre as décadas de 1960 e 1980. Da década de 1990 em diante, destacam-se estudiosos como Sergio Dalate – analisando as duas primeiras publicações em uma dissertação de mestrado – Philadelpho Menezes, Décio Galvão, Paulo Silveira, Vera Casa Nova, entre outros, os quais privilegiaram a produção visual de Wladimir.

Uma tese passível de defesa é a de que pelo fato dos seus livros não terem sido reeditados e o poeta ter optado pelo livro de artista – prática seguida por Neide de Sá e demais autores que mostraram seus trabalhos no final da década de 1960 – pode servir como justificativa por ele ter um número menor de trabalhos acadêmicos em relação aos outros participantes da ENAC. Situação bem diferente ocorreu com Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar. Se as primeiras edições de seus livros foram por conta própria, o mesmo não aconteceu com as posteriores, os quais tiveram várias reedições a partir dos anos 1980. Outra possibilidade foi o isolamento imputado pela crítica e pelo próprio autor, receoso de não mais causar impacto gerado pela atuação vanguardista. Alia-se ao fato, de que a publicação de livros no Brasil tem um custo alto. Além disso, ao longo dos anos, tem diminuído o interesse dos leitores pela poesia. Ainda não me refiro ao poema visual produzido com o auxílio da ferramenta computador.

Convém registrar que Wladimir Dias-Pino não parou de produzir desde o fim do Poema-Processo, que teve uma parada tática, em 1972, em virtude da marcação da ditadura militar sobre a arte e os artistas. A variedade dos projetos postos em prática dificulta um pouco a abordagem dos que se propõe a estudar a obra dele no todo.

1.5 *Noigandres*: a blindagem em torno de si mesmo

Fig.12: Foto clássica dos componentes do Grupo *Noigandres*

Se o legado do Concretismo deixa dúvida de quem seriam seus legítimos herdeiros, tal coisa não acontece quando se pensa no trabalho realizado pelos participantes do *Noigandres*. Para se entender a importância desse grupo na literatura brasileira, é fundamental observar algumas posturas adotadas pelos seus componentes desde o fim das duas exposições de arte concreta. Isso porque, para defender o postulado do Concretismo e se manter em atividade durante várias décadas, os componentes do grupo fizeram uma espécie de blindagem em torno deles mesmos, seja para divulgar o movimento ao qual pertenciam, seja para se proteger dos ataques da crítica literária. Há de se ressaltar que houve um aumento no número de participantes do grupo original (Fig. 12). Quando o grupo sofria algum ataque, mais de um de seus componentes saía em defesa daquele que sofrera.

Uma das fortalezas de resistência ao Concretismo se encontrava, justamente, na USP, mais especificamente na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Isso pode ser comprovado facilmente fazendo uma pesquisa na plataforma Lattes, do CNPQ, para saber quem são e onde estão os pesquisadores que trabalham com poéticas visuais no Brasil. Basta digitar os nomes dos poetas participantes da ENAC ou dos movimentos que fundaram para verificar que boa parte dos pesquisadores se concentra nas unidades da Pontifícia Universidade Católica (PUC), sobretudo a da capital paulista. Coincidência ou não, essa instituição privada teve entre seus quadros de professores de carreira, ou como convidados, nomes como Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Melo e Castro, Philadelpho Menezes, entre outros. Isso é um claro indício de que a ação desses poetas nessa Instituição de Ensino Superior contribuiu para que o número de trabalhos acadêmicos defendidos lá fizesse parte dessa estatística. Outra situação encontrada nessa rápida busca é verificar quais profissionais

se qualificaram em outras instituições, tendo como objeto de estudo as vanguardas poéticas da segunda metade do século XX, e que depois voltaram para trabalhar na citada Universidade. Dentre as instituições públicas, destaque para os trabalhos defendidos na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários.

Para se entender um pouco sobre a resistência vivenciada pelos componentes do *Noigandres*, cabe registro pelo menos de duas situações ocorridas na USP. Haroldo de Campos foi assessor jurídico da reitoria por sete anos e não teria sido chamado, durante o auge do Concretismo, uma vez sequer para fazer fala no curso de Letras. É pertinente lembrar que Haroldo de Campos foi orientando de Antonio Candido durante o doutorado e defendeu uma tese, que se tornou livro, intitulada *A morfologia do Macunaíma* (1973) e, anos mais tarde, publicou *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989). O usuário interessado em conhecer esta obra deve se utilizar da ferramenta de busca no sistema implantado pela USP e verá que consta o registro de um único exemplar desse livro no acervo da biblioteca da FFLCH. Todavia, ao tentar o empréstimo dele, o interessado será informado por algum funcionário de que há vários anos ele se encontra desaparecido. Registra-se que o teor do livro discute justamente a omissão do Barroco em uma obra fulcral da crítica literária brasileira, no caso *A formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)* de Antonio Candido, cuja comemoração dos cinquenta anos da primeira edição ocorreu em 2009. Situação semelhante teria vivido Décio Pignatari, poeta e semiótico, na mesma Instituição. Ele trabalhou durante duas décadas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e, igualmente, não teria sido convidado a fazer fala no curso de Letras. Aposentou-se pela USP, em 1994. Da mesma forma que Haroldo, durante o doutorado em Literatura, este também foi orientando de Antonio Candido. Depois de ter trabalhado, durante 22 anos como professor colaborador na PUC-SP, em 1997 Pignatari assumiu a pós-graduação na área de Letras daquela Instituição.

A pergunta que poderia ser feita, passados cinquenta e pouco anos, é se a tática utilizada pelos membros fundadores do *Noigandres* deu certo. Para a história da literatura, provavelmente, a resposta seria sim. No entanto, para a crítica nacional certamente a resposta seria não. Mas isso é assunto para outro momento.

1.6 Como o nó do Concretismo se desatou no Rio de Janeiro

A história literária confirma que houve problemas entre os concretistas de São Paulo e os do Rio de Janeiro. A causa da discórdia pode ter sido as relações pessoais, políticas ou até mesmo discordâncias estéticas e pragmáticas. A verdade é que a versão muda conforme o lado que estiver sendo investigado. Uma das teses aqui utilizadas é que o *Noigandres* fez uma blindagem em torno de si mesmo para atacar os adversários e se defender, quando fosse necessário, com o propósito de buscar a internacionalização do Movimento. Além do corpo a corpo, intelectualmente, os textos teóricos tiveram um papel decisivo nesse processo todo. Um caso concreto seria o de que, por discordar do artigo “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, escrito por Haroldo de Campos, no livro *Teoria da Poesia Concreta*, Ferreira Gullar teria rompido com o Concretismo. Devido à condução política e estética do *Noigandres*, Wladimir Dias-Pino também romperia anos mais tarde.

Faz-se necessário algumas considerações sobre os então concretistas radicados no Rio de Janeiro. Cada qual teve um destino diferente. Ferreira Gullar consolidou-se como poeta e um dos principais críticos de arte no Brasil. O seu sucesso aconteceu principalmente devido a sua poesia social. Registra-se ainda que, na década de 1960, ele teve atuação vigorosa junto ao CPC (Centro Popular de Cultura). Depois fundou o Grupo Opinião ao lado de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, entre outros. Com Oduvaldo, inclusive, escreveu a peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, que recebeu o “Molière”, o “Saci” e outros prêmios. O auge como poeta, todavia, aconteceu com o “Poema sujo”, o mais famoso do autor e traduzido em diversos países. Um dos fatos mais marcantes, relacionado a esse texto, deu-se em 1975, quando Vinicius de Moraes veio da Argentina para o Brasil e trouxe uma cópia em fita cassete, com áudio do poeta. Depois disso, cópias dela passaram a ser ouvidas no Rio em audição privada. Detalhe: o país ainda estava sob o regime militar e Gullar era um dos exilados políticos.

Ronaldo Azeredo, logo após a Exposição Nacional de Arte Concreta, acabou vindo para São Paulo e passou literalmente a fazer parte da família dos Campos. Com isso, toda sua trajetória passou a estar ligada ao grupo *Noigandres*.

Wladimir Dias-Pino foi responsável pela edição de diversos jornais literários, desde quando morava em Cuiabá, juntamente com seu parceiro e amigo Silva Freire. De

volta ao Rio para estudar, não foi diferente a sua ação. Exemplo disso é o jornal *Japa* (1953), cujo primeiro número teve um texto em prosa de Gullar intitulado “Osiris come flores”. Em tom de brincadeira, segundo palavras dirigidas por Wladimir Dias-Pino a este pesquisador, o referido texto teria servido como apresentação literária do poeta maranhense a ponto de ser convidado a escrever na extinta revista *O Cruzeiro*. Silva Freire também faz alusão a isso, dizendo que, após participação no *Japa*, “Gullar foi ser legendista na [revista] Manchete e abrir caminho rumo ao infinito” (FREIRE, 1986, p.324). A relação de amizade entre Wladimir Dias-Pino e Ferreira Gullar, provavelmente, teve dias melhores, posto que os dois dividiram um quitinete logo que ambos chegaram ao Rio de Janeiro. O primeiro vindo de Mato Grosso e o segundo de Maranhão. No *site* oficial de Gullar é mencionado que, em 1951, ele começou a escrever sobre arte e também a trabalhar como revisor de textos na extinta revista *O Cruzeiro*, no mesmo ano.

Wladimir Dias-Pino é um poeta que teve e ainda tem um comportamento artístico e estético típico de vanguarda. Liderou um movimento pelo qual defendia (Poema-Processo) e, de forma incisiva, dizia que esse movimento não precisava de líderes. Todavia, ele o foi. Pode ser que diante do temor de que se repetisse a situação vivenciada junto aos membros de *Noigandres*, por isso tenha preferido adotar uma retirada estratégica de cena, em 1972, antes que a liderança se configurasse como tal. Ainda era recente o conflito de vaidades em que havia se metido com ex-colegas do Concretismo paulista.

Wladimir e seus companheiros do Poema-Processo defendem outra versão. Para eles, a retirada estaria ligada ao fato de o regime militar restringir cada vez mais atividades artísticas que pudessem servir como fatores de agregação da população civil diante da ditadura. Em entrevista dada à revista Brouhaha, de Natal-RN, Dias-Pino (2007, p.55), explica como eles ludibriavam a censura na ditadura militar. Afirma que os censores não conseguiam compreender o nível de produção artística dele e de seus companheiros, por isso ficava fácil realizar exposições e fazer crítica ao regime militar. Todavia, teria chegado um momento em que a situação se complicou. Enaltece, na mesma entrevista, a percepção do poeta Hugo Pontes, que teria dito que com a parada tática de 1972 do Poema-Processo, teria dado origem ao poema visual.

1.7 Publicações sobre vanguardas e exposições

Para entender melhor as vanguardas poéticas visuais no Brasil, é importante conhecer algumas publicações que vieram a público nos últimos cinquenta e poucos anos. As primeiras, evidentemente, trazem como autores os próprios participantes dos movimentos Concretismo, Neoconcretismo, Poema-Processo, entre outros. Nesse sentido, aludo a algumas obras já citadas e outras ainda não informadas: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960* do grupo paulista Noigandres (primeira edição de 1965; a quarta é de 2006); *Cultura posta em questão* (1965) e *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969) de Ferreira Gullar. Esses dois últimos títulos, a editora José Olympio reuniu-os em uma só obra (última edição é de 2006). E para conhecer melhor as outras vanguardas poéticas: *Processo: linguagem e comunicação* (1973), de Wladimir Dias-Pino e *Instauração praxis* (1974), de Mário Chamie.

Do outro lado do continente, em Portugal, é recomendável entrar em contato com o livro *Po-ex: textos teóricos de documentos da poesia experimental portuguesa* (1981), de Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro. O pesquisador de literatura encontra um grande obstáculo quando resolve trabalhar com as vanguardas poéticas da segunda metade do século XX. Essa tarefa se torna mais desafiadora devido a não reedição de vários títulos dos participantes de todos esses movimentos e a dificuldade em encontrar em bibliotecas pelo menos um exemplar das obras poéticas ou teóricas. Alguns títulos servem para ilustrar essa situação vivida tanto no Brasil quanto em Portugal: *Vanguarda: produto de comunicação* (1977) de Álvaro de Sá; *O próprio poético* (1973) de Melo e Castro e *A casa das musas* (1995), de Ana Hatherly. Para conhecer esses e outros títulos afins, o mais viável seria visitar inúmeros sebos revirando prateleiras empoeiradas ou fazendo nos sebos virtuais uma pesquisa minuciosa por título e autor. Com um pouco de sorte, é possível encontrar alguns títulos de obras teóricas, os de obras poéticas dificilmente serão achados.

Como demorou muito para a crítica reconhecer a importância dessas vanguardas poéticas, na Academia, acabou gerando defesas de monografias e teses tardias, que depois se transformaram em livros. Alguns títulos que ajudam a explicar um pouco o que foram esses movimentos: *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea* (1991), de Philadelpho Menezes; *Poesia concreta brasileira: as*

vanguardas na encruzilhada modernista (2005), de Gonzalo Aguilar; *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* (2001; a segunda edição saiu em 2008), de Paulo Silveira. Outros títulos vieram sob a forma de estudos críticos como: *Sobre Augusto de Campos* (2004), organizado por Flora Sussekind; *Céu acima: para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos* (2005), organizado por Leda Tenório Motta, após a morte do poeta.

Dentre as publicações periódicas, merece destaque a publicação de *O Eixo e a Roda* da UFMG, que traz o “Dossiê 50 anos da poesia Concreta” (2006). A referida Revista, talvez por ser fora do eixo Rio – São Paulo não se restringe ao Concretismo como o título deixa transparecer. Ela traz de forma documental e analítica as multifaces das vanguardas poéticas da segunda metade do século XX. Estão presentes artigos de críticos do Brasil, Estados Unidos, Argentina e Portugal.

Na segunda metade da primeira década do século XXI, em virtude de comprometimento com as exigências da CAPES, diversos programas de pós-graduação no Brasil passaram a editar revistas eletrônicas dirigidas a um público alvo formado por professores universitários e estudantes de mestrado e doutorado. Nestas revistas *on line* há espaço para a publicação de textos literários produzidos por pós-graduandos. Provavelmente, em menos de duas décadas, após a sedimentação desta ideia e de outras que estão por vir, surgirão novos nomes de críticos literários e mesmo de autores que se iniciaram na ficção a partir dessas publicações acadêmicas.

A possibilidade real de se ter uma revista *linkada* (o termo vem de *link*, elemento de hipermídia que, mediante um clique de *mouse*, provoca a exibição de novo hiperdocumento) à página do programa é um atrativo acadêmico a mais nesses tempos de cibernautas. Também merecem menção as revistas literárias não institucionais, que possuem registro de ISSN. Igualmente, os blogues (páginas pessoais, atualizadas periodicamente, em que os usuários trocam as mais diversas experiências acerca dos trabalhos apresentados) produzidos por escritores.

A denominação de “ciberpoeta” no Brasil vem do começo da década de 1990. Augusto de Campos, por exemplo, chamava Arnaldo Antunes carinhosamente por essa expressão. Em 1993, Antunes, um artista multimídia, lançou *Nomes*, que congregava livro, CD e vídeo. Quase na mesma época, foi posto em execução um projeto denominado “Vídeo Poesia – Poesia Visual”, no qual foram trabalhados sete poemas: “Bomba” e “SOS”, de Augusto de Campos; “Parafísica”, de Haroldo de Campos; “Femme”, de Décio Pignatari; “Dentro”, de Arnaldo Antunes e “O Arco-Íris no Ar

Curvo”, de Julio Plaza. O resultado dessa experiência, desenvolvida entre 1992 a 1994, no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI) da Escola Politécnica da USP, está registrado em livro, por Ricardo Araújo, com o título de *Poesia visual – vídeo poesia* (1999).

O foco deste trabalho é a poética visual produzida no Brasil. No entanto mesmo com um projeto como o “Vídeo poesia”, que resultou em esforço conjunto de pesquisadores das áreas de Engenharia Eletrônica e Arquitetura utilizando o que havia de mais avançado na época, é importante ressaltar a produção de um vídeo poema ocorrido em Portugal, em 1958.

O autor dessa produção poética, que precede o ciberespaço, é Melo e Castro. Seu trabalho denominado “Lírica do objeto” é um dos primeiros bem sucedidos nessa linha. E ele acontece bem antes do lançamento do livro *Ideogramas* (1962), que dialoga com a poesia concreta brasileira. Outra experimentação poética realizada pelo poeta português levou o nome de “Música negativa” (1965). Os mais diversos artefatos domésticos, na citada experiência, compõem o cenário juntamente com o poeta em estado de silêncio. Desde cedo, sua opção pela não poesia ou pela despoesia se manifestou de forma instigante. Esses e outros trabalhos do gênero podem ser constatados no DVD *Antologia sincrônica*, o qual integra o *Livro de releituras e poiética contemporânea* (2008). Trata-se de um livro de crítica literária que traz um DVD com material antológico do poeta português, que teve um intenso relacionamento literário com os principais nomes da poética visual no Brasil e que continua com uma postura de vanguarda. A editora pela qual saiu é a Veredas & Cenários, de Belo Horizonte, na coleção Obras em Dobras. Na parte ensaística, Melo e Castro reserva três textos ao amigo e poeta Haroldo de Campos: “Visita virtual a Haroldo de Campos”; “A máquina do mundo trivisitada: um tributo a Haroldo de Campos” e “O triângulo branco de Haroldo de Campos: releitura do ensaísmo haroldiano”.

Dentre os poetas que se aproximaram do grupo paulista *Noigandres*, no final da década de 1950 e produziram poemas concretos, destacam-se: José Lino Grunewald, Edgar Braga e Pedro Xisto. No caso dos contemporâneos, além de Arnaldo Antunes, há outros poetas que, na prática, realizaram um aproveitamento e aprimoramento conceitual desde o fim do Concretismo. Nomes como Cid Campos (com diversas parcerias musicais com o pai Augusto de Campos), André Vallias, Lúcio Agra, Lenora de Barros, Walter Silveira, entre outros são lídimos representantes dessa linhagem

poética. Além de terem melhorado a proposta do Concretismo, procuraram produzir algo que os diferenciasssem dos precursores.

Nesse sentido, grande parte do que produziram foi realizada a partir da integração entre arte e tecnologia. Não por acaso esse foi o título de um projeto cultural posto em prática por alguns desses autores no Centro Cultural do Banco do Brasil, na capital paulista, durante quatro encontros, de abril a julho de 2009.

A busca inicial de Augusto de Campos por uma poesia verbivocovisual é realidade presente para esses poetas contemporâneos. Eles enfrentaram o desafio de fazer poesia no universo fluido e multimidiático dos suportes digitais. Alguns deles produzem uma arte do precário, usando o acervo de sobras adjacentes, o camelô, a pirataria, os *gadgets* (geringonças tecnológicas), os brindes. Também há que ser destacada a participação de diversos músicos que realizaram projetos coletivos com os poetas concretos. Além dos já citados, acrescenta-se o compositor e músico Lívio Tragtenberb.

Ainda sobre eventos tendo como tema a vanguarda, um dos mais interessantes que ocorreu nos últimos anos foi a exposição *Virada Russa: a Vanguarda no Museu Estatal Russo de São Petersburgo*, acontecido de setembro a novembro de 2009, no Centro Cultural do Banco do Brasil, em São Paulo, depois de ter passado por Brasília e Rio de Janeiro. Essa exposição trouxe ao país, pela primeira vez, um número significativo de obras de artistas plásticos da vanguarda russa do começo do século XX, e exibiu 123 obras de nomes inaugurais do período como Marc Chagall, Kazemir Maliévitch, Vasili Kandinski. O destaque da Mostra ficou por conta da trilogia de Maliévitch: “Cruz Negra”, “Quadrado Negro” e “Círculo Negro”, considerada uma das maiores rupturas na história da pintura.

1.8 O transe visual de Wlademir Dias-Pino e Regina Pouchain

As obras basilares do Poema-Processo foram produzidas próximas à eclosão do movimento concretista. No entanto, Wlademir Dias-Pino afirma que o livro *A ave* é intensivista. O Intensivismo nasceu em Cuiabá, em 1951, conforme documento

publicado no jornal *Sarã* (cf. o começo deste capítulo), cujos diretores eram Wladimir Dias-Pino, Othoniel Silva e Rubens de Mendonça. Tanto Wladimir quanto Othoniel escreveram textos teóricos sobre o Intensivismo. Silva Freire compareceu com muitos trabalhos no aludido jornal. No tocante à obra *A ave*, ela teve várias versões, assim como *Solida*. Algumas delas podem ser conferidas no blogue denominado “Lambuja”, organizado pela poetisa e fotógrafa Regina Pouchain, do Rio de Janeiro. No referido endereço eletrônico, há links sugeridos para quem se interessar em conhecer outros blogs de poemas visuais de autores que participaram do Poema-Pprocesso e de trabalhos de todas as fases de Wladimir Dias-Pino.

Os poemas – seguindo a orientação de produzir versões conforme manifesto do Poema Processo – foram cromatizados no computador. Não se trata de um processo puramente de colorização e sim de (re)produção, (re)criação e (re)composição de matizes poéticos e texturas gráfico-composicionais. Trata-se de um trabalho bem organizado que inclui acervo do poeta e sobre o poeta realizado por Regina Pouchain. Ela é uma das responsáveis pela operacionalização, compilação e cromatização dos trabalhos de Wladimir Dias-Pino.

Em outro blog criado por Regina Pouchain para divulgar a obra do poeta encontram-se composições mito-poéticas formadas a partir de telas de pintores consagrados (Rembrandt, Rubens, Coubert, Goya e Rene Magritte) que dialogam com textos de poetas canonizados como Baudelaire, Castro Alves, Jorge de Lima, entre outros. Ainda, constam alguns trabalhos recentes produzidos por Wladimir Dias-Pino.

Regina Pouchain, além de cuidar da obra de Wladimir Dias-Pino, realiza trabalhos fotográficos muito interessantes, que merecem ser conhecidos. Tanto o estudioso quanto o leitor leigo, poderá se surpreender com os poemas visuais produzidos por Regina Pouchain, sobretudo os seus fotopoemas (Fig. 13a e 13b). Nos que aparecem abaixo ela utiliza uma composição ótica fragmentária a partir do detalhamento de silhuetas e membranas sinestésico-fotográficas. Esses trabalhos podem ser encontrados no mesmo *Lambuja*.

Fig. 13a: Poemas em silêncio 1 de Regina Pouchain

Fig. 13b: Poemas em silêncio 2 de Regina Pouchain

Sua técnica de trabalho se diferencia da de Wladimir. Ela parte da fotografia detalhada que se plasma em corpos policromados e, muitas vezes, segmentados para chegar a composições visuais mito-poéticas. A alma feminina respira pelos poros e dá vazão a formação de imagens transcendentais. Seu modo de pensar o poema extrapola a palavra escrita e insurge em novo estatuto poético. O trabalho de escritura é substituído pelo uso de textura fílmica. O nivelamento da imagem ocorre por camadas de luzes e compactua com o leitor um estado de sublimação. É como se quem estivesse do outro lado da tela ou da imagem pictográfica pudesse exercer um estado de abandono, de absoluto silêncio plasmado em corpos vegetais e de fibrilação intensa a ponto de ser um expectador do imponderável. Não há receita para estabelecer um modo de leitura; aliás, esse se constitui em um dos seus maiores trunfos. O leitor participa desse exercício de composição poética e vai embrenhando-se nessa paisagem que dá a impressão de ter gravidade zero. É o universo que conspira a favor da poetisa. A teleobjetiva invade um corpo vibrátil de silêncio *continuum*.

Metaforicamente, poder-se-ia dizer que os três poemas visuais (Fig. 13a, 13b e 14) se apresentam como um silêncio estridente que vaza no azul anil pelos poros cadentes de vegetais vibráteis, os quais parecem se tornar vermes a partir de uma vida vórtice de veia azulácea-crustácea. E no meio dessa hidropaisagem de memória fóssil e de maneira fácil, o silêncio se ergue e contamina o poema estendendo seus tentáculos por meios de arquissemas pigmentados e cromatizados. A tela do computador anuncia

uma queimada invasiva de objetos de luz que arrebenta os poros da margem de trabalho e transborda de azul o silêncio arquetípico das fibras ópticas erguidas em filamentos de pixel. É o poema pixel que se apresenta aos olhos plasmados de contemplação.

Essa sequência denominada “Poemas em silêncio” mostra quão diversificadas são as técnicas dos poemas visuais. As palavras soltas ou elaboradas somem das formas fixas ou das estruturas concretas da segunda metade do século XX, dando lugar a novos matizes poéticos. Não se trata da negação do poema tradicional; antes, de outra forma de fazer poemas. Essa atitude estética de utilização de outras vias poéticas, por sinal, vem

Fig.14: Poema em silêncio 3 de Regina Pouchain

desde o Concretismo, passou pelo Poema-Processo e segue celeremente seu trajeto pelos dias atuais. É a decantação da imagem poética sem palavras. Um porvir de imagens anunciadas pelas lentes de uma poetisa que, em vez da caneta, lança mão do mouse e redefine seus traços de apontamentos pictóricos em poemas sem palavras. É o poema visual decantado em megapixel e produzido em alta definição.

É nesse contexto que ela se apresenta com Wladimir Dias-Pino, onde ambos realizam milhares de trabalhos no computador. O resultado dessa parceria pode ser visto a partir da arte do convite e do cartaz da exposição ocorrida no Salão Oi Futuro, de 8/09 a 02/11/2008, na cidade do Rio de Janeiro. A exposição recebeu o nome de *Contrapoemas anfipoemas* e teve curadoria de Adolfo Montejo Navas e Alberto Saraiva. O trabalho poético começa pela apresentação desse cartaz de divulgação que, acrescentando ao que aparece no convite (Fig.15), traz mais oitenta versos como se fosse uma espécie de “Manifesto”.

Esse cartaz trazia, no alto, dois poemas visuais da Exposição, medindo 43 X 31,3cm, separados um do outro por apenas 1,2cm. Abaixo do primeiro poema, à esquerda, havia uma espécie de manifesto contendo os seguintes tópicos: Peculiaridades básicas; Leitura; Comentário; Conclusão e Nota. Constavam dois retângulos, medindo 13,1 X 8,8 cm, com fundo cinza e as palavras “Contrapoemas” (escrita em preto) e “Anfipoemas” (escrita em branco). Entre os dois retângulos de fundo cinza, apareciam duas imensas colunas, contendo cada uma 40 versos e as palavras-chave “luz” e “cor” (cf. item 3.4) se faziam presentes em todos eles: – *do que toda a cor que tem luz* /– se

bastando em cor que produz luz/ – a que é de toda cor à beira do seu limite luz (...). Acima do segundo retângulo apareciam os nomes dos dois expositores. As palavras “luz” e “cor” representam e simbolizam a força motriz das artes plásticas, da escultura, da fotografia, da dança e, sobretudo, de toda a poética visual produzida nos séculos XX e XXI.

Fig. 15: Convite Exposição *Contrapoemas anfipoemas*, de Wladimir Dias-Pino e Regina Pouchain, realizada em 2008, no Rio de Janeiro

A produção conjunta serial se evidencia a partir do momento em que não consta uma separação autoral nas quase cinco mil imagens projetadas nas salas da exposição. De cada projetor multimídia saíam mil poemas visuais. Cada um ficava cinco segundos exposto, até que um novo aparecia e ajudava na composição de mosaicos espacio-poéticos com um dos oitenta versos apresentados no cartaz poema. Dimensões geométricas pulsantes sensitivas davam a impressão de se misturar na retina plasmática

de cada leitor/observador e mostravam um processo de escrita amalgamado com a inscrição imagética dos dois poetas. Mesmo com as dimensões consideráveis do cartaz, o local da Exposição ocupou apenas um espaço de 10,5 X 2 cm, no canto inferior, à direita, atitude rara nos tempos de globalização e de patrocínios ostensivos. Tão rara quanto incomum na atualidade é a presença de um manifesto-poema em um poema-cartaz, conforme reprodução total, na sequência:

Peculiaridades básicas:

Tratar o térmico e o processo de compressão (nos Contrapoemas), como elemento retardador de super velocidades, para existir então a possibilidade de leitura mecânica do cérebro humano.

Leitura:

- a) O Concretismo brasileiro trabalhou com a concreção. Nós queremos a compressão que arquiva mais, em menos espaço.
- b) A velocidade geometrizada torna eletrônica a energia.
- c) O homem necessita da máquina para ler certas informações de forma mais veloz do que seu pensamento, assim como a ave, por fazer o exercício do vôo, vê certas cores que o homem não percebe. Os Contrapoemas, aspiram congelar de forma construtiva o infinito como um limite. O tempo estático.

Finalizo este item apresentando três dos poemas, de Wladimir Dias-Pino e Regina Pouchain, que foram projetados nas salas da exposição *Contrapoemas anfipoemas*, no final de 2008, no Rio de Janeiro.

Fig. 16a: *Contrapoemas anfipoemas* de WladimirDias-Pino e Regina Pouchain

Fig. 16b: *Contrapoemas anfipoemas* de WladimirDias-Pino e Regina Pouchain

Fig. 16c: *Contrapoemas anfipoemas* de WladimirDias-Pino e Regina Pouchain

1.9 O Modernismo tardio em Mato Grosso

Depois da Semana da Arte Moderna de 1922, em São Paulo, o Modernismo se expandiu para todas as regiões do Brasil, estimulando os mais diversos movimentos artísticos. Em alguns estados, a reação literária tardou e até provocou refluxo no tocante aos avanços estéticos da chamada primeira geração modernista, que vai de 1922 a 1930. Esse quadro ocorreu, principalmente, em regiões mais distantes do eixo Rio-São Paulo. É o caso de Mato Grosso, sobretudo na capital Cuiabá onde, até o final da década de 1930, os ventos modernistas ainda não haviam sido soprados. Exceção houve em outra parte do Estado, atualmente Mato Grosso do Sul (desmembrado do antigo Estado em 1978), cidades como Corumbá e Campo Grande apresentavam dois autores que já haviam publicado textos modernos. O primeiro, o poeta Lobivar Matos, com os livros *Areôtorare* (1935) e *Sarobá* (1936). O segundo, Manoel de Barros, com *Poemas concebidos sem pecado* (1937). Lobivar escreveu seu primeiro livro com 18 anos, após completar o antigo ginásio, e o publicou quando tinha 20. Ele faleceu três meses antes de completar 33 anos, no Rio de Janeiro. Passado mais de meio século, esse autor começa a ser estudado nos meios acadêmicos. “Na prática, foi o primeiro modernista assumido a fugir dos liames do parnasianismo e a adotar versos livres e brancos em Mato Grosso” (RAMOS, In: *Via Atlântica*, 2008, p.195).

Areôtorare, talvez por ser a obra de estreia, surpreende mais do que *Sarobá*. Uma breve mostra disso pode ser comprovada em passagem do poema “Destino do poeta desconhecido”, que revela um pouco do universo poético desse corumbaense, cuja poesia tem um forte componente social: “Eu sou o poeta desconhecido/[...] A ilusão é minha amiga e meu consolo.//Trago comigo o grito aterrorizante/de um povo oprimido dentro de si mesmo. [...]”

Fig. 17: Capa de livros de Lobivar Matos com edição especial

A vida me embriaga e me aborrece” (MATOS, 2008, v.3, p.65). Um caso recente de reconhecimento tardio do autor deu-se no Estado vizinho. No ano de 2008, a Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) e a Academia Mato-Grossense de Letras reeditaram seus dois livros em volume único. Este fez parte da Coleção *Obras Raras*, que teve um total de sete volumes, sendo cinco em prosa e dois em poesia. Traz à tona obras produzidas na primeira metade do século XX, em Mato Grosso, muito delas não encontradas nem em bibliotecas públicas ou particulares.

Com relação ao poeta Manoel Barros, demorou muito até que fosse reconhecido pela Academia e depois se tornasse um dos poetas brasileiros com maior tiragem no mercado de livros, na atualidade. Publicou seu primeiro livro quando tinha pouco mais de 20 anos de idade. Os últimos, *Menino do mato* e *Poesia Completa* (2010), foram publicados no ano em que completou 94 anos.

Feitas essas considerações, é importante frisar que uma das tentativas de manifestação do modernismo em Mato Grosso deu-se através da iniciativa dos escritores Gervásio Leite, Rubens de Mendonça e João Batista Martins de Melo, quando lançaram a revista *Pindorama*, no ano de 1939, em Cuiabá (MT). Artisticamente, como mostra o texto primevo, o Estado vivia “De um lado a rotina, a desmoralização, a pasmaceira, a agonia. Na outra margem os espíritos sedentos

de novidades, de vida, o movimento, a energia. Sempre duas gerações que se combatem, que se mutilam, que se destroem” (PINDORAMA, jun. 1939, p.1). Essa parte introdutória espelha bem o alerta que se pretende dar à primeira tentativa de vanguarda literária em Mato Grosso. E o nome que se destaca nesse ritual de passagem é o de Rubens de Mendonça, pois, mesmo não tendo se desvinculado das formas tradicionais de escrever versos, tornou-se o elo entre os poetas tradicionais e os poetas novos. Não por acaso é o responsável pela primeira obra de historiografia literária de Mato Grosso denominada *História da literatura mato-grossense* (1970) (Fig.18), que também mereceu uma edição especial em 2005 pela Editora Unemat,

Fig. 18: Capa da edição especial de livro de Rubens de Mendonça

com uma pequena fortuna crítica de cinco estudiosos da literatura desse Estado.

Há que ressaltar que a divisão da obra facilita a compreensão e o estudo da Literatura Mato-Grossense por parte do estudante secundarista ou do terceiro grau. [] Não segue *ipsis literis* todas as escolas literárias, mas é por esse roteiro mágico que o leitor vai percorrendo minuciosamente os meandros da nossa literatura. (RAMOS, In: *História da literatura mato-grossense*, 2005, p.207).

De volta ao texto inaugural de *Pindorama*, denominado “Ser... eis a questão”, o trio Rubens, Gervásio e João Batista tentou mexer com o sistema literário mato-grossense, segundo a concepção de Antonio Candido apresentada em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1993, p.23). Sobre o texto inaugural, Almeida (2002, p.31) afirma que “a voz que fala pela publicação e que se dirige ao leitor já é uma voz institucionalizada, é a própria revista falando por si”. Ao adotarem uma atitude coletiva nos editoriais e nos textos publicados da citada revista eles pretendem fortalecer uma postura institucional e intentam deixar claro o posicionamento do grupo:

Este é o programa de uma revista de moços – NOVIDADE E ATUALIDADE.

A geração moderna deve procurar nas cousas atuais elementos para construir um mundo melhor.

Se as possibilidades são poucas, muitas são as esperanças (MENDONÇA, 1982, p.31).

Posteriormente, junto a esse núcleo inicial, agora não mais apenas *Pindorama*, irão se juntar outros nomes como João Antonio Neto, Lobivar Matos, Alceste de Castro e Manoel de Barros. Estes aqui, exceto João Antonio Neto (diretor de *Ganga*), não entrarão no “núcleo inicial” do chamado Modernismo, ou melhor, da discussão sobre o Modernismo em Mato Grosso, mas expressam sua opinião sobre, no caso de Lobivar Matos e outros publicam em alguma revista. Mesmo com muita insistência, a proposta estética do grupo – agora ampliado – não se consolida efetivamente. Poder-se-ia atribuir esse fato à fragilidade do incipiente e, ao mesmo tempo, “tardio Modernismo” (termo utilizado por Almeida, 2002). A aposta parecia alta demais. Era um grupo jovem de escritores, que tentava dar as cartas em um Estado dormente, do

ponto de vista artístico, e que enfrentou tantos obstáculos a ponto de não ter conseguido superá-los.

Um caso que serve bem para ilustrar essa situação enfrentada por Rubens de Mendonça e seus companheiros é a edição do segundo livro de poemas de Dom Aquino, *Terra Natal*, que teve três edições (MAGALHÃES, 2001, p.127). Trata-se de um feito literário em um Estado considerado periférico. A primeira edição saiu em 1920. A segunda em 1922, pleno ano da Semana da Arte Moderna. A terceira em 1940, um ano depois de sair a revista *Pindorama*. Dom Aquino simplesmente ignorou o intento do grupo modernista. Ele é o autor do hino de Mato Grosso, fundou a Academia Mato-Grossense de Letras e criou o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso e com o prestígio de sua força política, representava literariamente a força do parnaso nesse Estado. Uma mostra de sua força é que, em 1915, contando com 29 anos, ele se tornou o mais jovem bispo do mundo. Em 1921, tornou-se arcebispo de Cuiabá.

Mesmo com toda essa correnteza contrária, a revista *Pindorama* conseguiu vingar por três números. E para completar as tentativas de sair da pasmaceira literária, no mesmo ano de lançamento da citada Revista, o grupo ampliado lança o Movimento Graça Aranha com o intuito de demarcar território e produzir um novo manifesto. Entretanto, o Movimento perdeu força rapidamente, seja por inconsistência estética ou por desmotivação, cada um optou por seguir carreira individual. O resultado final disso é que a maioria desses escritores conseguiu obter reconhecimento regional e poucos se destacaram nacionalmente.

Diante desse quadro de insucesso vanguardista, é que nos primeiros anos da década de 1940, Wladimir Dias-Pino publica precocemente seus dois primeiros livros: *A fome dos lados* e *A máquina que ri*, em Cuiabá. O baque sofrido pelos contemporâneos de *Pindorama* foi tão grande que somente dez anos mais tarde surgiu outra revista com tinturas de vanguarda: *O Arauto da Juvenília* (1949), dirigida por Silva Freire e secretariada por Wladimir Dias-Pino. Começava aí uma das maiores parcerias literárias praticadas no estado de Mato Grosso. A publicação apregoava-se como “o arauto dos novos”. Possivelmente, tenha sido nesse ano que ocorreu a Festa dos Novos, no salão nobre da Academia Mato-Grossense de Letras.

Com o intuito de marcar uma nova posição perante o academicismo literário, Wladimir Dias-Pino providencia um caminhão lotando-o de populares. Esse contingente é levado até a Academia para que a conheçam. Zombeteiramente, os novos escritores procuram mostrar que é

possível uma aproximação da arte literária mato-grossense com o povo. Ainda, em 1949, Wladimir Dias-Pino e Silva Freire fundam *O Saci*, que teve vida curta. No ano de 1951, é a vez do periódico *Sarã* (Fig.19). Este sim teve diversos números e nele foi publicado o “Manifesto do Intensivismo”, que prefacia este capítulo, dá um salto, saindo do Simbolismo e prenunciando a vanguarda poética da segunda metade do século XX, no Brasil.

Em pleno cerrado mato-grossense surge uma zona limítrofe entre o poema moderno e os primórdios do poema visual que será anunciado ao longo das décadas seguintes. O terreno pantanoso propicia a convivência entre diversas espécies do mundo animal e serve como baliza para as águas do garimpo literário mato-grossense. A bateia do pesquisador minerador fica cheia de “águas de visitação”. Não por acaso, esse é o título de um dos principais livros de Silva Freire.

Como diria Manoel de Barros (1985, p.31), “no pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o pantanal não tem limites”. Em busca do deslimite da palavra é que essa geração se diferencia da de *Pindorama*. A palavra começa a se fragmentar em busca do objeto poema. A diferença em relação à geração anterior é que agora os autores não mais se orientam pelo modernismo de 1922 ou de 1930 (MAGALHÃES, 2001, p.129). Eles estão muito mais próximos esteticamente ao que acontece pós-segunda guerra mundial. Para a direção da revista *Sarã* retorna Rubens de Mendonça, juntamente com Wladimir Dias-Pino, a fim de dar espaço, mais uma vez, à arte de vanguarda.

Fig.19: Capa de *Sarã* n.4 que traz o Manifesto do Intensivismo

Só que os tempos agora são outros. Não que em Mato Grosso a carreta pantaneira tenha sido abandonada. Ela ainda terá uma utilidade na vida do homem do campo. No entanto, para os poetas, os caminhos a serem percorridos serão mais distantes e, para isso, é preciso um veículo mais veloz. O arreio, o lombo do boi será substituído pelo trem que corta o pantanal e, pelas estradas que serão construídas, seguirá uma nova geração de poetas. Rubens e Wladimir receberão a companhia de Othoniel Silva, que contribuirá para o lançamento do Intensivismo, um dos principais movimentos de vanguarda literária surgido no Estado de Mato Grosso, cujo manifesto se encontra no número 4 da citada publicação, em julho de 1951. As primeiras palavras que abrem o Manifesto são: “O intensivismo é, certo, um simbolismo duplo”.

Em 1952, Wladimir Dias-Pino se muda para o Rio de Janeiro, lugar em que irá permanecer por duas décadas até retornar a Cuiabá. Pouco tempo depois, o amigo Silva Freire também irá cursar Direito no Rio de Janeiro e participará do movimento estudantil, vindo a fazer parte da diretoria da União Nacional dos Estudantes. O ano de 1952 é importante porque é nessa época que Wladimir começa a elaborar *A ave*, poema livro que prepara o caminho para o Concretismo e para os poemas visuais da segunda metade do século XX. É bem provável que os concretistas paulistas não concordem com essa afirmativa, mesmo assim essa obra representa um marco na poética da visualidade.

A luta pela renovação literária em Mato Grosso está relacionada ao aparecimento de jornais e revistas literárias, no Estado. O assunto, inclusive, tem servido como mote para publicações de livros e defesas de dissertações de mestrado e teses de doutorado. Uma das pesquisadoras mais eminentes no assunto é Yasmin Nadaf. Publicou, entre outras obras, *Sob o signo de uma flor: Estudo de A Violeta*, publicação do Grêmio Literário Júlia Lopes – 1916 a 1950 (1993); *Rodapé das miscelâneas: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)* (Fig. 20) (2002) e *Estudos literários em livros, jornais e revistas* (2009). Trata-se de uma estudiosa que possui um acervo particular considerável. Ela possui um *site* muito bem organizado, no qual apresenta seu acervo e algumas entrevistas dadas a órgãos de imprensa falando sobre literatura (cf. na webgrafia).

Fig. 20 Capa de livro de Yasmin Nadaf sobre folhetins em Mato Grosso

Outra pesquisadora que trabalhou com o assunto é Marinei Almeida (UNEMAT), que defendeu dissertação de mestrado na USP intitulada *Revistas e jornais: um estudo do modernismo em Mato Grosso*, em 2002, e é responsável pela cessão de raríssimo material microfilmado das revistas *Ganga*, *O Arauto de Juvenília* e *Sarã* para este pesquisador.

No período entre 1951 e 1952, uma das revistas que teve certa relevância recebeu o nome de *Ganga*. Organizada por Agenor Ferreira, João Antonio Neto e Rubens de Castro (conhecido em Corumbá-MS como Baiano). Trata-se de uma publicação aberta que não trazia “nenhuma pregação revolucionária nem insinuava inovações de vulto – talvez mesmo porque o mundo que saía da guerra ainda criara suficientes razões para se crer salvo do naufrágio que o ameaçava (NETO, 1970, p.6-7)”. Ela publicou diversos trabalhos de Silva Freire e Wladimir, todavia diferenciou-se de *Sarã* por abrigar em suas páginas escritores das mais variadas vertentes literárias.

Em 1953, Wladimir Dias-Pino e Silva Freire, na condição de estudantes universitários na capital federal, fundaram o jornal *Japa*, cuja finalidade era publicar poetas jovens. Não se sabe ao certo se por motivos financeiros ou por não ter a mesma repercussão que tinham em Mato Grosso, o que é fato é que esse jornal teve única edição. A mesma dupla dirigiu a revista *Movimento*, da UNE (União Nacional dos Estudantes), de 1956 a 1959. Nesse período, devido ao arrojo de seu projeto estético e da arte gráfica, a Revista recebeu algumas premiações no exterior. Ainda em 1955, Silva Freire será um dos responsáveis pelo jornal *O Roteiro Mato-Grossense*, editado no Rio de Janeiro, órgão oficial de uma associação mato-grossense de escritores. Ainda neste trabalho, nos itens 2.4.3.1 e 2.4.3.3, serão analisados dois poemas de Silva Freire retirados dessa publicação.

Mesmo diante desse cenário literário, José de Mesquita, um dos principais escritores mato-grossenses da primeira metade do século XX e um dos fundadores da Academia Mato-Grossense de Letras, tendo sido presidente dela por várias décadas, em pleno ano de 1958, assim se manifestou:

A arte moderna é pouco expressiva: de vez em quando um grupo de 'novos', com tendências iconoclastas, surge de tacape e bodoque, procurando revolucionar os moldes e formas de expressão (...) tenta 'liquidar' os que não lhes acompanham os ardores e verduras da mocidade (MESQUITA, 1958, p.111).

Essa opinião registra bem o quão conservador era esse Estado na área cultural. As palavras procuram ressoar de forma pilhérica o espírito de resistência por parte dos defensores do Parnasianismo e do Romantismo que se preocuparam em atacar os vanguardistas surgidos em Mato Grosso.

Ainda chama a atenção o fato de que revistas como *Ganga* publicava textos de Dom Aquino e José de Mesquita e mesmo *Sarã* vez ou outra trazia em suas páginas alguma coisa deles, provavelmente, por causa da amizade que tinham com Rubens de Mendonça. O afã de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire em se aproximar das metrópoles, sob o ponto de vista cultural, acabou por inscrever nomes que iriam compor a vanguarda literária da segunda metade do século XX, no Brasil.

1.10 Silva Freire: um poeta que se projeta

Como já anunciado, um dos propósitos deste estudo é ressaltar o trabalho de vanguarda poética empreendido por alguns autores em Mato Grosso. No item anterior, foram destacados vários nomes que se empenharam para que isso se materializasse. Não somente o desejo de renovação literária deve ser considerado, mas, igualmente, o conjunto das ações empreendidas pelos escritores envolvidos. Nesse sentido é pertinente enfatizar, além de Wladimir Dias-Pino, o papel de Benedito Sant'Ana da Silva Freire.

Nascido em 20 de setembro de 1928, em Mimoso, terra de Cândido Rondon, hoje Santo Antonio de Leverger (MT), mudou-se cedo para Cuiabá, cidade

Fig. 21 Capa da revista *Movimento* da UNE

onde foi registrado. Fundou, em Mato Grosso, os jornais *Arauto da Juvenília*, *O Saci* (1949) e *Vanguarda Mato-Grossense* (1951?). No Rio de Janeiro, editou o jornal *Japa* (1953), com Wladimir. Em 1956, foi presidente do Teatro Universitário Brasileiro da UNE (1956/59) e Secretário de Cultura da mesma entidade. Também nesse período com Wladimir dirigiu a revista *Movimento* (Fig.21). Essa publicação – um marco durante quase duas décadas no meio universitário– foi premiada em Ibadan (Nigéria) e Oxford (Inglaterra), em conferências internacionais de imprensa universitária. À frente da Secretaria de Cultura da União Nacional dos Estudantes, em 1956, patrocinou a “Noite de Arte Concreta”, com debates e apresentação de poemas dos participantes da Exposição Nacional de Arte Concreta (cf. Fig.1).

Após conclusão do curso de Direito, voltou para Cuiabá e como intelectual batalhou pela recriação da Faculdade de Direito de Cuiabá. Posteriormente, exerceu por mais de uma década a docência nessa área, na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Suas poesias foram publicadas em jornais do Rio, São Paulo, Brasília, Goiânia e Paraíba. Em 1967, Freire teve uma ligeira passagem no movimento Poema Processo, ao lado de Wladimir, mentor intelectual do grupo. Em decorrência disso, há no livro *Processo: linguagem e comunicação* trabalho seu publicado. Durante os anos 1960 e 1970, teve cerca de treze publicações denominadas *Caderno de cultura*. Os poemas contidos nesses cadernos vinham dispostos em blocos poemáticos, normalmente com um tema comum, partindo de um micro universo cultural para o macro universo do leitor.

O seu primeiro livro, *Águas de visita*ção (1979), personifica quase três décadas de trabalho. Três dos poemas constantes no livro foram publicados anteriormente nos referidos *Cadernos de cultura*. O livro contém onze poemas, todos erguidos em blocos poemáticos. Permeia a obra uma poesia lírica, social, concreta e caleidoscopicamente metafórica. Uma rápida observação dos títulos dá a ideia de sua temática: “garimpo da infinitude”; “os oleiros”; “cerrado/raízes”; “carvoeiro/vegetal”; “seringal/seringueiro”; “canavial”; “as redes”; “os cavalos”; “giro do couro cru”; “os pássaros” e “campus de universidade”. Essa obra teve quatro edições, a última delas póstuma. Em 1989, publicou *Barroco branco* e, no ano em que faleceu (1991), saiu a *Trilogia cuiabana* – organizada por Wladimir (cf. itens 2.4.1 e 3.5).

Silva Freire também se destacou como dirigente cultural no seu Estado de origem. Além da experiência vivida no Rio de Janeiro, nos tempos da UNE, na década de 1970, fez parte de um triunvirato com Wladimir e o intelectual Célio da Cunha, com o intuito de promover o carnaval cuiabano. Em 1976, como coordenador de arte do município de Cuiabá, promoveu o evento “Cuiabá 200 anos de carnaval”, do qual resultou a publicação de uma revista com o mesmo título e encartes em jornais da época.

Na década de 60, essa experiência já tinha sido vivida por Wladimir Dias-Pino no Rio de Janeiro, como já mencionado. Por dois anos consecutivos, ele fora o responsável pela organização visual externa do carnaval carioca. Agora, era a vez de a capital mato-grossense conhecer o outro lado folião de poetas adeptos da visualidade. Os trabalhos carnavalescos aconteceram nos anos de 1976 e 1977. No primeiro, ano Silva Freire publicou, no encarte/programa, o poema “cerrado/coração ancestral”. No trecho em destaque, o cerrado não é mais apenas o que se vê, posto que traga nele marcas incisivas da história:

_ cerrado:

tecido telúrico

/processo/

o ingresso na história

ou

regresso atávico

à origem da raça/ cuiabania

(...)

- e raça se pereniza:

no caldo quente do tempo

no curvo eco do abraço

na seiva-sangue do jatobá

é paratudo medicinal

é suco-saúde e velaime

êta/ amargo de fedegoso

na forte essência do guaraná

(FREIRE, Silva. “Separata da Revista/Documento” In: *Cuiabá/200 anos de carnaval*.

Prefeitura Municipal de Cuiabá, 1976, p.3).

A citação do texto anterior mostra como Freire procurava apresentar a cultura cuiabana de forma metonimizada. O aspecto formal desse poema faz lembrar a primeira geração modernista, com as quase ausências de pontuação e de letras maiúsculas. Estruturalmente, a ocupação do espaço na folha, onde se acomoda a sintaxe, traz à tona versos recuados em diversas passagens que lembra a imagem do próprio cerrado, vegetação típica da região Centro-Oeste e, obliquamente, remete ao Concretismo. Silva Freire não foi um poeta concreto por excelência, nem procurou sê-lo. Para quem teve, durante anos, Wladimir Dias-Pino, como amigo e parceiro, não haveria porque ficar circunscrito a um determinado movimento de vanguarda. Mais do que um cerrado, é um coração ancestral que se anuncia pelos (des)vãos das batidas ritmadas de um povo que luta pelo reconhecimento de sua cultura. Esse tecido telúrico do qual é formado o cerrado (re)cria um universo fantasmático cuiabano. A linguagem e a forma se amalgamam em busca de um tesouro de palavras. E o poeta usa sua tesoura para cortar o inútil vocábulo. Trata-se de um procedimento que remete aos princípios do Intensivismo que anunciava o duplo sentido de cidadania e poética, a linguagem plurissignificativa da poesia ou, dito em outras palavras, um signo duplo. A linguagem poética estimula e incorpora certo tipo de molecagem, que ora é estendível, ora é minimalista e atua de forma consistente e lúdica em poemas da *Trilogia cuiabana*.

Nesse último livro, publicado após sua morte, há um diálogo intermitente com a tradição do cuiabano – também conhecida na região pelo termo “cuiabania” – expresso pelo falar e impresso como um manifesto poético de calibre que extrapola o regional:

- já tá de férias/cerinha?/
 - sim senhor/pai/
 - então acorda cedinho/prá ficar
 de não fazer mais nada...
 - ... nem num adianta/chambalé:
 no cuspe à distância o
 formigão
 tem língua de mola...

(FREIRE, 1991, p.205).

Magalhães (2001, p.162) destaca que Silva Freire é um “autor experimental, sua arte desafia o bom tom e o conservadorismo da literatura clássica, o que a torna, em determinados casos, algo hermética”. Rubens de Mendonça, poeta e historiador, em 1970, já dava destaque a Freire na primeira edição da *História da literatura mato-grossense*. De forma bem humorada, ao falar sobre um poema escrito por Silva Freire dedicado ao Marechal Rondon, o autor assim se expressou: “o verso não entendi, mas foi muito elogiado por Gervásio Leite e João Antonio Neto” (MENDONÇA, 2005, p.196). Em trecho adiante reproduz as considerações do amigo Gervásio Leite (apud MENDONÇA, 2005. p. 197) sobre a poética de Silva Freire: “não é atividade lúdica; é experiência séria, pesquisa original, reinterpretação da palavra ou a sua adequação ao mundo em que vivemos”.

Ao falar sobre a obra *Trilogia cuiabana*, Magalhães (2001, p.171) afirma que bem poderia se chamar “anatomia cuiabana”, em face do visceral compromisso com a cuiabania: “Silva Freire, ao incorporar o patrimônio popular à tradição vanguardista do Concretismo, une o popular ao erudito, dialogando com os textos históricos, jornalísticos, jurídicos e outros, na confabulação do texto novo”.

Em fevereiro de 1977, Silva Freire, Wladimir Dias Pino e Célio Cunha divulgam o “Manifesto Mosaico Cuiabano”, que se assemelha a um dos vários manifestos das vanguardas europeias e do Brasil no começo do século XX: “[...] Somos um POVO cuja sensibilidade soube aclimatar o quente arabesco do tapete persa no ritmo alegre e dançarino do MOSAICO geometrizzante!” (FREIRE; DIAS-PINO; CUNHA, 1977, p.3). Algumas passagens lembram a poesia matemática, que procurou abolir as palavras e é uma das tendências do Poema-Processo:

Nossa intimidade é geométrica, ilustrada pelo ornato denso dos florais agrícolas, das linhas retas que alimentam a estrutura do mosaico, (...) à semelhança da linha que se estica pelo peixe fígado na memória/paladar do pescador nativo.

[...] Como toda cidade garimpeira, nascemos rente ao topográfico, rasgando a geografia em veias. Nossas ruas não são tortas. São anguladas como o diamante, como o escudo que defende o índio, como o bordado tropeiro na rede: - o diamante, no carrinho da lapidação, é que ganha intimidade humana!

Somos piçarra-filtro de civilizações; somos o tropeiro, depois da lição de abstração, que não pisa no ornamento armadilha pelo estrume do gado, depois da malhada.

O despojamento da conduta da raça cuiabana é consequência da relatividade nervosa da sua convivência com linhas de fronteira, que lhe dão seu nítido caráter de discrição.

Somos um povo que ao dar um nó cego no paralelo 16, descobrimos o centro da americanidade: - o ferimento (Miguel) sutil da ponta do compasso (ibid., p.3).

Esses trechos refletem bem o estado de espírito de uma cidade que nasceu por causa do garimpo e se estendeu pelas belezas naturais. Mais do que nunca, há um intenso (re)mostrar dos primórdios dessa gente, da madurez dos mais de duzentos anos de história, das ruínas arquitetadas pelas riquezas que atravessaram as bateias em dias ensolarados e proporcionaram pratos típicos como mojica de pintado, caldo de piranha e farofa de banana. Os sentidos do leitor devem estar aguçados para essa experiência poética, que é muito mais do que a de um simples folião. É a folia da pesca; a vigia dos jacarés no pantanal; é a geometrização das formas e das cores naturais; é o eflúvio da arte concreta e abstrata mato-grossense e é o tom peculiar do Intensivismo. Nos becos quentes e ruas atravessadas por geômetras da poesia, até parece que o povo não mais se lamenta pelo rico passado perdido que Mato Grosso um dia viveu. Naquela época, parecia apenas importar o desfrute do folião, que não poderia se perder jamais.

Pautados nessa descrição primitiva e mosaica, os três parceiros apresentam o cerrado como diamantes feitos de palavras, que lapidam na medida em que o leitor vai decifrando os (des)códigos poéticos. É a palavra lapidada na ranhura do poema que vai se encorpando, que vai intermediando a folia do Manifesto. É como a bateia do garimpo, que seleciona as pedras certas e joga fora o brilho que não é de valor. Cabe observar que se faz referência até mesmo ao nome Miguel Sutil no final do Manifesto, por ter sido um bandeirante paulista que descobriu, em 1722, as minas de ouro à beira do córrego Prainha, onde Cuiabá nasceu. Para perpetuar esse personagem da história, a cidade o homenageou dando o nome de uma avenida que contorna toda a capital mato-grossense.

Para entender um pouco mais sobre a realidade política e literária em Mato Grosso, na segunda metade do século XX, é importante destacar o papel de articulador desempenhado por

Wladimir Dias-Pino. Ele tinha claramente um projeto político-cultural a ser colocado em prática para ele e para Silva Freire. Wladimir elaborou a seguinte estratégia: no Brasil, ele seria referência junto aos grupos de poética visual, enquanto em Mato Grosso, o papel de interlocutor político e cultural caberia naturalmente a Silva Freire, por ser “cuiabano de chapa e cruz”, que designa o cuiabano autêntico, “puro de origem”, semelhante à expressão “carioca da gema”. A intenção era lançar Freire a uma vitoriosa carreira política. Por ser um Estado grotão, adepto de suas raízes linguísticas e culturais, não seria ele, Wladimir – o que veio de fora – quem deveria conduzir esse processo de liderança cultural, por mais que tivesse permanecido no Estado e produzido uma quantidade enorme de material gráfico e composicional, que começa pela literatura, flerta com as artes plásticas, bole com a escultura, adentra-se com o *designer* e pulsa com a diagramação visual (cf. item 3.3). Antes de voltar novamente ao Rio de Janeiro para em definitivo morar na sua cidade natal, Wladimir ainda permanecerá por mais de duas décadas em Cuiabá para tentar consolidar as metas a que havia se proposto.

Silva Freire e Wladimir Dias-Pino trabalharam por vários anos na UFMT (Universidade Federal de Mato Grosso). Entre as tantas lutas que Freire se empenhou, consta a briga pela recriação da Faculdade de Direito, núcleo gerador do *campus*, fechada e refechada por falta de obediência às normas legais da União. A expressão “campus de universidade” é um dos dois temas eleitos em *Caderno 6 de cultura* (1971). Depois que se formaram no Rio de Janeiro, os dois poetas voltaram para Mato Grosso, em pleno período da ditadura militar, para trabalhar. Enquanto Freire se empenhava na luta pela recriação do curso de Direito, Wladimir utilizava seus dotes de *designer* e diagramador para produzir arte gráfica em revistas e panfletos em defesa da criação do curso de Medicina em Cuiabá. A sua oficina de trabalho era o parque gráfico da UFMT, local onde produziu um grande número de trabalhos artísticos, atuando como técnico da “UNI-SELVA” (como era chamada a UFMT pelos dois desde a época da criação, no final de 1970).

Se artisticamente o projeto cultural para Silva Freire vingou, a mesma coisa não se pode dizer do político arquitetado por Wladimir, desde a época em que eram estudantes na capital federal. Dentre a enorme quantidade de material produzido por Wladimir para a UFMT destaca-se o logotipo da Instituição. Enquanto isso, Freire procurava participar ativamente da vida política no Estado. O poeta cuiabano presidiu a OAB-MT (Ordem dos Advogados do Brasil), no começo da década de 1980 e chegou a disputar, por mais de uma vez, cargos políticos, todavia o

máximo que conseguiu foi ficar na suplência. A melhor chance provavelmente foi a disputa da vice-prefeitura de Cuiabá, em 1985. A chapa era encabeçada pelo médico Gabriel Novis Neves, que tinha sido reitor da “UNI-SELVA” por quatro vezes. O problema maior era que o candidato adversário se chamava Dante de Oliveira, autor da emenda das “Diretas-Já”. Ninguém ganharia dele na época em lugar algum do Brasil. Como não ganhou.

Uma das provas de que o projeto cultural para Freire deu certo é que ele tomou posse na Academia Mato-Grossense de Letras, em 5 de maio de 1984. O mesmo espaço, no qual um dia ele e o amigo Wladimir haviam ocupado o saguão principal com pessoas do povo para chamar a atenção sobre a elitização da Casa. A Academia finalmente cedera espaço a um nome que sempre defendeu os escritores novos. O discurso de recepção a Silva Freire foi feito pelo acadêmico João Antonio Neto, um dos três editores da revista *Ganga*, que circulou na mesma época de *Sarã*, e o mesmo que o havia elogiado para Rubens de Mendonça. Freire era um daqueles a que se referira Mesquita, em 1958, que trazia “os ardores e verduras da mocidade”. Dom Aquino Correa havia morrido em 1956 e José de Mesquita em 1961. O templo da Academia respirava outros ares e a modernidade e a vanguarda finalmente havia marcado um encontro simbólico em um assento que estava reservado para o poeta da baixada cuiabana.

Há quem pense que possa ser contraditória a entrada em uma Casa como essa, tendo em vista que o princípio de um vanguardista seria o de inovação e não o de acomodamento. Penso que não é o caso. Por tudo que eles passaram enquanto escritores novos, era chegada a hora de ele adentrar nesse recinto. Não é pelo fato de Mário de Andrade ter criticado seus contemporâneos no balanço do Movimento Modernista, em 1942 – quando tiveram atitude semelhante a de Manoel de Barros ao recusar todos os convites que recebeu para fazer parte de uma Academia – é que se deve evitar a Academia. Ao contrário do dadaísmo, vanguarda literária do começo do século XX, que propunha por abaixo os museus e academias afins, os participantes das vanguardas poéticas no Brasil, durante o século passado, não tiveram propósito semelhante. Ainda que os participantes do Poema-Processo tivessem feito uma passeata seguida de uma sessão de rasga livros de poetas discursivos, no final de 1967, nas escadarias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mesmo assim o fato de assumir um “fardão” não implica na negação de um passado vanguardista. Também alguém não entra lá apenas para implodir a Casa de forma a dar mais espaço para os novos. O ideal seria que outros escritores novos pudessem

chamar a atenção, a partir da qualidade de suas obras e de suas práticas literárias como o fizeram Silva Freire e Wladimir Dias-Pino.

1.11 Concretismo e Poema-Processo: a Academia começa a fazer sua parte

Nos livros de história da literatura brasileira e nos didáticos, durante muitos anos, o Concretismo teve o seu espaço assegurado. O destaque para o assunto variava de obra para obra. E, por estar geralmente no último capítulo, nem sempre foi objeto de estudo.

É fato que, a partir do século XXI, os livros citados passaram a dedicar um espaço quase equivalente a cada uma das vanguardas poéticas da segunda metade do século anterior. Isso significa que, em relação à visibilidade literária, movimentos provenientes das diversas intersecções de vozes – como é o caso do Poema-Processo – não recebiam tantas páginas como passaram a receber. Tal realidade não se repetia junto à comunidade acadêmica e, na prática, implicava em um número menor de dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre essas outras vanguardas. Algumas universidades, a partir da última década, passaram a disponibilizar *on line* um banco de teses. À tarefa do pesquisador, foram incorporados novos procedimentos, novas práticas que passaram a fazer parte da rotina de determinadas pesquisas.

Nas maiores universidades, que possuem bibliotecas organizadas e devidamente informatizadas, as obras raras já começam a ser disponibilizadas ao público digitalmente, assim como as dissertações e teses defendidas na própria instituição. Também é relativamente recente a chamada biblioteca virtual, na qual constam obras clássicas de domínio público. Tudo isso aconteceu desde a miniaturização das máquinas computacionais, o aumento incontrolável da velocidade dos processadores e o consumo em massa desses equipamentos, que levou ao barateamento desses produtos na primeira década do século XXI.

E o que isso tem a ver com o trabalho dos poetas visuais? Primeiramente, eles começaram a utilizar na sua arte papel carbono, papel transparente e até mesmo papel de embrulho. Acrescenta-se a esses procedimentos o manuseio de linotipos, a utilização de esquadros e

compassos (hoje em dia obsoletos). Os computadores portáteis – nas mãos de hábeis programadores – produzem em algumas horas o que antes levava semanas. Não se pretende aqui afirmar que a informatização começou pelos poetas adeptos da visualidade ou que teve um impulso em função deles, mas sim que muitos dos procedimentos utilizados por eles, atualmente, seriam mais bem entendidos do que há cinquenta anos. Ainda, esses trabalhos, antes artesanais, refletem o quão avançado estavam em relação ao seu tempo.

Assim, durante vinte e poucos anos, um autor que trabalhou com poética visual, não tendo acesso a computadores para produzir ou pensar seus trabalhos e, na maioria das vezes, não podendo nem designar alguém para a edição de seus livros, tendo em vista que era tarefa complexa, produziu esses trabalhos, antes artesanais, que refletem o quão avançado estava em relação ao seu tempo, mesmo que esses trabalhos pudessem lembrar em algum momento uma produção serial, como os desenvolvidos por Augusto de Campos, Wladimir Dias-Pino ou, durante o Poema-Processo, os cubos transparentes de Neide de Sá.

É fato que a maioria dos que utilizavam algum tipo de visualidade nos seus poemas teve problemas de ordem técnica e enfrentaram criativamente a limitação profissional dos tipógrafos ou outros da área de impressão. Para que o serviço ficasse bem feito era preciso que o poeta assumisse a linha de produção ou fizesse um acompanhamento *pari passu* de todas as etapas de confecção de suas obras. Estórias curiosas são contadas por quem conviveu com alguns desses autores. Sabe-se que os poemas coloridos de Augusto de Campos, do livro *Poetamenos* (1953), foram escritos com papel carbono e uso de letra sete (página composta por letras alfabéticas, dos mais diversos tipos e fontes, destacáveis). A arte da revista *Sarã* (1951), de Cuiabá-MT, foi feita com impressão sobreposta, a cores, ilustração xilogravada com taquinhos de madeira trabalhados a canivete por Wladimir Dias-Pino, os quais eram extraídos do piso da pensão onde moravam ele e Silva Freire. Para disfarçarem o roubo dos taquinhos, escondiam os buracos com uma velha mala cor de cobre, até que foram expulsos, contou de forma divertida Silva Freire (1986, p.330).

Enquanto isso, bem antes de existir o computador como ferramenta básica de trabalho, Melo e Castro produziu *Poligonia do soneto* (1963), mexendo de forma criativa com o que é considerada a forma perfeita do poema: o soneto. Ele conceitua o neologismo poligonia como qualidade de polígonos, conhecimento vário e múltiplo de muitas agonias. Em *Álea e vazío* (1971), afirma que seriam as probabilidades do dizer. A primeira palavra, ele explica como

sendo a lei do acaso e o total das probabilidades. Por outro lado, no livro *Dez simulações* (1990), em plena era do computador, Castro utilizou-se de um algoritmo gerador, concebido na linguagem BASIC, funcionando numa base aleatória e instaurou uma dialética entre programação e casualidade. O resultado disso foi mostrado pelo poeta através de inúmeras combinações de aforismos que levam títulos como “O amor do acaso (tudo pode ser dito num poema)”, “O amor do saber (factores da ignorância)” e “O amor da vida (conjunturas)”.

De volta à realidade brasileira, também utilizando a tecnologia, só que em outra proporção, diversos poemas de Augusto de Campos ocuparam avenidas da capital paulista configurando-se como legítimas instalações e intervenções poéticas. Dentre os poemas expostos, destacavam-se “o quasar”, “o pulsar”, “cidade/city/cité”, entre outros. Se comparado aos demais componentes do *Noigandres*, Augusto de Campos é o poeta que mais experimentou a (re)funcionalização de poemas concebidos na época do Concretismo.

Com relação ao seu irmão mais velho, Haroldo de Campos, os poemas dele serviram de mote, por diversas vezes, a outras manifestações artísticas como vídeos, músicas, peças de teatro e as mais diferentes intervenções poéticas. Um exemplo delas são as adaptações de poemas musicados por Caetano Veloso, como “Circuladô de fulô”, retirado do livro *Galáxias* (1984) e que deu título a um CD, ao vivo, de Caetano Veloso, em 1991. A mesma obra de Haroldo serviu como fonte para que o próprio poeta paulista oralizasse 16 fragmentos de poemas do citado livro (aparece como encarte da segunda edição, 2004). Várias outras adaptações em música foram feitas. Também cabe destacar os trabalhos produzidos em vídeo pelo cineasta Júlio Bressane, que produziu *Galáxia Albina* (1990) e *Infernalário: Logodédalo (Galáxia Dark)* (1990).

O Concretismo pode até ter chegado ao fim. Todavia, isso não foi motivo para que Augusto de Campos, nos últimos anos, deixasse de retrabalhar seus poemas, da fase áurea do Movimento, utilizando-se do computador. Essa prática, por sinal, faz lembrar um dos procedimentos favoritos dos adeptos do Poema-Processo, a produção de novas versões. A diferença é a de que esses últimos estimulavam a que outros poetas realizassem essas intervenções autorais. Entretanto, autores como Álvaro de Sá, Neide de Sá e Wladimir Dias-Pino não se contentaram em apenas produzir novas versões. Elas existem. É fato e servem como instrumentalização de um procedimento inaugurado e defendido em manifesto no final da década de 1960.

Ainda mais, a reprodução de versões do livro *Solida*, que teve mais de uma versão na época áurea do Concretismo, não deixa dúvidas da intenção de Wladimir e dos seus confrades que se apresentaram como defensores do Poema-Processo: eles tinham como ideário instaurar um novo procedimento do fazer artístico. Para tanto, chegaram a produzir poemas para ser literalmente consumidos, como o pão poema-processo com 2m deglutido pelo público de aproximadamente cinco mil pessoas na Feira de Arte de Recife, em 6 de abril de 1970. O poema-pão foi feito por um grupo de Boa Viagem (PE), em parceria com os padeiros. A mesma “obra de massa” havia sido rejeitada pela Bienal de São Paulo daquele ano. É bem provável que, na atualidade, fosse aceita.

Outro exemplo são os cubos transparentes de Neide Sá (Fig.22), uma das principais participantes do Movimento, que também desenvolveu várias versões desse trabalho. Eles se apresentavam da seguinte forma: dentro de cada cubo, de cada lado havia incrustado uma determinada palavra poética. As palavras funcionavam como páginas geométricas de um jogo lúdico. Elas só poderiam sair e serem vistas em terceira dimensão durante o ato de viragem do cubo. E, para tanto, não era preciso óculos 3D. Aliás, viria a ser disponibilizada Para desvendá-los bastavam os olhos do leitor contumaz.

Fig. 22: Transparência (1969), Neide Sá

O terceiro nome a ser citado é o de Álvaro de Sá (1973), que chegou a dizer: “hoje a necessidade do ambiental narrativo dos quadrinhos já desapareceu por completo”. Um dos seus sistemas visuais funcionava da seguinte forma: os balões feitos por ele estouravam letras que se apresentavam solenemente em equações matemáticas e pansemióticas, que trespassavam diversos quadrinhos.

Parafraseando Mallarmé (1991, p.208), que responde a Degas dizendo que poesia não se faz com ideias, mas com palavras, Wladimir Dias-Pino (1973) disse: “Poemas se fazem com processos e não com palavras”. No livro *Processo: linguagem e comunicação*, poetas como Rubens de Mendonça e Silva Freire (1973) estiveram presentes com poemas no subtítulo “Explosão tipográfica”, como uma forma de adaptação ou homenagem ao Poema-Processo.

Com relação às versões produzidas por Wladimir Dias-Pino, muitas estão disponibilizadas na internet (www.encyclopediavisual.com) como a série letras alfabéticas, por exemplo. Uma delas é “O elogio ao A”. Outro exemplo é o “Sétimo elogio do A // a” (cf. Fig.18 do item 3.3) – exposição realizada em 1993, em Brasília –, na qual o poeta expôs 1994 pranchas diferentes partindo da letra “A” e apresentou uma tipografia próxima da escultura.

Além dos blogues organizados por Regina Pouchain há outros que se destacam pela organização, pela seriedade acadêmica e, sobretudo, devido ao farto material disponível que vão desde jornais, folderes, cartazes, revistas e livros como *A ave*, *Solida* e *Numéricos* totalmente digitalizados.

Essas raridades estão disponíveis na internet desde dezembro de 2009. Os endereços estão recomendados entre si e a introdução é assinada pelo pesquisador Rogério Camara. Os responsáveis pela programação são Hugo Cristo Sant’Anna e o Camara. Contam nos créditos que o *site* é resultado da pesquisa “Poesia visual brasileira: Dias-Pino e poema processo”. Esse material pode ser conferido nos seguintes endereços: <http://www.poemaprocesso.com> e <http://www.encyclopediavisual.com/>.

Esse último é dedicado a obra de Wladimir Dias Pino e a realização é do grupo Place. As universidades envolvidas são UnB (Universidade de Brasília) e UFES (Universidade Federal do Espírito Santo), com o apoio do CNPQ. Impressiona a variedade e quantidade de material utilizado nos endereços citados. O que garante a autenticidade das imagens é que todas elas foram capturadas a partir de fontes primárias, melhor dizendo, dos acervos dos próprios poetas. Trata-se de um típico caso em que os autores ainda vivos disponibilizam seus acervos para facilitar e, até mesmo, estimular a realização de novas pesquisas acadêmicas. É mais frequente acontecer algo parecido após a morte do autor, quando a família doa o acervo para alguma instituição pública. Exemplo disso é o “Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura”, a maior biblioteca especializada em poesia na América Latina, que recebeu a biblioteca pessoal de

Haroldo, a qual é muito bem organizada e também conhecida como “Casa das Rosas”, localizada na Avenida Paulista, em São Paulo.

É difícil precisar quais seriam os ganhos reais com atitudes como as citadas acima, porém servem, no mínimo, aos estudos literários. Na prática, pode ser que os autores doadores passem a receber uma atenção acadêmica maior. É possível que, à luz de um tempo cibernético, os resultados críticos possam apresentar outras leituras. Quando o material pesquisado está à mão do pesquisador e o diálogo crítico é estabelecido a partir da obra e não a partir de posições políticas, ideológicas ou de relações pontuais de amizade no meio acadêmico, o trabalho pode ter maior consistência e contribuir para uma continuidade da pesquisa desenvolvida.

E o que isso tudo tem relação com os poetas estudados? Uma hipótese possível é que o enfrentamento teórico dos concretos e dos pós-concretos com a crítica acadêmica da década de 1960 e a defesa intransigente de um ideal estético e artístico tenha contribuído para a rejeição de boa parte desses poetas.

A segunda metade do século XX no Brasil possibilitou a criação do livro de artista, performances poéticas, exposições em galerias, museus e intervenções urbanas. O objeto de estudo da literatura se ampliou, adiantou-se como obra aberta, seja na concepção de Haroldo de Campos seja na de Umberto Eco (Campos foi o primeiro a utilizar essa expressão e os conceitos de ambos se aproximam). É por isso que a pesquisa acadêmica, no Brasil e em outros países do mundo ocidental, começa a dar um passo à frente para conhecer melhor a poética visual produzida desde àquele momento até chegar aos autores contemporâneos.

Se por um lado o Concretismo deu seus primeiros sinais no final dos anos 1950, por outro lado a proposta de internacionalização do movimento vai ocorrer somente nas décadas de 1960 e 1970, em que teve papel fundamental o triunvirato Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Não que Wladimir Dias-Pino não tenha contribuído ou se empenhado nessa tarefa. Diversos textos publicados na imprensa, na época, atestam seu empenho em defender o Movimento. Mesmo porque ele atuou no Concretismo por muito mais tempo do que Ferreira Gullar. O maranhense Gullar, do grupo dos poetas participantes da ENAC, foi o único que morou no exterior, como exilado político, no período do regime militar. Bem antes disso, em suas viagens, tratou de divulgar os trabalhos dos neoconcretos.

Wladimir Dias-Pino também viajou bastante e, convidado a participar de eventos na condição de expositor ou conferencista para falar de poemas visuais, utilizou-se de outros contatos que não necessariamente os mesmos dos componentes do *Noigandres*. Como não se tem conhecimento de uma viagem ao exterior com a presença física ou de trabalhos dos seis componentes originais da ENAC, fica a dúvida de até que ponto havia o interesse real de internacionalização do Concretismo. Provavelmente, esse encontro de todos os integrantes fora do país não tenha ocorrido por motivos de ordem pessoal. Contudo, como apenas um grupo realizou tal tarefa, resta falar sobre algumas das experiências vividas pelos seus componentes.

O primeiro a fazer contato no exterior foi Décio Pignatari, ainda no ano de 1955. Na posteridade, ficará registrado que um dos maiores interlocutores do *Noigandres* com poetas e críticos de outros países será o poeta e ensaísta Haroldo de Campos. No que tange a autoria dos manifestos, conforme mencionado neste estudo, a tarefa foi dividida entre os três. O movimento em si se caracterizou por um radicalismo morfológico textual, simultaneidade dos signos verbais e não-verbais, visualidade visual e objetiva, de forma que a palavra fez-se objeto, o texto fez-se matéria e nele se instalou a sintaxe combinatória. Além disso, a relação significante/significado estabelece-se em uma semântica outra já que na poesia concreta ocorre a espacialização dos signos verbais.

Uma das marcas das vanguardas do início do século XX foi produzir manifestos que se tornaram célebres e serviram, entre outras coisas, para chamar a atenção sobre si e marcar a diferença em relação às outras *avant-garde*. No que diz respeito ao Concretismo brasileiro sucedeu uma peculiaridade, posto que o manifesto mais conhecido tenha sido publicado somente dois anos após a ENAC (Exposição Nacional de Arte Concreta), na revista *Noigandres 4* (Fig.23), em edição de grande formato, cujo projeto gráfico foi realizado pelo pintor concreto Fiaminghi.

Fig. 23 Capa da *Noigandres 4*

Registra-se que o próprio termo “poesia concreta” foi lançado apenas em outubro de 1955 por Augusto de Campos. É nesse mesmo ano que o estilo de cada autor começa a se definir nos ensaios: “Haroldo é o mais historicista e teórico, Augusto centra-se, geralmente, nos aspectos técnicos das poéticas, e Décio

é o *designer* do grupo, o estrategista da ‘guerrilha artística’” (AGUILAR, 2005, p.361). Retornando ao manifesto mais conhecido, que recebeu o nome de “Plano Piloto para a Poesia Concreta” (1958), que prefacia este capítulo juntamente com o Manifesto do Intensivismo, ele foi assinado pelos fundadores de *Noigandres*; ou seja, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Sobre a questão de autoria do Plano Piloto e demais textos teóricos produzidos pelo grupo, assim se expressou Wladimir Dias-Pino em uma entrevista: “O Ronaldo Azeredo nunca assinou o manifesto do grupo de São Paulo, mas ele, ao fazer certos poemas, contribuiu teoricamente. A produção criou a teoria” (ESCRITA, 1977, p.12). O plano piloto, juntamente com outros textos teóricos, foi, posteriormente, publicado no livro *Teoria da Poesia Concreta*: textos críticos e manifestos 1950-1960, cuja quarta edição saiu em 2006, sendo que cada uma das edições saiu por editora diferente. Ressalta-se que, no Brasil, na área de literatura, não é comum livros teóricos possuírem tantas edições.

No caso do Poema-Processo, o manifesto foi publicado no livro *Processo: linguagem e comunicação* (Fig.24), que teve duas edições bem próximas no começo da década de 1970. As teorias, nas quais ele se baseia, possuem algumas leituras em comum. Nesse sentido, está presente subliminarmente a recuperação da poesia barroca e da tradição do visualismo mediterrâneo, fazendo intertextualidade com a poesia concreta. Ele não chega a ponto de propor um *paideuma* (autores que se caracterizam pela criatividade), como fez o grupo paulista com: Mallarmé (página em branco), Fenollosa (ideogramas chineses), Ezra Pound (método ideogramático) e James Joyce (isomorfismo verbivocovisual). Ressalta-se que não se pretende neste trabalho fazer uma análise pontual dos manifestos, mesmo porque isso já foi feito com propriedade por alguns estudiosos. Um deles, Paulo Franchetti, publicou o livro *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta* (1993). Nesse estudo, ele aponta diversas incongruências dos textos teóricos publicados que entrariam em conflito, em muitos casos, com a própria prática dos poetas concretos paulistas.

Fig. 24: Capa do livro *Processo: linguagem e comunicação* de WDP

Quanto aos aspectos teóricos do Poema-Processo, a primeira página do livro *Processo: linguagem e comunicação* apresenta um dos preceitos básicos do movimento:

Os poetas do movimento do Poema-Processo (livres do sofisticado do heroísmo) têm a consciência das dificuldades de ser vanguarda e mais do que isso, sabem que ao dissociar a Poesia (estrutura) do Poema (processo), separaram, definitivamente, o que é língua de linguagem dentro da literatura (DIAS-PINO, 1973, s/n).

Essa publicação, a exemplo da *Teoria da Poesia Concreta* do grupo *Noigandres*, reuniu as principais conceituações do movimento fundado por Wladimir Dias-Pino, Neide de Sá, Álvaro de Sá e Moacyr Cirne. Além disso, traz depoimentos e entrevistas de alguns dos seus fundadores, assim como trabalhos poéticos dos principais representantes do poema-processo. Os referidos textos fizeram parte da “4ª Exposição Nacional de poema/processo”, que foi realizada em abril de 1968, no Museu de Arte Moderna da Bahia. Essa obra abre uma concessão, na visão dos adeptos do poema visual, sob a forma de livro, com o intuito de divulgar entre os leitores o material da citada exposição.

1.12 O caso da poesia experimental portuguesa

Ao contrário do Brasil, Portugal vivenciou de perto as vanguardas europeias do começo do século XX. Mesmo não sendo objeto de estudo fulcral deste trabalho, vale a pena conhecer algumas coisas que aconteceram por lá. Dentre tanta movimentação artística ocorrida na Europa no início do século XX, algumas vanguardas acabaram por se sobressair, tais como: Cubismo (1906), Futurismo (1909), Expressionismo (1910), Dadaísmo (1916) e Surrealismo (1924). A expressão portuguesa das vanguardas é precursora na Península Ibérica, todavia diverge da

espanhola – que é aberta a todas as tendências – recebendo a influência futurista dos italianos. O canal de divulgação dessas ideias vanguardistas em Portugal deu-se, principalmente, através das revistas literárias. Começou pela revista *Águia*, do Porto (1910), a que se seguem *Orpheu* (1917), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922), *Athena* (1924) e, finalmente, *Presença* (1927). Fernando Pessoa teve participações em todas elas. Na primeira, ele foi um ensaísta polêmico. A de melhor lembrança teria sido a revista *Orpheu*, organizada pelo amigo Sá Carneiro, que não chegou ao terceiro número, devido o organizador ter se suicidado. Pessoa publicou quase sozinho a *Athena*. Ela teve cinco números. Os textos nela publicados trouxeram o espírito e a arte do melhor Caeiro e do melhor Reis, mesmo quando seus nomes não assinavam o que vinha escrito. Pessoa morreu de cirrose hepática, aos 47 anos, quase completamente desconhecido do grande público. Curiosamente, a fama do poeta português primeiro cruzou os mares de Portugal em direção ao Brasil e só depois assumiu a importância que hoje tem na história da literatura ocidental. O resultado talvez não seja surpreendente devido à natureza de suas criações que escapavam ao senso do leitor comum. Como já foi afirmado apenas *Mensagem* foi escrito em língua portuguesa e saiu enquanto estava vivo. Os demais foram apanhados de poemas dele escritos em língua inglesa. É oportuno lembrar que sua formação se deu na Inglaterra.

Ao se mencionar neste trabalho a situação vivida por Pessoa, pretende-se apenas mostrar que passados mais de cinquenta anos a crítica às vanguardas permanece, mudaram apenas os autores. O problema maior é que a resistência contínua a uma prática de vanguarda, além das críticas negativas, contribui no reconhecimento tardio desses poetas experimentais, como já foi comentado neste trabalho.

Da mesma forma que os concretistas brasileiros, Melo e Castro, Ana Hatherly, Sallate Tavares e Antonio Aragão quando se assumiram como poetas experimentais já haviam publicado diversos livros. Desses autores, Sallate Aragão faleceu em 1994 e Antonio Aragão em 2008. Dos quatro citados, Melo e Castro e Ana Hatherly foram quem mais produziram textos teóricos sobre a poesia experimental.

Serão destacados apenas dois deles neste item. O primeiro deles é quem colocou a poesia experimental em pé: E. M. de Melo e Castro. Esse autor nasceu em Covilhã, Portugal, em 1932. Além de poeta e ensaísta, dedicou-se muitos anos à docência. Formou-se em Engenharia Têxtil,

na Inglaterra em 1956 (ano em aconteceu a ENAC, no Brasil) e se doutorou em Letras pela Universidade de São Paulo. Em alguns textos e falas, ele costuma se assumir como autor do primeiro livro de poesia concreta editado em Portugal, trata-se de *Ideogramas* (1962), sua sexta obra poética. Sua obra de estreia não foi de poesia, e sim de prosa: *Sismo* (1952). Um ano depois, saiu *Salmos* (1953). É como poeta que permanecerá. O autor costuma afirmar que é o pioneiro em videopoesia, em Portugal. Em 1968, produziu *Roda Lume*. Ele reage com bom humor para falar sobre a coleção de 27 “Ideogramas” relatando que foi fácil encontrar uma editora para publicá-los porque um pouco antes “a *Antologia de poesia concreta*, então editada pela Embaixada do Brasil

(organizada por Alberto da Costa e Silva), tinha colocado o assunto 'na moda' e 'ficava bem' publicar os 'concretistas de cá!...'” (CASTRO, 1993, p.41).

É preferível acreditar que seja brincadeira que a poesia concreta em Portugal começou por ser moda. No máximo, isso serviria para justificar edições que acabaram em pouco tempo

Fig. 25: “Côncavo convexo texto”, Melo e Castro

e para dar munição aos ataques de críticos neo-realistas e de presencistas que, momentaneamente, uniram-se para atacar os vanguardistas da segunda metade do século XX.

Para Castro (1993, p.41), “moda e consumo são duas facetas fundamentais da vida atual” e a razão por que um livro insólito como *Ideogramas* tenha encontrado editor estaria estruturalmente justificada e corresponderia ao esnobismo mental das elites consumidoras de obras de arte de Portugal. Mesmo diante dessa situação um tanto insólita, do ponto de vista estético, o autor reconhece que depois de ter vivido experiências de criação poética com os livros *Entre o som e o sul* (1960), *Queda livre* (1961) e *Mudo mudando* (1962), teria adquirido “uma técnica espacial do verso, de uma sintaxe não-discursiva e de uma dimensão plástica da imagem” (op.cit., p.42). E, curiosamente, alega que somente em 1961, teve conhecimento profundo e complexo sobre os trabalhos dos irmãos Campos, Pedro Xisto, Décio Pignatari e Eugen

Gomringer. Após conhecê-los, afirmou ter sentido uma enorme alegria e que teria encontrado o que ele próprio desejava e sentia que era urgente se realizar. Talvez isso ajude a explicar os diversos diálogos sintático-visuais dos seus ideogramas com trabalhos de Augusto, Haroldo e Décio.

Mesmo tendo chamado seus “Ideogramas” de poesia concreta, Castro – juntamente com seus contemporâneos – logo adotaria a terminologia poesia experimental para nominar o que produziam. Cabe esclarecer que a realidade política em Portugal era bem diferente da vivida no Brasil. Era o tempo da ditadura salazarista e os poetas portugueses encontraram outros temas para compor seus trajetos. Na época em que participaram como colaboradores da revista *Poesia Experimental* (1964), esses poetas não eram de todo jovens. Castro tinha 32 anos; Hatherly, 35; com Herberto Helder), 39 e Aragão (editor juntamente com Sallente, 42. A maioria dos participantes tinha publicado mais de um livro. No entanto, essas publicações não possuíam, necessariamente, uma postura estética assumida como poética visual. A revista em si teve dois números intercalados por dois anos, cujo nome denominava os adeptos editores Aragão e Helder.

Fig. 26: “Tontura” de *Ideogramas* (1962), de Melo e Castro

Com relação a Melo e Castro, ele organizou duas antologias poéticas de sua obra. A primeira denominada *Trans(a)parências – Poesia 1950/1990*, publicada em Portugal. A segunda, publicada no Brasil, recebeu o nome de *Antologia efêmera [poemas 1950 - 2000]*. O destaque desta última é que ela apresenta separadamente os poemas visuais, desde os “Ideogramas”, aos produzidos em computador. Os que foram escritos em 1950, o poeta português os chama de juvenis. Por coincidência, é o mesmo período em que cada um dos *Noigandres* publica seus primeiros livros e que Ferreira Gullar começa a escrever seu *A luta corporal*. Quanto a Wladimir Dias-Pino já havia publicado três livros e fundado um ano antes *O Arauto da Juvenília*, em Mato Grosso, revista literária cujos responsáveis eram ele e Silva Freire.

Durante 40 anos, Melo e Castro trabalhou como engenheiro têxtil, dedicou-se ao ensino tecnológico e, paralelamente, exerceu a profissão de escritor. Destaque para seus trinta livros de poesia e dezoito de ensaio, além de dezenas de participações em catálogos e outras coletâneas. Sobre o autor, considerando artigos de livros, revistas e jornais, há mais de 75 textos, conforme informação postada no completo e documentado experimental, que possui simpatizantes e leigos, originais. A uma grande equipe da Pessoa), de Portugal, professores, três deles o próprio Melo e brasileiro Sergio Bairon, projeto. No caso desses experimentais ou não Aguiar, José Alberto Salette Brandão Tavares), artistas que professores universitários. arquivos digitais

site www.po-ex.net, o mais site português sobre poesia farto material para pesquisadores, com ilustrações a partir de responsabilidade fica a cargo de UFP (Universidade Fernando coordenada por Rui Torres, sete bolsistas, dois consultores (um Castro, em 2005; o outro, o em 2006) e muitos amigos do últimos, destacam-se poetas como Ana Hatherly, Fernando Marques, Silvestre Pestana, (designer, filha de Salette trabalham com visualidade e Uma vez mais, como no Brasil, disponibilizados na internet vêm

suprir a falta de bibliografia no mercado e nas bibliotecas.

Fig. 27: Poema da série *O Escritor* de Ana Hatherly

Outra coincidência com a produção de vanguarda brasileira é que os poetas experimentais, além de formularem a teoria do Movimento, também escrevem textos críticos sobre os trabalhos dos colegas. Não se pretende mensurar aqui a quantidade de estudos sobre esse poeta em Portugal e no Brasil, muito menos se o mercado é mais favorável aqui do que acolá. Outro aspecto concordante é que os livros de ensaio do poeta português tiveram aceitação comercial maior do que os de poesia. Talvez possa ser explicado pelo fato de o mercado editorial consumir menos poesia.

Outro nome que se destaca na poesia experimental portuguesa é o de Ana Hatherly, que sabe como ampliar os nervos do poema. Além de poeta, ficou conhecida como ensaísta, tradutora, professora universitária e artista plástica. Natural do Porto, nasceu em 1929. Também possui extensa bibliografia ensaística e poética. Formou-se em Filologia Germânica, na Universidade Clássica de Lisboa. Doutorou-se em Estudos Hispânicos do século de Oiro, na Universidade da Califórnia, em Berkeley. Diplomou-se em técnicas cinematográficas, pela International London School, tendo inclusive produzido alguns filmes. Desde os anos 1960, como artista plástica, participou de inúmeras exposições individuais e coletivas, tanto em Portugal como no exterior. Os principais museus de arte contemporânea do seu país possuem, em seus acervos, diversas de suas obras. Como estudiosa, foi uma das principais responsáveis em colocar na ordem do dia a importância do Barroco para a literatura portuguesa. Ainda, durante muitos anos, desenvolveu profunda pesquisa sobre essa matéria e chegou aos primórdios da poesia visual no seu país e em parte da Europa. Seu empenho no estudo do Barroco lembra o do poeta brasileiro Haroldo de Campos.

Ela publicou mais de vinte livros de poesia. Cinco de poesia visual e dezesseis ou dezessete livros de ensaio e edições críticas (contando o livro *PO-EX*). A partir do final da década de 1970, recebeu diversas premiações em seu país, em outros países da Europa e no Brasil. Note-se que em Portugal demorou bem mais do que os dois anos dos concretistas brasileiros para sair um livro contendo a teoria da poesia experimental. Há de se ressaltar que lá não houve um evento específico ou uma preparação para tal. Os encontros dos poetas portugueses em revistas literárias foram até certo ponto fugazes, pode-se dizer que no Brasil esse tipo de publicação durou bem mais. Por isso, cada poeta resolveu seguir seu próprio destino. Uns com mais visibilidade, outros nem tanto.

Os três primeiros títulos em poesia de Ana Hatherly datam de 1958 a 1960, *Um ritmo perdido* (1958); *As aparências* (1959); *A dama e o cavaleiro* (1960). A parte I do poema “A corrida em círculos”, do segundo livro, dá uma dimensão de sua poética.

O trecho, que virá a seguir, pode ser lido em um dos muitos endereços disponíveis na internet dedicados aos poemas visuais e à visualidade de maneira geral como www.antoniomiranda.com.br. A geometria do espaço interior reveste sua poesia de imagens intimistas em busca de um ritmo concêntrico. O círculo não é sua única opção geometrizada.

Outras figuras geométricas se apresentarão nos livros seguintes até chegar a forma do arabesco poético em que o alfabeto será implodido como volição de uma artista da palavra expelida.

O círculo é a forma eleita:
É ovo, é zero,
É ciclo, é ciência.
E toda a sapiência.

É o que está feito,
Perfeito e determinado,
É o que principia
No que está acabado.

Ana Hatherly desenvolveu uma poética de risco, de implosão das palavras, de desfragmentação da sintaxe discursiva e do convívio com uma turbulência visual, poucas vezes vistos na literatura portuguesa. Apesar do estudo em andamento não privilegiar essa poeta, cabe registrar que a sua prática espelhou, de maneira consciente, o espírito de uma legítima vanguardista. A poesia experimental portuguesa alçou seu voo utilizando-se de uma base teórica criada pelos próprios autores. A teoria produzida por ela e Melo e Castro reflete um estado de maturidade que avança um pouco em relação à teoria produzida por muitas das vanguardas brasileiras. Isso posto, passo ao próximo capítulo, que contempla a análise comparativa de trabalhos dos componentes do *Noigandres*, de Wladimir Dias-Pino e de Silva Freire, intitulado “As poéticas se entrelaçam”.

CAPÍTULO II – AS POÉTICAS SE ENTRELAÇAM

2.1. A geometria existencial do poema “Nasce/Morre”

Esse poema de Haroldo de Campos tem um dos temas mais transcendentais que o autor possui dentre sua produção poética. A partir da derivação dos vocábulos “nasce” e “morre” é formada uma teia contínua e espiralada que se autorepresenta como se fosse um exercício literário que se utiliza de formas geométricas, que tem como referência o código alfabético e ocupa racionalmente o espaço da folha. Nesse poema, a verdade existencial é buscada *ad aeternum*. Esse ato de infinitude poética no qual dois polos contrários, do ponto de vista linguístico e literário, atraem-se, serve para (re)descobrir a própria linguagem poemática e transformá-la em uma espécie de epifania do devir. Mesmo com muitas análises feitas, desse poema, por estudiosos, ainda assim cabem novas ressemantizações. Ele oferece a possibilidade de uma leitura virtuosa e, principalmente, esquemática. O estudioso deve escolher seu método e, a partir dele, explorar as possibilidades semânticas. Haroldo de Campos compôs o poema “nasce morre” em uma espécie de anagrama poético, provavelmente, em face de uma

necessidade criativa e estética. Tal procedimento lembra os *calligrammes* (Fig.1) de Apollinaire. Os textos teóricos dos concretistas fazem referência a Apollinaire, contudo ele não faz parte do *paideuma*.

A lembrança imagética dos poemas desse simbolista francês não se configura tão somente por meio de uma escrita ideogramática erguida a partir de traços visuais. Os recursos do grafismo poético utilizado por Haroldo refletem um

aproveitamento da memória discursiva, que precede ao período do barroco visual – tema tão

Fig.1: *Calligramme* (1915) (poèmes à Lou), de Apollinaire

Fig. 2: “O Ovo” (300 a.C.), de Simmias de Rhodes

caro ao poeta. Se fosse para encontrar a origem disso tudo, talvez retroagindo no tempo pudesse chegar à conclusão de que os traços do figurativismo remontam ao período da pré-escrita. Ocorre que o poema não é, necessariamente, uma arte criptográfica. O mistério do poema não está guardado em uma caixa de Pandora ou precisa de um pó de “pirlimpimpim” para que o leitor conheça a sua face. Se há segredos a serem desvelados, certamente, não exigem uma chave para abrir a porta ou, parafraseando Drummond, para penetrar “surdamente no reino das palavras”. Tudo não passa de retórica poética. Pode até fazer parte do espetáculo imagético e, às vezes, servir como recurso lúdico, entretanto, não é condição *sine qua non* para que a poesia se erga e se estabeleça. Deve-se atentar que a figuratividade em Apollinaire faz parte de um método ideográfico que vem sendo tecido ao longo da história da literatura.

O poema visual propriamente dito teria surgido no ano 300 a.C, tendo como maior representante o poeta grego Simmias, da região de Rhodes. “O Ovo” (Fig. 2) seria o primeiro poema visual escrito. A sua forma representa bem a junção entre caligrafia e ideograma. Outro bastante conhecido de Simmias é o “Duplo machado”.

Uma das leituras possíveis do poema haroldiano seria considerar o nascimento e a morte da própria linguagem. As considerações teóricas poderiam partir de conceitos matemáticos até chegar a um suposto diálogo com o discurso bíblico. Pensar dessa forma não é heresia, posto que não seja crível acreditar que Fernando Pessoa foi ateu só porque Alberto Caeiro adotou uma posição de paganismo superior. Exemplo dessa situação acontece no canto VIII do poema “O guardador de rebanhos” em que ele apresenta o menino Jesus humanizado, dessacralizando o personagem e sacralizando o texto literário.

Para iniciá-la, recomenda-se fazer uma reflexão a partir da translação e (trans)rotação dos triângulos, nos quais as palavras **nascer/morrer** e suas derivadas estão contidas. Na prática, há quatro triângulos invisíveis “empalavrados”, que funcionam como um campo de força magnético interiorizado. A linguagem abastece de energia o poema e, ao mesmo tempo em que atrai o verbo, refuta o nome e se afasta cada vez mais do estático. A assonância do /a/ é movida pela aliteração do /n/, no caso de “nascer”, assim como é alternada e repelida pela assonância do /o/ e acionada pela aliteração do /m/, no caso de “morrer”. O contraponto poético se dá por meio da utilização dos prefixos “re” e “des” de forma que se tem início e fim marcados pela atomização dos vocábulos e pelo uso preciso do pronome reflexivo “se”, que arremessa o paradigma ao infinito da existência. No entorno do poema geometricamente “empalavrado”, há a repetição da sílaba “rre” cercada pelo pronome “se”, que se repete como uma engrenagem poética imantada. Esse “campo magnético” propicia um ajuntamento de triângulos de tal maneira que o magnetismo se dá a partir da junção do primeiro ao quarto. Essa ação possibilita a formação de um triângulo equilátero que, segundo a matemática, é formado por três lados iguais. Estabelecida esta ponte geométrica, poder-se-ia fazer uma relação com a Santíssima Trindade (Pai + Filho + Espírito Santo), cuja imagem visual é, justamente, a de um triângulo equilátero.

O eixo paradigmático do poema instaura uma simetria semanticamente às avessas entre as palavras “nasce” e “morre” (ambas com cinco letras). Geometricamente, o número 5 forma um pentágono podendo até chegar a um pentagrama. Trata-se de uma “figura mágica simbólica, semelhante a uma estrela de cinco pontas, formada por cinco letras ou sinais ligados por linha contínua, e a que se atribuíam virtudes mágicas” (HOUAISS, 2009, p.1467). Ademais, estrela de cinco pontas provém da combinação de dois triângulos, entre os pitagóricos.

Por outro lado, se fosse feito o movimento de translação e (trans)rotação entre o segundo e o terceiro triângulo, chegar-se-iam a dois escalenos. Segundo a matemática, um escaleno é formado por três lados desiguais. O detalhe é que o segundo caberia dentro do terceiro, devido ao fato de possuir um número menor de letras (conforme esquema apresentado no começo deste capítulo). Estes dois, semanticamente, são constituídos pelos prefixos latinos “re” e “des”. O primeiro tem sentido de repetição, movimento para trás; o segundo, de separação, ação contrária. Os termos “renasce” e “remorre” possuem sete letras cada um. Sete é ímpar. Enquanto os vocábulos “desnasce” e “desmorre” possuem oito letras cada e formam par, seria como se fossem o “id” (“nasce”) e o “ego” (“morre”) do poema e seus termos derivados. Se fosse acrescentado o superego, chegar-se-ia a um terceiro vértice; ou seja, o lado do poeta ou do leitor e, também nesse caso, formaria um triângulo.

Em um exercício virtual, se pudessem ser traçadas linhas contornando o terceiro e quarto triângulos, o resultado seria a imagem de uma cruz deitada, símbolo do cristianismo. Essa cruz de letras poderia ser preenchida pelos triângulos um e dois após sofrer rotação ou, se fossem traçadas linhas paralelas (nasce X morre) entre os triângulos, também se formariam cruzeiros. Numericamente, a quantidade de palavras de cada linha das estrofes foi formada a partir da segunda pelo seu dobro e triplo ($2 \times 8 = 16$, $3 \times 8 = 24$).

Retorno à expressão do primeiro parágrafo do início desta análise, quando foi mencionado que seria um anagrama poético. No sentido lato, anagrama é o agrupamento formado pelas letras de uma palavra, que podem ter ou não significado na linguagem comum. Por exemplo: os possíveis anagramas da palavra REI são: REI, RIE, ERI, EIR, IRE e IER. Seguindo essa linha de raciocínio lógico e matemática, a palavra **Nasce** poderia ser escrita de cento e vinte maneiras diferentes enquanto **Morre** chegaria a sessenta. Por analogia, pode-se pensar no ciclo Vida X Morte X Vida, assim como na Trindade.

Uma das formas como a simetria se manifesta na literatura é através dos palíndromos (as chamadas capicuas: frases em que a disposição das letras é igual de trás para frente e vice-versa). Nas rimas é frequente haver simetria. Por exemplo, a “terza rima” de Dante Alighieri, como parte de unidades em forma de tercetos encadeados, obriga a que haja certa simetria. É curioso observar que a própria estrutura da *Divina Comédia* apresenta uma determinada concepção de simetria em que o **Inferno (Morte)**

se apresenta como o negativo do **Paraíso (Nascer)**, em torno de um eixo, mais humano, no caso o **Purgatório**.

Sem pretender ladear o assunto cristianismo, as palavras “nasce” e “morre” aparecem, cada uma, doze vezes no texto. Cristo sentou-se com os doze apóstolos. De cada lado ficaram seis. No poema de Haroldo de Campos, em cada um dos quatro triângulos, aparecem três vezes essas palavras. E em cada dupla de triângulos seis vezes. O seis “reúne dois complexos de atividades ternárias. Pode-se inclinar para o bem, mas também para o mal; em direção à união com Deus, mas também em direção à revolta” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.809). Essa dicotomia bíblica pode ser constatada no *Apocalipse* em que ele é conhecido como o número da Besta, mas também no *Livro do Gênesis* em que está relacionado à criação do mundo. Não se pretende neste estudo provar que ele seja um número cabalístico, ademais é preferível continuar na exploração dos recursos semantizáveis a ser logrado por um semantema não-poético.

Os elementos sonoros e composicionais servem para ampliar os significados e contribuir na existência do poema em pé. Exemplo disso são os sons /re/ e /cê/, que aparecem sete vezes em cada par de triângulos. Ainda fazendo referência aos números, sete “simboliza a totalidade do espaço e a totalidade do tempo” assim como “representa a totalidade do universo em movimento” (op.cit, 2005, p.826). De volta à representação trigonométrica, juntando-se quatro ângulos com as sílabas “se” (partícula classificada como índice de indeterminação do sujeito, reflexivo do ponto de vista gramatical) + “re” (reflexivo do ponto de vista semântico) chegam-se a combinações inusitadas de palavras como “Ser ere se” ou, até mesmo invocar o dilema de Hamlet: “Ser ou não ser, eis a questão”. Volta-se à questão existencial do poema.

Tomando como exemplo de Augusto de Campos, que criou os poemas coloridos, pode-se representar esquematicamente, logo adiante, os triângulos em cores diversas para melhor explicar o raciocínio utilizado nesta análise. A conferir: no triângulo **laranja** tem-se múltiplos de 8, que é par e no **verde** múltiplos de 7, que é ímpar. Todavia, ao elaborar o poema “nasce morre”, Haroldo pode ter pensado como Pitágoras pensava os números par/ímpar.

A respeito de Pitágoras, atribui-se a ele a fundação de uma irmandade dedicada à especulação matemática e religiosa. Nela, dedicava seus estudos à Aritmética, à Geometria, à Astronomia e à Música (quatro vias para o conhecimento, conjunto que depois ficou conhecido como *quadrivium*). Os pitagóricos buscavam encontrar por meio

da matemática a chave para um modelo conceitual do Universo. Utilizavam como máxima a frase: “Tudo é número”, pois, para eles, o mundo era regido pelos números. Julgavam poder explicar a variedade do mundo mediante o concurso dos opostos, o ilimitado e o limitado; ou seja, o par e o ímpar, o imperfeito e o perfeito. O número divide-se em par, que não põe limites à divisão por dois, e, por conseguinte, é ilimitado (quer dizer, imperfeito, segundo a concepção grega, a qual via a perfeição na determinação); e ímpar, que põe limites à divisão por dois e, portanto, é limitado, determinado, perfeito.

Os pitagóricos consideravam o número ímpar como "masculino" e o par como "feminino". O "um" dos pitagóricos não é par nem ímpar: é um "parímpar". Ou, quem sabe, possa o poeta Haroldo de Campos ter-se inspirado na sequência do matemático medieval Fibonacci, da soma dos números que o precedem, **1, 1, 2, 3**, 5, 8, 13, 21, 34, 55... onde $1+1=2$, $1+2=3$, $2+3=5$, $3+5=8$, e assim por diante, que aparece de maneira muito comum na natureza. O poema é feito a partir de um exercício cerebral e criativo, como este em estudo.

se		(2 letras)	(1 palavra)
nasce		(5)	(1)
morre nasce		(5)(5)	(2)
morre nasce morre		(5)(5)(5)	(3)
	renasce remorre renasce	(7)(7)(7)	
	remorre renasce	(7)(7)	
	remorre	(7)	
	re	(2)	
	re	(2)	
	desnasce	(8)	
desmorre desnasce		(8)(8)	
desmorre desnasce desmorre		(8)(8)(8)	
	nascemorrenasce	(15)	
	morrenasce	(10)	
	morre	(5)	
	se	(2)	

As proposições aqui apresentadas são questões que a Matemática e a Literatura, quem sabe, um dia haverá de dar solução. Todavia se não der, não há problema. Problema é não mais haver poemas. Não há povo sem literatura escrita em versos. Para Octavio Paz “no hay civilización que no posea un cuerpo poético formado por poemas y por un conjunto de reglas para componer esos poemas. Esas reglas no son simples recetas sino que exponen también una filosofía o una teología” (PAZ, 1993, p.17). Não por acaso, as considerações sobre a leitura deste poema misturam Matemática, Leitura e Cristianismo. Igualmente, não se deve reduzir a leitura de uma obra tão somente pela visualidade, pelo esquema utilizado ou pelos recursos estilísticos. O fascínio e o encantamento devem continuar a ser provocado diante do texto poético, posto que “a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro” (PAZ, 1982, p.15). Dentro desse mundo novo, (re)criado, a literatura ocupa seu próprio espaço e, desde a antiguidade, mostra que não é preciso provar coisa alguma.

A partir dos ensinamentos de Jakobson (1970) no lúcido ensaio “Linguística e Poética”, pode-se afirmar que na grande poesia predomina a função poética em relação às demais. Contudo, no caso do poema haroldiano, o que se vê é um amálgama entre as funções poética e metalinguística em face do tratamento poético dado as duas palavras chave do poema: nascer e morrer. Elas são exploradas até o mais alto grau semantizável. Não há como não remeter a um dos fundamentais conceitos de Pound (1997, p.40), em tradução feita por Augusto de Campos e José Paulo Paes, em *ABC da Literatura*, quando afirma que “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”. É o que se verifica neste poema em análise.

Encontra-se em grande parte da produção poética de Haroldo de Campos motivos para acreditar que o poema chamado concreto é muito mais do que um exercício lúdico para entreter um desavisado leitor. Os chamados poetas visuais parecem levar a sério a recomendação de que “a incompetência se manifesta no uso de palavras demasiadas” (POUND, 1997, p.63) e de que se deve dispor de três meios principais para chegar àquele máximo grau possível, há pouco citado, dentre eles projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual e, sobretudo, utilizar a fanopeia, melopeia e logopeia (op.cit., idem, p.63). Não se deve afirmar, com certeza, que um dos itens prevaleça sobre os demais. No entanto, há de se lembrar que a busca pela concisão da palavra vem desde o princípio da modernidade. Para se ter uma ideia, os trovadores já procuravam instaurar esse discurso, sobretudo, a partir do uso intensivo

da melopéia, assim como os chineses com a fanopeia, que se configura como a projeção de uma imagem visual sobre a mente. Não por acaso, Ezra Pound está entre os eleitos, pelo *Noigandres*, para o *paideuma*. O que os poetas concretos pretendiam era justamente se espelhar na melhor tradição criativa do final do século XIX e começo do XX e, por isso, ao fazerem traduções dos autores que mais lhe encantavam, com essa prática, pretendiam cruzar a ponte da modernidade em direção à uma poética vanguardista. Haroldo (1969, p.215), inclusive, chegou a propor uma *Antologia da Poesia brasileira de invenção*, na obra *A arte no horizonte do provável*. Diga-se de passagem, essa obra não chegou a ser organizada. Assim como a enciclopédia visual de Wladimir Dias-Pino parece não ter fim, mesmo após ter lançado seis volumes em caixa e produzido, com João Felício dos Santos, *A marca e o logotipo brasileiros* (1974). Na verdade, não há necessidade de se cobrar essa tarefa hercúlea dos dois poetas. As suas obras é que precisam ser mais bem estudadas.

Retornando ao poema “Nasce morre”, além do componente sonoro e da visualidade evidente, enfatizo que as considerações críticas ora apresentadas pretendem contribuir para o melhor entendimento dos trabalhos dos poetas adeptos da visualidade e restabelecer o estudo sobre eles na Academia. No início da proposta de análise, mencionou-se a presença de formas e imagens religiosas, heranças advindas do Barroco visual. Isso me lembra um texto escrito por Horácio Costa, presente no livro *Mar abierto: ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana* (2000), denominado “Acerca de la poesía visual brasileña”, que trata, justamente, da utilização de formas e/ou imagens religiosas nos séculos XVII e XVIII, no Brasil. O uso de imagens religiosas, no poema em análise, podem ser apreendidas a partir do conhecimento de alguns ícones cristãos, como é o caso da cruz.

Ao se concluir essa análise, penso que o neobarroco Haroldo de Campos pode ter feito uma escolha consciente de motivos bíblicos para arremessar o leitor a outro lado da moeda poética: o deslido metafórico, o que não poderia ser considerado um desmérito, muito menos feriria sua convicção religiosa. O que interessa é que a estrutura poética do poema em estudo possibilitou tal análise literária. Diante dessas considerações, uma última imagem vem à mente, a de dois jogos de espelhos que se (des)olham e (des)dobram como palimpsestos caligramáticos e anagramáticos. O côncavo e o convexo se (re)enxergam no ciclo da própria vida. É o fim de um dilema existencial e analítico ou vida e morte da própria linguagem. O palimpsesto que Haroldo de Campos (des)enformou poderia ser sim a cruz de Cristo, (des)estendida no leito do

poema. Todavia, o poema não está morto. Ele vibra afoitamente seu silêncio geométrico, a sina de nascer, morrer e renascer a própria linguagem parece não ter fim. O ciclo vital do poema é o ciclo da ressurreição encarnada na visualidade ótica e pitagórica. No mundo real, Haroldo não precisaria deixar de ser ateu. Sua arte o revivifica como um dos grandes poetas visuais brasileiros.

2.2 – Silva Freire: um garimpeiro de palavras

O mato-grossense Silva Freire não se perfila exatamente como praticante do Poema-Processo ou do Poema Visual. A negação desse rótulo está vinculada à sua origem cuiabana, que fala bem mais alto. Todavia, procedimentos estéticos utilizados pelo autor aproximam-no em vários momentos de trabalhos produzidos durante o Concretismo e após o referido Movimento. Não porque o concretismo tenha terminado ou, pelo menos, sofrido diversas mutações, pode também ter contribuído para essa variação de situação estética o fato de os concretistas do *Noigandres* terem vivenciado tantas experiências e percorrido caminhos que não, necessariamente, a visualidade estivesse presente. Da mesma forma, a longa convivência com Wladimir Dias-Pino teria possibilitado que ele também alçasse voos experimentais sem que se assumisse como tal.

O que singulariza Silva Freire dos demais poetas tratados até o presente estudo é que sua poesia apresenta-se de uma forma cruamente lírica. Nesse sentido, Freire procura tanger a linguagem do povo. Com uma abordagem diferente, essa característica, em dado momento, lembra o “salto participante” da poesia concreta, anunciado por Décio Pignatari em 1961. Na ocasião, o slogan de Maiakóvski – “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária” – passou a ser a nova bandeira do *Noigandres* e que “os acontecimentos político-sociais, tensionados por uma intensa mobilização popular, criam a necessidade de se lançarem os dados novamente” (SIMON; DANTAS, 1982, p.48). Esses dados tanto podem significar tentar nova sorte ou uma referência ao lance de dados de Mallarmé.

Na mesma época, Augusto de Campos publica seu poema “GREVE”, apresentado em duas folhas. A mais fina traz, em primeiro plano, palavras escritas em letras bold: arte longa vida breve/ escravo se não escreve/ escreve só não descreve/ grita grifa grafa grava/ uma única palavra/. Ao fundo, quarenta e quatro vezes a palavra GREVE.

Em 1964, José Paulo Paes publica “Ocidental”: a missa / a miss / o míssil. Por sinal, Paes aproximou-se dos concretistas durante essa fase participante, sua identificação com o grupo, entretanto, nunca foi plena. Haroldo de Campos, em “Servidão da passagem” (1962) muda o tom: “a poesia é pura?/ a poesia é para/ de barriga vazia/ poesia em tempo de fome/ fome em tempo de poesia/ poesia em lugar do homem/ pronome em lugar do nome/ [...] poesia de dar o nome/ nomear é dar o nome/ nomeio o nome/ nomeio o homem/ no meio a fome”.

Se o “pulo da onça” da poesia participante foi meio cego, o mesmo não se pode dizer da escolha do poema “garimpo da infinitude” de Silva Freire, posto que a poesia social tenha tido passagens importantes na obra do poeta. O título, a exemplo do poema anteriormente analisado de Haroldo, é escrito somente com letras minúsculas. O texto em questão compõe-se de quarenta e quatro blocos poemáticos. A disposição estrutural do poema em blocos, não lineares ou homogêneos, é uma das características formais do autor. Em diversos momentos, ele explora a visualidade, a ponto de ser tátil ou mesmo semovente. Como se pretende trabalhar analiticamente a partir de uma amostragem do autor, e em face do poema em questão ser longo demais, serão selecionados apenas dez blocos.

Mesmo quem não tenha intimidade com expressões próprias do garimpo, tem condições de reconhecer a plasticidade imagética do poema em estudo. O ritmo, em diversos momentos, sinestésico, contribui com uma boa sonoridade e ajuda a construir uma lírica que se compromete com o social. É apresentada a zona do garimpo, a situação do homem sulcado pela ambição de se tornar rico rapidamente, os rituais seguidos, os ensinamentos da profissão e o conhecimento da alma do garimpeiro. O seu porta-voz é o próprio poeta que, através de um gesto lúdico, parece garimpar as palavras antes de lançá-las no papel em branco. A posse imagética é viabilizada por meio do comando do ritmo de uma bateia que submerge nas águas de papel e cria o ambiente propício ao discurso poético.

garimpo da infinitude

- o garimpo

vaza

eco da sorte

no pião da bateia

- o garimpo é hermético

estranhamente aberto

ao receber o rito

hirto

mito

e o místico

- o garimpeiro

crava

na lavra

pálpebra/forma

que arredonda o *chibiu*

- o garimpeiro codifica o sonho

minerador

- o garimpeiro decodifica a

leitura da *mancha*

(...)

o garimpeiro talha

moe

remoe

moenda

remorrendo

na brita do sol

no brilho da vida

no budum do lençol

(...)

- a barriga ruge
geme de gente
na boca da sede
na sede do engano
na seda da *gema*

(...)

- na eleição profissional do garimpo
o homem
oficia a rejeição
que o liberta do patrão

(...)

- no dia do achado
um conto-de-réis
é chama que acende cigarro

(...)

- o tempo passa em pratos
os prantos
feitos
de fatos
atos
faca/
diamante de enrola

(...)

rio abaixo		eixo		garimpo
		de		da
rio acima		peixe		infinitude

O título “Garimpo da infinitude” remete automaticamente a uma sucessão de tentativas que não têm fim. No caso do destino do garimpeiro, impera certo simbolismo; ou seja, ou ele se enriquece de repente ou se embrutece diante dos insucessos. O fazer poético simula a apresentação como se estivesse a minerar as palavras. Esse procedimento, aparentemente, aumenta o grau de dificuldade da leitura linear fazendo lembrar uma disposição anagramática, seja a de Apollinaire ou a dos *Noigandres*. Um dos exemplos é o poema “ovo novelo” (Fig. 3), de Augusto de Campos, constituído em quatro partes-ovo cuja vogal “o” é bastante explorada. Outros que poderiam ser apontados é “pluvial fluvial” ou “vê não vê”, que se apresenta sob a forma de V.

Fig. 3: “Ovo novelo”, de Augusto de Campos

Todavia, no poema de Silva Freire, a função referencial está menos evidente do que no de Augusto e neste a visualidade é mais latente. Agora, quanto à sonoridade, os dois autores buscam equalizar o som ao ritmo do poema. Para Augusto, principalmente, a procura pela poesia verbivocovisual se tornou algo constante em busca do signo perfeito. Através da palavra animada, o poeta paulista pretende ressemantizar o poema originalmente criado na fase áurea do Concretismo. De todos os concretistas, foi quem mais promoveu experiências de releituras dos seus poemas, utilizando-se de sons e imagens computacionais em movimento.

Silva Freire não intentou para esse tipo de experiência. Quem o conheceu de perto, como Wladimir, afirma que ele escrevia em papel de embrulho, em guardanapo e todo lugar que aceitasse tinta. Provavelmente, devido a essa prática, tenha perdido muitos textos nas mesas de alguns dos bares que gostava de frequentar. Portanto, a opção pela visualidade em seus trabalhos está mais relacionada ao ato de ressaltar o verbo, como palavra nominada e torná-lo algo semantizável. Trata-se de uma opção estilística feita pelo poeta. Ainda, estabelecendo uma relação de contiguidade com os poemas da segunda metade da década de 1950, o que fica evidenciado em Freire é que o texto é marchetado de acordo com a velocidade de leitura. Na prática, parece que quanto mais o leitor se habitua às palavras mais elas saltam da bateia da página branca.

No poema em análise, a ordem dos quatro primeiros blocos poemáticos é a mesma do texto original, incluindo a disposição espacial. Nos dois primeiros blocos apresentados, o garimpo está personificado. Silva Freire começa por mostrar esse lugar poético “– o garimpo/ vaza/ eco da sorte/ no pião da bateia”. A imagem sinestésica do garimpo, utilizando-se dos três sentidos, ver/sentir/ouvir, mistura-se à engrenagem do pião da bateia. Mesmo diante da informação do significado da palavra bateia – uma espécie de gamela usada no garimpo – não há como não remeter esse eco da sorte às inúmeras tentativas que o garimpeiro faz para achar a sua fortuna. Essas tentativas, quase sempre infrutíferas, funcionam como uma espécie de roleta russa, que rodopia como pião na bateia, a ponto de deixar tonto quem nela joga o seu destino. Um único verbo (vaza) é utilizado. E ele se esvai como o “eco da sorte”, a ponto de, do conteúdo, sair o significado. O substantivo é concreto (no sentido morfológico) e serve como uma anunciação do poema. Quanto à sonoridade, sons nasais nos primeiro e últimos versos /garimpo/ e /pião/ recheiam vogais abertas /vaza/, /eco/ e /sorte/, as quais servem como anteparo à /bateia/ (grifos meus). Da mesma forma que o mineral extraído, o que fica no fundo é poesia.

O segundo bloco se abre com um paradoxo e uma metáfora: “- o garimpo é hermético/ estranhamente aberto” (grifos meus). “Hermético” tanto pode significar totalmente fechado como difícil de interpretar (no sentido de alquimia). Nas três palavras sublinhadas predominam o /e/ aberto e um /e/ nasal. O som nasal serve para propagar/preparar a palavra certa. Os mistérios dessa infinitude paradoxal levam o verbo transitivo direto /receber/ ao rito/hirto/mito/e místico, que se apresentam como gradação nominal, cujos vocábulo estão no mesmo campo semântico e promove a propagação do fonema /i/ nas quatro palavras carregadas de simbologia e musicalidade, que fazem ecoar a dor dos gritos insanos daqueles que um dia perderão a esperança de achar sua fortuna. Do ponto de vista lexical, prevalece o destaque para os nomes (substantivos). Na verdade, há apenas um verbo que indica ação (receber), a partir de uma frase nominal (“o garimpo é hermético”). Sintaticamente, o que vem depois dessa expressão são termos acessórios da oração, em que o rito, o mito e o místico se interpenetram, de forma que nada possa passar batido.

No terceiro bloco, chega-se ao garimpeiro que “crava/ na lavra/ pálpebra/forma/ que arredonda o *chibiu*”. Pode-se dizer que é o primeiro momento em que se visualiza a bateia, como forma/expressão/conteúdo. Um verbo forte se destaca /crava/, de forma intransitiva no advérbio /lavra/. Na semântica do verso, essa palavra evoca mais de um

sentido, tanto no terreno da mineração, quanto no sentido figurado de ser qualquer lugar onde se cria e/ou se produz algo. No segundo sentido, percebe-se o processo de o poeta lavar o poema em pálpebra/forma. Imagetivamente a metáfora se insinua. Quanto à palavra *chibiu* significa a pontinha do diamante que, uma vez achada, sinaliza que o garimpeiro irá achar pedras maiores. Analogicamente, o poeta, ao lavar o poema que provoca o arredondamento da poesia, acaba por encontrar o seu *chibiu*. O verbo /arredonda/ remete a uma das formas geométricas preferidas de Silva Freire: a esfera, o oval e o círculo.

Dentre os concretistas tradicionais, Haroldo de Campos, em diversos momentos fez opção por motivos geométricos como quadrados, retângulos e triângulos (como no poema “Nascer morrer”). No entanto, adotou a circularidade sonora em sua obra prima *Galáxias* (1973). Um dos exemplos é o poema “circuladô de fulô”. Nos trabalhos de Augusto, como no poema “Bomba”, principalmente a releitura, ou “Pulsar” e “O quasar” (1975), do livro *Stelegramas*, posteriormente montados em neons na Avenida Paulista, as formas curvilíneas são bem acentuadas.

O quarto bloco é formado, sintaticamente, por dois períodos simples. Dois verbos transitivos diretos – codifica/decodifica – mostram o rito da passagem do garimpeiro e do poeta, que veem pelo pórtico poético o achamento da pedra mais preciosa e da palavra exata. Garimpeiro e poeta parecem comungar e festejar, em uníssono, o advento da mineração e da celebração do fazer poético. Enquanto “o garimpeiro codifica o sonho minerador”, o poeta usa seu instrumento de trabalho, a palavra, em busca de (re) significados. O poeta urde com o intuito de entontecer os instintos primitivos. Em um processo de (des)montagem e (des)fragmentação, “o garimpeiro decodifica a leitura da mancha” (lugar onde tem diamante) e o poeta plasma um discurso em busca da gema preciosa. Estabelece-se, então, uma relação consensual entre garimpeiro e poeta em busca de uma melhora do destino, porém cada um possui expectativa diferente. A do garimpeiro é decidida pelo poeta, enquanto a do poeta é alimentada pela metáfora. Cabe a tarefa de quem for ler o poema fazer uma escavação de sentidos com o intuito de propiciar uma decodificação ressemantizada.

Pertinente lembrar que a busca da independência financeira é o que alimenta a ânsia da procura do nobre mineral. Ao mesmo tempo, a busca do significado (im)preciso é o que move o poeta na elaboração do arcabouço chamado poema. Nesse caso, a mancha é bem-vinda e não macula o sonho do minerador e do poeta em acharem suas fortunas. Duas metáforas se cruzam a partir de um verbo – codifica – e do seu

derivado. O sonho minerador e a leitura da mancha são ações que se completam, assim como o garimpeiro e o poeta se arriscam a buscar riquezas. Uma na mineral. Outra no papel. Uma para mudar o rumo da vida que leva. Outra tão somente em busca da metáfora perfeita. O que se espera é que quem for ler também saiba decodificar o discurso poético para obter a riqueza a partir do olhar de contemplação. Outro aspecto que facilita bastante são os sons físicos, que se apresentam sem grandes sobressaltos e se misturam nos dois períodos. A repetição sonora é o recurso utilizado, em semelhanças sonoras de aliteração ou ressonância. Os fonemas /i/, /o/ (fechado), /a/ (nasal) dão o tom de equilíbrio nos versos. A cadência rítmica contribui para aumentar a ressemantização do poema.

O bloco seguinte inicia-se por uma espécie de verso peneira: “o garimpo talha”. E por ele passam as palavras que trazem de volta a marca da visualidade, recurso que Silva Freire não abandona nesse poema e também a personificação do garimpo. Com isso, a forma da bateia se amplia a partir do verso introdutório “o garimpo talha”. Esta expressão intransitiva é forte suficiente para que se busquem os mais diversos significados, posto que sirva tanto ao garimpeiro quanto ao poeta. O processo de penalização que o garimpo imprime ao garimpeiro é o mesmo, atenuada a dor física, que o poeta infringe a si próprio no processo de lavra do poema. A intensidade rítmica se altera com a utilização de um número significativo de verbos que indicam ação: talha/ moe/ remoe/ remorrendo, com gradação verbal provocada por derivação e neologismo no último. Há presença de metáforas sinestésicas, a partir do ver e do tatear. A disposição das palavras, além da imagem da bateia, faz lembrar a da ampulheta marcando implacavelmente o tempo e o ritmo. Deduz-se daí o tempo que o garimpo toma (pode ser a vida toda) e o tempo agonizante de que o poeta precisa para concluir a sua obra.

A estrutura fônica utiliza os sons nasais funcionando como uma espécie de engrenagem sonora que vai (re)moendo/ remorrendo o engenho de papel até sentir o brilho do estalo na “brita do sol/ no brilho da vida/ no budum do lençol”. Assemelha-se a um complexo amalgâmico de exercícios físicos, mecânicos, intelectuais e imagéticos. Acrescente-se a isso um componente erótico proveniente da utilização da expressão “no budum do lençol”. É de se pensar que o surgimento do metal precioso pode propiciar intensos momentos de prazer ao garimpeiro e até por parte de quem lê o texto.

O sexto e o sétimo blocos selecionados são exemplos da presença da temática social. Do ponto de vista morfossintático, dois verbos intransitivos cadenciam o tom do

sexto bloco: /ruge/ geme. Aparentemente eles são sinônimos. Demonstrando a presença forte da raiz linguística, os dois primeiros versos “a barriga ruge/ geme de gente” (grifos meus) fazem parte do imaginário popular e complementado pelo poético, através do uso de um inusitado advérbio de modo. Os três adjuntos adverbiais de lugar que se seguem, sempre precedidos da preposição contraída /na/, realizam trocadilhos nominais a partir de variações sonoras como /geme/ gente/ *gema*; sede/ séde/ seda. O acento colocado serve para mostrar a variação do som fechado para aberto assim como provoca nova gradação poética. Além disso, pelo menos duas catacreses se apresentam nos versos “geme de gente/ na boca da sede”, podendo inclusive, os dois últimos, serem considerados catacreses sinestésicas, pois é difícil não pensar em pelo menos dois sentidos diferentes (visão e tato), sobretudo no último verso “na seda da *gema*”. Não é gratuito o uso da palavra *gema* aparecer em itálico, tendo em vista que representa o motivo maior da descoberta aurífera. Segundo o ditado popular, quem acha diamante, acha ouro. Analogicamente, a palavra certa para o poeta pode ser sua pedra preciosa. Caso ela não apareça, pode ser motivo em pensar em nova vida que seja melhor do que a dele, como em “Morte e Vida Severina” (1966), de João Cabral de Melo, no qual, em dada cena, o cortejo passa com um lençol ocupado por um corpo, que talvez não tenha gozado da alegria de viver intensamente e começa a refletir tudo o que passou diante dos seus olhos.

No sétimo bloco, retorna à imagem da bateia. A base, sintaticamente falando, é formada por um adjunto adverbial de lugar, posto que seja serviço de “profissional do garimpo”. Na sequência, dois versos remetem à oração principal, “o homem/ oficia a rejeição”. Morfologicamente, três palavras com a mesma terminação, eleição/ rejeição/ patrão, sustentam a sonoridade do poema. Há um apelo ideológico que vai se inflamando na medida em que o poema se aproxima do final. Nos blocos anteriores, tratava-se simplesmente de garimpeiro, aqui a relação homem (empregado) *versus* patrão (empregador) parece ter chegado a um momento de ruptura. Popularmente, sabe-se que o garimpeiro opta por essa atividade por saber que não mais terá patrão. Na prática, significaria dizer que tudo que ele tira é dele, após ter subtraída a porcentagem que cabe ao dono da terra. E, ainda por cima, terá de produzir, senão de nada terá valido essa libertação.

O oitavo bloco mostra um momento de humor, causado pelo achamento do minério. Não é todo dia que “um conto de réis/ é chama que acende cigarro”, somente no dia do achado. O garimpeiro se sente poderoso, torna-se gastador, valente, a ponto de

torrar quase tudo que ganhou. Em três versos, novamente em situação de adjunto (desta vez de tempo), o social se antepõe ao lírico. Afora isso, não há maiores recursos estilísticos neste bloco. Do ponto de vista fonético-fonológico, ele rima achado com cigarro. No entanto, o contexto popular vale pela simplicidade humorística quando se diz que fulano está acendendo fogo com nota de um conto de réis.

O penúltimo bloco mostra presença forte de aliterações do /f/ e /t/, em palavras significativas como “o tempo passa em pratos” (pode ser o da balança que pesa o mineral), “os prantos (advindos da não recolha de diamantes) feitos/ de fatos/ atos/ faca”. Através de uma alternância sonora, o garimpeiro vai consumindo seu tempo com a ilusão de constituir fortuna. O último verso, “*diamante de enrola*”, simboliza bem essa dura realidade utilizando-se de uma expressão regional. Só o poeta poderia mostrar o caminho das pedras. E ele é íngreme. É a questão da esperança do achado da fortuna – que está postergada e daí o sofrimento de quem sabe que isso pode não ocorrer no tempo presente, no aqui e agora, daí o tempo indefinido, que se prolonga – talvez para nova vida, nova geração, onde não haverá fome, porque os pratos estarão cheios do achado. O diamante alimenta esse sonho: o de poder ter e o de dar de comer. O tempo da esperança se faz no passado, no presente e no futuro: “garimpo da infinitude”.

O último bloco coincide com o fim do poema. De forma icônica, ele representa uma espinha de peixe. O desenho do peixe simboliza iconicamente matar a fome e a destruição do rio que o garimpo “comete”. É traumatizante. O garimpeiro, mesmo com uma boa “traia” – os apetrechos necessários para realizar a tarefa – nem sempre conseguirá seu bom bocado. Silva Freire encerra o poema, utilizando as expressões: “rio abaixo // rio acima”, que lembra a última expressão de Guimarães Rosa no conto “A terceira margem do rio”, do livro *Primeiras histórias*: “e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio”. A expressão final do poema de Silva Freire, provavelmente, remeta a uma peça de teatro, encenada pela cuiabana Glória Albuês, no começo da década de 1970, em Cuiabá, que seria uma espécie de manifesto político de exaltação ao popular. Devido ao diálogo constante que manteve com a cuiabania, Silva Freire deve ter resolvido fazer uma justa homenagem a sua contrterrânea.

Todos os caminhos possíveis o garimpeiro percorre. Nenhum caminho certo o levará à fortuna. Como se fosse uma boca de peixe de cada lado, a expressão da outra boca é “garimpo da infinitude”. No meio “eixo de peixe”. O trocadilho poético sonoro teimosamente se inscreve. Todas as palavras nomeiam a esperança. Nenhum verbo

sobra no fundo da bateia. O poeta some com essa pedra. Até parece que tal categoria gramatical não engasta o verbo. O verso elegeu o nominável e depurou o inominado.

Depois de muitas bateias, o poeta se amalgama ao garimpeiro. Isso faz lembrar que todo garimpeiro tem sempre esperança, por isso, a estória é o que alimenta. E se espera que, ao se abeirar do poema, o leitor, conhecedor ou não de Mato Grosso e dos seus garimpos, seja alimentado pela tradição de um Estado que um dia foi rico e pujante e, atualmente, é pátria dos versos de Silva Freire e desse poema, que faz da história a leitura de um povo e, a partir da dor transida – quando Cuiabá viveu a febre do ouro – possa avivar a memória sobre um poeta como Silva Freire. Diante dessa “infinitude”, pode-se dizer que ele viveu genuinamente como um garimpeiro de palavras.

2.3 Wladimir Dias-Pino e Augusto de Campos: a concretude do poema

2.3.1 A História e a Crítica

Na história da literatura brasileira e até mesmo ocidental, é raro encontrar um poeta que publica seu primeiro livro perto dos seus 14 anos e, sobretudo, com uma temática não juvenil. Esse fato ocorreu com Wladimir Dias-Pino, quando publicou seu *A fome dos lados* (1940).

O que se pode esperar da publicação da estreia de um adolescente? Supõe-se que ele vá falar das coisas que gosta, do seu cotidiano e até dos seus amores juvenis. Poderia ser citado Casimiro de Abreu, jovem poeta romântico que morreu aos 21 anos de idade de tuberculose, autor de “Meus oito anos” e “A valsa”, entre outros. Este último, inclusive, em 154 dísticos (versos de duas sílabas poéticas) imita as palavras, o som e o movimento que remetem à ideia de uma valsa.

Um século e duas décadas depois, os concretistas paulistas irão falar da poesia verbivocovisual. Evidentemente, a valsa primaveril de Casimiro em momento algum se apresenta como precursora da poesia concreta. Fagundes Varela, poeta da segunda

geração romântica, eternizou a memória do seu filho, morto em 1863, no célebre poema “Cântico do calvário”: “Eras na vida a pomba predileta/ Que sobre um mar de angústias conduzia/ O ramo da esperança. / — Eras a estrela/ [...] Eras o idílio de um amor sublime”. Do mesmo poeta, também pode ser destacado o poema “A cruz”.

Estrelas
Singelas,
Luzeiros
Fagueiros,
Esplêndidos orbes, que o mundo aclarais!
Desertos e mares, - florestas vivazes!
Montanhas audazes que o céu topetais!
Abismos
Profundos!
Cavernas
E t e r nas!
Extensos,
Imensos
Espaços
A z u i s!
Altars e tronos,
Humildes e sábios, soberbos e grandes!
Dobrai-vos ao vulto sublime da cruz!
Só ela nos mostra da glória o caminho,
Só ela nos fala das leis de - Jesus!

Nesse texto de Fagundes Varela, forma-se a simbólica figura do catolicismo que lembra os caligramas. Essa expressão caracteriza poemas escritos representando imagens, que se valem da noção de "caligrafia" e de "ideograma", tendo sido utilizada pela primeira vez por Apollinaire, depois da primeira década do século XX. No caso do simbolista francês, ele pretende que o leitor não apenas leia, como também converse com a obra. A visualidade dos seus poemas propõe uma exaltação ao novo, mantidos os sentimentos de solidão e melancolia. Mas, nem por isso, Varela pode ser considerado o precursor dos caligramas e muito menos é citado nos manifestos teóricos do grupo *Noigandres*.

Além da experiência da poesia romântica, poder-se-ia voltar alguns séculos atrás, para citar e dar os créditos devidos ao Barroco visual de Gregório de Matos. O Barroco brasileiro tem no poeta baiano o nome de maior expressão. Fosse o autor de

nacionalidade portuguesa certamente estaria presente no livro *A casa das musas* (1995), publicado pela Editorial Estampa, de Ana Hatherly – ela que foi um dos principais nomes da poesia experimental portuguesa (cf. item 1.12) – publicado pela Editorial Estampa, no qual a estudiosa apresenta o resultado de mais de duas décadas de pesquisa sobre as origens da poesia visual portuguesa. O barroco português possui inúmeros exemplos em que a visualidade se apresenta presente de forma incisiva.

No Brasil, quase não há estudos desse porte. Uma resposta a essa ausência talvez se dê pelo fato de que os poucos poetas que produziram na Academia tenham ocupado o seu tempo para produzir, teorizar e ainda ter que divulgar sua própria obra. Além, é claro, dos que se envolveram em polêmica com os discípulos dos seus orientadores, como foi a defesa feita por Haroldo de Campos na obra *O sequestro do Barroco brasileiro na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989), livro relançado pela editora Iluminuras, em 2011.

[AO DESEMBARGADOR BELCHIOR DA CUNHA BROCHADO]

Fig.4: poema visual de Gregório de Matos

No caso de Gregório de Matos, não se trata de ele ter começado a escrever muito cedo ou tarde. Trata-se do questionamento que divide parte da crítica com relação a própria autoria de muitos de seus poemas. Em relação à visualidade, Gregório adota alguns procedimentos, como o da figura 4, que serão retomados por alguns concretistas como Haroldo de Campos, em São Paulo e Silva Freire, em Mato Grosso.

No que tange ao uso da matéria física, alguns dos poetas visuais da segunda metade do século XX adotaram procedimentos semelhantes no trato dos seus poemas. É o caso de Wladimir Dias-Pino, que fez realçar diversas folhas transparentes no livro *A ave* (1956), trabalhando a fisicalidade do papel, o elemento vazado, a perfuração, o corte. De modo a dar maior realce à palavra GREVE (1961), Augusto de Campos utilizou-se de uma folha transparente em um dos seus poemas do “salto participante” ou do “pulo da onça”. Sobre *A ave*, Álvaro de Sá afirmou que esse livro

recebeu um tratamento de máquina, com suas folhas soltas, perfuradas, cortadas, codificadas em séries etc., quase ao ponto de ser computador de bolso. [...] A leitura é conseguida pela transparência do papel, desenvolvida até a transparência total que é a perfuração (SÁ, 1977, p.104).

A presença da geometria é presença certa em diversos poemas desses poetas. Por exemplo, o estudioso Kenneth David Jackson (2004, p.13) afirma que “há na poesia de Augusto de Campos vários olhos e olhares que se sobrepõem”. Ele identifica na poética de Augusto cinco olhares formativos: o crítico (questionamento da linguagem a uma crítica sócio-política); o sonoro (sequência de paronomásias entre grafia e som forma uma espécie de DNA da leitura, entre morfema e voz); o semiótico (camuflagem de formas de significado); o musical (mudança das cores e dos timbres na dinâmica vocal de uma partitura poética impressa) e o zen (realização de uma hiperconsciência da função criativa). Diante da identificação desses olhares, é possível materializar alguns exemplos através dos poemas “greve” (crítico); “cidade” (sonoro); “código” (semiótico); “lygia fingers” (musical); “caracol” (zen). É oportuno registrar que alguns desses poemas possuem mais de um olhar formativo, como “cidade”. Tais exemplos servem para evidenciar a preocupação de Augusto em produzir uma poesia verbivocovisual.

A orientação de leitura utilizada neste trabalho segue os preceitos da poética sincrônica, propugnada por Haroldo de Campos (1969, p.205): “Há duas maneiras de abordar o fenômeno literário. O critério histórico, que se poderia chamar *diacrônico*, e o critério estético-criativo, que se poderia denominar *sincrônico*”. Antes de chegar à fase denominada concreta – propriamente dita –, tanto Wladimir Dias-Pino quanto Augusto de Campos, passaram pela experiência de publicar seus primeiros livros e essa fase poderia ser considerada pré-concreta.

Esses livros, inicialmente, parecem não deixar clara a opção pela visualidade, característica que marca os dois poetas. Todavia, alguns recursos processuais ou expressões idiomáticas, utilizadas ao longo de suas produções e até de outros concretistas, despontam timidamente em suas obras inaugurais. Exemplo disso ocorre em *A fome dos lados* (1940), de Wladimir Dias-Pino. O título traz a palavra “fome” que também será utilizada por Haroldo em duas publicações: *Fome de forma* (1957-1959) e *Forma de fome* (1961-1962). O poema “Nasce morre”, analisado neste capítulo, é de 1958. Outra palavra que compõe o título da obra de Wladimir é “lados”. Dos nove itens constantes no dicionário Houaiss, vários deles serviriam para explicar o significado dessa palavra, seja do ponto de vista geométrico quanto dos outros. No poema livro está relacionado ao lado de cima e ao de baixo, ao de dentro e ao de fora, ao preenchido e ao espaçado, enfim, ao uso de uma linguagem poética que possui diversas faces.

O livro em questão possui apenas quatorze páginas contendo um único poema e se abre na vertical, como se fosse um bloco de notas, duplicando para cima as dimensões do papel. Na página inicial, por exemplo, há apenas quatro versos na parte inferior da folha. E nas demais sempre há duas estrofes – variando de um a nove versos no máximo – uma na parte superior e outra na inferior. Subentende-se que o título do livro sirva para dar título ao poema em questão. Dessa fase pré-concreta de Wladimir, Sérgio Dalate foi o pioneiro em se deter em uma abordagem crítica de *A fome dos lados* e de *A Máquina que ri*, em sua dissertação de mestrado defendida em 1997. O referido estudioso tinha uma preocupação “no sentido de recompor uma antologia de textos inventivos, sugerida por Augusto de Campos, o primeiro a ler um conjunto de poemas da autoria de Wladimir Dias-Pino” (1997, p.11). Vale observar que, da primeira fase de Wladimir Dias-Pino, Augusto de Campos abordou criticamente *Os corcundas* (1954) e *A máquina ou a coisa em si* (1955), livros com datas mais próximas da realização da ENAC.

Com relação à obra de Augusto de Campos, *O rei menos o reino* (1951), possui vinte e duas páginas, contendo onze poemas, sendo que neles o número de versos varia de 15, e em três deles, a 146 versos. Oito são compostos por mais de uma estrofe. Todos contêm título. O que abre, toma emprestado o nome da obra e é o maior, possuindo sete partes. Ao contrário de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que publicaram pelo Clube da Poesia, essa é uma edição do autor.

Dalate se utiliza de glosas para mostrar que os dois primeiros livros de Wladimir Dias-Pino realizam um diálogo literário com a obra máxima de Mallarmé. O pesquisador mato-grossense se pautou no mesmo expediente realizado por Haroldo de Campos em “Preliminares a uma tradução do *Coup de Dés*, de Stéphane Mallarmé” (1974, p.120), no qual afirmava que traduzir a obra de Mallarmé era, antes de tudo, uma “operação de leitura” e denominou “uma relação de viagem” a explicação dos principais escolhos dos seus passos.

Retornando à operação em si, glosa significa realizar anotações em um texto para explicar o sentido de uma palavra ou esclarecer uma passagem. Esse expediente, Haroldo de Campos já havia utilizado em sua tese de doutorado, posteriormente publicada em livro, *Morfologia de Macunaíma* (1972), mais especificamente na última parte, intitulada “O sequestro do texto ausente”. Nessa parte, Haroldo procura mostrar que *Macunaíma* foi escrito, de forma sugestiva, à luz do texto mallarmaico. O crítico fez uma análise estruturalista do livro, pautando-se nos estudos de morfologia do conto maravilhoso do teórico russo Wladimir Propp e, destacou, que a rapsódia de Andrade não obteve a recepção necessária quando de sua publicação.

Por essa análise, Haroldo foi reprovado por vários defensores de Mário de Andrade como Gilda de Melo e Souza que, inclusive, escreveu *O tupi e o alaúde* (1979) como resposta crítica à tese de Haroldo de Campos. No entanto, nem por isso o estudioso deixou de colocá-la entre as principais obras em prosa da primeira geração modernista, ao lado de *Serafim Ponte Grande* e *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Este último, inclusive, é um dos autores brasileiros incorporado ao *paideuma* dos concretistas.

Após essas considerações, passo à análise de obras iniciais de Wladimir Dias-Pino e Augusto de Campos, sob uma perspectiva comparatista.

2.3.2 – *A fome dos lados e O rei menos o reino: um estudo de obras pré-concretas*

Para começar essa abordagem comparatista do período pré-concreto dos dois poetas abordados neste item, retorno aos estudos citados de Dalate (1997, p.98), que se utiliza das glosas haroldianas e procura adaptá-las para analisar os dois primeiros livros de Wladimir Dias-Pino. Trata-se de um estudo inédito na Academia, no qual mostra: “as soluções encontradas por Haroldo de Campos e, ao lado, as flores roubadas do jardim mallarmeano utilizadas por Wladimir Dias Pino em seus poemas *A fome dos lados* (AFL) e *A máquina que ri* (AMR), ambos resultados de uma derivação oblíqua”.

Esclareço que adotei parcialmente o uso de glosas por motivos que, no decorrer da análise, explicarei melhor. Não obstante, faço um quadro comparativo das poéticas de Wladimir Dias-Pino com a de Augusto de Campos, considerando o primeiro livro de cada um. Os *grifos* utilizados servirão para retomar pontos de discussão e pensar em uma matriz poética. No caso de Augusto de Campos trata-se de *O rei menos o reino* (ORMR) e no de Wladimir Dias-Pino *A fome dos lados* (AFL).

É importante retomar a questão que, dos três poetas *Noigandres* paulistas, apenas Augusto de Campos se ocupou em analisar obras da fase pré-concreta ou do período intensivista da produção feita em Mato Grosso, mais especificamente, terceira e quarta obras do autor. Décio Pignatari, em diversas ocasiões, cita em entrevistas e textos publicados em livros, que tem restrições com relação ao movimento Poema-Processo. No entanto, demonstra um respeito profundo para com os trabalhos criativos de Wladimir Dias-Pino.

Feitas essas considerações críticas e metodológicas, passo ao esquema, sob a forma de glosas e, depois, ao exercício analítico das obras inaugurais de Wladimir Dias-Pino e Augusto de Campos.

<p>Aqui está a mancha do assassinado (AFL). (à primeira leitura do trecho, tem-se a impressão de que parece falar de um crime cometido, no entanto essa premissa é falsa).</p>	<p>Onde a Angústia roendo um não de pedra (ORMR). (como um jogo paronomástico, Augusto utiliza seu nome em diversas passagens de seus poemas).</p>
<p>Eis o morto livre... em seu ninho de sangue calvo (calvo como a bala de fuzil)/ sangue que é um escudo... A mancha de sangue/ crua como o próprio fogo (AFL). (as palavras “mancha” e “sangue” se repetem por diversas vezes).</p>	<p>Um sol, mesmo sem sangue, mas um sol... Do que há de morto na palavra outono... Em seu lugar eu fui nascido a sangue (ORMR). (a presença da palavra “sangue” perde apenas para as de origem pétrea).</p>
<p>Ao sopro exausto de seu hálito calvo/ como sombra de uma parede lisa... em bicos e garras a areia/ ali muito menos frouxa (AFL).</p>	<p>Que dizer dos serenos monstros gelados/ Os quais têm uma voz de sangue sufocando/ A voz que eles não tem? (ORMR).</p>
<p>Essa mancha é a mão/ que segura um punhal/ que é esse corpo estancado... Seus dentes calvos como punhais (AFL). (bala, escudo, punhal, garra, gume são palavras que tem densidade férrea).</p>	<p>Moves a negra massa e negra... Deixas um rasto sempre o mesmo, negro... Estas bocas sem lábios que ainda vomitam sangue (ORMR).</p>
<p>Esse corpo horizontal/ como um gume do tempo/ como um náufrago/ vomitando a tarde amarela (AFL).</p>	<p>Arrancaste-me a língua e a hera cobre estas palavras/ Pedras/ Que se rompem de mim como o sangue de meus vasos (ORMR). (pedra, parede, rocha são palavras com densidade pétrea).</p>
<p>Onde rumor das dobras da tarde/ - essas superpostas peles enrugadas ... Fuzilado que nós possuímos/ amargo como um calvo/ olhar – fresta de janela (AFL).</p>	<p>Há muito que as espadas/ Te atravessando lentamente lado e lado/ Partiram tua voz. Sorris/ Queres morrer e morres (ORMR).</p>
<p>Solitário como um assobio... todo morto</p>	<p>Sou eu agora, aos pedaços/ Me</p>

lembra um naufrago (AFL).	esquecendo em areia , eu... Espelhos, na areia entornados já não rides (ORMR) (“areia” compõe o cenário com as pedras nos poemas de Augusto).
Porque raízes de fogo / que só lhe restasse nó/ ou fechado seu sono/ das antes usadas pedras / donde o abismo se esgarça (AFL).	Ó pedras sobre pedras , cor das pedras / Quem pode suportar tuas lamúrias/ Além dos muros que calaste a mãos de cal ? (ORMR).
Contra-forma de nossa fome ... enredando as suas razões/ de contra-rugas das estrelas / tantas já a fome igualada (AFL). (a palavra “fome” é utilizada em algumas passagens em linguagem metonímica).	Quem com seu sangue mesmo tem sofrido/ Tua sede e fome de cor ? (ORMR) (essa “fome de cor” irá se manifestar adiante nos poemas coloridos).
Como sombra rente/ ao seu silêncio / uma tristeza vegetal / de seus cabelos... – silêncio de entendimento ? (AFL). (as duas últimas páginas refletem momentos existenciais da própria linguagem).	Ou senão acrescei a minha pedra de silêncio ... - Sou o poeta digo o que não morre/ Morto / Enterrai-me no meu corpo (ORMR). (o poeta luta pela sobrevivência da palavra).
– Como a areia – Durma! (AFL). (uma imensidão de espaço branco, como se fosse um deserto de areia, separa os dois versos em pólos distantes no final do poema livro).	- A Angústia, Augusto, esse leão de areia ... Eu mesmo, além do espelho ... Um sol move o rebanho amargo à noite (ORMR). (uma metáfora feita de “areia” raia na palavra “sol”).

A disposição espacial dos versos na obra *A fome dos lados* já mostra um interesse em não ocupar em demasia o espaço da folha. Essa preocupação se reflete no uso de um número mínimo de versos por folha. Apenas na quinta são utilizados quinze versos. Fazendo uma comparação, isso significa que o número máximo de versos por página no livro de Wladimir Dias-Pino é o mínimo utilizado por Augusto de Campos. O uso da primeira pessoa do singular em *A fome dos lados* aparece explicitamente

apenas uma vez, na terceira página: “**Eu vi** a mancha escorrer/ em sua lentidão grave de ferida” (grifos meus). Em outras passagens, ela aparece implícita e encorpada no texto poético através de uma narrativa fortemente marcada pela descrição: “**Aqui** está a mancha do assassinado”; “**eis** o morto livre”; “ferindo a **nossa** lembrança”; “Fuzilado que **nós** possuímos” e “contra-forma de **nossa** fome” (grifos meus).

Na obra *O rei menos o reino*, em apenas uma página, no poema intitulado “Quando eles se reúnem” não é utilizada a primeira pessoa. Em outro poema, “O vivo”, mesmo não sendo explícito, o eu se dirige ao tu: “Não **queiras** ser mais vivo do que **és** morto” (grifos meus). Morfologicamente, a palavra inicial de cada um dos livros apresenta uma referência adverbial de lugar: **aqui** e **onde**. A diferença básica, quanto ao significado do ponto de vista gramatical e poético, é que a primeira apresenta uma relação de proximidade com o objeto ou, melhor dizendo, da ação recém-acontecida resultando em forte presença sensorial.

Pouco mais de uma década depois, o movimento Intensivista em Cuiabá, em 1951, declarará no seu Manifesto (ver texto integral no começo deste trabalho) que: “O intensivismo é Símbolo duplo. Além da imagem está outro significado poético”. A imagem pictural da tela branca (o verso da folha), que se abre para cima, denota que à proporção que a leitura do livro avança, os versos diminuem significativamente como se fossem despregando do conjunto poema livro. É uma imagem intensivista antecipada em mais de uma década ou dezoito anos, se remetermos ao “Plano-piloto” (ver texto integral no início deste estudo) quando postula que poesia concreta é “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. Estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes”.

A fome dos lados revela-se um texto complexo, dado o grau de informação a ser absorvida pelo leitor. Primeiro, a construção dos versos bruscamente cortados determina a perda de uma continuidade sintática [...] segundo [...] a seleção lexical que o poema encerra, através da incidência elevada de signos apoéticos [...] a tessitura visual irregular obtida pela organização dessa matéria no espaço da página. (DALATE, op.cit., p.61-62).

O Simbolismo duplo a que o Manifesto do Intensivismo irá se referir está materializado em certas palavras simbólicas, que se repetem e despertam uma sensação de visualidade e plurissignificação. Exemplo disso são os signos: “mancha” (seis vezes); “sangue” (cinco vezes); “calvo” (sete vezes) e “sombra” (sete vezes). Trata-se da presença de quatro signos que se revezam e, às vezes, apresentam-se formando única expressão. Há uma espécie de arcabouço poético e antitético que se ergue em três sintagmas básicos: luz (calvo); sombra (mancha) e sombraluz (sangue). Esses elementos se contemporizam imageticamente estabelecendo uma relação quase dialogal com a pintura (movimento de cores), o desenho (traços da natureza) e a gravura (inscrição).

A presença/mistura de cores básicas, secundárias e neutras, por si só, não provocariam uma tessitura no texto se não fosse um surdo diálogo poético acontecendo. Antes de tudo, costuram uma textura plástica que se corporifica através da existência da luz (objeto físico) e do olhar refletido no objeto poema. O branco comparece não apenas na folha, mas também nos elementos que implicam e reverterem em sensações de luminosidade. Um dos recursos utilizados mais tarde pelos concretistas é justamente a exploração do branco: “El blanco es un espaciamento del tiempo y, como lo es em todo el concretismo, una negación de los significados y de los temas” (AGUILAR, In: *O Eixo e a Roda*, 2006, p.73). O vermelho da “mancha do assassinado” sai gradativamente do espaço referenciado até atingir o nível da abstração, onde se encontra o silêncio.

Segundo Dalate (op.cit., p.113): “Se Mallarmé trabalha em direção ao desaparecimento do *velho verso*, o poeta mato-grossense opera o desaparecimento da palavra, completando o percurso do silêncio e fazendo calar, definitivamente, a lira em sua obra”. O preto é composto a partir da pressão da linotipo que imprime a folha e materializa o verbo e signos que serão mostrados adiante. Wladimir domina a arte tipográfica, assim como a escultura e a inscrição. Não por acaso, os poetas concretos tiveram que formar/imprimir suas próprias matrizes durante muito tempo. Os tipógrafos daquele tempo não estavam ainda preparados para executar o desejo dos poetas adeptos da visualidade.

Um exercício interessante seria decompor o quadro comparativo, apresentado anteriormente, e chegar à relação de glosa, propriamente dita, a partir de certos grifos. Essa tarefa provocaria uma nova composição sintático-visual, a qual serviria para aproximar ou afastar as duas poéticas conforme o interesse do pesquisador. Se Augusto de Campos utilizou mais vezes o signo “sangue” do que Wladimir Dias-Pino, um dos motivos básicos seria porque ele escreveu um maior número de versos. De volta aos

textos, têm-se, de um lado, signos que remetem à natureza humana. No caso do poema livro wlademiriano, seriam “sangue” e “mancha” (este fruto do efeito líquido do sangue). Do outro, o poeta paulista apresenta a natureza mineral. Prova disso é que “pedra” ou “rocha” aparece dezenove vezes, enquanto “areia”, também de natureza mineral, três só na estrofe inicial de “O rei menos o reino”.

Em *A fome dos lados*, o sangue, de cor primária, vermelho em vez de se adensar vai provocando o surgimento de novas cores como a mancha que escorre até a moita de capim. Esta é de cor verde e se classifica como cor secundária. Em outra passagem, a mancha aparece “crua como o próprio fogo”, obtendo-se laranja, cor terciária assim como o roxo no trecho “que a luz do céu arroxia”.

A experiência no uso de cores mais conhecida na poesia de Augusto de Campos se encontra, sem dúvida alguma, nos poemas coloridos, presentes no livro *Poetamenos* (1953). Todavia, a origem da variação cromática na arte desse poeta não está nesse livro. Na referida publicação, as variações se evidenciam e, explicitamente, buscam a “KLANGFARBENMELODIE (melodiadetimbres)”.

No caso do objeto em estudo, *O rei menos o reino*, a matização de cores é bem maior do que se pode supor. Ela ocorre através do cinza (pedras e rochas), do ocre (areia), do azul (céu), do amarelo e laranja (sol, ouro, chamas, leão), do vermelho (sangue, por do sol, carne, língua), do branco (alvo, luzes, dentes, pão, cal, plumas), do verde (caule, folhas, hera), musgo (visgo), prata (prata, espadas, espelhos, alumínio, lâminas, metal), preto (negro, sombrio, noite, abutres, raízes, trevas, escuras), transparente (álcool, orvalho, vento), marrom (terra) e cinza (cinzas). O leque de cores primárias, secundárias, terciárias e neutras se apresenta de forma completa. É a forma e fome da cor ainda não oficialmente anunciada.

No texto em questão, o discurso poético está envolvido em diversas sinestesias: “assim como minha voz ofende os peixes mudos”; “neste reino onde eu canto ao som de areia”; “do ar sem cor que vos rouba em meu ouvido”. A repetição como elemento sintagmático traz consigo um efeito paronomástico: “e a dura voz a dura dura voz/ dos corvos doure”. O amálgama proveniente do encontro entre o concreto e o abstrato também provoca singulares composições: “ANGÚSTIA: eis a flor marcada a ferro/[...] e desdobrou esta ferida: ANGÚSTIA”. Também merece destaque a linguagem existencial incrustada no semovente: “Arrancaste-me a língua e a hera cobre estas palavras/PEDRAS/Que se rompem de mim com o sangue de meus vasos”.

O poeta paulista não abre mão de uma metáfora existencial: “Sou eu agora, eu aos pedaços/ Me esquecendo em areia, eu”. Outra característica forte em toda a obra dele é o uso da negação (há inclusive títulos de livro como *Não* e *Despoesia*): “um não de pedra”; “este é o reino do rei que não tem reino”. E, por fim, o uso de motivos apoéticos, revelando influência distante dos “vermes” de Machado de Assis e do escárnio de Augusto dos Anjos: “Sabes, e é certo, eu não deixei que os ratos/ – Quando o sol te cegou – roessem tuas pupilas”.

Outros pontos poderiam se contrapor nas poéticas de Wladimir Dias-Pino e de Augusto de Campos. O uso da comparação com poder de metáfora é um deles. Uma longa lista poderia ser feita. A começar pela obra de Wladimir:

“esse nível da dor/ sombra de chaves/ estancado como a sede/ encostado ao morto/ como inteira sombra”; “A mancha de sangue/ crua como o próprio fogo/ e crua/ que o azul do céu arroxeia”; “Seus dentes calvos como punhais”; “Esse corpo horizontal/ como um gume do tempo/ como um naufrago/ vomitando a tarde amarela”; “onde rumor das dobras da tarde/ - essas superpostas peles enrugadas”; “Solitário como um assobio”; “todo morto lembra um naufrago”; “de contra-rugas das estrelas/ tantas já a fome já igualada”; “silêncio de entendimento?”; “- como a areia [...] – durma!”.

Augusto de Campos também utiliza metáforas (algumas delas já mencionadas):

“Onde a Angústia roendo um não de pedra”; “Onde o sol é de pedra como o Canto”; “Do que há de morto na palavra outono”; “E a minha voz. A minha voz? Outrora/ Hoje perdida em nervos pelas folhas”; “As parede suportam meus pulsos de carne/ As paredes se encaram/ As parede indagam seus rostos à cal/ E me riem perdido além do labirinto”; “Tu és o suicida dos teus braços/ O morto sem epitáfio/ Eu túmulo e te abrigo”; “Vinde e verei florir um sol no céu/ E um céu se desdobrar do olhar do sol”.

Com o intuito de evitar mais repetições, deve-se considerar o parágrafo em que se relacionam as sinestesias e os jogos paronomásticos os quais possuem uma intensa carga metafórica.

Uma leitura instigante e, no mínimo, perturbadora para os defensores da ideia de que o Concretismo começou com os paulistas, foi feita por Dalate a respeito da obra inicial de Wladimir Dias-Pino. Segundo o estudioso, “o morto e sua mancha ou sombra *a escorrer em lentidão grave de ferida* é, ainda, apesar de livre, um verso” (op.cit., p.72). Seguindo essa mesma linha de raciocínio, defende que

ao cometer o assassinio do verso e, conseqüentemente, da poesia que ainda se utiliza dos versos como unidade de composição formal, Wladimir Dias-Pino praticamente inaugura um procedimento básico, que o movimento concretista, nos anos 50, adotaria como primeiro item na elaboração de seu projeto estético: o desaparecimento do verso (idem, p.72).

Apesar de ser uma voz solitária na Academia, até então na defesa dessa ideia, Dalate assume uma importância na matéria tendo em vista que, como pesquisador pioneiro, preocupou-se em defender uma tese pautada no texto mallarmaico. Certamente, quando Haroldo de Campos preparou suas glosas, não imaginaria que alguém se utilizasse delas para provar que alguns dos fundamentos do Concretismo já haviam sido realizados por outro poeta participante da própria Exposição Nacional de Arte Concreta.

É provável que parte considerável da crítica, que atribui aos componentes do *Noigandres* a formulação teórica do movimento, assim como toda a experimentação poética, não conheça as obras iniciais de Wladimir Dias-Pino. Talvez o fato de Wladimir ter morado tanto tempo em Mato Grosso e, nesse estado produziu *A ave* e *Solida*, pode ter contribuído para que suas obras não fossem bem difundidas como as do eixo Rio-São Paulo.

A discussão aqui levantada diante dessas obras inaugurais de Wladimir Dias-Pino e Augusto de Campos, dois poetas ainda não apresentados sob uma visão comparatista na Academia e que possuem destaques diferentes na história da literatura

brasileira, apenas serve para mostrar que muita coisa precisa ser explicada pela crítica brasileira. Nesse sentido, é preciso deixar claro que não se trata da defesa de um feudo crítico em nome de uma determinada região geográfica, seja São Paulo, Rio de Janeiro ou Mato Grosso, trata-se, sobretudo de um realinhamento da poética sincrônica com o intuito de incluir nos anais um autor que não somente escreveu como inscreveu seu nome na história da literatura brasileira.

Se Haroldo de Campos (1969, p.215) tivesse colocado em prática, efetivamente, o seu projeto *Antologia da poesia brasileira de invenção*, o nome de Wladimir Dias-Pino não poderia faltar sob pena de omissão, mesmo sabendo das divergências que vieram a ter após o surgimento do Poema-Processo.

Segundo Haroldo (1990, p. 344), em entrevista concedida em novembro de 1986 a Jorge Vasconcellos e Claudiney Ferreira, juntamente com Décio Pignatari e Augusto de Campos por ocasião dos 30 anos da poesia concreta: “a poesia processo é a doença infantil da poesia concreta”. Para dar um exemplo mais conhecido de exercício de uma poética sincrônica, Haroldo de Campos cita como livro ideal o *ABC da literatura* (1997), de Ezra Pound (traduzido por Augusto de Campos e José Paulo Paes, no começo da década de 1970).

Com relação ao quadro comparativo apresentado algumas páginas atrás, ele poderia ficar ainda mais enxuto (ver adiante) e nada mais justo que ele sirva como entrada para as obras mais estudadas na Academia desses dois participantes da Exposição Nacional de Arte Concreta.

A fome dos lados (WDP)	O rei menos o reino (AC)
Aqui mancha assassinado	Onde Angústia não pedra
morto sangue calvo bala fuzil escudo mancha fogo	sangue morto nascido sangue
sopro calvo sombra bicos garras areia	pedaços areia
mancha punhal dentes calvos	negra massa bocas vomitam sangue
gume naufrago tarde amarela	língua Pedras sangue vasos

peles enrugadas Fuzilado calvo	espadas voz morrer
morto náufrago	monstros gelados voz sangue
raízes fogo pedras abismo esgarça	pedras cor muros mãos cal
contra-forma fome contra-rugas	sangue fome cor
sombra silêncio tristeza vegetal	pedra silêncio poeta Morto corpo
areia durma	Angústia Augusto areia espelho sol

É importante frisar que, no caso dos poemas a seguir, a análise poderá ficar um tanto prejudicada pelo fato de não se poder manipular devidamente o objeto livro, posto que, em alguns casos, trata-se da categoria que atualmente é chamada de livro de artista e, na maioria das vezes, têm poucos exemplares à disposição. Essa situação lembra um pouco o surgimento do abstracionismo no final da primeira década do século XX, na Europa, quando os artistas procuraram romper com o rigor formal da arte acadêmica. “A aquarela abstrata” (1910), do russo Wassili Kandinsky é uma obra inaugural e o artista é um dos pioneiros da arte não-figurativa.

No Brasil, o abstracionismo geométrico está relacionado aos trabalhos dos concretos de São Paulo (Grupo Ruptura) e do Rio de Janeiro (Grupo Frente) e depois aos dos neoconcretos. Por isso, a origem da poesia concreta costuma estar relacionada às artes visuais e, até certo ponto, à música de vanguarda, conforme menciona Augusto de Campos, em artigo intitulado “Poesia concreta”, publicado originalmente em 1955, mesmo ano em que saiu o segundo número da revista *Noigandres* e trouxe em suas páginas, entre outros, a série de poemas em cores do *Poetamenos*, que foram escritos em 1953. A concordância do fato do nome poesia concreta ter sido proferido pela primeira vez por Augusto de Campos, porém não deve se estender quando o assunto for o surgimento da poesia ou poema visual no Brasil. Este possui outro roteiro, cuja história ainda está por ser escrita.

2.3.3 – As fronteiras poéticas de *Poetamenos*, *A ave* e *Ovonovelo*

Após a análise comparativista feita com os primeiros trabalhos poéticos de Wladimir Dias-Pinto e Augusto de Campos, cujos estudos são quase inexistentes no Brasil, passo à abordagem de trabalhos mais conhecidos os quais evidenciam melhor a postura de vanguarda desses dois poetas. Essas obras foram publicadas próximas à realização da Exposição Nacional de Arte Concreta: *A ave* (1956), *Poetamenos* (1953) e *Ovonovelo* (1956). As duas últimas foram retiradas do livro *Viva vaia*, cuja primeira edição é de 1979 (Duas Cidades); a segunda de 1986 (Brasiliense) e a última é de 2001. Nas edições anteriores apenas os poemas de *Poetamenos* receberam coloração. Nessa última, consta um CD com 15 poemas, cuja produção musical é de Cid Campos e oralização feita por Augusto de Campos. A mistura desses componentes todos servem para que o leitor tenha ideia do que representou o espírito da poesia verbivocovisual.

Importante registrar que o uso de gravações em fita cassete, long play (LP de vinil), com participações de cantores da MPB, como Caetano Veloso, aparece desde o livro *Caixa preta* (1975). A partir desse trabalho, realizado em parceria com Julio Plaza, o uso de CDs e DVDs passará a ser característico de Augusto de Campos e mesmo dos outros componentes de *Noigandres*. Exemplo desse recurso midiático é o livro *NÃO poemas* (2003), no qual o uso de tecnologia é muito bem explorado através de clip-poemas datados de 1997 e 2003 e trazem, entre outros, “animogramas”, “interpoemas” e “morfogramas”.

O mesmo expediente, citado anteriormente, foi utilizado pelos curadores Lenora de Barros e João Bandeira, no livro *Grupo Noigandres: Arte concreta paulista* (2002), o qual apresenta registros históricos raros de oralizações de poemas feitos pelos componentes do grupo, a partir dos anos de 1962/1963. Também merecem registros os trabalhos de Haroldo de Campos, na segunda edição revista de *Galáxias* (2004), em *Crisantempo: no espaço curvo nasce um* (2004), entre outros.

Antes de começar os seis poemas coloridos de *Poetamenos* (2001, p.65), Augusto de Campos faz uma breve introdução como se fosse uma partitura poética, na qual aspira à esperança de uma “melodiadetimbres” com palavras como em Webern. Nesse sentido, propõe “uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente de cor”. Para concretizar, aponta de que seriam feitos os

instrumentos – frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam para um tema gráfico-fonético ou “ideogrâmico” – e como se daria a **reverberação**, cuja leitura oral seria representada por vozes reais agindo em timbre para o poema como os instrumentos na *klangfarbenmelodie* de WEBERN.

Esse prefácio se caracteriza como uma espécie de manifesto estético, não no sentido de bradar um grito vanguardista, mas, sobretudo, de proporcionar uma experiência sonora. “Compondo partituras multicoloridas, o poeta pretendia reproduzir os tons, timbres e as cores da orquestração sinfônica” (JACKSON, 2004, p.28). Dentre os cinco olhares apontados pelo estudioso, mencionados em outro momento, esse poema simbolizaria o olho musical. Mais do que demonstrar interesse pela música, desde cedo, o poeta paulista se empenhou em produzir uma poesia “verbivocovisual”.

Dolabela, em artigo publicado na revista *O Eixo e a Roda* (2006, p.203), registra 77 menções que comporiam a discomusicografia de Augusto de Campos. Somente por esses dados já se percebe o quanto o poeta paulista busca a musicalidade em sua poesia. Afora esses números impressionantes, o certo é que os poemas cromáticos ou coloridos – como se tornaram conhecidos – revelam um momento crucial na fase pré-concreta. Todavia, como já foi afirmado, para o próprio poeta *Noigandres*, estes, supostamente, seriam os primeiros poemas concretos publicados no Brasil. Antes mesmo de entrar no mérito dessa questão, seria importante conhecer o arcabouço paradigmático e visual desse poema tão citado pela crítica literária nacional e internacional.

Estruturalmente, ele está sustentado por trinta palavras, sendo quinze na cor laranja (cor secundária) e quinze na cor azul (primária). A combinação entre as duas poderia remeter às chamadas cores complementares, cuja principal característica é não terem em comum nenhuma cor primária. Posto isso, as primeiras palavras que aparecem (não necessariamente em ordem linear), formando uma pequena pirâmide ou torre são: *eis/os/sem/senão/os corpos*. Todas remetem ou relacionam ao par: “amantes” (à esquerda) e “parentes” (à direita). Podem ser lidas uma a uma (“**eis** amantes parentes”) ou em uma sequência (“**eis os** amantes parentes”) ou a partir de um dado trecho (“**os** amantes **sem** parentes”) em exercícios combinatórios (a matemática da composição poética ainda não havia sido formulada).

Fig. 5: “Eis os amantes”, de Augusto de Campos

Dos seis poemas cromáticos, este é o único que, sem muito esforço de imaginação, podem-se visualizar algumas imagens que se formam como se fossem desenhos. Nesse sentido, enxerga-se um rosto cujos olhos estariam representados pelos dois nomes (amantes X parentes) e a parte do meio seria o nariz o qual, se utilizasse as cinco palavras de cada cor, na sequência chegar-se-ia à ponta do nariz. Essa parte seria composta por **irmãum** — **gemeoutrem** / **cima** — **baixela** e embaixo **ecoraçambos**. Dando continuidade a esse exercício, que lembra a contemplação de nuvens no céu ao sabor do vento, é possível completar a face multifacetada de palavras, de onde poderia sair uma boca em sorriso largo na palavra mais longa e dando contorno aos lábios **semen(t)emventre**. Enquanto que **estêsse** — **aquelele** e **inhumenoutro** moldaria os traços do rosto (Observo que na figura 5, faltou o “ç” de “ecoraçambos” e as palavras “estêsse” e “aquelele”, não possuem acento circunflexo).

Outra visão passível de ser vista, todavia nem um pouco inocente, apresenta uma conotação erótica. Dessa forma, poder-se-ia visualizar uma vagina e a movimentação de dois corpos amantes e parentes representados alegoricamente. Essa leitura torna-se possível diante do repertório de palavras empregadas com conotação sexual antevista nas entrelinhas (“amantes”, “parentes”, “corpos”, “irmã**um**” “gême**outrem**”, “cima**eu**”, “baix**ela**”, “**semen(t)**emventre”, “**estesse**”, “**aquelele**”, “**in** humen” (que lembra hímen), “**enoutro**” (corpo ou objeto fálico)) (grifos meus). Percorrendo esse caminho, outros semas se formam por composição ou justaposição. Tais procedimentos, cabe ressaltar, começaram no livro anterior intitulado *Os sentidos sentidos* (1952): “o poeta uma boca/ lalipslíngua contígua/ Lygia ... amameameambos” (op.cit., p.62). A utilização desse recurso estrutural chegará ao ápice no poema “cidade” (1963): “atrocaduca**pacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodipl** astipublirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade/ city/ cité”. A (des)montagem, (des)fragmentação e (re)composição desses semas leva a uma multiplicidade de vocábulos nominados: **atro**cidade, **cadu**cidade, **capa**cidade, **causti**cidade, **duplici**cidade, **elasti**cidade, **felici**cidade, **feroci**cidade, **fuga**cidade, etc. (grifos meus). É a cidade amplificada por todos os adjetivos que o poeta paulista consegue cavar nas estrelas.

Augusto de Campos canta a cidade utilizando-se de imagens caleidoscópicas. Talvez por isso, ele, juntamente com seu irmão Haroldo de Campos, tenha sido homenageado na antológica música “Sampa” de Caetano Veloso com os versos: “É que quando cheguei por aqui eu nada entendi/ *Da dura poesia concreta de tuas esquinas*/ ... Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas/ *Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços*” (grifos meus).

Outra visão bem simplista, mas, praticamente inexplorada seria enxergar no poema uma homenagem visual à Torre Eiffel de Paris: o símbolo da modernidade. A modernidade é (re)visitada no poema a partir de seus contornos que funcionam como “filmeletras” (expressão criada por Augusto de Campos). A aceitação dessa imagem remete aos caligramas de Apollinaire, cujo figurativismo receberá restrição nos textos teóricos do concretismo, alguns anos depois. Todavia, essa não é a visão principal adotada neste estudo.

Outro postulado possível e que pode ser demonstrado seria ver nesse poema cromático o primevo poema de Augusto de Campos que utiliza elementos de composição geométrica em um texto tecido trigonometricamente (Fig. 6). Nesse

sentido, enxergar/enxertar triângulos, quadrados, trapézios, retângulos formando uma poética tracejada por uma figura poliédrica não se constitui exatamente em um delírio visual. Essa possibilidade existe e pode ser esboçada a partir do olhar geométrico que norteará a fase do Concretismo antes do chamado “salto participante”. É curioso que esse seja o único dos seis poemas cromáticos a seguir essa orientação. Pode até não ter sido proposital, porém, o importante é que ele, mais do que a imagem inusitada de uma Torre Eiffel, inaugura um procedimento na poética do autor que só se refletirá em obras subsequentes.

Jackson (Apud *Sobre Augusto de Campos*, 2004, p.29), antes de dizer que “a vitalidade musical e erótica se encontra no jogo de cores”, mostra que “os corpos se unem (ecoraçambos) através de longas orações lineares, levando à fecundação (semen(t)emventre) e ao novo ser (inhumenoutro)”. Para ele, “o efeito *trompe-l’oeil* começa quando o olho se desvia da leitura semântica e começa a ler por cor ou combinação de cores, e não pela sequência discursiva” (idem, p.29).

Se Jackson faz questão de destacar a vitalidade musical e erótica do poema em estudo, Sussekind (Apud *Sobre Augusto de Campos*, 2004, p.87), ao fazer referência aos poemas cromáticos afirma que:

o elemento básico de toda a série é, portanto, a investigação da relação entre cor e som na composição poética. [...] A própria sobreposição de planos devendo apontar, nesse sentido, não para qualquer atribuição fonética específica a esta ou àquela cor, mas para a organização coral da sintaxe visual do poema.

A visão de Jackson, que apresenta o efeito *trompe-l’oeil*, é perfeitamente plausível. No entanto, o que ele chama de longas orações lineares, na verdade, são composições frásicas que se desmembram, despegam-se da narratividade pura e simples com o intuito de atingir um estágio poético inaudito. Esse procedimento foi intensamente buscado nos seis poemas cromáticos em busca de um som que se aproximasse do som de Webern. Seguindo essa linha de raciocínio, os instrumentos utilizados receberam um tratamento “gráfico-fonético ou ideogrâmico” (cf. introdução do livro) em busca de uma melhor reverberação.

Fig. 6: Esquema visual do poema “eis os amantes”

O que, aparentemente, o poeta parece não ter previsto é o resultado trigonométrico que se pode abstrair até formar uma figura poliédrica que acoplaria todos os desenhos daí originados. Essa figura, em si, pelo visto, não foi prescrita pelo poeta e talvez nem a da Torre Eiffel. Todavia, em 1984, ele se repetirá através do contorno no poema denominado “2ª via”, do livro *expoema*, e ainda sugere a letra “A” de Augusto.

A configuração espacial apresentada (Fig.6) procura explorar as imagens (re)(in)vertidas dos triângulos, dos trapézios, do retângulos que parecem refratar diante

do olhar crítico ou, o efeito *trompe-l'oeil*, a que se refere Jackson. No esquema apresentado não há formas curvas. Isso ocorrerá somente a partir de “Ovonovelo”. Esse tipo de configuração geométrica foi mostrado neste trabalho, na ocasião em que se analisou o poema “Nasce morre” (item 2.1.), de Haroldo de Campos.

A representação poliédrica no poema de Augusto de Campos não chega a atingir um grau de iconicidade, – propriedade que tem o signo icônico de representar por semelhança o mundo real – muito menos parece pretender isso, todavia existe e funciona como uma estrutura ausente, segundo os ensinamentos de Eco: “é um convite para não reduzirmos a obra a jogo de signos estruturados e deixá-la levitar em todas as suas determinações possíveis” (1987, p. 278).

O arcabouço que sustenta o poema procura unir não apenas poesia, cores e música (cf. citações apresentadas neste estudo), portanto, por justaposição, remete a um campo de signos e, ao mesmo tempo, a uma obra aberta.

Ao falar sobre o estranhamento provocado por uma primeira leitura da poesia concreta, Rocha (2006) aponta que Augusto de Campos levou este estranhamento ao máximo em poemas como “eis os amantes”, “caracol” e “plusvalia” afirmando que “nestes casos, se os signos não forem oralizados, o ato de leitura parecerá muito mais estéril do que em outros poemas dos demais membros do grupo Noigandres” (ROCHA, 2006, p.105).

Passado mais de meio século do advento do Concretismo, o bom gosto do cultivo da poesia deve ser resultado não apenas da contemplação do visual, da sonoridade ou da quebra morfosintática, mas, sobretudo, de estar aberto a novas experimentações poéticas.

A historiografia literária costuma mencionar três fases distintas do Concretismo. São elas: orgânica, geométrica e salto participante. O poema de Augusto de Campos anteriormente analisado, além do flerte da poesia com a música, antecipa também, em alguns momentos, a fase geométrica (vide esquema). Outro poema a ser analisado, na sequência é “ovonovelo” (1956), da chamada fase orgânica.

o v o
 n o v e l o
 novo no velho
 o filho em folhos
 na jaula dos joelhos
 infante em fonte
 f e t o f e i t o
 d e n t r o d o
 centro

Fig. 7: Augusto de Campos, “Ovonovelo” (1956), primeira estrofe

Menezes (1998, p.67-68) afirma que “é clara a figura de um novelo de lã ou de um ovo estilizado”. Ainda, que “o poema é erroneamente visto como um exemplo típico de poesia concreta: na verdade, é um poema figurativo.”. Vale destacar que o crítico reproduziu, nos dois livros em que aparecem o poema, *Poética e visualidade* (1991) e *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual* (1998), apenas o primeiro “ovo”. Clüver (2006, p.28) também o fez dessa forma, no entanto discorda do posicionamento de Philadelpho Menezes dizendo que “o crítico leu o texto como um meta-poema, uma espécie de reescritura do ‘Ovo’ de Simias [...] Se esse fosse todo o poema, ele poderia estar correto sobre isso (2006, p.28, grifo original)”.

Segundo o entendimento de Clüver, a recusa de Menezes em aceitar “ovonovelo” como exemplo típico da poesia concreta “está relacionada com sua insistência em ver o projeto concreto verdadeiramente realizado na fase “geométrica”, que supostamente “rejeita categoricamente” o poema figurado” (op.cit., p.28-29). Para o pesquisador alemão, “ovonovelo” se constitui em “um verdadeiro ideograma ‘verbivocovisual’”.

O poema em questão é estruturado por quatro “estrofes-ovo” de palavras. Basta reproduzir a primeira para se ter uma ideia da dimensão do poema, no entanto outras partes-ovo serão consideradas neste estudo. Mesmo aparentando ser um poema visual, ele segue uma orientação discursiva cíclica, que vai do dia à noite, do nascimento à morte, da infância à velhice até chegar à morte, reproduzindo espacialmente o ciclo da vida. Esse poema, normalmente, é analisado segundo uma ótica referencial, à qual

remete à imagem do ovo e da esfera, do feto e do sol, que se expande até arrebentar a casca de “O ovo” de Simmias, de Rhodes, em poética homenagem feita ao que seria o primeiro poema visual da história da literatura. Ciente dessa informação, pode-se (re)organizar o texto e chegar ao seguinte esquema da forma discursiva:

(possibilidade do verso) (sílabas tônicas)

o/vo/no/ <u>ve</u> lo	4
no/vo/no/ <u>ve</u> lho	4
o/filho em/ <u>fo</u> lhos	4
na/jau/la/dos/jo/ <u>e</u> lhos	6
in/fante em/ <u>fon</u> te	4
fe/to/ <u>fei</u> to	3
den/tro/do/ <u>cen</u> tro	4
nu/des/do/ <u>na</u> da	4
ate o/hu/ma/no/ <u>me</u> ro	6
nu/me/ro/do/ <u>ze</u> ro	5
cru/a/cr/ <u>an</u> ça	4
in/crus/ <u>ta</u> da	3
no/cer/ne/da/ <u>car</u> ne	5
vi/va enfim/ <u>na</u> da	4
o/ponto on/de/se es/ <u>con</u> de	6
len/da a/in/ <u>da an</u> tes	4
entre/ <u>ven</u> tres	3
quan/do/quei/ <u>man</u> do	4
os/sei/ós/ <u>são</u>	4
peitos/nos/ <u>de</u> dos	4
no/tur/na/ <u>noi</u> te	4
em/tor/no em/ <u>tre</u> va	4
tur/va/sem/con/ <u>tor</u> no	5
morte/negro/no/ <u>ce</u> go	6
so/no/do/mor/ <u>ce</u> go	5
nu/ma/ <u>som</u> bra	3
que o/pren/ <u>di</u> a	3
pre/ta/ <u>le</u> tra	3
que/se/ <u>tor</u> na	3
<u>sol</u>	1

(grifos meus)

Quanto à forma real, o poema em questão possui quatro estrofes-ovo, sendo três delas com nove versos e a última com dez, totalizando trinta e sete. A primeira palavra do poema é “ovo” e a última é “sol”. O ovo, para ser fecundado, precisa do calor da fêmea (há casos de machos que também ajudam na tarefa, como o pinguim). No ser humano, é na barriga da mãe, envolto em líquido fetal, que o futuro rebento recebe alimento, sente as sensações externas e se manifesta instintivamente chutando a barriga da genitora durante a gestação, como se dissesse que logo estará pronto para enfrentar o mundo exterior.

O sol (p)repara a vida metonicamente no colo da mãe natureza. A barriga de uma mãe, em forma de ovo, gesta nova vida e o poeta se utiliza dessa imagem como incubadora do seu poema. Uma série de palavras prepara esse parto de letras (“ovo”, “novo”, “velho”, “filho”, “infante”, “fonte”, “feto”, “nu”, “nada”, “humano”, “zero”, “criança”, “cerne”, “carne”, “lenda”, “entreventres”, “peitos”, etc.). No esquema ora apresentado, encontram-se trinta versos dispostos de forma quase simétrica, posto que predomine neles os tetrassílabos, totalizando quatorze. Há ainda sete trissílabos, quatro pentassílabos e hexassílabos e um monossílabo.

Na configuração dos espaços vazios com os espaços cheios, é importante confrontar o extrato visual com o fônico. Este último é marcado, predominantemente, pela assonância do “o”; sobretudo a vogal fechada, a mesma pronunciada em palavras como “OvO nOvelO nOvO nO velhO. Apenas em dois momentos, o fonema se torna aberto, já no final, nas palavras “nó” e “sol”, constituindo-se, então, em maioria de sílabas átonas e alternando entre pré-tônicas e pós-tônicas. Quanto à zona de articulação, em posteriores orais, nas duas primeiras estrofes e a incidência de posteriores nasais nas duas últimas. Separando por estrofes, na primeira assonância do “o” e do “e”. Na segunda, assonância do “a”, “e” (“o” aparece apenas como pós-tônica). Na terceira, os sons nasalizados “an”, “en” e “on” e “o” como pós-tônica. Na quarta, a presença dos fonemas “o”, “õ”, “e” e “a” (como pós-tônica).

No tocante às aliterações, predominam as consoantes fricativas “f” (labiodental surda), “v” (labiodental sonora) e “s” (alveolar surda). Na terceira, a oclusiva “p” (bilabial surda), marcando “o ponto onde se esconde lenda... queimando os seios são peitos nos dedos” em clara alusão à preferência pelo tato. A forma do ovo sugestiona o uso desse sentido fundamental. É pertinente observar que, no campo das nasais sonoras, permeia por todo o poema “m” (bilabial) e “n” (linguodental), as quais ajudam no

ressoamento da cavidade nasal e faz lembrar a “canção noturna da baleia” (1990) do próprio autor. Na quarta, o predomínio da “r” (velar vibrante sonora), que contribui para a aceleração do movimento rumo à conclusão do poema; a oclusiva “t” (linguodental surda) ajudando na orientação rítmica para se soltar do ovo e se tornar sol. Não há como não se lembrar dos versos iniciais de Haroldo de Campos em *Galáxias*: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso” (2004, p.9). É o ciclo da vida ao qual o poema alude. É a clara do ovo e a gema do sol formando um embrião de palavras.

Morfologicamente, predominam nomes sendo que verbos propriamente ditos aparecem apenas na terceira (“esconde, queimando, são”) e quarta (“prendia, torna”) estrofes. A (re)composição sonora dá ritmo ao poema a partir do uso intenso de parataxes (sequência de frases justapostas, sem conjunção coordenativa). Se por um lado há uma carência de conjunções, por outro é considerável o número de preposições (“em, no(s), do(s), da”), advérbios e locuções adverbiais. Palavras curtas se destacam no poema de Augusto de Campos, talvez para poderem caber no formato oval. A mais longa é o neologismo “entreventres”; o verso mais longo é formado pela metáfora “na jaula dos joelhos”, que deixa transparecer uma conotação sexual e é o mais rico em vogais.

Também cabe destacar o uso intenso de paronomásias (“novelo novo X no velho, filho X folhos, feto feito, mero numero, treva turva, negro X cego X morcego, etc.”) e de composição por justaposição (“nu des + d(e)o nada, entreventres, etc.”). Igualmente merece destaque a leitura utilizando-se do *enjambement* (ou encadeamento ou quebra do verso). Esse último recurso, diga-se de passagem, está presente em quase todas as fases poemáticas de Augusto de Campos. Em alguns casos, a palavra é interrompida para formar outra (como nos poemas “cidade” (1963), “o quasar” (1975), “memos” (1976) etc.).

Há que se considerar, ainda, as palavras que estão no mesmo campo semântico. Já foram citadas as que preparam o parto de letras, afora esse detalhe, cada estrofe-ovo possui uma densidade semântica. Por exemplo, na primeira se encontram palavras relacionadas à incubação do ser. Na segunda, à materialização da criança. Na terceira, à fase adulta (única estrofe que não contém adjetivo). Na quarta, à velhice, seguida da morte. Nessa última, elementos da negritude (“noturna noite, treva turva, negro, cego, morcego, sombra, preta”) que povoam a estrofe e só se dissipam no último verso sob a

luz do sol. É como se a casca do ovo fosse saindo pouco a pouco do feto/óvulo do poema até chegar ao devir. São quatro as fases da vida. São quatro as estrofes-ovo. Predominam quatro sílabas poéticas no poema. O ovo se enovela até se despregar da placenta gema. A clara do ovo, quando batida, proporciona sensação de leveza. A gema dá a consistência e recebe a energia do sol, que se metaboliza em fragmentos poéticos até que chega o momento do rompimento da casca do ovo.

No poema em análise, não é somente a forma figurativa que conta ou de render homenagem a “O ovo”, de Rhodes, trata-se também de perceber que com esse texto o autor inaugura uma nova etapa de sua obra: a orgânica. Ela não é menos importante do que as outras. Ela, todavia, prepara as demais fases do Concretismo e, posteriormente, fornecerá elementos pragmáticos para a poesia visual no Brasil.

Esse é o primeiro poema de Augusto de Campos no qual ele se utiliza da forma redonda ou oval. Aproveitando da consistência energética do ovo, que tem aproveitamento maior quando cozido na panela, também o poema precisa ser deglutido para que a poesia se estabeleça sob a forma de elemento e alimento literário. Figurativo ou não, o “ovo” de Augusto de Campos enovela, no seu tecido de lã, o corpo do próprio poema e, dessa forma, plasma novas ressignificações visuais e semânticas que, como o ovo, precisa que a casca seja rompida para que a luz traga à tona um novo ser.

Álvaro de Sá (1977, p.92), em relação ao Concretismo, aponta a preocupação de três correntes totalmente distintas: a da simbólico-metafísica (Ferreira Gullar) seria a expressão; a da *Noigandres*, a construção; e a de Wladimir Dias-Pino, a função. A análise de “ovonovelo” é exemplo da preocupação quanto à construção. As obras de Augusto de Campos sofreram algumas modificações ao longo das reedições, incorporando cores, reduzindo ou ampliando proporções que vão de um cartaz a um painel na Avenida Paulista ou no túnel Anhangabaú. Aliás, Campos já considerava a possibilidade de utilizar luminosos ou filmeletras desde *Noigandres 2*. Por isso, Sá classifica as obras do poeta paulista como poema-livro. Exemplo clássico, segundo ele, seria LIFE, de Décio Pignatari, “cuja estrutura é a exploração das formas comuns às quatro letras: este poema já recebeu uma redução gráfica, sendo publicado em uma só página e, se perdeu em impacto, manteve o mesmo grau estético-informacional” (1977, p.93).

O mesmo não se pode dizer do livro *A ave*, cuja origem teria ocorrido a partir de 1948, segundo Wladimir Dias-Pino, tendo sido executado por volta de 1954. A impressão ocorreu no final de 1955 e o lançamento em abril de 1956. Álvaro de Sá (1977, p.93) defende que esse seria o primeiro livro-poema publicado no Brasil. Conjugada à dificuldade de se encontrar as obras desse poeta está descobrir sua fortuna crítica, que ainda precisa vir à tona. Mesmo assim, pode-se ter uma ideia do que pensam alguns estudiosos a respeito da importância dessa obra para o Concretismo e para a literatura brasileira.

O poeta e crítico Philadelpho Menezes (PUC-SP), em seu livro *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*, destaca que:

Ao se isolarem das referências “conteudísticas” que ligam o poema à realidade extra-obra, às mensagens semânticas exteriores e sua fisicalidade, enquanto objeto autônomo, A AVE e SOLIDA, lançando mão de estruturas combinatórias matemáticas que substituem a articulação do signo verbal por números e formas geométricas, podem ser considerados como uma versão literal, para o campo poético, dos postulados da arte concreta (1991, p.27).

Enquanto o poeta e ensaísta Alckmar Luiz dos Santos (UFSC), em seu livro *Leitura de nós: ciberespaço e literatura*, destaca uma situação, no mínimo, curiosa:

um dos aspectos mais relevantes e menos comentados da poesia concreta, sobretudo em seus desdobramentos e herdeiros, é o fato que, em muitos casos, não se conseguiu chegar a uma criação verdadeiramente verbo-visual, mas sim a poemas em que ou o visual estava subordinado ao verbal, ou o verbal submetia-se ao visual. **Talvez apenas a obra de Wladimir Dias-Pino, em sua totalidade, autorize falar numa criação poética em que verbal e visual se confrontam e se conjugam num mesmo plano de expressão**, colocando na relação entre eles a única possibilidade de leitura, e possibilitando com isso o surgimento de uma terceira via, de uma outra linguagem, de uma retórica não mais subordinada exclusivamente à visual ou à verbal (SANTOS, 2003, p.86) (grifos meus).

Opinião não muito diferente é apresentada por Silveira (2008, p.177), quando diz: “é possivelmente o primeiro livro de artista brasileiro pleno, que se autocomenta, concebido e executado integralmente por um único artista, dependente da sequencialidade das páginas e inadaptável para outros meios”.

Também merece destaque a posição da pesquisadora Vera Casa Nova da Universidade Federal de Minas Gerais que atua em um dos centros de excelência no estudo das vanguardas poéticas do século XX. Ela, desde 2004, desenvolve projetos de pesquisa tendo como temas **texto** e **imagem**. A pesquisadora destaca em uma de suas publicações, *Ficções: traços, olho e letra*, que:

Se Haroldo faz *Galáxias*, entre outros poemas da constelação proposta por Mallarmé em seu verso “lance de dados”, Wladimir faz sua *Ave* alçar o vôo poético, fazendo do leitor seu maior produtor de sentidos. [...] Operando como jogos poéticos, os livros *Ave* e *Solida* necessitariam de um protocolo de leitura por terem feito desaparecer, quase que totalmente, os signos verbais, quando se tem o imperativo do dizer (CASA NOVA, 2008, p.92-93).

A mesma estudiosa foi uma das editoras do volume 13, da revista *O Eixo e a Roda*, por ocasião da comemoração dos 50 anos da poesia concreta. Em um artigo intitulado “O mais simples poema a ver: *Ave* e *Solida*”, ela destacou que esses poemas “apresentam um paradoxo que é doador de sentido. [...] esses poemas-livro apresentam um pensamento “impossível” cujo paradoxo leva necessariamente à intensidade alta de sentidos. Lê-los é iniciar o devir do próprio poema” (2006, p.150-151).

Após essas considerações críticas, passo à apresentação desse livro de artista com algumas ilustrações para melhor entendimento da matéria.

Fig.8a: Capa de *A ave***Fig.8b:** Interior de *A ave*, de Wladimir Dias-Pino

A produção de *A ave* (Fig. 8) é parcialmente tipográfica e parcialmente com desenhos a nanquim. O miolo vem com páginas não numeradas (uma das características do autor), contendo papéis brancos (a maioria) ou coloridos (abóbora, verde, vermelho, amarelo, preto, azul), presos por grampos de latão. Há de ressaltar que o título do livro não consta, explicitamente, na capa, que é de cartão colorido, coberta com uma sobrecapa preta, em que se vê recortado/vazado elementos geométricos que parecem sugerir o título através de cortes retos e agudos. No total, são quatro elementos vazados de tamanhos diversos. Os três menores dispostos na parte de cima, ficam à esquerda da capa. Todos esses traços lembram pinturas rupestres ou escrita indígena (esse procedimento remete à cuiabania, bastante citada pelo poeta em diversos depoimentos).

A configuração geométrica inicia-se, na parte maior, no canto direito da página e se estende até o meio dela. Na contracapa, o verso e orelhas têm suas inscrições feitas a giz de cera de cor amarela (onde se lê Edições Igrejinha – Cuiabá em primeiro plano, vazando duas retas de cor vermelha, que se cruzam). Em uma crítica feita por Álvaro de Sá (segundo me disse em entrevista Neide de Sá), ele mencionou que qualquer um poderia montar o livro-poema. O problema é que, internamente, *A Ave* foi confeccionada com papel de época. O papel branco é bem fino, possibilitando certa transparência. Conforme mencionado, esse mesmo tipo de recurso será utilizado por Augusto de Campos na composição do poema “GREVE” (1961). Quanto à configuração gráfica, deve-se atentar para o fato de que

as páginas sofrem três tipos de intervenção: bidimensional gráfica, através da impressão tipográfica dos textos; bidimensional plástica, através dos traços retos a nanquim; e tridimensional plástica, através dos furos circulares nas páginas (SILVEIRA, 2008, p.178).

A leitura de *A ave* não é linear, todavia começa com um poema discursivo que funciona como um jogo semiótico composto por seis partes-fragmento, que Wladimir Dias-Pino chama de slogan: 1) A AVE VOA dEnTRO de sua Cor (Fig. 9a); 2) polir O Voo Mais que A UM ovo; 3) que taTEar é SEU ConTorNO?; 4) sua AgUdA cRistA compLeTA a solidão; 5) assim é que ela é teto DE SEU olfato; e 6) a curva amarGa SEU Voo e fecha Um TempO com Sua fOrma. O uso de maiúsculas e minúsculas em uma mesma frase parece querer levar o leitor para um caminho desregrado, porém não é isso que ocorre. Há uma nova atribuição de caracteres que remetem ao gráfico – via transparências – ou ao recortado que gera outra palavra-fragmento.

Fig. 9 a: Primeira parte-fragmento de *A ave*

Fig. 9 b: O correspondente gráfico da primeira parte fragmento de *A Ave*

O poema é composto a partir de uma matriz serial, que gera outros caracteres. Há “intenção de afirmar que o válido é o processo que ele encerra e não o poético. Sua semântica é a leitura física que as séries autônomas canalizam” (SÁ, 1977, p.104). Nesse sentido, o poema vai perdendo os semas (traços semânticos) para reconstruir sememas (unidade semântica que tem por correspondente formal o lexema). Quando não é isso, os sememas se transformam em signos gráficos. E depois de entendido o processo, que não é aleatório, ele vai ocupando os espaços do poema, o qual emprestou a ideia dos cartões perfurados. Esse sistema de cartões faz lembrar os primeiros computadores. É importante guardar a posição das poucas palavras que aparecem e depois se transformam em novos signos: exemplo disso (Fig. 10) está em uma das páginas, que depois vaza como pigmento gráfico: A COR É CENTRO COMO A AVE SUSPensa NA SOLIDÃO.

Fig.10a: Página interna de *A ave*

Fig.10b: Porção/versão gráfica
(dimensão diminuída)

A partir de anotações obtidas em original feito por Wladimir Dias-Pino, durante visita realizada no apartamento de Regina Pouchain, chega-se a uma leitura fonético-numérica da **figura 10**, que antecede ao poema código e ao poema semiótico: **A** 43(C)-44(O)-**R** 23(É) 11(C)-2(E)-7(N)-8(T)-9(R)-10(O) 43(C)-44(O)-46(M)-10(O) 31(A) 74(A)-75(V)-76(E) 1(S)-3(U)-1(S)-55(P)-57(E)-84(N)-1(S)-4(A) 84(N)-4(A) **S106(O)-107(L)-I D A O** (grifos meus). É importante frisar que essa parte foi decomposta a partir do afastamento de uma das seis partes-fragmento ou séries de leitura.

Em *ABC de Vanguarda: a presença de Wladimir Dias Pino* (ARRUDA, sem data, p.17), o próprio poeta apresenta uma leitura de seu trabalho contendo dois esquemas relacionados ao livro-poema. No esquema II, apresenta um programa estratégico utilizando-se de um proceder matemático sugerindo uma direção de leitura (poema semântico). Especifica o que faria parte da escritura (registro), com os elementos objetivos: lógica de primeira ordem e apresentação de dados. Nessa primeira mostra, as cores e os seis slogans são utilizados. Na segunda, a leitura dependeria da zona da página, da distribuição contínua, da re-alimentação (com suas implicações), cores comandadas – que funcionariam como código em processos – e organização / sua ação / cinta de canais / ordem decrescente. Nessa última, apresenta a primeira série

(afastamentos): A AVE VOA RETO CO/ MO UM/ CORTE/ A ALTURA/ DE/ SEU GOSTO; a segunda série (controladas): VOA ATÉ A/ M/ ORTE/ ALTA/ D/O GESTO. A primeira série depende da ação física do virar das páginas. A segunda, seria variação do variável. O fato de o autor ter feito um curso de Estatística pode ter contribuído muito para esse proceder matemático, cujo resultado processual antecipa a poesia matemática dos concretistas do *Noigandres*.

Fig.11a: Composição gráfica vazada com semas

Depois de representar expressões por fragmentos gráficos, seja horizontal ou vertical, Wladimir Dias-Pino começa a substituir lentamente a palavra por um gráfico. Antes desse procedimento, o autor trabalha com letras e números (ele coloca o número da letra de alguma coisa que ele pegou lá na primeira página) e vai introduzindo os números e depois volta aquele gráfico que estava fazendo. Segundo Neide de Sá (em entrevista concedida a esse pesquisador, em 2008), “ele cria dificuldade a toda instante. A leitura existe. O difícil é ter paciência para fazê-la”.

Fig. 11b: Página (des)vendada por expressões

Em dado instante, em uma página de cor amarela, o poeta entra com outras letras e palavras e apresenta, em primeiro plano, o gráfico e, em segundo, de forma vazada, as letras ou sílabas com fundo branco. (FIG. 11a e 11b). Quando vira a página, o leitor se depara com uma página como se fosse uma matriz preparando para algo que virá pela frente. Ainda, segundo Neide de Sá (na mesma entrevista): “Eu acho que toda a história o problema não é nem a leitura e sim a possibilidade de leitura”. Essa atitude processual, cujos primeiros passos foram dados em Cuiabá, quando do Manifesto do Intensivismo, será levada adiante como um dos pontos fulcrais do Poema-Processo, no final dos anos 1960.

A cada virada de página, o leitor vai entrando em contato com novos signos gráfico-visuais: ora se depara com uma página vermelha, ora começa a diminuir a quantidade de letras que vão sendo substituídas por configurações gráficas. Nas páginas em que há pouca colocação de palavras, começa a interferir com alguma coisa que saiu da página matriz, utilizando-se da mistura de maiúsculas com minúsculas. Ele pega a

matriz e decompõe outras palavras como "tatear" e acrescenta novas letras e perfurações para chegar aos gráficos através dos vazados. Cores diversas como verde escuro, laranja, azul, verde claro, amalgamam-se compondo cenários gráficos que parecem compor um mosaico em forma de pictograma poético, o qual é uma mescla de sentidos em que um desenho ou pintura rupestre se encontra com um diagrama estatístico. A ideia inicial do cartão perfurado é amplificada esteticamente até chegar a um estado de devir. Duas palavras presentes mostram bem a exploração de alguns dos cinco sentidos: TATEAR – CONTORNO.

Em 1952, Wladimir Dias-Pino já havia realizado os *Poemas desmontáveis*. Essa constatação leva-me a afirmação de que a materialização do objeto-livro antecede ao movimento concretista. Na década de 1970, Augusto de Campos e Julio Plaza realizam projetos poéticos em parceria: *Poemóbiles* (1974), apresentado como poemas objetos (no site oficial do autor) e *Caixa preta* (1975), que vem como poemas e objetos poemas. Neste último, o poema "cidade" aparece em cartões perfurados.

Mesmo com toda a dificuldade de leitura de *A ave*, o poema discursivo se sustenta em passagens como “a ave voa dentro de sua cor”; “a curva amarga seu vôo e fecha um tempo com sua forma”; “a ave voa reto como um corte a altura de seu gosto” e expressões como “voa até a morte alta do gesto”, que lembram a proposta inicial do manifesto do Intensivismo. Sobre ele se voltará a falar adiante. Seguindo a linha de abordagem de poemas que antecedem ao concretismo, passo à apresentação de um encontro inusual entre o poeta mato-grossense Silva Freire e o paulista Haroldo de Campos.

2.4. SILVA FREIRE E HAROLDO DE CAMPOS: ARTÍFICES DA PALAVRA

A análise comparativa entre as obras de Silva Freire e Haroldo de Campos é inédita. Historicamente, quase nada há em comum entre os dois, além do fato de um ter nascido em 1928 e o outro em 1929 e de ambos terem falecido no mês de agosto. O primeiro, em 1991, e o segundo, em 2003. Ocorre que isso não é relevante na Academia. Ambos, durante anos, atuaram como colaboradores de revistas literárias, e chegaram inclusive a organizar algumas delas. Mesmo assim não se sustenta a comparação a partir da biografia. Precedendo a Exposição Nacional de Arte Concreta, Silva Freire se encontrava fazendo Direito na capital federal e estava à frente da diretoria de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes), no Rio de Janeiro. E juntamente com Wladimir Dias-Pino eram responsáveis pela revista *Movimento*. Essa publicação universitária se mostrava receptiva à arte de vanguarda. Pode-se comprovar isso através de um exemplar, provavelmente do ano de 1957, que traz poemas dos três *Noigandres* e de Ronaldo Azeredo, que logo se juntaria ao grupo paulista. O destaque fica para um texto manifesto intitulado "Poesia concreta" em que, apesar de não constar explicitamente a autoria, fica evidente que foi escrito por Wladimir Dias-Pino em virtude das marcas da linguagem. Além disso, a entidade promoveu a "I Noite de Arte Concreta", com debates interessantes sobre o assunto e, naquela ocasião, Wladimir apresentou seu poema livro *Solida*. É pertinente lembrar que Silva Freire esteve à frente de revistas como *Arauto de Juvenilia e Japa*, dentre outras, em um período que vai do final da década de 1940 até o começo da de 1960.

Até essa época, ele ainda não havia publicado livros e levaria cerca de dez anos para apresentar os seus treze volumes do *Caderno de Cultura*, os quais se abrem na horizontal e possuem partes internas desdobráveis. É raro encontrar um desses treze cadernos. Os exemplares aos quais tive acesso foi por intermédio da pesquisadora Yasmin Nadaf, que me recebeu gentilmente em sua residência, em Cuiabá, em setembro de 2010, ocasião em que me concedeu uma entrevista e autorizou a filmagem desses e outros materiais sobre o poeta mato-grossense, que fazem parte do seu acervo pessoal. Com relação à entrevista, ela discorreu sobre os trabalhos de Silva Freire e Wladimir Dias-Pino, demonstrando competência acadêmica e paixão pelo estudo da literatura de seu Estado. Esse material, juntamente com outras entrevistas realizadas ao

longo dessa pesquisa, deverá fazer parte de um documentário produzido em DVD a respeito do papel das vanguardas poéticas mato-grossenses, cujas atuações ultrapassaram as fronteiras de Mato Grosso. Esse projeto de DVD, inicialmente, estava previsto para ser apresentado como corpo visual da tese. No entanto, diante da quantidade imensa de material recolhido, incluindo imagens de obras raras das décadas de 1950, 1960 e 1970, assim como gravações de eventos sobre poesia concreta e visual, exposições recentes realizadas no Rio de Janeiro e São Paulo e depoimentos de outros estudiosos acerca da matéria, acabou por tornar inviável produzir um material de boa qualidade, sem passar pelas mesas de edição, receber reforço de áudio e fundo musical – quando se fizer necessário – e legendas explicativas ou de reconhecimento para atender a essa lacuna nos meios acadêmicos, na rede de ensino de segundo grau e até mesmo no mundo artístico. Para não passar em branco esses registros, optou-se nesse trabalho pelo aumento do número de imagens para que o leitor tivesse uma ideia melhor do assunto abordado.

A disposição visual de cada *Caderno de Cultura* lembra capas de catálogos de exposição de arte feitos com papel cartão. Isso mostra a preocupação que Silva Freire também teve em produzir publicações alternativas ao objeto livro. No caso dessas, elas ainda não poderiam ser caracterizadas na categoria livro de artista. Talvez, o mais próximo disso seria a *Trilogia Cuiabana*. Diante de tantas publicações alternativas, o objeto livro, no sentido tradicional, saiu apenas em 1979 e recebeu o título *Águas de visitaço*.

Quanto a Haroldo de Campos, sua trajetória é bem conhecida tendo em vista ter se destacado como poeta, tradutor e estudioso da literatura universal. O autor, que tinha facilidade em aprender línguas – as mais variadas do mundo ocidental e oriental e até mesmo o sânscrito para “transcriar” (ele preferia usar esse termo em vez de tradução) trechos bíblicos –, possui uma vasta bibliografia. Entre os inúmeros nomes que foram motivos de transcriações aparecem Homero, Dante, Ezra Pound, Mallarmé, Maiakóvski, Ungaretti, Octavio Paz e outros. Com relação a seus livros críticos e teóricos, destacam-se *Teoria da poesia concreta* (com Augusto de Campos e Décio Pignatari) (1965); *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária* (1967); *A arte no horizonte do provável e outros ensaios* (1969); *Morfologia do Macunaíma* (1973); *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura* (1997).

No que tange ao objeto livro, sua produção poética não teve a mesma frequência, exemplo disso é que a primeira obra, *Auto do possesso*, saiu no ano de 1950, ainda pelos

“Cadernos do Clube de Poesia”. A segunda apareceria vinte e seis anos mais tarde em forma de coletânea, *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. É importante reiterar que os principais trabalhos poéticos de Haroldo de Campos, durante esse período, saíram na revista *Noigandres* e outras publicações nacionais e internacionais.

Quando se tratou neste estudo da comparação entre as obras de Wladimir Dias-Pino e Augusto de Campos foram considerados os primeiros livros de cada autor e trabalhos que antecederam a Exposição Nacional de Arte Concreta. Tratava-se de dois autores que, pelo menos, constam na história da literatura brasileira. Não há a mesma visibilidade para os dois autores a serem discutidos nesta parte do trabalho, pelo menos em se tratando de Silva Freire. Por isso, será necessária melhor contextualização da situação desses autores.

O capítulo II começou com análises individuais dos poemas “Nasce morre” de Haroldo de Campos e “Garimpo da infinitude”, de Silva Freire, autores estes que ainda serão apresentados comparativamente no item 2.4.3 e, posteriormente, no item 3.5. O motivo dessa escolha é bem objetivo. Pretende-se mostrar que alguns aspectos incipientes do que viria a ser a poesia concreta no Brasil também apareceram em Silva Freire, antes e depois da eclosão do movimento literário vanguardista. É pertinente frisar que a realização da exposição na capital paulista teve pouquíssima repercussão. O melhor resultado estava por acontecer na então capital federal. Contribuíram para a divulgação da exposição, órgãos de imprensa escrita como a revista *O Cruzeiro* e o Caderno Cultural do *Jornal do Brasil*, mais conhecido pela sigla JB. Essas publicações, na época, estavam entre as maiores formadoras de opinião no Brasil. Ressalta-se que os suplementos culturais nos jornais brasileiros tiveram um importante papel no campo da discussão teórica e artística, por várias décadas, papel hoje representado pelas revistas acadêmicas impressas e mesmo as eletrônicas. Infelizmente, nos dias atuais, essas revistas e jornais deixaram de ser produtores para servir mais como divulgação de trabalhos individuais ou para sugerirem roteiros culturais ao leitor que não tem muito tempo ou paciência para ler.

Silva Freire poderia ter desfrutado melhor do reconhecimento como poeta concretista, além das fronteiras de seu estado; todavia isso não aconteceu. Coube a Wladimir Dias-Pino ser um dos representantes do Rio de Janeiro e, por extensão, do estado de Mato Grosso. Tal afirmação se sustenta devido às principais obras desse poeta terem sido escritas e lançadas na capital mato-grossense, Cuiabá.

Um número significativo de trabalhos de Silva Freire poderia ser classificado como concreto, no entanto o seu nome não consta na história da literatura brasileira como poeta concretista ou que tenha praticado uma arte de vanguarda. Poderia ser utilizado o argumento que ele não contribuiu nas discussões estéticas e políticas do Movimento e, por isso, ficou de fora. Seguindo essa linha de raciocínio, poder-se-ia afirmar que Ronaldo Azeredo também não entrou nessa discussão, a não ser pela apresentação de seus próprios poemas. E o que dizer dos que vieram depois e que também costumam ser vistos como concretistas, por terem produzido um material considerável que remete a esse movimento literário? Estão nessa situação nomes como Pedro Xisto, Edgar Braga, José Lino Grunewald e José Paulo Paes. Talvez nem Silva Freire quisesse receber esse rótulo, papel que foi reservado ao parceiro Wladimir Dias-Pino o qual, inclusive, diz não se sentir mais à vontade com esse rótulo. Isso se daria devido ao fato de que os trabalhos de Wladimir não se resumem às fronteiras do Concretismo e seu experimentalismo serviu de base para a criação de outro movimento de vanguarda. Algumas publicações recentes, mencionadas neste trabalho, já apontam para essa nova tendência crítica.

O propósito em apresentar neste estudo dois poetas que ainda não foram comparados e possuem reconhecimentos bem distintos na história da literatura brasileira é mostrar que há pontos em comum entre os dois, além de datas coincidentes. A História da Literatura precisa (re)ver Silva Freire. Esse poeta não deve continuar circunscrito a sua terra natal. Haroldo de Campos, que tanto defendeu uma revisão de Sousândrade, a revalorização de Oswald de Andrade e a defesa intransigente do barroco e do nome de Gregório Matos Guerra, soube como lidar com essa situação de recolhimento ou não-reconhecimento por parte da crítica. Através da sua vasta produção crítica, procurou pôr de volta à cena os nomes citados. Tarefa semelhante precisaria ser feita para que o nome de Silva Freire possa pertencer ao nódulo canônico. O percurso crítico a ser palmilhado é longo. Porém, existem alguns autores que já iniciaram essa tarefa há algum tempo: seja pelo viés da história da literatura mato-grossense, como Rubens de Mendonça, José Couto Vieira Pontes, Hilda Magalhães e Carlos Gomes de Carvalho; seja atuando como críticos ou pesquisadores: Gilberto Mendonça Teles, Yasmin Nadaf, Mario Cezar Leite, Marinei Almeida, Cristina Campos e Epaminondas Magalhães. Este último, inclusive, defendeu uma dissertação de mestrado na UFMT sobre a prosa poética de Silva Freire.

No resumo do trabalho, afirma que os croni-contos de Freire "apresentam um discurso que cruza, com inventividade, inovação e experimentalismo três elementos: concretismo,

vanguarda e regionalismo" (MAGALHÃES, 2010, p.5). Merece destaque o fato de o jovem estudioso considerar Silva Freire como poeta concretista e de vanguarda. Além desse aspecto, sua dissertação enfatiza a importância do regionalismo praticado pelo poeta que se diferenciaria do praticado pelos românticos. Desconheço o motivo pela não referência à prosa regional de Graciliano Ramos ou à linguagem poética utilizada por Guimarães Rosa. Talvez não tenha pensado nisso ou tenha sido desaconselhado pelo seu orientador ou banca de qualificação a não adentrar nessa matéria densa. Mesmo assim, entendo que a menção deste último é pertinente devido ao caráter de inventividade da linguagem oral e uso de neologismos metafóricos poucas vezes vistos na literatura brasileira. Curiosamente, um dos componentes fortes no texto de Silva Freire, tanto na sua poética quanto na sua prosa, vem a ser justamente a apropriação da linguagem oral com tinturas barrocas. Não é coincidência que um dos títulos publicados pelo autor tenha recebido justamente o nome *Barroco branco* (1989).

Devido ao fato desse estudo comparativo ser pioneiro, praticamente, não se encontram referências bibliográficas que corroborem para a defesa desse postulado; sobretudo se for pensado o nome de Silva Freire como poeta concreto e neobarroco, a exemplo de Haroldo de Campos, cuja crítica o considera o mais barroco dos poetas concretistas. O caso mais evidente são suas galáxias barrocas. E se ainda não há bibliografia disponível sobre a matéria mais um motivo para instigar a discussão no meio acadêmico.

2.4.1. AS CARACTERÍSTICAS VISUAIS DA TRILOGIA CUIABANA

Talvez o maior problema de Silva Freire não ser estudado como poeta concretista não seja pelo fato de ele ter participado ou não da ENAC, mas sim de ter adotado uma estética que tende ao regional, em diversos momentos. Há marcas profundas em sua poética que ora servem para aproximá-lo do Intensivismo, ora do Concretismo, ora do Poema-processo. Este último se dá, sobretudo, em face da participação em diversas publicações do autor (ou sobre ele) de Wladimir Dias-Pino. Exemplo dessa afirmação o livro *Silva Freire: social, criativo, didático*

(1986), cujo catálogo foi organizado pelo Departamento de Letras da UFMT, com a seleção e coordenação das professoras Darcy Gomes Neto e Maria Lúcia Filgueira Balbino. Outra publicação é *Águas de visitaço*, totalmente diagramada por Dias-Pino.

Penso que o exemplo maior de intervenção tenha se dado na *Trilogia Cuiabana* (1991), obra póstuma organizada por Wladimir Dias-Pino, que foram publicados somente dois e não três dos volumes a publicar. No entanto, há uma versão corrente para justificar essa situação. O motivo teria sido um furto ocorrido na sala do organizador Wladimir Dias-Pino, quando ele trabalhava na UFMT, por ocasião de uma viagem do poeta. Quando de seu retorno, constatou que a sua sala teria sido revirada e não mais foram localizados os originais. Outra versão, não-oficial, seria que o custo de edição do volume teria estourado o orçamento e não mais foi possível conseguir novo financiamento. Não se pretende aqui defender uma das versões. Cabe tão somente analisar os volumes que ficaram.

Aliás, em virtude do provável desconhecimento do leitor de fora para com a publicação de Silva Freire seria de bom tom fazer uma breve apresentação da trilogia em si, pelo menos no que refere à poética visual. A *Trilogia cuiabana* possui inúmeras ilustrações. O título em si, de maneira grandiloquente, tenciona dar um espírito epopeico à obra. A acuidade editorial deve ser destacada, posto que haja diversos aspectos estéticos a serem levados em conta. Isso passa pela análise da escolha dos papéis das capas e dos miolos. Nos dois volumes, o miolo é composto por folhas quase texturizadas de tom pastel (v. 1) e azuláceo (v. 2) para que as imagens não "vazem" para outro lado. Ao contrário dos trabalhos primordiais do diagramador responsável, nesse caso, as transparências e perfurações não se comunicam e nem são necessárias devido ter sido adotado procedimento diferente. Quanto à fisicalidade dos livros se comunicam entre si, de modo que a numeração passa de um volume para outro perfazendo 416 páginas contínuas. Curiosamente, apenas uma não apresenta alguma imagem (página 244, do segundo volume), mesmo assim pode-se dizer que existe por ausência ou, melhor dizendo, não-presença física do elemento. Essa intervenção se explica a partir da página 238, também do segundo volume, na qual aparece o título "Os boêmios", em meio a canecas de chope e balde de gelo. Com base nessa constatação, o lugar não-preenchido deveria conter uma garrafa de cerveja. Só que ela não está lá, existe tão somente no imaginário poético desfragmentado do leitor, que precisa plasmar novos sentidos aos que já conhece para desfrutar melhor desse volume da *Trilogia*.

Quanto à variedade das imagens, elas se compõem como se fossem mosaicos ou poemas-conceito. Tais composições fotopoéticas misturam elementos da fotografia, desenho a nanquim, caricaturas, reprodução de pinturas, esculturas, desenhos de objetos antigos e outras intervenções visuais. A dimensão dessa verbivocovisualidade (segundo a concepção dos concretistas paulistas) pode ser percebida a partir da montagem das capas e contracapas. A capa do volume 1 apresenta uma fotografia de quatorze peixes pantaneiros (dourados) sobre um piso claro, aparentemente de cerâmica, sendo seis deles por inteiro e centralizados, seis mostrados apenas a cabeça, á direita e dois somente pelos rabos, à esquerda. A sensação que o leitor tem, levando em consideração a disposição dos peixes, é a de que presencia uma piracema quando os peixes sobem o rio para desovar. E o fundo claro dos azulejos remete a ideia de margem de papel. É como se esses peixes estivessem inscrevendo na folha sem a preocupação de estarem sendo observados ou pescados pelo objeto livro. A capa do volume 2 traz a foto de três crianças sem camisa brincando dentro do rio em uma canoa, sendo que duas delas estão empurrando a canoa com o remo na ponta das mãos, ainda no raso, e a terceira, na ponta da embarcação, segura um grande tatu pelo rabo.

No pantanal, pegar tatu pelo rabo demonstra destreza e coragem por parte do homem pantaneiro. Essa atitude equivale a de um jovem indígena que precisa passar por algumas provas para mostrar que já está apto a ser guerreiro. No caso da capa retratada, tratam-se apenas de crianças que, despidas da imagem lúdica da infância, devem sair para pescar, aquecem-se fazendo um exercício divertido que parece ser de um mundo faz-de-conta. Ocorre que esse mundo é real. Elas, desde cedo, devem enfrentar o rio e ajudar os pais a colocar comida na mesa da família. Apesar da realidade da imagem, ela tem seu lado encantatório e, por isso, foi reproduzida e serviu como abertura do segundo volume da *Trilogia cuiabana*.

No caso das contracapas, o diálogo ou a intercomunicação semiótica se dá pela abstração das imagens dos peixes que parecem terem sido retirados do negativo de alguma foto para virar fotolito. Esses seres das águas doces dão a impressão de estar bem vivos e se movimentam como se estivessem dentro de um aquário, colorindo-se para não serem fígados por anzois ou presos em alguma rede jogada pelo leitor. As cores se amalgamam aos peixes e nova irreverência poética se apresenta, desta feita na lombada de cada um dos volumes.

Na lombada do volume 1, em letras minúsculas de cor preta com fundo amarelo, vem apresentada a seguinte inscrição: *)presença na audiência do tempo(*. Na lombada do volume 2, também com letras pretas minúsculas e fundo azul traz outra inscrição título: *)na moldura da lembrança(*. (grifos meus) A escolha desses títulos lembra o procedimento adotado por Marcel Proust nos dez volumes de sua obra maior *Em busca do tempo perdido*. Aqui como lá, cada um dos volumes possui título diferente. Para finalizar a apresentação das lombadas, na parte inferior vem a logomarca da UFMT, criada por Wladimir Dias-Pino na época em que trabalhou naquela Instituição de Ensino Superior. Em outro momento (item 3.5) serão abordados alguns textos internos.

2.4.2. AS GALÁXIAS NÃO ESCONDEM HAROLDO DE CAMPOS

Por ocasião dos 40 anos de comemoração da Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo, em 8 de dezembro de 1996, o jornal *Folha de S. Paulo* apresentou, como matéria de capa ("A poesia contra o verso"), do Caderno denominado MAIS!, extensa matéria de discussão acerca do que representou o movimento concretista no Brasil. Das dezesseis páginas do referido caderno, nada menos que sete foram ocupadas para alimentar e aumentar uma discussão ferrenha dos pró e contra ao movimento literário nascido no Brasil, na segunda metade do século XX. Entre as matérias assinadas destacam-se textos de Luiz Costa Lima, Augusto Massi, Marcos Augusto Gonçalves, entrevista com os três componentes do *Noigandres* paulista, entre outras provenientes da redação e nem por isso menos interessantes aos estudiosos. Uma delas, na página cinco, teve como título "Apaixonados e furiosos", de Adriano Schwartz. Esse texto jornalístico contrapõe opiniões, as mais diversas, de conceituados críticos como João Alexandre Barbosa, Silviano Santiago, João Adolfo Hansen, Francisco Achcar, Alexei Bueno, Boris Schnaiderman, entre outros.

Algumas passagens refletem bem essas controvérsias. Para João Alexandre Barbosa, "o concretismo é o mais importante movimento surgido no Brasil após o modernismo" (SCHWARTZ, 1996, p.5). De acordo com o crítico, esta importância se dá em três direções: na poesia, na crítica e na tradução. Essa mesma defesa intransigente ele já havia feito em textos como "Nas origens do concretismo", no livro *A leitura do intervalo* (1990) evoltaria a fazer no *Alguma crítica* (2002) com "Meio século de Haroldo de Campos". O crítico, inclusive, defende a urgência em ter um ângulo de articulação crítica para evitar

monótona afirmação de que existem três Haroldos, o poeta, o crítico e o tradutor, cada um recebendo avaliações diferentes, dependendo do enfoque escolhido por aquele que julga e, o que é bem sugestivo desse tipo de enfoque, quase sempre deixando o poeta para um último lugar na escala de valores adotada (BARBOSA, 2002, p.309).

Guinsburg, na obra póstuma *Céu acima: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos*, organizada por Leda Tenório da Motta (2005), também tem uma posição firme quanto a esse assunto ao dizer que "restringir o autor de *Galáxias*, de *Xadrez de Estrelas*, de *A Educação dos Cinco Sentidos*, de *Finismundo* ou de *A Máquina do Mundo Repensada* à letra *stricto sensu* dos manifestos concretistas, constitui um apequenamento, no mínimo míope, de sua envergadura" (GUINSBURG, 2005, p.17). Enquanto Andrea Lombardi ressalta que "Haroldo de Campos remete constantemente ao passado, à tradição e, ao mesmo tempo, os rejeita, em uma postura incorporadora e antropofágica, operação típica de todos os vanguardistas" (2005, p.94). Outro que destaca a multiplicidade do poeta paulista é Horácio Costa, desta feita em um lúcido artigo publicado na revista *O eixo e a Roda* denominado "Revisão: dinâmica de Haroldo de Campos na Cultura Brasileira", o citado crítico explana que

a múltipla presença haroldiana no contexto brasileiro contemporâneo caracteriza-se por três valores éticos inter-relacionados [...] Este valores incluem a conciliação em relação à sua geração no contexto da poesia brasileira a partir de 1922, a logo-descentralização referida à sua atividade como crítico do logos nacional-formativista na historiografia da literatura brasileira e a dinamização cultural, em relação aos diálogos que o poeta manteve, ao longo de sua carreira, com outras áreas de expressão artística no Brasil. (COSTA, 2006, p.40)

Ainda, segundo Costa, a obra haroldiana recusa um horizonte interpretativo único, uma definição redutora e rejeita, em princípio, qualquer esquema analítico cabal ou verocêntrico, já que está, em sua totalidade, completamente estruturada pelo vetor crítico, por natureza dinâmico e transformador (op.cit., p.39).

Não é preciso ser um grande conhecedor da matéria para saber que Haroldo de Campos foi o que mais "incomodou" intelectualmente os que procuraram minimizar a importância do Concretismo. Da mesma forma que foram elencadas opiniões favoráveis a ele, é possível mostrar um leque imenso de nomes que o atacaram criticamente ou ao Movimento ao qual pertenceu. Todo tipo de vanguarda costuma causar ou provocar polêmica. Em diversos momentos na história do Concretismo, muitas vezes o objetivo era atingir um dos participantes do grupo, todavia a união entre os *Noigandres* era tamanha que não possibilitava um ataque individual. Em outras palavras, a defesa intransigente do ideal concretista pelos três paulistas teve como consequência um ataque coletivo aos membros do grupo.

Algumas passagens do artigo "Apaixonados e furiosos", de Adriano Schwartz, corroboram para essa afirmação. É o caso das considerações feitas por Silviano Santiago, na mesma reportagem, quando afirma sobre o Concretismo que "trata-se de um projeto extraordinário que não funcionou, que se transformou num projeto – e digo isso com algumas aspas – provinciano" (SANTIAGO, 1996, p.5). Santiago credita o insucesso à "inabilidade política" dos irmãos Campos e de Décio Pignatari. Para o estudioso, "o que foi extraordinário se perdeu por falta de senso político: apego em demasia, a uma política pessoal, uma incapacidade de ouvir o outro, um exagerado senso do poder literário" (op.cit., p.5).

Por outro lado, Boris Schnaiderman, ao discorrer sobre os três *Noigandres*, defende que "foram muito combativos e continuam sendo, mas são algo muito importante em nossa cultura" (op.cit., p.5). Já Arthur Nestrovski (PUC-SP) dá importância maior aos autores do que ao próprio Movimento ao afirmar que "é preciso diferenciar, porém, o que é a contribuição dos poetas tidos como concretos da poesia concreta em si. A importância deles é muito maior do que a do concretismo" (op.cit., p.5). Essa afirmação reflete sobremaneira a valoração que os paulistas tiveram na PUC-SP, sobretudo como docentes, são os casos de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que trabalharam naquela Universidade por muitos anos.

2.4.3. TEXTUALIDADES CONVERGENTES

2.4.3.1 OS PRIMEIROS PASSOS DE UM POEMA (QUASE) ESPACIAL

POEMA À CONTEMPLAÇÃO SENTIMENTAL DO EFEITO (fragmentos)

Poema do descanso deformado em mãos...

Poesia confiada à intimidade calma do meu jeito,
ou, talvez,
também,

perdão do encontro falecendo em pétalas de ped**R**as
 b**R**ancas
 b**R**acejando
 b**R**ando
 g**R**ito.

.....

Pedaco de vento oblíquo que vem vindo cusbindo contra o espelho,
 Não mexa na escultura desta ausência,
 – minha saudade está dormindo.

– São Paulo, qualquer noite de garoa e frio... 1951

(Do jornal *O roteiro mato-grossense*- Rio. Apud: *SILVA FREIRE*, 1986, p.115-116)

O começo da segunda metade do século XX, no mundo, é marcado pela emergência dos Estados Unidos como o país mais rico em comparação a qualquer outro, após a Segunda Guerra Mundial, no Brasil, o campo político pela eleição de Getúlio Vargas à presidência da República, no campo midiático, a primeira emissora de televisão, a TV Tupi; no artístico, exposição retrospectiva de Max Bill, no MASP. E, em 1951, um acontecimento referência para as vanguardas do século XX, no país, I Bienal de São Paulo. Dentre os principais premiados, destaca-se Le Corbusier e seus discípulos brasileiros Oscar Niemeyer e Lúcio Costa; em escultura Max Bill. Este último, cuja obra é de tendência abstrata e geométrica, será uma das referências nas artes plásticas e na poesia. A realização dessa bienal reflete a preferência das neovanguardas brasileiras pelos movimentos vanguardistas do norte da Europa: a Bauhaus, Kandinski e a Escola de Ulm. No campo literário, João Cabral de Melo lança *O cão sem plumas* (1950). É nesse contexto histórico-cultural que Silva Freire e Haroldo de Campos se inscrevem com os textos "Poema à contemplação sentimental do efeito" e "Loa do Grande Rei".

Mesmo utilizando apenas alguns fragmentos do poema de Silva Freire, é possível apresentar um esquema de análise tomando por base aspectos fonéticos, morfológicos, sintáticos e semânticos. Desde o título a sonoridade se manifesta. Se os poetas simbolistas privilegiavam o som, os intensivistas cuiabanos também o fizeram e atentaram para o simbolismo duplo. O texto é marcado pela forte presença de nomes, a começar pelo título, um tanto inusitado e irônico do ponto de vista filosófico. A impressão que se tem é que o poeta busca uma identidade com o leitor a partir do estranhamento. Isso se dá em face de, aparentemente, invocar algo laudatório “poema à”, que traz um complemento nominal extenso que nada explica. A palavra “poema” é o elemento que chama a atenção e está coisificada. Ela alterna entre a materialidade visual e a complicação metafórica, o que faz lembrar o Barroco mesmo que nele não haja a preocupação clara com a metalinguagem. O som, não apenas no título é marcado pela assonância do /e/, que se apresenta como vogal média, fechada, anterior e oral ou /ẽ/ nasal. Essas vogais estão em sílabas tônicas e, algumas vezes, pré-tônicas. Com relação a esse som nasal, ele permeia todo o poema e contribui de forma significativa para a propagação dos fonemas produzindo um efeito de mansidão em cuja articulação o véu palatino, abaixado, permite que uma parte da corrente respiratória ressoe na cavidade nasal. Em dado momento, ele ocorre junto a encontros consonantais como bRancas, bRando, mas também em sentimental e dormindo, que começa utilizando uma consoante /m/ bilabial, nasal e sonora (grifos meus). Há que se atentar, em segundo plano, à vogal /i/ que se apresenta ora como alta, fechada, anterior oral (“poesia”, “confiada”, “grito”, “oblíquo”) ou nasal (“vindo cusbindo”, “minha”, “dormindo”).

No tocante às aliterações, destaque para as consoantes bilabiais, orais, oclusivas /p/ (surda) e /b/ (sonora). O /p/ marcando vocábulos como “poema”, “contemplação”, “poesia”, “perdão”, “pétalas”, “pedras”, “pedaço”, “espelho”, ajuda a ditar o ritmo do poema, estando ora em sílaba tônica ora em pré-tônica. O som do /p/ é forte e parte do abstrato até chegar ao concreto oferecendo uma gradação com em **p**erdão + **p**étalas + **p**edras. A permanência metafórica se manifesta em uma série de consoantes /r/ velares, vibrantes, múltiplas e sonoras: **p**ed**R**as/ **bR**ancas/ **bR**acejando/ **bR**ando/ **gR**ito (grifos originais). A sonoridade como componente estético vislumbra uma ambiência imagética no poema de Silva Freire.

Já foi mencionado que há uma predominância de nomes e eles ocorrem não somente através de substantivos e adjetivos assim como através do uso intenso de palavras no gerúndio (“falecendo”, “bracejando”, “vem vindo cusbindo”, “dormindo”) que contribuem para o sentido

continuado. Curiosamente, nos fragmentos apresentados, há apenas um verbo que indica ação: “Não mexa na escultura desta ausência” (grifo meu). Como uma ordem de um eu poético que desperta, ele se apresenta de forma imperativa negativa seguida de um adjunto adverbial de lugar metaforizado em existência ou vir a ser. A concretude está presente metaforicamente no “poema do descanso”, “no perdão do encontro”, “falecendo em pétalas de pedras”, “no pedaço de vento oblíquo”, “no espelho”, “na escultura desta ausência” ou personificada em primeira pessoa na saudade que dorme profundamente. O existencial se faz presente através de efeitos de uma linguagem poética bem tecida em expressões como “contemplação sentimental” ou “na escultura desta ausência”. A reticência silenciosa, do primeiro verso citado, procura prolongar a contemplação no “poema do descanso deformado em mãos...”. O eu poético ora se apresenta, ora se contenta em narrar instrospectivamente. As palavras regurgitam o poema do descanso, a poesia confiada, o perdão do encontro e um pedaço de vento. Isso tudo é celebrado “ou, talvez, /também”. Chamam a atenção essas três palavras invariáveis, em sequência, expressando uma alternativa, uma incerteza ou confirmação. Palavras ao vento, que precisam de outras para lhes dar sentido de antecedente ou consequente. Esse é o papel das conjunções. Talvez.

Sintaticamente, não há um único verso (ou frase) que apresenta um sujeito seguido de um predicado ou, ainda, não é possível destacar a predominância de orações coordenadas ou subordinadas, devido ao fato de elas se apresentarem quase entrecortadas. Com um pouco de esforço e consultando uma boa gramática, é possível classificar algumas como subordinadas reduzidas do gerúndio ou do particípio. A sensação de fragmentação do texto talvez se deva ao fato de se tratar de um poema à contemplação sentimental do efeito e que efeitos ele provoca no leitor. Uma introspecção profunda que magnetiza o poema e o transforma em poesia. E o que pode haver de mais presente ao dizer: “não mexa na escultura desta ausência”? Em resposta à poesia romântica do século XIX, o poeta diz: – minha saudade está dormindo. Para concluir essa breve proposta de análise, não poderia deixar de destacar que a disposição dos versos ou dos “blocos poemáticos” (como mais tarde Silva Freire denominará) não se apresentam simetricamente mas se mostram como uma escultura de ausência. O espaço é preenchido e presenciado como matéria bruta do poema. A ausência em si, se não é como a página em branco de Mallarmé – ou se não seguem a disposição dos poemas coloridos –, pelo menos dão uma mostra pequena de como o poeta enxerga concretamente seu espaço visual. Mas isso tudo se refere apenas a um poema (ou fragmentos de) que não foi escrito no período do Concretismo.

Talvez, tenha sido apenas para passar uma noite qualquer de garoa e frio. Dirijo-me agora ao “Loa do grande Rei”, de Haroldo de Campos.

2.4.3.2 UMA OFERENDA POÉTICA HAROLDIANA

LOA DO GRANDE REI

Para teu gáudio, ó Rei,
As portas do domínio,
Onde jamais te contemplei,
Da pedra dura e pez dormido
Esta pirâmide erguerei.

Virão soldados. E um obreiro
– Para teu gáudio vindo, ó Rei –
Há de cobri-la com a pele
Que do corpo despojei.

Os meus ossos como estrigas
(Pois amargar é tua lei)
Em guirlandas, em grinaldas,
Em guirlandas disporei.

Chama então as bailadeiras.
Ergue o cetro. Punge a grei.
Na pirâmide eis a vítima:

Rosa morta ao rés do sonho,
Para teu gáudio, ó Rei.

(CAMPOS, Haroldo de. *Auto do Possesso*, 1949-1950, In: *Xadrez de Estrelas*, 2008, p.38)

Haroldo de Campos em “Loa do Grande Rei” revisita a Idade Média e age como se estivesse fazendo uma incursão, às avessas, pela poesia palaciana. Penso nos versos introdutórios

de *Galáxias*: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso/ e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa/ não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever” (CAMPOS, 2004, p.9).

O poeta adentra a corte pelas portas do domínio porque só através da poesia isso é possível. Nesse sentido, o significado de loa, que se refere a um discurso elogioso ou cântico em louvor ao grande Rei, parece não adquirir tanta importância. A oferenda poética se manifesta pelo mote adverbial: “Para teu gáudio, ó Rei” (o poema começa e termina com esse verso).

Estruturado em um quinteto, dois quartetos e um quinteto final dividido em duas partes (três e dois versos) prevalecem nas cinco estrofes versos octossílabos. Por se aproximar de um texto que flerta com o clássico, além da metrificação quase simétrica, é possível enxergar um esquema rímico, sobretudo na primeira estrofe (ABABA) e na segunda e terceira (apenas o segundo e quarto versos); na quarta com quinta (segundo e quinto versos), sempre tomando por base a palavra Rei (“contemplei”, “erguerei”, “despojei”, “disporei”, “grei”) (grifos meus). Se no texto anterior de Silva Freire não havia essa preocupação, aqui ela se mostra de maneira acentuada. Não que isso tenha importância maior na análise. Longe disso. Como se fosse um tecido, Haroldo fia o poema verso a verso.

A postura de poeta neobarroco se faz notar desde o uso de traços irônicos e elogiosos até a busca de preciosidades da linguagem. Haroldo de Campos busca atingir um novo patamar de oferendas poéticas. As aliteraões do /r/ se apresentam através de consoantes pré-tônicas, tônicas ou pós-tônicas (“grande Rei”, “portas”, “erguerei”, “virão”, “obreiro”, “cobri-la”, “corpo”, “estrigas”, “amargar”, “disporei”, “ergue”, “grei”, “pirâmide”) e, sobretudo, na última estrofe em que há uma sequência de /r/: **rosa morta ao rés do sonho** (grifos meus), que antecipa uma das marcas rítmicas haroldianas. A consoante /r/, igualmente, foi destaque no poema de Silva Freire (“pedras brancas bracejando brando grito”).

Além disso, é marcante a presença das consoantes /g/ velar, oclusiva, sonora em palavras como “grande”, “gáudio”, “amargar”, “grei” e em momentos que ditam o ritmo como guirlandas + grinaldas + guirlandas. No plano fonêmico seria pósterio-lingual, levando apenas em consideração os traços fônicos distintivos. Outra marcação a ser observada ocorre com as consoantes /p/ bilabial, oclusiva, surda e /d/ linguodental, oclusiva, sonora, sobretudo nas duas

primeiras estrofes. Na segunda metade do poema, verifica-se a alternância entre a /p/ bilabial, oclusiva, surda e a /g/ velar, oclusiva, sonora.

Com relação às assonâncias, há uma incidência da vogal /o/, média, aberta (ou fechada), posterior, oral e até mesmo nasal (“onde”, “sonho”). Chama atenção a quantidade de ditongos decrescentes terminados em “ei”, os quais servem para atenuar a sonoridade e baixar um pouco o tom, todos eles em final de verso.

Fazendo uma comparação do ponto de vista acústico do poema de Silva Freire com o de Haroldo de Campos, o que se observa é que o primeiro é mais intimista, reflexivo; o segundo, por carregar mais na primeira pessoa, apresenta um tom laudatório crítico e, ao mesmo tempo, externa uma manifestação poética. Por isso, afirmo que a linha de equilíbrio que sustenta o poema de Haroldo de Campos é a mesma utilizada por Silva Freire, no caso a sonoridade. Em Freire, mais baixa, em Haroldo mais alta.

A estrutura sintática do poema “Loa do grande Rei” difere da do “Poema à contemplação sentimental do efeito” porque naquele os versos se apresentavam como fragmentos. Nestes, aparecem vinculados a orações coordenadas ou subordinadas. Outra diferenciação é quanto ao aspecto morfológico, visto que o número de verbos que indicam ação é considerável (“contemplei”, “erguerei”, “virão”, “vindo”, “cobri-la”, “despojei”, “dispoirei”, “chama”, “ergue”, “punge”), seja no passado perfeito, no futuro ou imperativo. Se naquele havia uma predominância de nomes, neste é de verbos.

O termo sintático que mais se repete é o vocativo: “para teu gáudio, ó Rei”. Há uma preparação do eu poético para esse regozijo, para essa oferenda poética, que deve ser levada a um altar sob a forma de pirâmide. A lide do poeta faz lembrar uma situação das cantigas trovadorescas. Todavia, no poema em estudo, o sacrifício do poeta é feito não por uma mulher inalcançável, mas por um Rei que ele jamais contemplou. Mesmo assim, “da pedra dura e pez dormido”, diz ele: “Esta pirâmide erguerei”. A palavra pirâmide aparece duas vezes explicitamente e uma subentendida. É na última aparição que ele prepara o verso e a vítima: “Rosa morta ao rés do sonho,/ Para teu gáudio, ó Rei”. Essa invocação lembra uma oração dirigida a um santo ou Deus. Para tanto, bastaria substituir Rei por Senhor ou Deus.

A força do poema haroldiano demonstra também uma resignação do eu poético. Isso fica visível não apenas no ato evocatório como também nas promessas futuras ou no desejo

imperativo de erguer o cetro ou pungir a grei (sociedade). O sofrimento impetrado pelo poeta implica despojar do corpo a ponto de os ossos ficarem como estrigas (tiras) e depois se transformarem em guirlandas e grinaldas (palavras sinônimas que se apresentam como se o texto fosse uma balada). Um dos momentos de penitência consentida se dá no verso “(Pois amargar é tua lei)”. A confirmação da oferenda poética se dá nas duas últimas estrofes: “Chama então as bailadeiras./ Ergue o cetro. Punge a grei./ Na pirâmide eis a vítima:/ Rosa morta ao rés do sonho,/ Para teu gáudio, ó Rei”.

A pirâmide tem uma forma triangular e também é símbolo de uma sociedade (grei), de uma distribuição de castas sociais (“Rei”, “soldados”, “corte”, “vassalos”). Nela está posta a “vítima”, que pode até ser o leitor entregue ao embalo do poema, à loa do grande Rei. E, como um texto neobarroco, lança uma metáfora final para incendiar a oferenda, sob a forma do verso “rosa morta ao rés do sonho,/ Para teu gáudio, ó Rei”. Uma pergunta final poderia ser feita: esse Rei, de fato, quem seria? O eu poético se dirige a ele tão somente para que se estabeleça uma comunicação através do poema? Talvez, esse personagem medieval pudesse ser a própria linguagem poética aprisionada na masmorra, pronta para o vão sacrifício. Estaria esse poema anunciando uma das preocupações prementes – o exercício da metalinguagem – do Modernismo e do futuro Concretismo? Pode ser que seja. Tudo está nos planos da linguagem literária. As portas do domínio do discursivismo ainda estão abertas para que o poeta adentre. O verso, ainda opera por metáforas barrocas e discursivas. Enquanto isso, a rosa morta metonimiza a angústia do poeta.

No poema de Silva Freire, o eu poético pedia para que não mexesse na escultura da ausência porque sua saudade estava dormindo. No poema de Haroldo de Campos, uma rosa morta nivela-se ao sonho para o gáudio do Rei. Ironicamente, o mesmo sono que embala os sonhos dos leitores é o sono que age como morfina e amortiza as dores dos poetas.

A dor maior que o poeta deveras sente é pungente e silenciosa e é partícipe da tradição poética que se alimenta do Provençal ao Barroco, do Romântico ao Moderno. A modernidade se faz presente desde há muito e continua, na sequência, nas raízes do poema freiriano.

2.4.3.3 AS RAÍZES DO “POEMA” FREIRIANO

POEMA

AS RAÍZES DAS LUTAS PERMITIDAS
ESTÃO ROÍDAS POR LETRAS,
EXPULSANDO NOSSA INFÂNCIA USUAL...

OS POEMAS SE DEFINEM AO SOL
E AFEIÇOAM-SE NO VAPOR DO ÚLTIMO LAGO
QUE BEBEU A MORTE DA AMADA.

NEM O INFINITO DO TEU SER SURGIRÁ DA TAÇA
ESCONDIDA ENTRE AS COLUNAS DE TUA CABEÇA,
– AMADA DE TODOS NÓS!
A ALEGRIA SÓ
DE NÃO TER SIDO INDIVISÍVEL
ABSOLVERÁ A POESIA INASCIDA, PARA SEMPRE.

PROCEDERÁ DE ALGAS, MATAS E MEMBROS
DE PERSONAGENS DILUÍVEIS:
– FOLHAGENS PINTADAS DE BRAÇOS
– LASTROS DE EMBARCAÇÕES LUBRIFICANDO FARÓIS
– CERRADOS MORRENDO EM FULIGENS,
MORRENDO ASSIM NOS OLHOS ESTATUALIZADOS DE
PESCADORES...

Rio, 20-9-1953

(Do jornal *O Roteiro Mato-Grossense*. In: *SILVA FREIRE*, 1986, p.121)

“Poema”, de Silva Freire, segue uma tendência forte durante o período modernista que vem a ser justamente a presença da metalinguagem. Tanto a primeira geração modernista de 1922, com Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, quanto a segunda geração modernista de 1930, com Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e a terceira, com João Cabral de Melo usaram bastante desse recurso. Além disso, a primeira coisa que chama a

atenção, além da simplicidade do título, é o fato de ele ter sido escrito todo em caixa alta. Esse procedimento não era muito empregado antes do surgimento da Poesia Concreta. Essa característica por si só não serve para classificá-lo como vanguardista. Todavia a personificação do objeto poema que se apresenta como um ser da natureza e dialoga com diversas gerações literárias (Romantismo, Parnasianismo, Simbolismo e Modernismo), torna-o mais intensivista do que propriamente modernista. A explicação para isso é a plasticidade utilizada por Silva Freire. A primeira oposição latente no texto se dá a partir da sonoridade entre LUTAS X LETRAS. O ato de escrever se origina das raízes das lutas permitidas e é fruto dessa tensão criativa. O poeta narra o estado de decantação do poema, que surge do vegetal e depois se abstrai como matéria latente.

A presença de formas nominais na primeira estrofe, como particípio passado e gerúndio, em um primeiro momento, parece querer dar um tom estático ao poema. Essa sensação muda a partir da segunda estrofe com o uso de três verbos que indicam ação (“definem”, “afeiçoam-se” e “bebeu”). Os dois primeiros, no presente do indicativo e o terceiro no pretérito perfeito. Na estrofe seguinte, há uma negação existencial da situação futura (“nem... não... nascida”) seguida de uma visão um tanto pessimista da realidade poemática. Mas o tempo verbal que fecha o “Poema” é mesmo o subjuntivo (“lubrificando”, “morrendo... morrendo”). Como o uso de caixa alta significa emitir tom alto, evitarei a reprodução dos versos na forma original.

Quanto à sonoridade, o ritmo do “Poema” está marcado, sobretudo, pelas vogais e apresenta um número significativo de assonâncias. Poder-se-iam destacar a assonância do /i/, vogal alta, fechada, anterior, oral em palavras como “raízes”, “permitidas”, “roídas”, “definem”, “infinito”, “indivisível”, “nascida”, “diluíveis” e “fuligens”. Igualmente, as presenças de vogais nasais, que ajudam na propagação do som, como em “expulsando”, “infância”, “afeiçoam-se”, “sempre”, “membros”, “lubrificando”, “morrendo” e “assim”. Dessa feita, há um equilíbrio entre /ã/, /ẽ/ e /ĩ/. No tocante às aliterações, elas não se encontram tão evidentes, aparecendo mais como pré-tônicas. Mesmo assim, algumas consoantes alveolares se manifestam; seja a /r/ constritiva, vibrante, simples e sonora; seja a /l/ constritiva, oral, lateral, sonora. E a consoante /t/, linguodental, oclusiva, surda contribui para a cadência rítmica do “Poema” em sílabas ora pré-tônicas ora tônicas como: “Nem o infinito do teu ser surgirá da taça/ Escondida entre as colunas de tua cabeça” [...] “Folhagens pintadas de braços [...] nos olhos estatualizados de pescadores”. Fonemicamente, esta última é antero-lingual, oclusiva, surda.

A predominância de vogais deixa o texto mais solto e livre para propagar metáforas alegóricas. Um belo exemplo desse recurso se encontra na segunda estrofe: “Os poemas se definem ao sol/ E afeioam-se no vapor do último lago/ Que bebeu a morte da amada”, que lembra um pouco a poesia romântica. No entanto, a última estrofe celebra com uma metáfora sinestésica resultado de uma mistura de poema simbolista com intensivista: “– Lastros de embarcações lubrificando faróis/ – Cerrados morrendo em fuligens,/ Morrendo assim nos olhos estatualizados de pescadores...”.

O resultado artesanal do texto “Poema” celebra com o leitor o gozo do deleite da criação poética de uma forma um tanto surreal. Essa afirmação pode ser comprovada em todas as estrofes (“as raízes... estão roídas por letras”; “último lago que bebeu a morte da amada”; “taça escondida entre as colunas de tua cabeça”; “folhagens pintadas de braços”), entre outras expressões. Murilo Mendes (*Poesia em pânico* (1937), *As metamorfoses* (1944) e João Cabral de Melo (*O cão sem plumas* (1950), *A educação pela pedra* (1966), *A escola das facas* (1979) foram dois dos poetas modernistas que também utilizaram muitas passagens surreais em seus poemas. Um último aspecto a considerar nas raízes do poema freiriano, é a incidência de palavras com o sentido de escultura. No “Poema à contemplação sentimental do efeito”, isso pode ser conferido em: “Não mexa na escultura desta ausência” e no “Poema” se mostra com um tom metafísico, que lembra Murilo Mendes, no último verso: “Morrendo assim nos olhos estatualizados de pescadores”.

Os dois textos freirianos estabelecem diálogos com o melhor da poesia produzida nas décadas anteriores. Some-se às experiências de publicações em jornais literários e se tem Silva Freire erguendo uma poética que busca espaço no cenário, não apenas mato-grossense como o nacional. “Poema” foi escrito no Rio de Janeiro, em 1953. E é desse lugar que, metaforicamente, ele enxerga os “os olhos estatualizados de pescadores”, que esculpem a moldura da lembrança e tece uma arquitetura da memória poética. A definição dos poemas ao sol, na segunda estrofe, remete ao centro geodésico da América do Sul, a cidade de Cuiabá. As referências à terra natal se evidenciam na última estrofe: “algas, matas e membros de personagens dilúveis [...] Cerrados morrendo em fuligens, [...] nos olhos estatualizados de pescadores”. A vegetação à beira do rio e as queimadas no cerrado estatualizam a saudade do poeta em estado de contemplação, na margem esquerda do rio Cuiabá, como um tio Iuratê (personagem de Guimarães Rosa).

2.4.3.4 – PERCORRENDO “A CIDADE” DE HAROLDO DE CAMPOS

A CIDADE (fragmentos)

I

O cavaleiro em sua armadura de carvão-de-pedra
Ergue a viseira de diamante e Te contempla
Cidade de mortos solitários
Pássaro de pilhagem sobre as espécies fungíveis do meu sonho.

II

.....
Uma cidade onde estátuas de papel e mulheres desnudas
Colhem o vento e o cultivam em casulos
Como um bicho de ar.
E tecelãs bordam um manto de ar mais fino do que o ar
Para ele, o Amigo da terra e das raízes amargas
O Morto por três dias, O que jaz.
.....

III

.....
Cidade de vivos!

Quem, em si mesmo fechado,
Quando a terra é mais verde
Nemrod de forte voz e trinta sagitários
Atrela a seu corcel as sintaxes selvagens
E agita sobre Ti os címbalos de ouro do Poema?

Quem algemado a Teu pulso
Quando a terra é mais fria
Com a mão livre ainda fere o Sílex do Sonho
Verbo que regenera as fontes captadas
E rompe o tímpano atroz dos telefones?

(Teu rosto – máscara de cal virgem – rói o ar).

V

.....

Ao primeiro golpe estás no chão, e tomas
 Todo um lado do céu com Tua imensa estatura.

Ao segundo, estás morta:
 Morto Gigante Almouro! de barbas de neblina.

Em Tua mão direita
 Planto o estandarte de Liliput.

(As formigas do Poema Te cobrem e Te devoram).

(CAMPOS, Haroldo de. *A cidade*, 1951, In: *Xadrez de Estrelas*, 2008, p.38)

O poema “A cidade” de Haroldo de Campos é o último do livro *Auto do Possesso* (1951). Quando se fala em auto na literatura, o primeiro nome que vem à mente é o de Gil Vicente, o principal nome da literatura renascentista portuguesa anterior a Camões, que escreveu mais de quarenta peças teatrais, além de poemas. Seu primeiro texto conhecido para o teatro foi *Auto do Vaqueiro* (ou *Auto da Visitação*), escrito em castelhano e encenada em 1502. Não há registro de que Haroldo de Campos tenha resolvido fazer uma homenagem ao poeta e dramaturgo português dando o nome de *Auto do possesso* a sua primeira obra, mesmo assim é pertinente mencionar personagens que lembram ou se originam da Idade Média, conforme se procurou mostrar quando da análise do texto “Loa do Grande Rei” o qual já avizinhava esse período histórico com a presença de reis e cavaleiros. Igualmente, chama a atenção o termo “possesso”, que pode se referir a alguém endemoniado ou tomado de ira ou cólera.

No poema em análise, chama a atenção uma breve dicotomia, ora se trata de uma “cidade de mortos solitários”, ora de uma “cidade de vivos!”. Acrescenta-se a isso a presença de personagens bíblicos, como Nemrod, que vem a ser bisneto de Noé. Tal personagem teria sido o primeiro homem poderoso da terra, cujo reinado incluiria as cidades de Babel, Arac e Acad, todas na terra de Senaar. A Bíblia faz referência ao grande caçador diante do Eterno (Gênesis,

10, 9). Além desse personagem, há um mítico que leva o nome Gigante Almourol, que teria morado em um Castelo que fica em uma ilha do Tejo, Distrito de Santarém, em Portugal. Essa cidade de papel, celebrada por Haroldo de Campos em poema constituído de cinco partes, ergue a matéria do próprio verbo. Trata-se de um cidade (re)visitada pela tradição de boas novelas cavaleirescas ou dos autos de Gil Vicente. Se no Auto do dramaturgo português, o vaqueiro era o personagem de destaque, em “A cidade”, o cavaleiro assume esse papel. É a “cidade de mortos solitários”, “uma cidade onde estátuas de papel de mulheres desnudas/ colhem o vento e o cultivam em casulos/ como um bicho de ar”, é a “cidade de vivos!”.

E o que se pode dizer do “cavaleiro em sua armadura de carvão-de-pedra [que] ergue a viseira de diamante e Te contempla?”. Por sinal, o carvão-de-pedra é pedra dura, mas não valiosa. Mais dura e valiosa é o diamante lapidado a partir do carbono puro cristalizado no sistema cúbico. Aí o diamante se torna eterno. Tão eterno como o poema erguido pelo poeta em busca de espaço. O espaço da linguagem poética possibilita a proliferação de espécies “fungíveis do meu sonho”. Mais adiante, na terceira parte do poema, a cidade rediviva contempla a heróica resistência de um anônimo, que se arma com os címbalos (instrumento de cordas percutidas que deu origem ao cravo) de ouro do Poema e tenta se livrar do seu algoz:

Quem algemado a Teu pulso
Quando a terra é mais fria
Com a mão livre ainda fere o Sílex do Sonho
Verbo que regenera as fontes captadas
E rompe o tímpano atroz dos telefones?

Que significado teria essa cena impoluta? Tratar-se-ia, metaforicamente, da conciliação entre a tradição e a modernidade? Estaria presente essa preocupação, já no primeiro livro do autor, aumentada ao longo de seu percurso crítico e literário? O último livro publicado antes de sua morte, *A máquina do mundo repensada* (2000), mostra criativamente, na primeira parte, um

poema longo escrito em tercinas decassilábicas e rimadas à maneira dantesca, no qual dialoga com Camões, Dante e com *A máquina do mundo*, de Drummond.

O texto haroldiano em análise pode até não ter tido essa intenção inicial, o importante é que o leitor não se apavore com o “pássaro de pilhagem”. Essa cidade erguida e, ao mesmo tempo, sitiada estatualiza a imagem para colher o vento e o cultivar em casulos como um bicho de ar. O ar, que não se pode pegar, mas se pode aprisionar, é visto em diversas passagens do texto haroldiano e sem ele o poema não suspira e o poeta age como um exegeta, mesmo que ainda não esteja caracterizado como concretista. A força das palavras comanda os versos e eles são valiosos a ponto do eu poético invocar “Nemrod de forte voz e trinta sagitários” para que atrele “a seu corcel as sintaxes selvagens” e agitar sobre si os “címbalos de ouro do Poema” (com “p” maiúsculo mesmo, assim como os pronomes pessoais do caso oblíquo “Te” e “Ti” ou os possessivos “Teu” e “Tua”). Estes nomes e pronomes iniciados por letras maiúsculas, assim como a cidade, possuem uma intensa carga de personificação.

A materialidade do objeto poema investe em significativos verbos que indicam ação os quais remetem à preparação de luta (“ergue”, “contempla”), ao combate (“atrele”, “agita”, “fere”, “regenera”, “rompe”, “rói”, “tomas”, “jaz”), ao plantio (“colhem”, “cultivam”, “planto”) e a momentos de antropofagia do poema personificado que se nutre da tradição literária (“cobrem” e “devoram”), entre outros sentidos metafóricos ou não. (Lembro que estão sendo analisados fragmentos das cinco partes do poema) Com relação aos tempos verbais propriamente ditos, estes migram como “pássaros de pilhagem” do indicativo ao passado perfeito que denotam breves momentos de surrealidade (“colhem o vento e o cultivam em casulos” [...] “tecelãs bordam um manto de ar”), de exaltação (“Cidade de vivos!” [...] Teu rosto – máscara de cal virgem – rói o ar) e de preocupação com a (meta)linguagem (“Em tua mão direita/ *Planto o estandarte de Liliput.*// (*As formigas do Poema Te cobrem e Te devoram*)” (grifos meus).

Metaforicamente, pode-se dizer que a mesma força gerada pelo uso de verbos que trazem enraizados sentidos cortantes ou que estimulam a semente da palavra ou que orientam os ventos do “verbo que regenera as fontes captadas e rompe o tímpano atroz dos telefones” é a mesma força que serve para instaurar (ou sugerir) um ambiente ilusório de maneira a provocar encantamento poético no leitor. Não fosse isso, talvez o eu poético não se preocupasse em plantar na mão direita do cavaleiro “o estandarte de Liliput”. Para quem possa ter se esquecido

da situação vivida no romance *Viagens de Gulliver* (1726), do irlandês Jonatham Swift, o personagem principal foi atado com minúsculos cordéis de Liliputs, na ilha imaginária do romance. Ocorre que, no poema de Haroldo de Campos, os homens pequeninos da fictícia ilha são substituídos por outros seres, conforme último verso do poema, que são apresentados da seguinte forma: “formigas do poema [que] Te cobrem e Te devoram”.

Quanto à sonoridade, possivelmente por ser um poema em prosa, impera certo equilíbrio entre as consoantes que se destacam e a presença de número considerável de vogais. Dentre as aliterações, apresenta-se a consoante /t/ linguodental, oral, oclusiva, surda; sobretudo quando chama sobre si os pronomes pessoais (“Te” e “Ti”) ou os possessivos (“Teu” e “Tua”) ou palavras emblemáticas como “estátuas”, “terra” e “estatura”. Fonemicamente, /t/ é ântero lingual, oclusivo, surdo. Outra consoante é /p/ bilabial, oclusiva, surda, que se mostra como tônica (“pedra”, “pássaro”, “espécies”, “papel”, “pulso”), pré-tônica (“pilhagem”, “Poema”, “rompe o tímpano”, “golpe”) ou pós-tônica (“contempla”), considerando tão somente os fragmentos analisados. O último destaque, não menos importante, fica para a consoante /d/ linguodental, oral, oclusiva, sonora. Em destaque, a palavra título “cidade”. Têm-se então uma predominância de consoantes linguodentais e bilabiais, principalmente as surdas, cujos sons sugerem a sensação de cavalgada. Quanto ao papel e a posição das vogais, o elenco é grande: /a/, /e/, /o/ orais e /ã/, /ẽ/, /õ/ nasais. O poeta também se utiliza de diversos encontros vocálicos, sejam ditongos (“cavaleiro”, “viseira”, “ouro”, “fria”, “rói”, “céu”, “direita”), sejam hiatos (“raízes”, “poema”).

Faço alguns destaques complementares às análises feitas dos poemas apresentados de Silva Freire e Haroldo de Campos. A começar pela palavra “poema”, que está presente de forma evidente em três dos quatro textos. Pensar e escrever sobre o objeto poema não é uma novidade na metade do século XX, na literatura brasileira ou na ocidental, no entanto chama a atenção nos autores estudados, pois essa preocupação vem desde os primeiros trabalhos. Praticamente, nesses poemas citados, a função metalinguística se amalgama à função poética. Fica difícil separar uma da outra.

Característica da modernidade, pelo menos desde o Simbolismo francês, o poema é matéria bruta como se fosse um “Sílex” (trata-se de rocha sedimentar silicatada, muito dura e com densidade elevada), se não de “sonho” pelo menos de criação. Essa é a questão a ser levantada. Muito mais importante do que os primeiros passos de Silva Freire em busca de uma

poesia espacial, como em “Poema à contemplação sentimental do efeito”, é a consciência de se pensar o poético. Não teoricamente, mas através de versos ou blocos poemáticos (como os utilizados pelo poeta mato-grossense). Ainda, estabelecer diálogos com o texto clássico – seja uma epopeia ou uma novela de cavalaria – com o objetivo de aumentar as fronteiras da modernidade e vivenciar novas experiências textuais (como os realizados por Haroldo de Campos).

Antes de passar ao próximo passo, de forma a estabelecer um breve diálogo poético, informo que utilizarei as siglas SF para Silva Freire e HC para Haroldo de Campos para que obtenha um melhor resultado. Reconheço que esse tipo de exercício tem um ingrediente de licença poética e se pretende com essa manifestação crítica pensar de maneira não-obtusa a estatura da linguagem poética, a ponto – se preciso for – de discutir a própria existência do poema e de romper fronteiras com o texto dito acadêmico.

O poema passa a ser uma escultura da ausência (SF) ou, simplesmente, transforma-se em formigas que “te cobrem e te devoram” (HC). Se “as raízes das lutas permitidas estão roídas por letras” (SF), não há problema em chamar “o Amigo da terra e das raízes amargas” (HC) ou de Nemrod atrelar “a seu corcel as sintaxes selvagens” e agitar sobre si “os címbalos do Poema” (HC). Olhando mais atentamente, as linguagens poéticas de Silva Freire e de Haroldo de Campos não são tão diferentes assim e, por isso, são apresentadas neste estudo como textualidades convergentes, um dos parâmetros do comparativismo.

A criatividade de cada um dos poetas estudados pode aparecer ora em um “pedaço de vento oblíquo que vem vindo cuspindo contra o espelho” (SF), ora dizer que “estátuas de papel e mulheres desnudas colhem o vento e o cultivam em casulos como um bicho de ar” (HC). O primeiro eu poético acredita que “nem o infinito do teu ser surgirá da taça escondida entre as colunas de tua cabeça” (SF) e, diante dessa ausência, o segundo diz: “chama então as bailadeiras. Ergue o cetro. Punge a grei” (HC). Se o poema “procederá de algas, matas e membros de personagens diluíveis” (SF) para que se decomponham “em guirlandas, em grinaldas”, é preciso ficar atento porque “as formigas do Poema Te cobrem e Te devoram”, sob o olhar atento do poeta (HC). Não satisfeito, brada: “Ao segundo, estás morta” e “rosa morta ao rés do sonho” esconde “(teu rosto – máscara de cal virgem – rói o ar)” (HC). Diante do “morto Gigante Almourol de barbas de neblina” (HC) o outro poeta contemplando “cerrados morrendo em

fuligens, morrendo assim nos olhos estatualizados de pescadores” (SF) arremata: “minha saudade está dormindo” e “a alegria só de não ter sido indivisível absolverá a poesia inascida, para sempre” (SF). Findo a licença poética. Retorno à tese acadêmica para o que o objetivo maior não fique comprometido.

Ao longo de todo esse exercício foi-se tecendo uma tênue linha entre Silva Freire e Haroldo de Campos. Ao propor a análise comparativa entre um poeta mato-grossense e outro paulista, nem este pesquisador parecia enxergar, em sua totalidade, a dimensão poética que seria contraposta e os pontos convergentes que dela sairiam. Em outras palavras, trata-se de uma poética sincrônica, como defende o crítico e teórico Haroldo de Campos (1969, p. 215, 223) sem, no entanto, perder de vista a visão diacrônica de forma a que se estabeleça uma ponte crítica e, ao mesmo tempo, criativa entre dois poetas que, inicialmente, pareciam não ter muita coisa em comum. Curiosamente, os dois autores também enveredaram no campo da prosa poética. Haroldo de Campos com suas *Galáxias* (1984), chamada de *proesia* por Caetano Veloso e Silva Freire com *A japa e outros croni-contos cuiabanos* (2008).

2.5 Décio Pignatari: o poema é “Pop”

2.5.1 Um *Noigandres* na terceira margem do Concretismo

Os três paulistas *Noigandres*, por mais de quatro décadas, vivenciaram muita coisa em comum. Uma delas se refere à defesa do Concretismo, que ocupou tempo considerável dos seus integrantes em grandes embates contra seus detratores. Essa situação levou o grupo a se precaver quanto a futuros ataques por parte da crítica, a ponto de eles fazerem uma blindagem em torno

deles mesmo (cf. item 1.5). Todavia, mesmo quando a crítica se mostrou favorável ao Movimento, a atenção não foi dividida de forma equânime entre os seus membros. O nome mais prejudicado foi o de Décio Pignatari.

Por mais que Barbosa (1996) tenha afirmado que nenhum dos papéis assumidos pelos concretistas – poeta, crítico e tradutor – sobressaía-se em relação ao outro, é evidente que houve sim uma depreciação por parte dos críticos discordantes no que tange à atuação do mais semiótico entre os *Noigandres*. Em *As ilusões da modernidade*, Barbosa (2005) voltaria a valorizar e defender as atividades desenvolvidas por esses membros, quando escreveu “Um cosmonauta do significante: navegar é preciso”, dessa feita dando destaque para Haroldo de Campos. No caso de Décio, sobre os três papéis, o lado semioticista costuma ser mais destacado, por outros estudiosos, em comparação com os outros dois poetas concretistas.

Algumas suposições poderiam ser feitas no que refere à desatenção, por parte da crítica, à obra poética de Décio Pignatari. Dentre os diversos aspectos, poderiam estar: uma produção de trabalhos quantitativamente menor em comparação aos de seus companheiros de grupo; uma preferência, por parte do autor, pela publicidade e design; a escolha pela semiótica; o retiro de São Paulo para Curitiba, entre outros. Nenhum desses pressupostos se sustenta. Pela ordem, quantidade não está diretamente relacionada à qualidade; sua formação acadêmica deu-se na área de Direito – como a de seus parceiros –, todavia, atuou no ramo da publicidade, assim como na docência universitária; não há absolutamente nada que comprove que ser semioticista ou designer diminua a capacidade criativa de alguém; somente depois que se aposentou pela USP e, com passagem pela pós-graduação da PUC-SP, é que, em 1999, mudou-se para Curitiba (lugar em que Paulo Leminski, Dalton Trevisan e José Paulo Paes começaram suas carreiras literárias).

Se as assertivas anteriores são todas refutáveis, estaria relacionado ao fato de ele ser autor de um dos poemas mais “pop” do Concretismo, “Beba coca cola” (1957)? Acrescenta-se ao fato de que, há várias décadas, o poema está presente em quase todos os livros didáticos de Língua Portuguesa e, por isso, quando se fala em Concretismo, esse texto é citado quase que exaustivamente. Seria ainda pelo fato de ele ter produzido um poema propaganda denominado “Disenfórmio” (1963), momento em que os literatos torceram o nariz para o “produto” poético? “Esse texto não contém *nenhum* elemento que permita deduzir que se trata de um poema e não de uma publicidade” (AGUILAR, 2005, p.113). Curiosamente, os poemas da série *O escritor*

(1975), da poetisa portuguesa Ana Hatherly (cf. Fig.31, do item 1.12, do cap. I), são bem aceitos na Academia. O resultado final dessa série, em alguns momentos, lembra o poema produto “Disenfórmio”. Evidentemente, a finalidade de exposição é diferente. Todavia, no que dizem respeito ao aspecto externo, os textos se aproximam no campo da visualidade.

Sobre a obra de Hatherly, ela é “um espelho que reflete em seus múltiplos estilhaços a perda de significados morais sob a égide da intolerância e da violência de uma ordem monolítica, e ao mesmo tempo a afirmação de outras ordens possíveis pelo processo de transgressão criativa” (DANIEL, Apud *Revista Eutomia*, p.151). Mesmo considerando que a explicação inteira não sirva para o “poema propaganda” de Pignatari, ao menos a última parte, a que diz sobre o processo de transgressão criativa, serviria. O certo é que há uma lacuna considerável, na Academia, quanto aos estudos sobre esse *Noigandres*. E esse mistério pode ser decifrado.

Para falar em números, na página do currículo Lattes, ao se digitar o nome de Décio Pignatari, dentre as ocorrências, há somente um nome, na primeira página, de um pesquisador que se doutorou em Letras (UFPR) e escreveu um texto que tem no título o nome do poeta paulista. A formação, predominante, dos poucos pós-graduandos que aparecem é na área de Comunicação Social ou Design. Talvez isso explique, um pouco, certa rejeição a esse poeta na área de Letras.

Ao analisar bibliografia disponível sobre vanguardas e poéticas visuais, o resultado é desproporcional. Muitos escreveram sobre o Concretismo, seja a favor ou contra. Grande parte do que foi escrito aborda, majoritariamente, a obra de Haroldo de Campos. Uma das justificativas poderia ser o fato de Haroldo ter falecido e, a partir daí, terem saído obras *in memoriam*. Outra possibilidade é que a crítica acadêmica considera que a poesia de Haroldo tenha maior expressividade e o papel que ele exerceu como intelectual superaria a de seus companheiros de *Noigandres*.

Com relação ao exercício anteriormente feito com o nome de Décio, foi repetido com o de Augusto de Campos. O número de ocorrências foi dez vezes maior. No entanto, na primeira página, lugar em que constam dez nomes e onde ficam os de maior incidência, havia apenas um com doutoramento em Literatura Comparada, cuja dissertação de mestrado abordou a obra de Augusto. O caso mais curioso ocorreu com o nome de Haroldo. Possui metade das ocorrências do irmão. Todavia, a diferença básica está na formação dos pesquisadores. Dos nomes da

primeira página, quatro são mestres ou doutores da área de Letras; sendo dois da UFMG, um da UFBA e um da UNESP. No item 1.5., deste estudo, houve menção aos lugares onde estariam os pesquisadores que trabalham com poéticas visuais no Brasil. Cientificamente, essa rápida busca na plataforma Lattes pode nada significar. Porém, mais impreciso seria repetir o exercício, na internet, utilizando-se dos portais que contém ferramentas de busca. Como isso também não tem fundamentação científica, os comentários aqui apresentados se restringirão aos poucos textos, encontrados em livros e revistas acadêmicas, que fazem referência à poesia de Décio Pignatari. E, a partir daí, serão feitas análises de três de seus poemas.

Um dos livros, do qual já foram feitas algumas citações neste estudo, é *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista* (2005), de Gonzalo Aguilar. Essa publicação é considerada, por muitos estudiosos, como uma das mais completas produzidas nos últimos anos sobre a poesia concreta. E ela é apresentada por alguém de fora do país. Na prática, poderia significar uma isenção por parte do pesquisador, tendo em vista que ele não teria motivos para se envolver em polêmicas com nenhum setor da crítica nacional. Na introdução, afirma: “um dos fatos que mais me surpreendeu durante o transcurso da pesquisa foi a resistência e as rejeições que os poetas concretos (ex-concretos, na realidade) ainda continuam provocando no campo intelectual brasileiro” (op.cit., p.15). Todavia, o crítico argentino acaba por mostrar, textualmente, suas escolhas feitas. Ao abordar sobre o logotipo da Petrobrás e uma publicidade de remédios (Disenfórmio), de autoria de Décio Pignatari, ele assim se manifestou:

Esses objetos dão como resultado muito mais uma dissolução da poesia do que sua integração à vida cotidiana: mistura de linguagem e *design*, [...] Perdem, por sua vez, toda a opacidade e se convertem em uma funcionalização das relações mercantis ou de poder.
[...] Esse abandono do lugar tradicional pelo poeta e a busca de um novo lugar para si na sociedade do *design* e da vida artificial explicam a oscilação ou polifuncionalidade (AGUILAR, 2005, p.79). (grifo do original)

Diante da sua visão historiográfica, optei por destacá-lo dos demais. Para quem não conhece esse livro, é pertinente informar que, de suas 408 páginas, grande parte delas está reservada a apresentação de um detalhado quadro histórico e a citação de poemas. O período de abordagem precede ao Movimento e se estende até a sua fase áurea. O autor deixa claro sobre seus propósitos: abordar “a obra e a trajetória de seus principais integrantes: os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari” (op.cit., 2005, p.13). O único dos três *Noigandres* que não é tratado separadamente em capítulo é Décio Pignatari.

Outro livro é *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres* (2000), de Rogério Camara. Trata-se de um livro procura estabelecer “um paralelo entre a expressão visual e a escritura poética na produção concreta do grupo Noigandres. Ele aborda, sem dissociar a forma de seu conteúdo, a utilização do espaço gráfico e da tipografia na poesia concreta” (CAMARA, 2000, p.11). É a adaptação de uma tese de doutorado na área de Comunicação (UFRJ). O autor procura trabalhar com análise literária, todavia aborda uma grande quantidade de poemas. Ainda assim se configura em uma leitura bem interessante. Dentre os que serão analisados adiante, o autor aborda “Um movimento”, de Décio Pignatari. No que diz respeito às revistas acadêmicas, destaco *O Eixo e a Roda* (2006), citada em outro momento deste trabalho. Essa publicação possui 16 artigos e em apenas um é abordado o poema “Homem”, de Décio.

Pode-se afirmar que os poemas mais estudados desse *Noigandres*, na Academia, são: “Terra” (1956), “Um movimento” (1956), “Homem” (1957), “Beba Coca Cola” (1957), “Life” (1957) e “Organismo” (1960). Os quatro primeiros saíram em *Noigandres* 4 (1958). O último, na publicação e data citadas. Desses todos, escolhi para análise “Um movimento”. Os outros dois são: “Caviar” (1959) e “Abrir as portas” (1959), ambos publicados na revista *Invenção* 3 (1963), revista essa que saiu de uma página semanal no jornal *Correio Paulistano* (1960) até ser lançado o primeiro número em 1962 e foi criada depois do último número da *Noigandres*.

2.5.2 Entre “Um movimento” ao “Caviar”: o prazer de “Abrir as portas”

u m
 m o v i
 m e n t o
 c o m p o n d o
 a l é m
 d a
 n u v e m
 u m
 c a m p o
 d e
 c o m b a t e
 m i r a
 g e m
 i r a
 d e
 u m
 h o r i z o n t e
 p u r o
 n u m
 m o
 m e n t o
 v i v o

(“Um movimento”, de Décio Pignatari)

Uma cena, no mínimo bucólica, compõe o enredo de “Um movimento”. Utilizando-se de uma pequena estrutura discursiva, a imagem poemática que se revela aos olhos do leitor pode ser antevista a partir do mo(v)im(ento) de uma nuvem que passa. Parece brincadeira de crianças, a olhar o céu carregado de nuvens, procurando ver quem consegue localizar mais imagens. O “movimento” do poema é sustentado, imageticamente, por uma “vértebra” constituída por 15 “ossos” consoantes “m”. Essas consoantes funcionam como uma espécie de disco da coluna textual. Para Camara (2000, p.103) “um eixo central formado por letras ‘m’ atua determinando tanto a estrutura (vértebra) como a imprevisibilidade (ondas)”.

O movimento do poema é o movimento do corpo. E o corpo físico – incluindo as zonas erógenas – é um elemento bem presente na obra de Décio Pignatari. Nos dois poemas que serão analisados, na sequência deste estudo, procurarei mostrar isso. A coluna poema é formada a partir de encaixes de palavras ou de partes de um verso, que se sustentam e rotacionam para não desfazer o dilema da falta de um verbo. Por sinal, dentre as 19 palavras que compõem “um movimento”, aparece apenas um verbo e esse está na forma nominal gerúndio (“compondo”). E o gerúndio, como é sabido, dá uma ideia de continuidade, de propagação da ação.

A região lombar do poema seria: “um/ movi/mento/ compondo/ além”, constituída por cinco “vértebras palavras” ou fração. Três artigos indefinidos delimitam o texto: “**um** movi/mento”; “**um**/ campo/ de/ combate” e “**um**/ horizonte/ puro” (grifos meus). A imagem inicial de movimento vai se formando a partir de relações paradigmáticas e, através de elementos associativos, acabam por formar recomposições com validade de paranomásia, como: **compondo** → **campo** → **combate**; **nuvem** → **num**/ mo/mento; **mira**/gem → **ira** (grifos meus). A paranomásia ainda se faz presente em duas palavras-chave do poema: “movi/mento” (no começo) e “mo/mento” (no final).

A sonoridade do poema, um tema caro aos concretistas do *Noigandres*, apresenta a força e aliteração de algumas consoantes. A começar pela “m” bilabial, nasal, sonora, a qual contribui para a propagação do som e a ação do próprio movimento. Outra que se faz presente é a consoante /v/ labiodental, oral, constritiva, fricativa, sonora, inicialmente como pré-tônica (“movi/mento” e “nuvem”) e depois como tônica (“vivo”). A consoante antero lingual, nasal, sonora /n/, acompanha as vogais nasais: /ã/, /ẽ/, /õ / e / ã/ e, igualmente, corroboram para essa movimentação da sonoridade e uma divisão mais ou menos regular de assonâncias. A única vogal ausente é /ĩ/, para não se contrapor à vogal /i/ alta, fechada, anterior, oral, em palavras como “mira”, “ira” e “vivo”, na última parte do poema.

Quanto ao aspecto morfossintático, a presença de versos nominais é acentuada. E a formação das “vértebras” sem o uso de conjunções vem apenas ressaltar uma das características da poesia concreta. A composição adverbial aparece em dois momentos: “além da nuvem” e “num/ mo/mento/ vivo”. Uma dúvida semântica poderia surgir no meio de “um movimento”: o que seria, propriamente, “um/ campo/ de/ combate”? Seria o momento lúdico de duas crianças ou adolescentes, escolhendo suas armas para duelarem acima da nuvem (nota-se que aparece no

singular e não no plural)? Ou, quem sabe, poderia ser a ocupação difusa do próprio espaço da folha em branco (observar que a simetria sinuosa serpenteia pelo meio da folha)? Talvez tudo isso. Talvez nada disso. Pode até ser que seja tão somente uma “mira/gem/” que se concretiza como “ira/ de/ um/ horizonte/ puro/ num/ mo/ mento/ vivo”. O certo é que o poema se movimenta diante da retina do leitor e pousa na planície do “Mo(vi)mento” literário que se recompõe.

c a v i a r o p r a z e r
p r a z e r o p o r v i r
p o r v i r o t o r p o r
c o n t e m p o r a l i z a r

O segundo texto a ser analisado é “Caviar”. Assim como o anterior, esse possui um único verbo, todavia, encontra-se no infinitivo, sob a forma de um neologismo: “contemporalizar”. O poema se apresenta em uma estrutura geométrica, que forma um retângulo próximo do quadrado. Foi composto, originalmente, com fonte Futura Bold Negrito (a preferida da chamada fase fisiogônica e ainda bastante utilizada na fase geométrica do Concretismo). Não foi possível reproduzi-lo, com as medidas exatas, devido à ausência nas fontes atuais do tema do Word. Todavia, procurou-se chegar o mais próximo possível, de forma a não comprometer o produto final.

No poema, em análise, comparece, sutilmente, um dos temas recorrentes de Décio Pignatari: o erotismo. Um dos primeiros textos publicados por esse poeta *Noigandres* foi “O jogral e a prostituta negra” (1949), que ele chamou de “farsa trágica”. Eis uma passagem que ajuda a comprovar essa afirmação: “A legião dos ofendidos demanda/ tuas pernas em M/ silenciosa moenda do crepúsculo”. Entretanto, o erotismo não é um elemento gratuito na sua obra. Ele se apresenta, muitas vezes, metalinguística e até metaforicamente: “Onde eras a mulher deitada, depois/ dos ofícios da penumbra, agora/ és um poema:/ cansada cornucópia entre festões de rosas murchas” (PIGNATARI, 2004, p.44).

No caso de “Caviar”, têm-se duas colunas formadas por quatro palavras de seis letras: “caviar”, “prazer”, “porvir” e “torpor”. Os substantivos “prazer” e “porvir” aparecem duas vezes. Essas colunas se sustentam na base da figura geométrica com a palavra “contemporalizar”. Cada uma das colunas, estrategicamente, está separada por três vogais /o/ medial, fechada, posterior, oral. E considerando a da base, passariam a ser quatro. Essa divide, simetricamente, o último verso, ficando sete letras de cada lado “contemp(o)ralizar”. O poeta gostou tanto do resultado visual e sonoro dessa vogal que ela reaparecerá, em destaque, no ano seguinte, na construção do seu “Organismo” (1960). O componente erótico sai do desmanche da palavra “orga(ni)smo” em “orgasmo”, até restar somente a imagem ampliada da vogal “O”, que parece querer amplificar o som do “gozo” poemático. Em “Caviar”, a plasticidade do texto sugestiona até que o leitor enxergue o vão (ou contorno) da vagina feminina, diante da sequência de vogais apresentadas. Também estão presentes as outras vogais, exceto a vogal /u/.

Mesmo diante do impacto das vogais, não se pode deixar de citar a letra mais recorrente no poema de Pignatari. Trata-se da consoante /r/ alveolar, oral, constrictiva, vibrante, simples, sonora. Igualmente comparece a /ř/ velar, vibrante, linguopalatal, múltipla, sonora. No total, são treze. O final de cada palavra termina com algum tipo dessa consoante /r/. E, justamente, por serem alveolares ou velares e, sobretudo, vibrantes, o som delas se propaga mais rapidamente ajudando a compor esse painel silábico. Para se contrapor a essa sonoridade, registra-se a consoante /p/, bilabial, oral, oclusiva, surda presente em sílabas pré-tônicas como: “prazer”, “porvir” ou tônica como: “torpor”. Ou, então, na composição do único verbo.

No que tange a esse único verbo, cuja palavra fecha o poema, ele é formado por uma derivação parassintética (presença de prefixo e sufixo, simultaneamente): “contemporalizar”.

Desmembrando a palavra de suas partes significativas, como elementos linguísticos, chegam-se a algumas combinações: *contem*→ *tempo*→ *temporalizar*→ *oralizar*→ *contemporizar*→ *temporal*. Nessa visão, comparecem o prefixo de origem latina “con” (que tem sentido de contiguidade) e o sufixo verbal “-izar” (que tem sentido factitivo).

Se fosse lido como um poema discursivo, poder-se-ia dizer que “Caviar” possui um tom médio, dando apenas um pequeno salto no verso final. Agora, fazendo referência à forma utilizada pelo poeta, a ideia de utilização de um retângulo de palavras já havia sido realizada por Eugen Gomringer, poeta suíço-boliviano, denominado “Silencio”, composto por uma única palavra. Sobre esse poeta, Camara afirmou que ele “transpôs a sintaxe do verso realizando poemas sustentados na palavra. **Silencio** (1954) apresenta acentuado geometrismo, próximo da matemática compositiva defendida por Max Bill, e extremo minimalismo” (CAMARA, 2000, p.23) (grifo do original).

Semanticamente, poder-se-ia pensar na relação do prazer soberbo do consumo de um prato de caviar, considerado comida de rico, cujo nome até virou letra de samba, “Caviar”, de Zeca Pagodinho. De forma zombeteira, o sambista canta: “geralmente/ quem come esse prato/ tem bala na agulha”. Uma curiosidade alimentícia: o caviar nunca é o prato principal. Ele é tão somente um complemento. Seguindo essa linha de raciocínio, a pergunta que se poderia fazer é o que seria o prato principal? O prazer de comer, de se alimentar de uma ova ou de um patê como entrada para o que está por vir? Seria esse “o porvir” a que o poema se refere? E por que o prazer e o porvir aparecem duas vezes? Seriam dois momentos distintos para saciar a fome? Pode até ser que se refira à fome de desfrutar de um prato ou de realizar um desejo sucumbido. Nesse caso, poderia ser o sacramento do poema.

Dois desejos se interpõem. O primeiro, alimentício: *caviar*→ *prazer*→ *porvir*. O segundo, carnal: *prazer*→ *porvir*→ *torpor*. Mais do que a cadência rítmica, o sentido da palavra “torpor” pode significar um sentimento indolente, entorpecido, sob a forma de languidez. Diversas ações, apresentadas anteriormente, realizam-se a partir do “contemporizar”. A oralização do poema é o desejo do verbo incontestado. A plasmação de uma poética atemporal é um desejo incontido do próprio poético. E a linguagem visual funciona como complemento da matéria poema. É a dissolução da sintaxe organizada, que se reconstitui em novo ambiente espaço-temporal. E nessa ambiência, todo prazer de leitura é possível e necessário, sobretudo como prato principal.

abrir as portas

abrir as pernas

abrir os corpos

A idade da inocência, “ira de um horizonte puro num momento vivo”, do poema “Caviar”, agora dá passagem à idade adulta em “Abrir as portas”, de Décio Pignatari. Se nos anteriores faltaram verbos, não é o caso do poema ora em análise. O verbo é um só e indica ação, cujo movimento arquitetado por uma estrutura geométrica acopla, simetricamente, três frases, três versos, em que todos começam com o verbo “abrir”.

A disposição do poema apresenta um quadrado sistêmico de palavras insinuantes: “portas→ pernas→ corpos”. A carga de erotização pode até não ser alta como as palavras, seguidas de desenho, da série “Stèle pour vivre n.º 4” (1968). Nessa, a primeira imagem que aparece é de uma sombra de mão com um dedo, em forma fálica, que aponta para a próxima página. Na outra, há o desenho de uma “chave pênis”, no qual se pode perceber a mistura do objeto com o obscuro. Na terceira, antecipado pela frase “sa petite raison virile”, o instrumento fálico se define. Depois, como um quadro de Magritte, utiliza-se de um contorno de cachimbo até que, depois de virar um gorro e uma xícara, da qual de dentro sai uma pena, chega-se, finalmente, a um canhão pênis, com sua mira de longo alcance.

Na década de 1980, ele voltará a repetir o tema do objeto fálico, dessa feita com o título de “Bibelô”, que mistura seios, nádegas e vulva e o contorno sobe até a base de um pênis estilizado. Tudo isso para mostrar que “Abrir as pernas” apenas consolida uma das tendências temáticas que o acompanhou, ao longo de sua trajetória de poeta. Em tom de confiança, na

página seguinte a de “Bibelô”, ele desabafa a respeito do “Valor do poema”. Em dado momento/movimento dos versos diz:

Valem meus poemas
 não como qual-
 idade
 que (não) possam ter
 nem pela quanti-
 dade que não têm

$$[\dots]$$

Valem meus poemas
 não pela sereiaidade
 com que tentaram seduzir
 e
 armadilhar
 as belas alegrias transeuntes
 que garrulavam pelas peles jovens
 diferentes
 e
 indiferentes

(PIGNATARI, 2004, p.247-8).

De volta ao poema em estudo, a repetição da palavra “abrir”, traz consigo a aliteração da consoante /b/, bilabial, oral, oclusiva, sonora. A representação semântica do próprio fonema /b/ muda apenas de bilabial para labial, oclusiva, sonora. Na prática, esse movimento se configura na ação de apertar e soltar “algo”, sejam portas, pernas ou corpos. Ele repete a forma geométrica utilizada no poema anterior. Menezes afirma que: “a ideia de circularidade do poema, que se fecha sobre si mesmo, ganha, com a geometria, a configuração da simetria. O poema visualmente gira sobre si próprio, numa regra de espelhamento dado pela estrutura simétrica” (1998, p.35). No que eu completaria também dado pela estrutura sintática do verso. O verbo transitivo direto

“abrir” assume sentidos diversos no poema de Pignatari. Parte de uma ação usual de abrir as portas, segue para uma ação física e corporal de “abrir as pernas” e “abrir os corpos”. Penso no poema feito a duas vozes, “Eis os amantes”, de Augusto de Campos (cf. item 2.3.3). No caso do texto ora em estudo, o poeta preferiu não utilizar cores diversas de maneira que realçasse a eroticidade das palavras. O poema se retroalimenta por uma ação intensificada. O que se abre como significado semântico, fecha-se como contemplação visual. O foco é cristalino. Parafraseando o título de sua obra quase toda, “poesia → pois é → poesia”.

CAPÍTULO III

WLADEMIR DIAS-PINO E SILVA FREIRE: VANGUARDAS EM PERMANÊNCIA

3.1 Por uma poética da (re)validação

Algumas questões precisam ser pontuadas neste último capítulo. Poder-se-ia discutir a produção crítica produzida na segunda metade do século XX e início do XXI, na qual se destacam os textos produzidos pelos próprios participantes do Concretismo e do Poema-Processo, para ficar nos autores ora em estudo. Essa chamada crítica poética se estabelece em um momento em que a crítica tradicional se sustenta tão somente no cânone. No entanto, o nódulo canônico foi desfeito e, em face dessa situação, precisou que os próprios poetas se manifestassem. Por outro lado, poder-se-ia lembrar que, a partir da década de 1960, muitos críticos fizeram o percurso inverso; ou seja, da crítica para a ficção.

A maioria desse grupo é formada por professores universitários, os quais não são, neste momento, objeto de estudo. Entretanto, há de se registrar que, muitos deles, apresentaram propostas estéticas de trabalho que não se diferenciavam, muitas vezes, do que defendiam como críticos. No tocante à crítica realizada por alguns dos autores do Concretismo e do Poema-Processo, sem dúvida alguma, trata-se de uma produção significativa; todavia, a proximidade com seus companheiros de Movimento, algumas vezes, não permitiram que tivessem certa isenção crítica. Mesmo assim, vários desses textos estão sendo utilizados, neste estudo, posto que Wladimir, Haroldo, Augusto, Décio, Gullar, Sá, procuraram, com seus textos, iluminar o caminho da crítica e, com isso, o leitor passou a ter uma referência, que não a do cânone.

Após essas considerações, passo ao foco principal desse estudo: apresentar elementos argumentativos para a revalidação poética de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire, na literatura brasileira. Diante da escassez de bibliografia, a tarefa se torna mais difícil. Todavia, defensável.

Uma questão que precisa ser mais bem esmiuçada é o impacto causado, no meio acadêmico, pela recepção das obras *A ave, Solida e Numéricos*, de Wladimir Dias-Pino. Conforme observado, em passagens anteriores deste estudo, a historiografia literária deixou uma lacuna em relação à importância desses livros para a literatura brasileira. Na prática, essa ausência crítica obscurece o entendimento das vanguardas poéticas visuais da segunda metade do século XX e dificulta a formação do nóculo canônico do poema visual, no Brasil. Nesse aspecto, ainda são recentes na Academia as pesquisas que tratam desse assunto. Entretanto, merece registro que várias dessas pesquisas são realizadas com financiamento de agências de fomento, seja em nível estadual ou federal. Igualmente, as publicações impressas e várias eletrônicas que começaram a corrigir essa ausência histórica relacionada às obras em questão.

A defesa de uma poética de vanguarda em permanência implica em entender que a ação de uma vanguarda não termina quando a novidade se acostuma. Para Pound, “literatura é novidade que permanece novidade” (1997, p.33). Assimilar esse conceito poundiano é de fundamental importância para o leitor, pois, quem sabe, ele aprenda a ver as obras literárias com “olhos de ave” em situações como a da afirmação abaixo:

O intensivismo fez pesquisas principalmente com superposições de leituras em busca de uma camada de interesses tendo como exemplo, o tratamento da página do livro (de artista) através da perfuração, da espessura de quantidades, rompendo assim com o sentido tradicional de uma folha ser composta apenas de suas páginas. Talvez o fator principal dos resultados tenha sido as dificuldades que se tem ao se sobrepor uma escrita sobre a outra, o que resulta em ruídos. Para que isso não acontecesse houve a necessidade de geometrizar o poema até atingir uma leitura eletrônica (código de barra) (DIAS-PINO, 2010, p.2).

A complexidade das obras de Wladimir não pode ser tomada como motivo para a presença de escassos estudos no meio acadêmico. A impressão que se tem é que o impacto causado ao leitor ainda não foi devidamente assimilado, mesmo tendo passado mais de meio século desde a publicação de cada uma dessas obras. Mas, ainda há tempo para corrigir essa omissão.

A permanência de procedimentos estéticos de vanguarda em Wladimir Dias-Pino justifica maior atenção, por parte da Academia, em relação a esse poeta. O valor da permanência e da novidade na literatura varia conforme o consumo de massa. Talvez, fosse diferente se o poeta fosse um prosador. Há poetas, como Manoel de Barros, que dizem que a prosa dá mais dinheiro, todavia, quando a poesia é consumida em maior escala, essa argumentação fica comprometida em face de haver, geralmente, uma maior atenção por parte da Academia.

Uma das intenções de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire, desde quando moravam em Cuiabá e promoveram a “Festa dos Novos”, na Academia de Letras do Estado, era justamente a popularização da literatura. Os concretistas tinham essa preocupação quando defendiam, no “Plano-piloto para poesia concreta”, o poema-produto como objeto útil (cf. início do capítulo I). Durante o período do Poema-Processo, seus participantes também tinham a preocupação de produzir literatura de massa.

Penso em Maiakóvski que, pressionado, quando chamado pelos burocratas do partido bolchevique, na Rússia pós-revolução de 1917 de “incompreensível para as massas”, começou a produzir cartazes e poemas de exaltação ao regime soviético para demonstrar seu engajamento. Na prática, isso se configurava como uma literatura de massa, posto que as edições dos jornais da época ultrapassavam a casa de milhões. Depois de consolidado o Regime, já no período de Stalin, sua militância poética começou a ser posta em xeque. Após passar por um período de depressão, acompanhado de problemas na garganta, termina o poema “A plenos pulmões” e, em 14 de abril de 1930, então com trinta e seis anos, suicida com um tiro no peito. No entanto, mesmo com propósitos nobres por parte de todos esses poetas vanguardistas, do Brasil e do exterior, não há elementos suficientes para comprovar a afirmativa de que a literatura, consumida em grande escala, promova ou mantenha revoluções. No máximo, pode provocar um choque cultural.

Respeitadas as devidas proporções, de certa forma, os movimentos de vanguarda poética no Brasil procuraram atingir as massas. Pelo que a história conta, pelo menos, não houve tentativas de suicídio por parte de poetas brasileiros, como ocorreu com Sá-Carneiro, em Portugal. A tomada dessa atitude também não seria garantia de que qualquer um desses autores tivesse maior atenção por parte da crítica. Postos todos esses elementos histórico-sociais é mesquinho que o papel das vanguardas poéticas visuais brasileiras assumam um papel menor

dentro da literatura brasileira. É preciso aprofundar essas questões e o bojo dessa discussão passa, necessariamente, pela (re)avaliação do cânone literário. E, se não há um que contemple esses nomes, então que seja criado outro nóculo.

Somadas a essas preocupações, a (re)descoberta da produção realizada em Mato Grosso, que inclui trabalhos realizados por Wladimir Dias-Pino e Silva Freire, deve passar por um processo de revalidação de maneira que contemple os critérios históricos, estéticos e testemunhais dos movimentos a que eles pertenceram. O que não pode continuar a acontecer é o leitor acreditar tão somente nas verdades estabelecidas, a partir de posturas assumidas por um grupo e não propagadas por outros.

Seguramente, há na literatura brasileira espaço para o estudo devido das poéticas visuais. O primeiro passo seria assumir que os procedimentos estéticos realizados por toda uma geração de poetas remetem a diversas faces de uma literatura contemporânea e, por isso, muitas vezes é estudada como se fosse parte de outras artes como designer, artes plásticas ou escultura e não propriamente literatura. Esse caminho crítico não deve ser tomado sob pena de cometer omissões de autores. Melhor acreditar que exista uma arte híbrida, o que seria plenamente admissível, depois das ações desenvolvidas pelas vanguardas poéticas da segunda metade do século XX.

Hoje, a questão mais importante nas artes, na minha maneira de ver, é a questão do livro-objeto, porque abrange a questão da leitura e do assinalar simultaneamente como no “Solida” a inscrição nasce ao mesmo tempo que a leitura, para que a visualidade não se apresente como uma ilustração (DIAS-PINO, 2010, p.6).

É importante observar que a busca de uma poesia verbivocovisual foi uma obsessão dos membros de *Noigandres*, não de autores como Wladimir Dias-Pino, que deixou bem claro sua posição quanto a essa busca. Em entrevista concedida a Assis Brasil, em 1958, afirmou, peremptoriamente: **“Sou contra o sonoro na poesia ou pintura. O sonoro é teatral, o som é a gesticulação (do poema)”** (grifos do original) (DIAS-PINO, 1973, s/p). As diferenças desse

poeta com os demais participantes da Exposição Nacional de Arte Concreta desde cedo se evidenciaram, como declara Eduardo Kac, fundador da Bioarte (biólogo com digital), em entrevista concedida a João Urbano e Marta de Menezes (2005), cujo texto recebeu o título “Do poema holográfico à arte transgênica”:

Há o embate contra os críticos mais tradicionais e no campo literário você tem três vectores: você tem, em São Paulo, um grupo; você tem, vindo do Maranhão, um Ferreira Gullar, que faz uma poesia de origem surrealista [...] E, do outro lado, vem de Cuiabá, o Wladimir Dias-Pino que trouxe, já de Cuiabá, o livro em que núcleos de aglutinação verbal são conectados por linhas que, por um lado, visualizam a sintaxe, são os elos, e por outro, permitem caminhos de leitura como se fossem verdadeiros percursos. [...] Então você tem três vertentes, uma que vai buscar uma limpeza bauhasiana, que é o grupo de São Paulo, uma que vai buscar uma dimensão mais mágica que esfacela a linguagem, quase de impenetrável leitura, e uma terceira que é propriamente visual e que já começa a visualizar para além do tipográfico que é o fundamental do Dias Pino, é a poesia num domínio não-tipográfico (KAC, 2005, p.68).

Quando Kac se refere a alguém que vem de Cuiabá, poderia também estar se referindo ao Intensivismo. O poema intensivista propunha uma unidade interior e vocabular, na qual as palavras se apresentavam como eixos do poema, criando autonomia para o verso. Os poetas que se alinhavam a esse grupo valorizavam a leitura do poema, propondo um modo intensivista de ler o poema – a chamada leitura como superposição. Havia palavras-eixo originando poemas-matrizes, os quais deram a consciência do Movimento. O que se propunha era usar as superposições de leitura em substituição da concreção da fala, posteriormente, gerando poemas desmontáveis, como a segunda versão de *Solida*, de Wladimir Dias-Pino.

Nessa linha de raciocínio, afirma Cristina Campos: “O Intensivismo foi o primeiro Movimento literário no Brasil que valorizou mais a leitura do que a escritura” (Conferência realizada no IX Encontro Mato-Grossense de Letras, em Pontes e Lacerda, em 01 de maio de 2008). A mesma estudiosa destacou que “a concepção de matriz e série será depois reaproveitada

pelo poema-processo” e que “é importante desenvolver o olhar” (2008), referindo-se a uma das tendências das obras de Wladimir Dias-Pino e, mesmo as de Silva Freire, principalmente, a *Trilogia Cuiabana* (1991).

Sobre qual seria a tendência estética forte na obra *Trilogia Cuiabana*, de Silva Freire, Cristina Campos assim se expressou: “tem de tudo, Intensivismo, Concretismo, Poema-Processo. Os livros que Wladimir Dias-Pino editou têm muita interferência. É muito difícil de separar” (Entrevista concedida a esse pesquisador, em 2008, em Pontes e Lacerda-MT).

Ainda, abordando as características da poesia do escritor Silva Freire, outra estudiosa assim se manifesta:

Silva Freire utiliza diversos recursos técnicos como o geometrismo, a repetição, o jogo de palavras, neologismos e mini-poemas. Trabalha em blocos de palavras resultando em uma poesia dinâmica, criadora e expressiva do contexto social vivido (ROMANCINI, 2005, p.184).

Outra leitura bem interessante é o artigo intitulado “O erudito e o popular na poética de Silva Freire: espaço de (re)-construção do leitor”, publicado pela Revista Norte@mentos (Unemat), no qual, a autora Castrillon (2010, p. 2) defende que:

A poética de Silva Freire desafia a busca de caminhos facilitadores da absorção do universo criativo. Ora sublinhadas, ora sobrepostas, as palavras aparecem, por um lado, desordenadamente em movimentos que, de certa forma, dificultam a leitura dos mais acostumados ao texto retilíneo; por outro, desanuvia a mente e trabalha com o processo da memória, desta forma, elevando o popular e os usos da língua à matéria de poesia.

Pelo menos no seu estado natal, Mato Grosso, Silva Freire possui um número bem significativo de estudos críticos. Grande parte dos que escreveram sobre ele optou por destacar o regionalismo na sua obra, o qual se configuraria em um sentimento evidente de cuiabania. Sobre essa expressão, arraigada entre os mato-grossenses, assim se manifesta um ex-reitor da UFMT (ex-Uniselva): “A cuiabania é um movimento cultural para preservar as nossas tradições e valorizar os nascidos aqui. Será? A cuiabania existe? Tenho lá minhas dúvidas. Acho que é utilizada como produto de marketing para intimidar aqueles que vieram para cá e venceram” (NOVIS, 2010, s/n). Essa questão é muito delicada e, para não fugir dos clichês, é um terreno bem pantanoso.

Procurando clarear algumas questões, digo: a poética freiriana procurou fazer o casamento perfeito entre o erudito com o popular; dessacralizar formas abstratas através de formas poemáticas; erguer a bandeira das vanguardas poéticas a partir de sua posse na Academia de Letras; praticar uma poesia concreta com um modelo próprio e estabelecer outras co-relações. Diante da conjunção de todos esses elementos, o discurso do regional não é nem pode ser sua característica principal, sob pena de ofuscar sua melhor poesia. Sobre essa aparente “junção” entre o concreto e o regional, erguem-se algumas vozes, dentro da Academia, com o intuito de entender melhor o fazer poético adotada por Silva Freire:

Intriga-me, neste escritor, a junção entre a estética concreto-vanguardista e o teor regionalista. A citada estética, parece-me, é um elemento de dificuldade tanto para o acesso de grande número de leitores quanto para a divulgação das obras. Portanto, um elemento que, a rigor, deveria dificultar a inserção desse autor, como ícone, em um sistema literário, sustentado pelo regionalismo. Como entender a transformação de um escritor em ícone do regional mato-grossense que apresenta, em sua obra, um raro grau de dificuldade de leitura e compreensão para o grande público? (LEITE, 2005, p.250).

Passado mais de meio século, ainda há quem veja na estética concretista um grau de dificuldade de leitura. Todavia, depois de tanta polêmica que as vanguardas poéticas visuais provocaram no Brasil, no século XX, isso não deveria causar mais surpresa. Mesmo assim, em meio a discussões sobre o regionalismo na obra de Freire, é possível içar uma e outra consideração crítico metafórica: “O diferencial do poema concreto em Freire é a possibilidade de ver e ler como a luz em um diamante, em que cada feixe projeta inúmeros ângulos. Assim é a sua poética: a espacialização dos blocos projetam diferentes ângulos de leituras” (MAGALHÃES, 2010, p.40).

No prefácio da 3.ª edição póstuma de *Águas de visitaço*, de Silva Freire, Possari afirma que “o poeta opta pela não continuidade, não sucessão linear, semântica ou lógico discursiva. Seu rigor com os vocábulos se evidencia na topografia poemática: articulação sintática que faz dos blocos engrenagens de palavras. É o efeito da compressão ótica/tensão semântica (1999, p.10). Parece quase um consenso entre os que escrevem sobre a obra do mato-grossense dizerem que nela estão presentes a questão da descontinuidade, da topografia dos versos, dos blocos poemáticos (como ele costumava denominar) e outras particularidades. Diante de todos esses estudos críticos, mesmo que majoritariamente produzidos em Mato Grosso, deve-se de uma vez por todas creditar a esse escritor um papel de vanguarda na literatura brasileira.

Merecem registro dois títulos dados por Hilda Magalhães em seu livro *História da literatura de Mato Grosso* (2001), obra de referência em Mato Grosso, “Nas trilhas da vanguarda: Silva Freire” e “Wladimir Dias Pino: o poema visual”. Ambos pontuam de forma incisiva o que caracteriza cada um desses autores. No primeiro capítulo, Magalhães apresenta um resumo do livro *História da literatura mato-grossense*, de Rubens de Mendonça, considerado o primeiro historiador do gênero em Mato Grosso. E, mesmo cometendo certo exagero, no citado livro, ao chamar Manoel de Barros de um poeta surrealista, ela acerta quando diz sobre *Trilogia cuiabana*:

Silva Freire, ao incorporar o patrimônio popular à tradição vanguardista do Concretismo, une o popular ao erudito, dialogando com os textos históricos, jornalísticos, jurídicos e outros, na confabulação do texto novo [...] o processo de construção de *Trilogia cuiabana* é básica e essencialmente intertextual. Em sua obra destacam-se as citações de fragmentos de escritores e ensaístas (MAGALHÃES, 2001, p.171).

Entendo que Magalhães, no mais longo capítulo de *História*, intitulado “Nas trilhas da vanguarda: Silva Freire”, deixa uma lacuna ao falar sobre Silva Freire e o papel que Wladimir Dias-Pino desempenhou na diagramação visual de quase todos os livros do autor e a interferência decisiva de Dias-Pino na obra póstuma freiriana. Penso que a realização conjunta desses dois poetas contribuiu para a fundação de uma nova tradição, na literatura brasileira: o poema visual. *A Trilogia cuiabana*, ao lado de *A ave* e *Solida* exercem um papel fundamental na preparação do terreno para o surgimento do poema visual, no Brasil. Essa relação ainda não foi feita, até então, na Academia. Talvez pelo receio dos estudiosos em afirmar que Silva Freire também seja um poeta visual. Parece que a ousadia termina quando se afirma que ele foi um poeta concreto e flertou com as vanguardas artísticas da segunda metade do século XX. Isso não basta. É preciso ir além.

A ousadia de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire começou bem cedo, quando ainda estavam à frente de jornais literários, na distante Cuiabá. Exemplo disso é a afirmação de Wladimir Dias-Pino que, com 22 anos, já demonstrava inquietação, na página inicial do primeiro número de *O arauto de juvenilia*: “nós nos comparamos, com nós mesmos, isto porque, positivamente, jamais desejaremos ficar presos a uma ideia inicial” (1949, p.1). Efetivamente, eles não ficaram presos àquela ideia inicial. Evoluíram em suas poéticas.

O número seguinte de *O arauto de juvenilia* trouxe, na capa, ao centro, uma bela xilogravura de figura feminina. À direita, texto assinado por Wladimir Dias-Pino, contendo dezesseis pequenas partes, que começa na página 1 e retorna na de número 10, denominado “Apesar de tudo, artes...”. Em tom que lembra uma mistura de *Poética* de Aristóteles com um manifesto, afirma:

a escultura é intensamente símbolo, a poesia também. Aliás, a poesia atual é tão objetivamente densa como uma decisão puramente poética, como a escultura. A Escultura respira belezas enquanto a Poesia expira símbolos (1949, p.1;10).

Na página 5, do mesmo periódico, merece destaque um texto de prosa poética de Silva Freire, denominado “Divagando...”. Esse autor também gostava de se expressar artisticamente através desse gênero.

Nas páginas de *O arauto de juvenilia*, os editoriais nem sempre eram assinados, cujo procedimento faz lembrar o dos signatários da revista *Pindorama* (1939). Marinei Almeida denomina isso de “voz institucionalizada” (2004, p.131), em artigo intitulado “Pindorama: um passeio em seu texto editorial”.

Essa atuação toda em jornais e revistas literárias aconteceu antes de eles seguirem para Rio de Janeiro, cidade preferida pelos mato-grossenses que desejavam concluir um curso superior (cf. item 1.9, “O Modernismo tardio em Mato Grosso”). Silva Freire foi o primeiro a sair para a então Capital Federal. Por esse motivo, resolveram suspender as atividades de *O arauto de juvenilia* e outro jornal foi fundado: *Ganga* (1951).

As pontas históricas e literárias vão se atando rumo a um novo caminho na literatura nacional. Pode até ser que faltassem registros históricos, estéticos ou testemunhais suficientes para que as condições de ocorrência de (re)validação literária desses dois nomes acontecessem no cenário da literatura nacional. No entanto, isso está sendo feito. O que falta agora é sistematizar e implementar os estudos acadêmicos que, atualmente, ocorrem em diversas Instituições de Ensino Superior. Caso contrário, a história da literatura visual no Brasil continuará sendo contada apenas por um segmento interessado em assumir a paternidade ou tomar posse da escritura de uma estética surgida no final do século XX e com desdobramentos no início do XXI.

3.2 A ave não voa, mas é *Solida* perante o poema visual

Uma das histórias curiosas que Cristina Campos (2008) contou sobre Wladimir Dias-Pino, por ocasião do IX EMEL, em Pontes e Lacerda-MT, é que esse poeta não tinha, no começo da década de 1950, em Mato Grosso, como trabalhar com xilogravura como se fazia no Nordeste

porque a madeira mato-grossense era diferente da nordestina, então ele passou a produzir carimbos de papelão em substituição aos carimbos tradicionais. Trabalhos de xilogravura, conforme mencionado no item anterior, foram bastante utilizados pelo poeta nos periódicos literários, nos quais ele esteve à frente.

Em depoimento dado a este pesquisador, Wladimir Dias-Pino disse que a confecção de *A ave* começou em 1954 e que o livro demorou a ficar pronto porque ele teve que fazer os gráficos, dos trezentos volumes, à mão ou, melhor dizendo, com caneta de tinta nanquim feito a bico de pena. Muitas vezes, o papel ficava borrado. Quando não era isso, acabava a tinta. Outras vezes, terminava o papel que vinha sendo utilizado e era preciso substituir pelo que tinha disponível no mercado. Wladimir tem certa facilidade em se adequar às necessidades. Todavia, o preço que um artista de vanguarda paga para publicar nem sempre é o que ele gostaria de assumir. Publicar livros por conta própria, quase sempre foi um complicador na literatura brasileira. O custo-livro é alto. E o do livro de artista é mais alto ainda e é preciso superar alguns percalços, como os mencionados anteriormente.

“Cada livro coloca uma necessidade de operação criativa que nem sempre pode ser igualmente desenvolvida em outro meio que não aquele (o livro)” (CAMPOS, H., 2002, p.8). Essa explicação poderia se encaixar perfeitamente para a trilogia visual de Wladimir Dias-Pino e serve também para caracterizar o livro-poema, a que faz referência Álvaro Sá em “A origem do livro-poema”.

O livro-poema não pode perder a característica de livro para ser filme ou cartaz. As propriedades físicas do material impedem esta transposição. O livro-poema exige a exploração simultânea ou isolada de: transparência/opacidade; perfuração/relevo; vinco/dobras; brilho/cor; corte/desdobragem; elasticidade/flexibilidade; textura/dureza e, como organização de livro, de: capa/contracapa; níveis/cantos; numeração/inter-relação material das folhas; posicionamento formal/ajuste (1977, p.94).

O primeiro livro da trilogia visual de Wladimir Dias-Pino é *A ave*. Trata-se de um livro funcional, que se explica pelo manusear das páginas. Ele possui uma lógica arbitrária, a qual impede que a seriação das páginas seja tomada aleatoriamente. Conforme mencionado neste estudo, a característica de livro de artista vem desde a produção da capa (cf. item 2.3.3). Depois se deve atentar para a matriz, constituída por frases/fragmento, que parte de um poema discursivo. “A leitura é conseguida pela transparência do papel, desenvolvida até a transparência total que é a perfuração [...] Intenção de afirmar que o válido é o processo que ele encerra e não o poético. Sua semântica é a leitura física que as séries autônomas canalizam” (SÁ, 1977, p.104). No texto “Que ave é esta”, Darcy Gomes Neto afirma que, nessa obra

pode-se perceber como o poeta Wladimir Dias-Pino foi se desprendendo do **VERBIVOCO** (palavra-som), passando a privilegiar o **VISUAL**, enquanto funcionalidade: invenção da realidade a partir das formas abstratas, não pré-codificadas. [...] Através do didático, Wladimir nos mostra o fazer poético como um trabalho racional que se destrói, mas também se constrói, monta e desmonta (1998, p.14, grifos do original).

Para quem demorou a se acostumar com os poemas da primeira geração modernista, os quais se apresentavam com uma linguagem coloquial, sintética, carregada de humor e sem sinais de pontuação - como os do livro *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade (poeta paulista homenageado na Festa Literária Internacional de Paraty, em 2011): ora em tom de protesto poético ou metalinguístico, como “Os sapos” (o primeiro) e “Poética” (o segundo); ou com uma temática social, como “Os bichos”, os três de Manuel Bandeira - pode não ser tão incômodo ler ou admitir que “o válido é o processo que ele encerra e não o poético” (SÁ, 1977, p.104). Isso em um primeiro momento parece contrariar as leis da poética clássica, inclusive se forem considerados os poemas modernistas mais conhecidos da primeira metade do século XX.

Alguns aspectos importantes devem ser apresentados sobre *A ave*. Primeiramente, o título não representa, de forma alguma, uma relação figurativa, icônica ou estilizada de pássaro algum. A fisicalidade dos gráficos, igualmente, não guarda qualquer relação de traços com o voo de

alguma ave. Devido sua funcionalidade, em vez de linearidade descritiva, o livro-poema não possui começo ou fim e nem se caracteriza pela circularidade ou propõe um recomeço, como ocorre com os textos neobarrocos de o livro *Galáxias* (1984), de Haroldo de Campos. Ainda, o poema deve ser visualizado a partir da sua estrutura, composta de gráficos (linhas que servem para interligar) e de ideias (seriação e eixo de leitura) erigidas dentro de seu arcabouço formal.

O produto gráfico derivado de cada folha perfurada, recortada, introduzida deve servir como construção auxiliar de leitura, na qual o olho de redescobrir deve se reportar às matrizes do poema e, a partir da memorização dos níveis das palavras e de suas posições, realizar o procedimento de uma leitura sem intervalos e que ela seja estendida além dos vértices dos gráficos.

A transparência das folhas auxilia no contato visual a partir das perfurações e das cores primárias ou secundárias de fundo para enxergar os vértices dos gráficos. Essa realização contínua se dá pela viração das páginas seriais de forma que o poema nunca para. Na prática, realiza-se uma marcação espacial, através dos gráficos, o que possibilita justaposições ou intercalamento de leituras. Ao contrário de figuras geométricas que se formam em alguns poemas concretistas, como “Eis os amantes” (cf. item 2.3.3), de Augusto de Campos e “Nasce morre” (cf. item 2.1), de Haroldo de Campos, no poema de Wladimir Dias-Pino há o sentido duplo de página e a realização gráfica sai da condição de uma linha poliédrica, que se interliga a outras passagens. Também não ocorre presença da figuratividade, como em “Ovonovelo”, de Augusto de Campos (cf. 2.3.3) ou o uso de formas retangulares, como se fosse um invólucro, nos poemas “Caviar” e “Abrir as pernas” (cf. item 2.5.2), de Décio Pignatari.

“O processo do livro põe a descoberto o intraduzível: a probabilidade limitada da língua. [...] Cada gráfico sobre a folha matriz possibilita uma nova página tipográfica, fornecendo meios ao leitor para criar novos gráficos de leitura” (SÁ; CIRNE, 1977, p.96). O livro de artista de Wladimir Dias-Pino poderia ter as páginas soltas, sem número porque são organizadas serialmente. A leitura aludida deve sempre tomar por base a transparência da folha de papel até chegar ao máximo grau possível, que é a própria perfuração. É esse procedimento, por parte do poeta, que propicia que a obra não apele para o figurativismo. Essa prática já havia sido testada pelos barrocos visuais portugueses, pelos caligramas de Apollinaire e por algumas realizações dos componentes de *Noigandres*. Além dos exemplos já apontados (cf. itens 2.1, 2.3.3 e 2.5.2),

poder-se-iam mencionar “Terra” (1956), de Décio Pignatari; “Ver navios” (1957), de Haroldo de Campos e “Pluvial” (1959), de Augusto de Campos.

No último parágrafo do item 2.3.3, deste estudo, já se informava que, em *A ave*, o poema discursivo se sustentava em passagens como “a ave voa dentro de sua cor”; “a curva amarga seu vôo e fecha um tempo com sua forma”; “a ave voa reto como um corte a altura de seu gosto” e em expressões como “voa até a morte alta do gesto”, que lembravam a proposta inicial do manifesto do Intensivismo.

Ocorre que a análise desse livro de artista não pode ser pautada pela discursividade, posto que não seja esse o caminho que o autor realiza a transformação do material poético. As construções frásicas se concretizam a cada duas folhas. Palavras e composição gráfica se revezam e se amalgamam em índices de leitura não-alfabética. A ressemantização ocorre por retroalimentação dos pares sígnicos derivados da matriz central. Por mais que palavras como “crista”, “dentro”, “vôo”, “cor”, “completa”, “teto”, “tatear”, “ave”, “contorno”, “ovo”, “forma”, “polir”, dentre outras tenham um posicionamento fixo, as combinações a partir das matrizes possibilitam um voo cego do leitor por uma seara nunca antes atravessada. A realização sígnica acaba por haurir a visualização escrita e, após desnublar o produto alfabético, codifica os gráficos semânticos postos na obra. Após cada uma dessas realizações, há o retorno para os signos verbais apenas com o intuito de testar a memória cognitiva do leitor. Poder-se-ia dizer que o enfraquecimento da memória verbal acaba por provocar o fortalecimento da memória composicional, que se realiza através de um processo serial e não-coisificado.

Sá (1997, p.102) defende que o livro *A ave* (1956) antecipou a chamada memória computacional, a formação de trilhos de leitura e afirma que, com o livro *Solida* (1962), surge “o poema cibernético, movimento de uma função que se aprende” (op.cit., p.105). O leitor mais atento poderá perceber que o poema não está enfeixado em determinada estrutura geométrica, de tal modo que pareça uma armadura prendendo palavras. Da mesma forma que seu primeiro livro, Wladimir Dias-Pino também faz uso da estatística e, pode-se dizer, há um aprimoramento do uso estatístico.

Se no livro *A ave* o poeta se utiliza de um procedimento matemático para chegar ao poema semântico, e esse indicava uma direção de leitura que se fazia pelo vazado e pelo gráfico; em *Solida*, ocorre o desvencilhamento do ordinal, que implica em linhas de continuidade, da

sucessão ordenada e passa a assumir o lado cardinal, fortalecido pela geometria, por coleções de estruturas (em vez de pares seriais) e, acrescenta-se a isso, a superposição de elementos e formação de variáveis sígnicas.

O procedimento da obra *Solida* ocorre a partir da escolha da palavra que dá título ao livro. Na entrevista com Neide de Sá (2008), uma das signatárias do Poema-Processo, além de ela ter apresentado *A ave* e *Solida* também me mostrou uma pasta *montada*, na qual havia um estudo explicativo *escrito* em máquina de escrever, montado sobre a obra *Solida*. Para melhor entendimento, essa obra se apresenta dentro de uma “caixa livro”. Essa espécie de embalagem, externamente, assemelha-se as capas da trilogia *Memórias de infância*, do poeta mato-grossense Manoel de Barros e outras publicações que saíram depois de 1962.

Estruturalmente, esse livro de artista traz na capa da “caixa livro” apenas o título centralizado, na cor vermelha e, no canto direito, o nome do autor, em cor escura. A fonte utilizada parece ter sido Futura Bold Negrito. Do lado de dentro da caixa de poemas, *encontram-se* 40 folhas de papel cartão, contendo diversas versões do poema *Solida*. Nas duas primeiras páginas, o poeta ainda se utiliza do código alfabético. Apenas na primeira aparecem todas as palavras, as quais são formadas ou desmanchadas, como se fossem um anagrama em decomposição, a partir do título: “SOLIDA/ SOLIDAO/ SO/ LIDA/ SOL/ S A/ I D/ O / DA / LIDA/ D/ O/ D/ I A” (letras maiúsculas conforme original).

A linguagem anagramática sai do estado alfabético (Fig. 1) e na terceira folha ganha a primeira das muitas versões gráficas (Fig. 2). A disposição textual ocupa o lado direito da folha, mas, na medida em que vão aparecendo, as versões gráficas sofrem deslocamentos e passam a ocupar novos espaços. Talvez o leitor pudesse querer fazer uma comparação mental do poema “Movimento” (cf. 2.5.2), de Décio Pignatari, com a primeira parte de *Solida*. No entanto, a estrutura vertebral do poema em análise não está sustentada em uma única consoante (no caso daquele era o “m”), mas sim em seis colunas, de forma que alterna uma de consoante outra de vogal.

Para se ter uma dimensão da complexidade visual, a palavra título, “Solida”, possui seis letras. Cada uma delas tem uma sequência variável de repetições, que vão de cinco a oito vezes. Demonstrando melhor: S (cinco), O (seis), L (cinco), I (seis), D (oito) e A (sete). Além disso, há um “O” solitário na segunda linha. Este “O” é o aviso de que a palavra irá se partir, então ocorre

um salto para se unirem às duas últimas. Quando se tem a impressão de que a palavra matriz irá se recompor, o poema prossegue em movimentos desnucleados, os quais nada lembram o poema de Décio Pignatari.

Se naquele as palavras se movimentavam em torno de um único eixo, neste não há uma regularidade quanto ao número de repetições e intervalos. Na prática, isso significa que não são enxergadas armaduras de palavras ocupando quadrados, retângulos, triângulos ou esferas, através de estruturas fisiognômicas (guardando relação com a forma significada ou como outro modo de figuração) ou isomórficas (a estrutura visual se confunde com a estrutura verbal), como as utilizadas pelos componentes de *Noigandres* em alguns dos poemas já analisados neste estudo.

Wladimir Dias-Pino (2007) afirma a ausência de acentuação da palavra “Solida”, seria porque o som nessa organização não teria a mínima importância e o que seria válido seria a negação ou posituação do espaço. Por isso, qualquer sinal (no espaço) teria um valor autônomo.

Da forma como estão dispostas as figuras 1 e 2, lado a lado, é possível decodificar semanticamente o gráfico da figura 2 a partir das marcações frásicas da figura 1. Para exemplificar: o primeiro conjunto angular gráfico corresponde às palavras “solida” e “solidao”. Em seguida, vem um traço curto, que representa “so”. Depois, um mais longo, que representa “lida” e, assim, sucessivamente.

Fig. 1 Primeira página de *Solida*

Fig.2: Versão gráfica de página de *Solida*

É interessante abordar rapidamente sobre o conteúdo da pasta organizada por Álvaro de Sá, com a participação de Wladimir, na qual os dois poetas explicam algumas das partes de *Solida*. (Vale registrar que devido à complexidade da obra *Numéricos*, produzida entre 1960 e 1961, Álvaro de Sá produziu uma crítica, na tentativa de melhor explicar o último volume da trilogia wladimiriana). Ainda sobre o conteúdo da pasta, consta que a palavra “Solida” possui seis letras (número triangular) para formar outros nove vocábulos. Dessa maneira, nove quadrados de páginas soltas formariam outro quadrado maior e a palavra “Solida” ficaria apenas como matriz na capa, fora das páginas. Isso seria o poema palavra-livro.

Fig. 3: Segunda página de Solida

Fig.4: Versão geométrica de Solida

Enquanto isso, na segunda página de *Solida* (Fig.3), consta inteira tão somente a palavra título. A partir daí começa a substituição de letras por sinais de pontuação, no caso vírgulas e, ao final da segunda linha, resta a vogal “O”. Esse procedimento de substituição espaço-temporal faz o leitor realizar uma experiência funcional. Depois de submetida aos quadrados latinos (permutação de letras), escolhem-se as palavras que tinham possibilidades de uso no poema.

Dito de outra forma, é a funcionalidade do poema que desvencilha o poético do armazenamento dos versos. Inaugura-se um novo processo de fazer poético, no qual o mais importante não é o lugar do verso e nem a ocupação do espaço na folha branca dispondo as palavras – como realização imagética ou simplesmente figurativa – mas sim a possibilidade de codificar a palavra e decodificar o processo de releitura.

O leitor deve se preparar para a situação criativa em que a direção de leitura e sua limitação devem responder pelas letras antes empregadas e agora substituídas por uma chave léxica. Efetivamente, esse é o nascimento do poema semiótico, gestado nas pranchetas de Wladimir Dias-Pino e que, depois, veio a receber diversas versões por parte do autor.

Mesmo assim, em 1964, depois de frequentarem o Centro de Cálculo Numérico, da Escola Politécnica da USP, Décio Pignatari e Luiz Angelo Pinto assinaram um Manifesto, no qual, supostamente, formulavam a ideia do poema-código ou semiótico. Anos mais tarde, Décio Pignatari reconhecerá que Wladimir Dias-Pino já havia feito isso alguns anos antes e sem utilizar computador.

Acontece que na hora da descoberta, lembrei-me que Wladimir Dias Pino já havia chegado lá, dois anos antes! Ele não conhecia estratégia... a importância desses trabalhos? Mas é o próprio ideograma projetado! Possibilidades inimagináveis de compreensão da transformação por sintaxe analógica bidimensional (PIGNATARI, 1971, p.19).

Chega um momento em que poeta e leitor compartilham de experiências intensivas do ponto de vista estético e Intensivistas, como Movimento de desnucleação do poema. Essa operação provoca ampliação da liberdade operacional a tal ponto que a ilustração visual surge ao mesmo tempo em que o poema (Fig.5). Ela se apresenta na vertical, na horizontal e inclinada. Os sinais caracterizam-se pela direção e sentido (vértice branco recortado no sinal) e chegam a fundir-se (orientação da linha).

Fig.5: Versão gráfica de *Solida* Fig. 6 Codificação de *Solida*

Dando sequência, pode-se observar que não há mais sinais indicativos: há sim espaços indicativos. O poema ocupa agora todo o espaço disponível e apresenta caráter bidimensional. (Fig. 6). Há as presenças da forma e contraforma e é pela contraforma que a leitura é feita. Depois de uma sequência gráfica, o poeta entra com formas tridimensionais, sob a forma de esculturas dobráveis e montáveis e o que, efetivamente, passa a importar é o processo criativo.

O processo criativo de Wladimir Dias-Pino, depois de elogiado em 1966 em dois artigos de Augusto de Campos para o Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*, passou a ser questionado pelo crítico paulista. Prova disso é que em 1978, em artigo denominado “Poesia e/ou pintura”, publicado no livro *Poesia, antipoesia, antropofagia* (1978), Augusto mudou bastante seu ponto de vista para defender a teoria e a prática produzida pelos componentes de *Noigandres*. A reescritura do texto foi tão desairosa que mereceu uma resposta dada por Álvaro de Sá e Neide de Sá no livro intitulado *Metacrítica de Augusto de Campos* (1979). A mudança de postura, por parte do poeta paulista, provocou fissuras na relação, antes relativamente amigável entre Augusto e Wladimir que, passados mais de três décadas desde a publicação daquele texto, eles não mais se encontraram. Lembro que quem procurou Wladimir Dias-Pino para convidá-lo a participar da ENAC foi Augusto de Campos. Não porque o conhecesse suficientemente, mas devido à obra de vanguarda *A ave*, que fora publicada no começo de 1956.

Segundo Dalate:

O crítico não tem dúvida quanto à influência de Décio Pignatari sobre o texto de Wladimir Dias Pino: ‘Movimento’ seria anterior a *Poema espacial*. Nele o poeta teria se inspirado, através da disposição vertical da coluna de M, para compor as nove palavras ligadas por um nexos sintático, extraídas do núcleo *sólida, solidão, só, lida, sol, saído, da, do, dia*, algumas acentuadas graficamente por Augusto de Campos (1997, p.35, grifos do original).

Dalate (1997), em momento algum, se mostra favorável à defesa perpetrada por Augusto de Campos. Mesmo assim, ele dá destaque, no capítulo II de sua dissertação de mestrado, intitulado “Wladimir Dias-Pino e a crítica”, para as produções críticas de Augusto de Campos (“a crítica-invenção), Álvaro e Neide de Sá (“a crítica-fissura”) e Philadelpho Menezes (“a crítica-finesse”). Aparentemente, parece até querer se distanciar da polêmica envolvendo dois dos participantes da Exposição Nacional de Arte Concreta:

O artigo de Augusto de Campos termina com uma avaliação positiva do caminho percorrido pelo poeta, dentro da poesia concreta. O crítico afirma que se por um lado Wladimir Dias Pino assimilou as formulações e os primeiros experimentos do grupo de São Paulo, que imprimiram diretrizes construtivas ao movimento, por outro lado o poeta soube contribuir para a abertura de novas sendas (op.cit., p.38).

Conforme apontado neste estudo, há trabalhos mais recentes, na Academia sobre Wladimir Dias-Pino. Antes de passar à sua produção mais recente, deve ficar claro ao leitor que as obras ora abordadas se fazem a partir da matriz. Essa é a orientação primeira. O que provirá depois dessa abordagem se dará pelo aprimoramento do olhar do leitor. Afinal, “a ave” não voa, mas é “solida” perante o poema visual.

3.3 Das transparências à escultura: os passos de um poeta designer

Após análise das obras *A ave* e *Solida*, em momento anterior, este item tem um caráter mais informativo e fundador na literatura brasileira. Trata-se de apresentar alguns trabalhos, pouco conhecidos, de Wladimir Dias-Pino. Conforme mencionado em outras passagens deste estudo, a maior parte dos estudos literários que cita o nome do autor é para dizer que ele foi um dos seis participantes da ENAC. Enquanto nas áreas de Arte e Design, com mais frequência, são abordados os chamados livros de artista e o seu papel como vanguardista. Porém, raramente, são apresentadas suas outras faces artísticas. É possível que, um dos grandes motivos, fosse justamente a falta de contato com esses trabalhos. Desde 2010, um dos lugares virtuais que se tem acesso a sua arte visual é o *site* organizado pelo grupo de pesquisa PLACE, o qual envolve pesquisadores de duas universidades públicas: UFES e UnB. Esse espaço, dedicado à obra de Wladimir Dias-Pino, apresenta uma divisão bem interessante dos trabalhos desse artista. Na página principal, já se pode divisar sete guias, dispostas da seguinte forma: Poemas, Ilustrações, Design, Textos, Biografia. Nas duas últimas, constam os Créditos e o Contato.

Por exemplo, no caso dos poemas, o leitor pode ter acesso às imagens do livro *A máquina que ri* (1950), o Intensivista *Os corcundas*, os considerados Concretos, Poema-Processo, partes da Enciclopédia visual organizada pelo autor, os trabalhos de uma exposição realizada em Brasília, em 1993, denominada “Sétimo elogio do A//a” e uma mostra da exposição “Contra&Anfipoemas”, realizada em 2008, no Rio de Janeiro.

Na guia “Design”, pode ser encontrado registros de revistas, livros, cartazes, folderes, jornais e identidade visual. Na guia “Ilustrações”, há humor da linha (Fig.8), caixas transparentes (Fig.7a, 7b e 7c), latências, mulheres e vinhetas gráficas.

Quanto aos textos, dentre os disponíveis, há os que se referem ao Concretismo, ao Poema-Processo (em maior quantidade) e alguns outros, de momentos distintos de sua trajetória, até chegar à atualidade. É importante frisar a disponibilidade da trilogia *A ave*, *Solida* e *Numéricos* aos estudiosos das artes visuais. Em várias dessas obras, pode-se perceber como o artista trabalha com uma mistura de colagens, bricolagens e incorporação do aleatório.

Fig. 7: Caixa transparente

Fig.8: Caixa transparente

Uma dificuldade que o pesquisador encontra, nesse tipo de realização artística, além de querer interpretar o visual, é a ausência de datas. No entanto, isso não deve ser fator que impeça que o leitor ou pesquisador conheça outras fronteiras, que não as literárias. As caixas transparentes evidenciam os poros da matéria poética e visual. Seja através de elementos vazados, emersos na folha de papel, que se apresentam como pequenas partículas magnetizáveis, cuja forma lembra um labirinto (Fig.7), sejam apresentando placas tectônicas, em cores diversas, superpostas como matéria densa e, ao mesmo tempo, formando camadas que lembram um imenso pilar (Fig.8), a construção imagética vai se erguendo e, na medida em que amplia seu raio de ação, a prancheta ou a tela imaginária vislumbra novas formas e cores não convencionais.

O espanto pela imagem insólita também se mostra diante de um cubo (Fig. 9) tecido por uma textura de grafite que trespassa a luz branca amalgamando-se à própria dimensão visual. Profundidade, ilusionismo, transparência, modulação, inversão, sobreposição, imersão na luz, retroposição de sinais gráficos, emparedamento do olhar que atravessa, que se reflete em uma imensidão de forma geométrica. Cella que se desfaz à base de sensores filtrados pela luz, como se fossem dispositivos de presença-ausência de uma matéria orgânica. O som não entra e não sai, sendo

Fig. 9: Caixa transparente

barrado por um isolamento acústico que foi costurado à estrutura do cubo. Forma e expressão gráfica se comprazem. A imagem alucina pelo silêncio cúbico.

Fig.10: Humor da linha

parecendo estar com o pescoço enfiado na terra – avança um pedaço, pelo lado esquerdo. O quintal, representado pelo espaço não utilizado, contempla a dimensão do riso contido. Esses desenhos, provavelmente, foram feitos durante a ditadura militar no Brasil. A charge inteligente e os traços mínimos marcaram artistas como Henfil, cujo personagem mais conhecido foi a “Graúna”.

Outro tipo de trabalho recorrente de Wlademir Dias-Pino é a criação de silhuetas femininas (Fig. 11a e 11b), modelos de época ou formas nuas estilizadas. Alguns resultados lembram o trabalho realizado por estilistas da moda. Todavia, ele parece não se preocupar em realizar uma carreira desse tipo. Tem-se a impressão de que se trata de uma vontade interior, de se abrir a novas experimentações visuais. Uma das características dos artistas gráficos é, justamente, utilizar as dimensões espaço-temporais para, nos momentos de criação, fazer valer seus traços de ilusão.

A tentação do olhar sobre o objeto de trabalho ou de se utilizar da memória discursiva para representar seu momento de expressão artística; a sensação de textura do papel; o molde da folha; a forma branca antes do desenho pensado; a escolha da tinta, da cor, o uso do grafite ou da aquarela são elementos fundamentais que pesam na decisão do fazer artístico. É a escolha do

A delicadeza das formas está presente nos trabalhos classificados como “Humor da linha” (Fig.10). Se nas “Caixas transparentes” havia sinais de experimentação gráfica, com o intuito de provocar um impacto no leitor, o que se vê nesses traços é a simplicidade de um artista em busca de um olhar complacente. Com um toque refinado, ele apresenta aves com expressões mínimas, que mostram a opção do desenhista em, quase que com um traço só, realizar seu quadro requintado de humor. Cada ave foi feita

com uma cor diferente. Os desenhos mínimos ocupam a parte de cima da diagonal da folha (ou da tela) e um ser maior –

processo, a demonstração da mansidão, o despertar da preguiça criativa. O intuitivo começa, mas é o racional que define o resultado estético. Não pode faltar, jamais, a dúvida se a obra está pronta ou inacabada, melhor que o corpo esteja preparado para a consecução do ato criativo. É o poeta que rascunha sua matriz e pincela traços não vistos.

Fig. 11a e 11b: Silhuetas femininas

Fig. 12: Vinheta gráfica

A abstração volta nas vinhetas gráficas bidimensionais de Wladimir Dias-Pino. Cores frias (verde), quente (vermelho), neutras (branco e preto) dão o tom forte, traços firmes e uma tendência primitivista, que lembram as pinturas que os índios fazem no corpo antes de irem para guerra, deixam o observador um tanto atônito ao ver as formas se expandindo até darem a impressão que sairão da folha e da tela (Fig.12). Marcas de guerreiro pintadas/expressadas emblematicamente corroboram

para a contemplação não estática. Não se trata de uma imagem referencial ou mesmo figurativa, parece antes a consecução de uma opção estética.

Procedimento semelhante pode ser observado em outra vinheta (Fig.13). Nessa se vê os contornos de uma torre central bidimensional energizável e pincelada por cores preta, amarela, magenta e branca, na parte de cima da folha. Há uma ideia de profundidade e expansão ao mesmo tempo, caracterizada por duas faixas pretas externas, (o preto é ausência de cor), e de cada lado parece formar uma espécie de campo magnético com traços primitivos. O diferencial, na paleta de cores está na escolha das

cores branca e magenta, na quina da torre e em primeiro plano. A impressão que se tem é que, pelo contraste imagético, pretende-se dar um tom ilusório em que, ao mesmo tempo, o sólido (a torre) vaza o etéreo de fundo amarelo e libera energia ionizável em filamentos tecidos de cor preta, que dão uma aparência de um escudo magnético.

Além das vinhetas gráficas, Wladimir Dias-Pino produziu a arte de inúmeros cartazes e folderes, no período em que trabalhou como assessor, no quadro técnico da UFMT (1972 a 1994). O resultado disso pode ser comprovado nas ilustrações (Fig.14, 15 e 16) a seguir:

Fig.13: Vinheta gráfica

Fig. 14: Cartaz do Carnaval cuiabano 1979

Fig. 15: Cartaz da XIV Bienal de São Paulo

Fig. 16: Folderes diversos

O maior projeto pessoal de Wladimir Dias-Pino é a organização da Enciclopédia Visual, não por acaso, nome dado ao site dedicado à sua obra. Uma das pastas do site dedicada ao assunto recebe o nome de “Escrita arcaica” (Fig.17). Nome bastante adequado ao propósito de nela reunir imagens que tenham essa orientação plástica, não necessariamente semiótica. Aliás, a função principal da Enciclopédia de Wladimir é apresentar um panorama da visualidade mundial. Trata-se de um projeto arrojadíssimo e que tem exigido muito dedicação por parte do poeta. Soma-se a essa dificuldade, a questão financeira.

Na ilustração seguinte (Fig.18), consta uma das 1994 pranchas diferentes, partindo da letra “A”. Todo esse material foi apresentado em uma Exposição realizada em 1993, em Brasília, que recebeu o título de “Sétimo elogio do “//a”. Nesses

Fig.17: Enciclopédia Visual: “Escrita arcaica”

trabalhos, o artista bem próxima da volume e densidade se linha e do ponto. de duas cores nas letras, cor, ele experimenta vezes, parece flertar com Picasso, desde os literários de Mato homenageado pelo imagens. Porém, não estéticas, preferindo usar

Fig.18: Sétimo elogio do A// a

produzir diferentes versões, cujo objetivo é estimular o gosto pela arte visual.

Também merece registro o trabalho efetuado por Wladimir Dias-Pino, encomendado pela Secretaria de Cultura do município de Cuiabá, para que projetasse uma escultura/instalação em homenagem ao amigo e poeta Silva Freire (Fig.19).

Essa escultura, de duas cores, parece abrir os braços geométricos em todas as direções. De onde se olha, há interferências. Ela foi erguida na Praça Oito de Abril, localizada no município de Cuiabá, no final de 2008. A instalação apresenta marcas de um artista de vanguarda. Wladimir Dias-Pino mantém sua obra em pé, em densidade de volume, leveza e transposição.

A exposição feita neste item partiu da escritura para se chegar à expressão. O próximo, irá da impressão até a projeção.

constrói uma tipografia escultura, na qual sobrepõem ao sentido da Utilizando-se, em geral, sobre um fundo de outra formas diversas e, às imagens do Cubismo. primeiros jornais Grosso, costumava ser artista através de textos e fica preso a tendências da liberdade criativa para

Fig.19: Escultura em homenagem a Silva Freire (Foto tirada por Cristina Campos, em 2010)

3.4 Da impressão à projeção: o poema visual em Wladimir Dias-Pino e Regina Pouchain

Uma das características das vanguardas poéticas visuais, da segunda metade do século XX, é o trabalho realizado em parceria. Foi assim com Wladimir Dias-Pino, desde quando editava jornais literários em Mato Grosso, na década de 1950, com o grupo do Intensivismo. Foi também assim com os componentes de *Noigandres*, em São Paulo. No caso de Wladimir, a parceria mais contínua aconteceu com Silva Freire, por cerca de quatro décadas. No entanto, nos últimos anos, depois de muitas atividades desenvolvidas e participação em exposições, no Brasil e no exterior, ele formou uma nova parceria, dessa feita com Regina Pouchain.

Juntos, participaram de atividades diversas. Exemplo disso, no mês de setembro de 2006, aconteceu uma Feira Sul-Americana do livro “Literamerica”, no Centro de Eventos Pantanal, em Cuiabá. Na ocasião, Wladimir e Regina apresentaram duas exposições. Uma recebeu o nome de *Curixa: vocábulo ribeirinho* e a outra o nome de *Poema-Processo*. Com relação à “Literamerica”, o Evento prestou homenagens a três autores, Wladimir Dias-Pino, Manoel de Barros e Ricardo Guilherme Dicke, todos eles compareceram.

Sobre *Curixa*, os trabalhos se compunham basicamente de poemas cartazes. Durante dois anos, Wladimir e Regina apresentaram esse material nos lugares onde eram convidados. Uma das curiosidades nesses “curixas” é que o leitor entra em contato com uma variedade de autores nacionais e internacionais. Nesse sentido, é possível encontrar textos de Murilo Mendes, Oswald de Andrade, Maiakóvski, Ferreira Gullar, ao lado de autores que produziram em Mato Grosso, como Gilberto Mendonça Teles, Manoel de Barros, Rubens de Mendonça, Silva Freire e outros. Estruturalmente, os “curixas” eram bastante artesanais. Os cartazes eram montados em plataformas de cartão, nas cores laranja ou azul. Neles, conviviam, harmonicamente, poemas discursivos e visuais.

Diante da complexidade de uma produção de arte de vanguarda, em plena era cibernética, chama atenção os trabalhos montados dessa forma alternativos. Cada um dos “curixas” possuía um determinado nome. Alguns textos se repetiam em mais de um *Curixa*. Para se ter uma ideia de como eram, escolhi um deles (Fig.20).

Fig.20: Um “Curixa” de Wladimir Dias-Pino e Regina Pouchain

Nesse, na parte de cima, à esquerda, consta um poema intitulado “Credo”, de Rubens de Mendonça, um dos responsáveis pela revista *Sarã* (1951), editada em Mato Grosso, juntamente com Wladimir Dias-Pino. À direita, um poema visual de Silva Freire, que faz parte do livro *Processo: linguagem e comunicação* (1973), de Wladimir. No material a que esse pesquisador teve acesso, constavam 80 poemas cartazes. Pode-se observar na parte de baixo, à direita, o título “Herança genética”.

Agora, sem dúvida alguma, a maior realização coletiva da dupla Wladimir e Regina aconteceu com os trabalhos denominados “Contrapoemas anfipoemas” (cf. item 1.7), os quais mostram a amalgamação entre versos, traços, estilos, fotografias, cromatizações e temperos imagéticos. Devido ao volume de trabalho produzido (cerca de cinco mil slides), não seria possível, nesse estudo, fazer uma análise aprofundada das duas partes. Cabe, portanto, fazer breve apresentação desse trabalho. Os contrapoemas são totalmente visuais. No caso dos anfipoemas, em cada uma das matrizes cromáticas, há uma quantidade mínima de versos. O total dos textos discursivos recebeu o título “Cor-luz”, conforme se pode ver a seguir.

Cor-Luz

Wladimir Dias-Pino & Regina Pouchain [2008]

- do que toda a cor que tem luz
- se bastando em cor que produz luz
- a que é de toda cor à beira de seu limite luz
- gosto cor dessa luz mas sempre gerais
- mas bem cor por dentro da luz
- e tem idêntica cor no fazer luz
- converter em luz para si mesma a cor
- a medida da própria luz ocupar com sua cor
- porque mais cor o que até luz
- por mais cor que seja luz
- bem se cor em que luz
- da própria cor a luz se esbelta
- de que cor participa no dobrar-se luz
- bem se cor em que luz nutre
- que a cor faz parecer luz muito mais
- se dura cor e continua luz é certo
- mas a cor parece em luz
- parece cor e tem cabida luz onde se divisa
- se é cor melhor que esta luz tal
- muito mais gerais luzes tudo cor o que se pode
- que ao se fazer luz a cor acorda e se adivinha
- de cor e assim de coisa que tem luz
- de muito cor que luz
- a que é de toda luz a beira de se parecer que cor
- e a mesma cor igual que uma luz
- de mais certa cor sempre concisa luz
- para todas as cores aquela de luz
- se considerar cor no justo existir da luz
- se a cor quer dizer luz
- mais bem cor bem mais luz
- da queimada cor que acumula luz
- luz é a cor que há no deixar
- é da cor essa luz só raiz em derrame
- quando toda cor se reveste de luz
- uma cor se vê como tal luz tem parte com o ar
- pelo vício a cor prefere a luz mais próxima
- trancada por dentro a cor se sabe luz
- eis porque foi a cor eis porque a luz
- em certas cores que tem luz própria
- como se dá com a cor a condição sempre luz
- e é outra cor de todas as luzes
- no fundo da cor o centro luz de sua ação
- a cor mais de dentro quando luz
- sobre a cor o ponto de vista da luz
- no passar-se a cor a limpo da luz
- o que alguma cor imitar na luz
- pelo que cor nos consta luz
- o que alguma cor corta luz
- principalmente cor portanto luz
- na ocasião cor ainda assim luz
- o resultado cor de modo geral luz
- vejamos cor falar de luz
- isso pode ser cor um bom sinal de luz
- sua na privacidade luz aqui cor
- e na cor curiosa luz
- e além disso luz a questão que nos colore
- cada interpretação é cor neste sentido luz
- pois bem cor fala de luz
- de nós exista a cor as quantas operações
- debaixo da pele resta a cor a luz
- face a face a cor de toda luz
- já que era cor ainda destas luzes
- que tanta cor e tudo o mais luz
- no fato cor das mais coisas a luz
- de todas as cores mais o que luz
- quando cor conforme dita luz
- esta cor que está presente luz
- aquela cor quase que loucura luz
- no que cor poderia ser luz
- deixando cor sinais de luz
- é ainda cor que questão luz
- deixando cor claros sinais da luz
- pô-la uma cor é o que há de mais luz
- recortada cor é o que há de mais luz
- ao quase da cor quando de luz
- da mesma cor na retina da luz
- de fato cor em seguida cor por ora luz
- sob o ponto de vista cor por ora luz
- pensar como atividade a cor sempre luz
- cor que lhe permite luz

De 9 de setembro a 2 de novembro de 2008

Mesmo após utilizarem oitenta versos, que celebram a cor e a luz, Wladimir e Regina não os repetem nos seus “Anfipoemas” (Fig. 21 e 22). Nos slides, partem da impressão da escritura para a projeção visual, nos slides. São utilizadas as mesmas cores (amarela, vermelha, branca, preta e marrom). Todavia, há contrastes semânticos nas palavras “luz” e “branco”, que são apresentadas na cor preta (Fig.21). Há personificação metafórica na expressão: “a astúcia da luz no branco em armas de muitos” e metáfora personificada em: “esperança do branco é ver a luz entrando no labirinto”.

Visualmente, as duas figuras estão montadas em blocos retangulares, os quais não possuem suas laterais preenchidas. Em ambas, o branco invade dos dois lados (Fig.21) e como cor e expressão escrita (Fig.22) compõem um mosaico poético. Nas duas figuras, o branco esbarra em traços de cor preta, que funcionam como se fossem colunas de uma torre. Esses blocos possuem certa irregularidade. A base se sustenta sem cavidades. Pode-se dizer que há vários tipos de blocos: sintático, semântico, morfológico, de cor, na horizontal, na vertical, central.

O branco é luz isento de cor e se repete como palavra e como espaço dimensionável: “é ver a luz”. Essa expressão, apresentada dentro de uma janela vermelha retangular, serve como anteparo ao “labirinto” linguístico e imagético.

Cor, luz, profundidade, densidade, perspectiva, são componentes que agregam, mas não referencializam. Cada bloco semântico, de certa forma, compõe um poema visual.

Fig. 21: Anfipoemas

Fig. 22: Anfipoemas

Os elementos sintáticos e semânticos desaparecem nos “Contrapoemas”, de Wladimir Dias-Pino e Regina Pouchain. A abstração toma conta da tela, do espaço virtual e, inclusive, da folha de papel. Essa representação visual leva o leitor de poema discursivo e até mesmo concreto a se prevenir do objeto poema. Ele não é mais semantizável e muito menos semiótico. Faltam chaves léxicas para decodificá-los. E isso causa certo desconforto no leitor e no estudioso, que não trabalha com poética visual.

Quais atitudes pragmáticas devem ser tomadas, nessa hora, pelo leitor? Seria o caso de utilizar conceitos de artes plásticas e de outras artes visuais? E se não os tiver? Melhor seria que não fossem poemas ou estudados como literatura? Um pouco de cada uma dessas atitudes foram tomadas por leitores, desde o final da década de 1980. E como ficam os poetas, no meio dessa situação? Talvez nem consigam (ou até nem prefiram) ser estudados pela área de artes plásticas. Mas se esperarem pelos estudos literários, pode ser que demore ainda mais algumas décadas.

Fig.23: Contrapoema

Fig.24: Contrapoema

Analisar os “Contrapoemas” de Wladimir Dias-Pino e Regina Pouchain, como a maioria dos poemas visuais, não exige conhecimento prévio. Basta apenas treinar o olhar para o espanto imagético, que ele deixará de ser espanto e passará a ser arte visual. Especificando melhor, poema visual. Esse deve ser o primeiro passo. Talvez, poucos se aventurem a viver essa experiência. Nem todos os caminhos levam à interpretação da arte, sobretudo se ela for abstrata. Os “Contrapoemas”, de Wladimir Dias-Pino e Regina Pouchain, podem servir como entrada e projetar a literatura em outra dimensão.

O texto de Silva Freire, publicado em *Caderno 2 de Cultura*, que teve como título “Rondon: silêncio orgânico de flores”; o de Haroldo de Campos saiu no livro póstumo *Entremilênios*, organizado por Carmem P. de Arruda Campos. O motivo de voltar a comparar os dois poetas não é somente pelos traços barrocos, que os dois trazem, mas também pelo procedimento adotado na organização e desestruturação sintática do poema.

Alguns aspectos estruturais podem ser observados nos dois trechos de poemas apresentados. No texto de Silva Freire, há um alinhamento tanto à esquerda, quanto à direita, separados pela “geografia selvática de aromas”. Na primeira parte alinhada, ele começa com uma expressão vocativa “Ó difícil poema”, que, aliterada pela consoante /p/, desce degrau por degrau e passa preposição, prefixos e o próprio nome: “para/ post/ proto-/ Poema”. Esse substantivo composto é o responsável “em/de/até” chegar ao *HOMEM-RONDON*. É de se notar que as três palavras subsequentes são invariáveis gramaticalmente. O nome composto aparece em caixa alta e vem escrito em itálico, seguido de reticências, que funcionam como uma ponte, a qual serve como passagem à adjetivação do personagem metaforizado e barroquizante chamado Rondon. A assonância da vogal /i/ marca o lado direito do bloco que se rotaciona “de gritos/ zumbidos/ gemidos/ cocares/ cantares/ ruídos/ estampidos”. Se no lado esquerdo, as palavras invariáveis retardavam a velocidade da leitura, a mesma coisa não se pode dizer do lado direito. Nesse os nomes ditam o ritmo, que avança celeremente.

Quanto ao “Brinde em agosto”, poema de Haroldo de Campos, começa com um grito comemorativo: “septua- /genário!”. O corte silábico/sintático segue o mesmo procedimento adotado no poema anterior na expressão “proto-Poema”. Por sinal, Haroldo de Campos, adiante, dentro de um parêntesis que ocupa oito linhas, chamará a argila de “proto-humana”, dessa feita sem quebrar sintaticamente o verso. Usando caixa alta, como Silva Freire, dirá: “ELE-O/-NOME”. Ainda, se o primeiro texto começou com um “Ó”; no segundo, sons abertos fortalecem o tom exaltativo, próprio de uma comemoração: “septua-genário! – décio/ bárbaro alexandrino/ do calábreo chão de horácio/ para osasco”. Destaca-se, também, a metáfora atribuída ao homenageado “pignatari ceramista/ de versos tor-/ neados à mão”. O uso de nomes ou expressões como “bárbaro alexandrino”, “Horácio”, “nomenclator”, “adão” até chegar a “oleiro de poemas” dão a dimensão literária da amizade que tinha Haroldo por Décio.

A expressão “oleiro de poemas” faz-me remeter a passagens do poema “Os oleiros”, de Silva Freire (abaixo), publicado originalmente no *Caderno 8 de Cultura*. Nesse texto, Freire trabalha os seus blocos poemáticos, como se moldasse o barro, como se fosse erguer uma imagem barroca da figura travestida de poesia. Sua linguagem emoldura o poema em uma orientação protocriativa, que não é costume ver na literatura brasileira:

- no faro do barro
na liga que trinca
trisca o massabarro
emassando seu cântaro(lar)	- ah/ o romper-se o barro
/unidade gestual barroca/
no seguimento
do segmento
- das mãos do oleiro
emergem a fenda-horizonte
a escultura do imediato	- o oleiro argamassa a solidão
despojado de saibro
- na enchente o oleiro alisa o segredo
do degredo aritmético do barro	- no natal
o oleiro alimenta o santo
musifica a matéria muda

(FREIRE, 1973) (originalmente, os blocos poemáticos não estão um em frente do outro e, entre eles, há outros)

Caba bloco poemático pode ser lido de forma independente e, ao mesmo tempo, parece obedecer a uma orientação de leitura prismática que perpassa todo o poema. Ritmo indissoluto, metáfora erguida, “unidade gestual barroca/ no seguimento/ do segmento”. É dessa forma que se vê “a escultura do imediato” e o “oleiro argamassa a solidão/ despojado de saibro”. O poeta parece depender “do degredo aritmético do barro”, pois “no natal/ o oleiro alimenta o santo/ musifica a matéria muda”. O silêncio do poema causa espanto e corporifica a musicalidade inata. Não à toa que o “barro”, o “branco” e o “barroco” voltam a seus poemas:

barro	oco
oco	branco
barroco	
	branco

(FREIRE, 1989, p.25)

BARROCO BRANCO

- o sol de 4 ruas
(encanto-neiras brancas)
chapea vi-brilhos de açúcar
no cálice das cólicas em trânsito...
 - ao Sol
fibrilhas furiáveis
(rebatedoras de luz)
brincam vaías de alvaiade..
 - o Sol
(alvo-arco-alvo)
aldeia na tarde
ardências subterrâneas
caiAmando
pálpebras nas paredes...
 - ... vi brilhos e vi trilhos
vitrilhos de vibrílios
 - nas iguais ternuras louçadas...
 - a tarde porém
arde seus brancos me(n) tais
(vertigem específica)
nas lancetas estilhaçadas em
clarinetas de claridades...
 - seus vidrinhos de vidrilhos
são sóis de instantes
nos virgens brancos expostos...
 - inextrincavelmente
uma luz de leveza peregrina surge
recolhendo o restante
de sua nudez desconhecida...
- (FREIRE, 1989, p.55-56)

Nadaf afirma que “a obra poética de Silva Freire é toda ela INVENÇÃO, e para criar o poeta se utiliza de inúmeros e incontáveis recursos técnico-expressivos: recursos tipográficos; geometrismo; repetição; jogos-de-palavras; neologismos; mini-poemas; etc.” (apud FREIRE, 1986, p.169, grifos do original). Vários desses recursos mencionados pela estudiosa se encontram no poema “Barroco branco”. Para Carvalho (1986), “oferece-se a possibilidade potencial de, a partir de um bloco poético qualquer, o intérprete (leitor) poder realizar seguidas integrações, sem perder a obra, contudo, seu dinamismo estrutural” (apud FREIRE, p.139).

Dias-Pino (1981), a respeito da obra de Silva Freire, assinala que:

as linhas/colunas de seus poemas experimentais adquirem valores e possibilidades próprias que não podem ser chamadas de versos. São vocábulos giratórios como uma estrutura de átomo. Dele já se pode dizer: não mais o poema expressando objetos, mas o próprio poema sendo usado como objeto versátil. É quando o espaço perde o sentido de representação para ganhar a funcionalidade (apud FREIRE, 1981, p.?).

Se “Barroco branco” fosse escrito em prosa poética, poderia ficar dessa forma:

o sol de 4 ruas (encanto-neiras brancas) chapea vi-brilhos de açúcar
no cálice das cólicas em trânsito.. Ao Sol fibrilhas furiáveis (rebatedoras de luz)
brincam váias de alvaiade... O Sol (alvo-arco-alvo) aldeia na tarde
ardências subterrâneas caiAmando pálpebras nas paredes...
vi brilhos e vi trilhos vitrilhos de vibrílios nas iguais ternuras louçadas...
a tarde porém arde seus brancos me (n) tais
(vertigem específica) nas lancetas estilhaçadas em clarinetas de claridades...
seus vidrinhos de vidrilhos são sóis de instantes nos virgens brancos expostos...
inextrincavelmente uma luz de leveza peregrina surge
recolhendo o restante de sua nudez desconhecida...

Se tivesse sido apresentado dessa forma, poderia ser comparado ao trecho abaixo:

o povo é o inventalínguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha
no visgo do improviso tentando a travessia azeitava o eixo do sol
pois não tinha serventia metáfora pura ou quase o povo é o melhor artífice
no seu martelo galopado no crivo do impossível no vivo do inviável
no crisol do incrível do seu galope martelado e azeite e eixo do sol
mas aquele fio aquele fio aquele gumefio azucrinado dentedoendo como
um fio demente plangendo seu viúvo desacorde num ruivo brasa de uivo

(CAMPOS, 2004, p.?)

Sabe-se que o primeiro texto de *Galáxias* teria sido escrito em 1963 (“e começo aqui...”); o último (“... fecho encerro”), seria de 1976. No entanto, no formato livro, a primeira edição só sairia em 1984. Situação parecida ocorre com os textos de Silva Freire, os seus primeiros *Cadernos de Cultura* saíram na primeira metade da década de 1960. Todavia, sob a forma de livro, alguns poemas foram sair apenas em *Águas de visitaço* (1981). Com relação aos trechos de Freire e Haroldo, citados anteriormente, Freire pode até não ter realizado o mesmo processo que Haroldo, todavia, há um trecho de *Trilogia cuiabana* no qual as partes vêm juntadas:

atletas, conversa fiada, poesia de ocasião, prosa mequetrefe, nomes de arvoredos espandongagos de sede, sinais de pistas como despistes, rasqueados, nomes trocados de endereços, ficha catalográfica de 100 fichas, endereços de oftalmologista e otorrinolaringigopoliglota, erros de revisão que levam a culpa pelos demais, [...] Breton!, [...] certos períodos de tão compridos que quase se esquece o nexu austral encruzado em novos andaimes (FREIRE, 1991, p.390).

O segundo volume da *Trilogia cuiabana*, de Silva Freire, traz alguns de seus textos mais experimentais. Nos dois volumes, de 208 páginas cada, há uma mistura de prosa e verso, de cuiabania e experimentação linguística. Haroldo de Campos, em texto escrito em maio de 1983, para *Galáxias*, disse que a obra tem “por ímã temático a viagem como livro ou o livro como viagem” (CAMPOS, 2004, p.?). Ainda, no mesmo parágrafo, afirmou que “tenderia a vê-lo como uma insinuação épica que se resolveu numa epifânica” (op.cit., 2004, p.?). Fazendo uso dessa explicação, diria que *Trilogia cuiabana* se insinua como uma obra épica barroca selvática.

O último livro de Silva Freire bastaria para inscrevê-lo como poeta visual. É verdade que com uma interferência artística do organizador Wladimir Dias-Pino. Exemplo disso é que das 416 páginas da *Trilogia cuiabana*, apenas uma não possui algum elemento de visualidade, a página 244, que está no segundo volume. Não levo em consideração duas páginas que trazem o Conselho Editorial da UFMT porque, provavelmente, foi uma concessão do organizador.

- chove no teto do bar:
o boêmio desa/l/r/ma
a fala
e se imanta de cheiro de música
molhado de chão
- num jato de esperma/juízo
o bôemio
fecunda a noite
bem antes que o bar denuncia
seu cio
- por que
de repente
o boêmio reparte a tristeza
e alça vôo
do aeroporto desse bar remoto?!
- às vezes
o bar é uma só mesa
/redenção da redução/
onde
o boêmio
se amplia

.....O..... que o boêmio se faz
I. /quase frágil /
C.. na placenta da madrugada
N...
E.....
 ...L.....
 ..I.....
 S.....

A visualidade há muito tempo esteve ligada a obra de Freire, seja nos *Cadernos de Cultura*, seja no livro *Os oleiros* (1975), o primeiro a ser editado pela gráfica da UFMT e que teve a diagramação visual de Wladimir Dias-Pino. Ele também é o responsável pela visualidade de *Silva Freire: social, criativo, didático: catálogo de exposição* (1986), editado pela UFMT.

Falando, brevemente, sobre esse “catálogo de exposição”, nele se destacam, além da abordagem de sua obra, os desenhos de capa e internos, que trazem figuras estilizadas de Silva Freire. Normalmente apresentado de perfil, olhando o horizonte, ora é mostrado como pensador (capa), ora como orador (fotografia na página 2), ora como guerreiro (p.11). O livro possui quinze partes. Em cada uma das quatorze, um perfil diferente de Freire é apresentado. A última, denominada “Parte bibliográfica”, apresenta uma foto do poeta discursando dentro de um guindaste (daqueles usados para trocar lâmpadas de poste), por ocasião do *Carnaval cuiabano* (provavelmente de 1979). Internamente, o livro é montado com papéis de diversas cores, lembrando blocos coloridos de papéis reutilizados em gráficas. Chama a atenção o fato de, às vezes, um lado ser da cor amarela (p.11) e outro ser da cor azul (p.12). Como durante vários anos tive em mãos apenas uma fotocópia, demorei a perceber essa diferença.

Entendo que, para defender o nome de Silva Freire como poeta adepto da visualidade não seja preciso repetir inúmeras ilustrações contidas nos seus livros. Mesmo assim, reproduzo trecho final do poema “Larissa”, em homenagem a sua filha:

é LARISSA recriando as coisas... brigando
desbrigando
ó menininha
peraltice em flor competitiva
solfejando a escala musical que amadurece em seu nome!

LA
RI
SOOOL
LA
RI
SAAAL
LA
RIS
SAAA
SOL
SAL
FILHA

(FREIRE, 1986, p.251)

IV CONCLUSÃO

Algumas obras literárias em prosa, há tempos, tinham como último capítulo o Epílogo. Nele tudo se explicava ou se não explicasse deixava, ao menos, a situação de uma obra em aberto. Por isso, cheguei a pensar em chamar este último capítulo de “Não epílogo da visualização”. Pois, para escrever sobre vanguardas poéticas visuais, no Brasil, é necessário sair em defesa do objeto de estudo para não que seja contaminado pela negação de que esse produto não seja literatura. É isso mesmo. Não basta mais apenas evocar o eu lírico ou sentir a leveza do poema. É preciso conviver com a ideia de ver o “poema-produto [como] objeto útil”, (“Plano piloto para poesia concreta”) (cf. item 1.1); senão, estar disposto a enxergar que “além da imagem está outro significado poético” e compartilhar com a sensação de que “o simbolista é um desenhista e o intensivista é um escultor” (Manifesto do Intensivismo, 1951, p.3).

Quem se propõe a ser vanguarda e a estudar sobre vanguarda, independente de qual ela seja, deve saber lidar com o fator rejeição. Será preciso, a todo o momento em que for solicitado, provar a tese de que “aquilo” também é arte. Deve-se assumir o risco de que em não escrevendo sobre o cânone estará sujeito a: desafiar e ser desafiado; provar e ser desaprovado; deferir e ser indeferido. Acrescenta-se a isso a delicada situação de conviver com contrários dentro da Academia. Felizmente, ela é um espaço propício para discutir os diferentes pontos de vista, seja através de debates acalorados, seja pelos textos publicados. Só que ela também é a Academia das vaidades, afinal isso não é uma exclusividade dos poetas e dos artistas de maneira geral. Sabedor de que poucos poderão querer ouvi-lo ou debater sobre o assunto é preciso, particularmente, estar preparado para a defesa inata.

A situação é bastante parecida quando se refere à discussão das diferentes posturas das vanguardas poéticas visuais da segunda metade do século XX. Se no passado, os poetas sofriam à espera da benção da crítica, desde o período citado os próprios autores começaram a realizar esse rito de passagem para a metacrítica. Não que isso fosse novidade. Durante o período modernista, costumeiramente, os autores trocavam correspondências entre si para pedirem opinião de algo que haviam escrito ou serem convidados a se manifestar sobre o trabalho de

outrem. Muitos desses materiais epistolares foram publicados postumamente, em muitas das vezes, fruto de dedicação de pesquisas realizadas por profissionais da área de Letras.

Por princípio, a vanguarda não deve durar muito tempo senão vira tradição ou, simplesmente, cai no esquecimento. É o típico caso de uma morte anunciada. Qual seria o prazer desses poetas ao saberem que não durarão como vanguardistas? Mesmo assim, eles se nutrem do exercício do fazer poético. Nada os tira do seu propósito. Analogamente, este papel também é desempenhado pelo crítico literário, que produz sobre a matéria viva da literatura: o livro. Não importa a fisicalidade em si. Para Barthes,

o objeto da crítica é muito diferente; não é “o mundo”, é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é discurso sobre um discurso; é uma linguagem *segunda* ou *metalinguagem* (como diriam os lógicos), que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou *linguagem-objeto*) (1982, p.140).

Com base nesse pensamento de Barthes, estar-se-á preparado para enfrentar as discussões dentro e fora da Academia. Por sinal, elas não faltaram entre os participantes da Exposição Nacional de Arte Concreta. Se os críticos não estavam tão interessados na proposta estética do Movimento, os concretos para referendar suas poéticas praticaram a metacrítica. Ainda, segundo Barthes (1982), “pode travar-se, no seio da obra crítica, o diálogo de duas histórias e de duas subjetividades, as do autor e as do crítico [...] a crítica não é uma ‘homenagem’ à verdade do passado, ou a verdade do ‘outro’, ela é construção da inteligência de nosso tempo” (1982, p.163).

Ao longo deste estudo, procurou-se mostrar diacronicamente a evolução estética de autores que tiveram por prática a visualidade. Partiu-se do começo da década de 1940 até chegar ao poema visual. Foram expostas posições críticas favoráveis e desfavoráveis aos autores ora estudados. Pensando em uma imagem plástica, cada capítulo, cada item, foi visto como um caracol e como um labirinto.

Caracol porque foi preciso penetrar no interior da obra. Labirinto porque, muitas vezes, a visualidade teimava em enganar o leitor e o fazia andar às cegas. Janelas e portas foram abertas e fechadas, parecendo situações de contos de fada em que os personagens para saírem do mundo real precisavam atravessar portas para adentrar em novo universo. E assim se formou o universo dessas poéticas visuais. Para entender melhor as origens literárias, foi preciso voltar ao tempo de suas primeiras obras. Lá o verbo/imagem estava no seu nascedouro. Desde os primeiros passos, Wladimir Dias-Pino, Silva Freire, os irmãos Campos e Décio Pignatari procuraram, a seu modo, realizar uma poética diferenciada.

No caso dos dois autores que produziram em Mato Grosso, Dias-Pino e Silva Freire, já havia uma parceria iniciada no Estado e que se estendeu por várias décadas até que Freire falecesse. Realmente, não era possível estudá-los comparativamente. O motivo: eles agregaram suas práticas às realizações em parceria. Isso valeu para os jornais e revistas literários que editaram e, posteriormente, para a publicação dos primeiros livros de Silva Freire. Ainda que os dois autores tenham atuado em conjunto, cada um exerceu seu próprio estilo. Em cada um desses trabalhos houve a continuidade do fazer poético e realização de novas experiências de vanguarda.

Sobre os paulistas do *Noigandres*, o primeiro fator que chamou a atenção foi a união entre os membros do grupo. Eles também desenvolveram seus próprios estilos: Augusto de Campos, o mais icônico; Décio Pignatari, o designer da linguagem e Haroldo de Campos partiu do verso para chegar a “proesia”. Todavia, houve uma unidade entre eles. Não por acaso, o Concretismo teve várias fases: a orgânica-fisiognômica e a “geométrica-isomórfica”, na fase heroica e “concreções semânticas (salto participativo)”. Houve também os poemas-código (ou semiótico) de Décio Pignatari e os “pop-cretos” de Augusto de Campos, para ficar nos principais exemplos.

Atendendo aos princípios comparatistas, não se procurou falar mais ou menos dos autores abordados. Procurou-se pensar quais foram as conclusões nascidas a partir das análises realizadas:

- ❖ o livro-objeto ou de artista nasce no Brasil;
- ❖ projeção é diferente de impressão;
- ❖ há uma separação entre escrever e inscrever;

- ❖ o livro *A ave* tem uma memória, não um computador;
- ❖ o Poema-Processo adotou os princípios norteadores do Intensivismo e, por isso, não é uma pura e simples radicalização do Concretismo;
- ❖ Augusto de Campos é o mais concretista dos *Noigandres*;
- ❖ Décio Pignatari deixou de ser o designer do verso e resolveu assumir a prosa;
- ❖ Haroldo se realizou melhor na prosa poética do que na poesia concreta;
- ❖ *A ave*, *Solida* e *Trilogia cuiabana* são obras de estilo único;
- ❖ no estudo do poema visual, Mato Grosso deve fazer parte da cartografia literária.

Essas conclusões passam a funcionar, a partir deste estudo, como os blocos poemáticos de Silva Freire; ou seja, eles possuem uma significância e uma completude.

Diante desse conjunto de arquitetura é que foram discutidas poéticas no espaço da folha, no poema-livro, no livro-poema, no livro de artista, nas fotografias, nas revistas literárias, nas intervenções urbanas e nas instalações físicas e atemporais da matéria poema. Por se tratarem de vanguardas poéticas visuais, correu-se o risco de avaliar superficialmente a matéria poema. No entanto, foi melhor correr esse risco do que contribuir para a perpetuação do nódulo canônico.

Não se intentou desmanchar o que estava pronto. O que se pretende, a partir deste estudo inaugural, é revalidar, na Academia, nomes como Wladimir Dias-Pino e Silva Freire, ambos com suas poéticas em estado de permanência.

V – BIBLIOGRAFIA

CRÍTICA TEÓRICA

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: EDUSP, 2005.

Antologia da poesia portuguesa contemporânea: um panorama. Alberto da Costa e Silva; Alexei Bueno (org.). Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

ARAÚJO, Ricardo. **Poesia visual vídeo poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Debates, 275).

BARBOSA, Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates, 198).

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. Meio século de Haroldo de Campos. In: **Alguma crítica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. **Poesia e política**: a trajetória de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

CAMARA, Rogério. **Grafo-sintaxe concreta**: o projeto Noigandres. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2000. (N-Ensaio nº 2).

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto. **Verso reverso controverso**. 2.ed. ver. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Signos, 6)

CAMPOS, Augusto. Poesia e/ou pintura. In: CAMPOS, A. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo Moraes, 1978. p.71-81.

_____. **Balanço da bossa**: antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1968. (Signos, 3).

CAMPOS, Augusto de et al. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 19).

_____. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. 2 reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- _____. **Depoimentos de oficina.** São Paulo: Unimarco, 2002.
- _____. **O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso** Gregório de Matos. Salvador: FCJA, 1989.
- _____. **A operação do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. **A arte no horizonte do provável.** São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates, 16)
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.
- _____. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- _____. **Vários escritos.** 3. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada.** São Paulo: Ática, 1996.
- CASA NOVA, Vera. **Fricções:** traço, olho e letra. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.
- CASTRO, E. M. de Melo e. **Livro de releituras e poética contemporânea.** Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008. (Coleção Obras em Dobras).
- _____. **Literatura portuguesa de invenção.** Rev. de Fernando Segolin. São Paulo: DIFEL, 1984.
- _____. **O próprio poético:** ensaio de revisão da poesia portuguesa atual. São Paulo: Quiron, 1973.
- _____. **O fim visual do século XX & outros temas críticos.** GOTLIB, Nádía (org.). São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. **Poética dos meios e arte high tech.** Lisboa: Veja, 1988.
- _____. **Dialéctica das vanguardas.** Lisboa: Livros Horizonte, 1976. (Coleção Movimento, 14).
- COSTA, Horácio. **Mar abierto:** ensayos sobre literatura brasileira, portuguesa e hispanoamericana. México: Univ. Nacional Autónoma de México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- DIAS-PINO, Wladimir. **Processo:** linguagem e comunicação. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- Discutindo Literatura.** Concretismo. São Paulo: Escala Educacional, 2006. Ano 2, n.10.
- ECO, Umberto. **A obra aberta.** Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. **A estrutura ausente.** Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. 3. ed. Campinas: EdUNICAMP, 1993.

GRUNEWALD, José Lino. **O grau zero do escrever**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. (Debates, 285).

BANDEIRA, J & BARROS, L. (org.) **Grupo Noigandres: arte concreta paulista**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão & Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. **Experiência neoconcreta: momento limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Toda poesia: 1950-1980**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 1970**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1970.

JOBIM, José Luís (org.). **Literatura e informática**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

LEITE, Mario Cezar. **Mapas da Mina: estudos de literatura em Mato Grosso**. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

LUCAS, Fabio. **Vanguarda, história e ideologia da literatura**. São Paulo: Ícone, 1985.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da literatura de Mato-Grosso: século XX**. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

MATOS, Lobivar. **Areôtorare Sarobá**. Cáceres: Unemat Editora/Academia Matogrossense de Letras, 2008. v.3.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês (org.). **Melhores poemas de Haroldo de Campos**. 3. ed. São Paulo: Global, 2000. (Melhores poemas, 26).

MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado: modernidade. Vanguarda. Metamodernidade**. São Paulo: Experimento, 1994.

_____. **Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea**. Campinas: EdUNICAMP, 1991.

_____. **Roteiro de leitura: poesia concreta e visual**. São Paulo: Ática. 1988.

MUSEU DA ARTE MODERNA MAM. **CONCRETA' 56 a raiz da forma**. São Paulo: Museu de Arte Moderna MAM, 2006.

NADAF, Yasmin. **Rodapé das miscelâneas – O Folhetim nos Jornais de Mato Grosso (Séculos XIX e XX)**. 2. v. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

- NUNES, Benedito. **A chave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SCHWARTZ, Jorge (org.). **Oswald de Andrade Literatura Comentada**. Jorge Schwartz (org.). São Paulo: Abril Educação, 1980.
- SECRETARIA DE ESTADO E CULTURA DE SÃO PAULO. Um lance de poesia: Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos. In. FERREIRA, Claudiney;; VASCONCELLOS, Jorge (orgs.). **CERTAS PALAVRAS**. São Paulo: Estação Liberdade: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. 3.ed. ver. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **Semiótica e literatura**. 6. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **O que é comunicação poética**. 8. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **Informação linguagem comunicação**. 16.ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- SIMOON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius de Avila. **Poesia Concreta**. Seleção de textos etc.. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura Comentada).
- PAZ, Octavio. **La casa de la presencia: poesia e historia**. Obras completas. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____. **O arco e a lira**. Trad. Olga Saravy. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- RAMOS, Isaac. Coleção obras raras de Mato Grosso. In: **Via Atlântica**. São Paulo: USP, 2008. n.14. p.193-198.
- SÁ, Álvaro de; MENDONÇA, Antonio Sérgio. **Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald ao poema visual**. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- _____. **Vanguarda – produto de comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- SCWARTZ, Adriano. Apaixonados e furiosos. In: FOLHA DE SÃO PAULO. **Caderno Mais!**. 8 dez. 1996. p.5.
- SANTOS, Alckmar Luiz dos. **Leituras de nós: ciberespaço e literatura**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. (Rumos Itaú Cultural Transmídia).
- SECCHIN, Antonio Carlos. **Poesia e desordem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 93-98.
- SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. 2.ed. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

STAGNANO-PICCHIO, Luciana. **História da Literatura Brasileira**. 2. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SOBRE A POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA

SOUSA, Carlos Mendes de; RIBEIRO, Eunice (orgs.). **Antologia da poesia experimental portuguesa (anos 60- anos 80)**. Coimbra: Angelus Novus, 2004.

GOMES, Maria dos Prazeres. **A escrita, o olhar e o gesto: ensaios de leitura**. São Paulo: Littera Mundi, 2000.

_____. Poesia experimental: mapas da imaginação e da memória. In: GOMES, M. P. **Outrora agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção**. São Paulo: EDUC, 1993. p.31-93 (Coleção Hipótese).

HATHERLY, Ana. **A casa das musas**. Lisboa: Estampa, 1995.

_____. **O espaço crítico**: do simbolismo à vanguarda. Lisboa: Caminho, 1979.

_____. **O escritor** (1967-1972). Lisboa: Moraes, 1975.

_____. CASTRO, E. M. de Melo. **PO-EX**: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa. Lisboa: Moraes Editora, 1981.

SOBRE WLADimir DIAS-PINO

BIBLIOTECA NACIONAL DE BRASÍLIA. I Bienal Internacional de poesia de Brasília. Poemário. Brasília: Petrobrás: Biblioteca Nacional de Brasília: Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal, 2008.

ALMEIDA, Marinei. Wladimir Dias-Pino e o Intensivismo. **Revista Ecos**: variantes linguísticas literaturas regionais. Cáceres: Unemat Editora, 2004. Ano II, n.2. p. 37-44.

_____. Pindorama: um passeio em seu texto editorial. In: **Ensaio de literatura comparada**: Portugal – Brasil Angola – Cabo Verde. Ramos, I. & Silva, A. Cáceres: Unemat Editora, 2004. p.129-134.

ARRUDA, Marta de. **ABC da vanguarda:** a presença de Wladimir Dias Pino. Cuiabá: Edições do Meio, 1998.

_____. **Wladimir Dias Pino e a crítica nacional.** Cuiabá: Edições do Meio, 1999.

DALATE, Sérgio. **A escritura do silêncio:** uma poética do olhar em Wladimir Dias *Pino*. Dissertação de mestrado, UNESP, 1997.

_____. Wladimir Dias-Pino: poética e visualidade em Mato Grosso. In: LEITE, M. C. **Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso.** Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

DIAS-PINO, Wladimir. **Processo: linguagem e comunicação.** 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

GALVÃO, Dácio Tavares de Freitas. **Da poesia ao poema:** leitura do poema processo. Natal: Zit gráfica, 2004.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. **Da poesia concreta ao poema processo de Wladimir Dias Pino.** Universidade Federal de Minas Gerais. Departamento de Estudos Literários. Tese de doutorado do programa de pós-graduação em Estudos Literários. Área de concentração: Literatura Brasileira, UFMG, 2008.

SÁ, Álvaro; SÁ, Neide. **Metacrítica de Augusto de Campos.** Piauí: Lava Roupas, 1979.

_____; MENDONÇA, Antonio Sérgio. **Poesia de vanguarda no Brasil:** de Oswald ao poema visual. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

_____. **Vanguarda – produto de comunicação.** Petrópolis: Vozes, 1977.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada:** da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2.ed. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

SOBRE Wladimir Dias-Pino e SILVA FREIRE

CARRACEDO, Maria Tereza (org.). **Fragmentos da alma mato-grossense.** Cuiabá: Entrelinhas, 2003.

GOMES, William. **Dicionário Cuiabanês.** Cuiabá: Ed. do autor, s.d.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da literatura de Mato-Grosso:** século XX. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001. 328p.

AUTOR. Título artigo. In: LEITE, Mario Cezar Silva (org.). **Mapas da mina:** estudos de literatura de Mato Grosso. Cuiabá-MT: Cathedral Publicações, 2005.

MENDONÇA, Rubens de. **História da literatura Mato-Grossense.** 2.ed. especial. Cáceres-MT: Unemat Editora, 2005.

SOBRE SILVA FREIRE

CARVALHO, Carlos Gomes de. Uma escritura telúrica. In: FREIRE, S. **Barroco branco**. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso: Ed. Amazônida, 1989. p.19-23.

MAGALHÃES, Epaminondas de Matos. **Poéticas do regionalismo na prosa de Silva Freire**. Universidade Federal de Mato Grosso. Instituto/Departamento. Programa de pós- Graduação em estudos literários. Dissertação de Mestrado. Cuiabá: UFMT, 2010.

NADAF, Yasmin. A obra poética de Silva Freire. In: FREIRE, S. **Silva Freire: social, criativo, didático**. Cuiabá: Imprensa Universitária, 1986. p.164-180.

DIAS-PINO, Wladimir. O sentido de obra (mesmo aberta) já era. **Caderno 7 de cultura**. Cuiabá: Ed. do autor, 1981. (p.?)

RAMOS, Isaac Newton Almeida. Silva Freire: um garimpeiro de palavras. **Revista Crioula**. São Paulo: USP/FFLCH. n.2. Nov. 2007, p.1-17. www.fflch.usp.br/dlc/revistas/crioula/edicao/02/ArtigosIsaacNewtonARamos.pdf.

SOBRE AUGUSTO DE CAMPOS

JACKSON, Kenneth David. Augusto de Campos e o trompe-L'oeil da poesia concreta. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio (orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p.11-35.

ROCHA, João Cezar de Castro. O cantor dos meios ou a poesia como performance. In: STERZI, Eduardo (org.). **Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos**. São Paulo: Marco, 2006. p.

SUSSEKIND, Flora. Notas sobre a canção noturna da baleia. In: STERZI, Eduardo (org.). **Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos**. São Paulo: Marco, 2006. p.49-91.

SOBRE HAROLDO DE CAMPOS

COSTA, Horácio. Revisão: dinâmica de Haroldo de Campos na literatura brasileira. In: **Céu acima: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DIAS, Maria Heloísa Martins. Licença poética para entrar na 'mesquita' de Haroldo de Campos: o culto da leitura. **Revista Ecos**. Cáceres-MT: Unemat Editora, 2007. Ano 5, n.5. p.31-36.

GUINSBURG, J. A presença de Haroldo de Campos. In: MOTA, Leda Tenório da. **Céu acima: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos**. Leda Tenório da Mota (org.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

LOMBARDI, Andrea. Nostalgia. Uma reflexão sobre literatura e música. In: **Céu acima:** para um 'tombeau' de Haroldo de Campos. Leda Tenório da Mota (org.). São Paulo: Perspectiva, 2005. p.81-97.

DICK, André (org.). **Signâncias:** reflexões sobre Haroldo de Campos.. São Paulo: Risco Editorial, 2010.

DICK, A; ANDRADE, G. et al (org.). **Paideuma.** São Paulo: Risco Editorial, 2010.

LIVROS DE WLADEMIR DIAS-PINO

DIAS-PINO, Wladimir. **Numéricos.** Rio de Janeiro: Tipo, 1986.

_____.; SANTOS, João Felício dos. **A marca e o logotipo brasileiros.** Rio de Janeiro: Rio Velho, 1974.

_____. **Solida.** 2. ed. Cuiabá: Igrejinha, 1962.

_____. **A ave.** Cuiabá: Igrejinha, 1956.

_____. **A máquina que ri.** Cuiabá: Cidade Verde, 1941.

_____. **A fome dos lados.** Cuiabá: Cidade Verde, 1940.

LIVROS DE SILVA FREIRE

FREIRE, B. Silva. **A japa e outros croni-contos cuiabanos.** Organizado por Cristina Campos. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato, 2008. (Coleção Aroeira).

FREIRE, B. Silva. **Águas de visitação.** 3. ed. Cuiabá: Adufmat, 1999.

_____. **Trilogia cuiabana.** Cuiabá: UFMT, 1991.

_____. **Barroco branco.** Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso; Amazônida, 1989.

_____. **Silva Freire:** social, criativo, didático – catálogo de exposição. Cuiabá: Imprensa Universitária, 1986.

_____. **Cadernos de Cultura.** n. 2 a 11. 1965/1978.

_____. Separata da Revista/Documento. In: FREIRE, Silva & DIAS-PINO, Wladimir. **Carnaval cuiabano.** Cuiabá: Prefeitura Municipal, 1977.

_____. Separata da Revista/Documento. In: FREIRE, Silva & DIAS-PINO, Wladimir. **Cuiabá/ 200 anos de carnaval.** Cuiabá: Prefeitura Municipal, 1976.

LIVROS DE AUGUSTO DE CAMPOS

CAMPOS, Augusto de. **Colidouescapo**. 2. ed. São Paulo: Amauto Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de. **Não poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Signos; 35)

_____. **Viva vaia: poesia 1949-1979**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Signos; 17)

_____. **Viva vaia: poesia 1949-1979**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LIVROS DE HAROLDO DE CAMPOS

CAMPOS, Haroldo de. **Entremilênios**. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Signos; 48).

CAMPOS, Haroldo de. **Xadrez de estrelas: percurso textual, 1949-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Signos; 4).

_____. **Crisantempo: no espaço curvo nasce um**. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Signos; 24).

_____. **A máquina do mundo repensada**. 2. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Galáxias**. 2. ed. rev.; São Paulo: Ed. 34, 2004. (inclui CD, Isto não é um livro de viagem).

_____. **Signantia quase coelum Signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Signos, 7)

LIVROS DE DÉCIO PIGNATARI

PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia: 1950-2000**. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Ed. da Unicamp, 2004.

LIVROS DE MELO E CASTRO

CASTRO, Melo E. M. de. **Antologia efêmera [poemas 1950-2000]**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

_____. **Algoritmos: infopoemas**. São Paulo: Musa Editora, 1998. (Musa infopoesia, 1).

_____. **Enquanto [] jactos e [] hiatos.** São Paulo: COM-ARTE, 1994.`

_____. **Trans(a)parências. Poesias-I (1950-1990).** Lisboa: Tertúlia, 1990.

_____. **Pessoa: metade de nada.** Lisboa: Livros Horizonte, 1988.

_____. **IN – NO VAR.** Lisboa: Platano, 1977.

JORNAIS, REVISTAS E INSTALAÇÕES

Athena **Revista de Arte.** n. I ao V. Lisboa: Contexto, 1983. [Edição fac-similar].

Brouhaha. “Revoluções na arte Brasileira” e “Direções” Wladimir Dias-Pino”. Rio Grande do Norte: Brouhaha, 2007. p.21-29; 54-55.

Cubo transparente. Neide de Sá. Rio de Janeiro, 1969.

Contra poemas anfipoemas. Wladimir Dias-Pino e Regina Pouchain. Cartaz de exposição. Salão OI Futuro. Rio de Janeiro, 2008.

Curixa. DIAS-PINO, W; POUCHAIN, R. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2006.

DASARTES arte visuais em revista. A arte gráfica de Wladimir Dias Pino. Ano 1, n.5 ago-set 2009.

Escrita. “O poema-processo como movimento, já acabou”. In: Revista mensal de literatura. São Paulo: Vertente, 1977. Ano II, n.16. p.11-14.

Eutomia. DANIEL, Claudio. O escritor: uma máquina de produzir desordem. São Paulo: 2010, p.151. Ano II, n.1. p.143-153.

Ganga – Jornal de cultura. n. I ao VII. Cuiabá-MT: 1951.

MAIS! A poesia contra o verso. **Folha de S. Paulo.** 8 dez. 1996.

Movimento. “Arrancada nacionalista”. Rio de Janeiro: UNE, 1956.

O Arauto de Juvenília. N. I ao VIII. Cuiabá-MT, 1949/1951.

O EIXO E A RODA. “Dossiê 50 anos da poesia concreta”. Revista de Literatura Brasileira. FALE. UFMG. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. v.13, jul-dez.

Revista Comemorativa do Jubileu de Diamante - (1921 – 1996) Academia Matogrossense de Letras. Cuiabá – MT: 1996.

Sarã. n. I ao VII. Cuiabá, 1951/1952.

Vôte! Revista mato-grossense de literatura. Wander Antunes e Heliara Costa (org.). Cuiabá, 2002. Edição 11 ano 10, n.7.

DICIONÁRIOS

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. **Dicionário Houaiss de sinônimos e antônimos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

WEBGRAFIA

GULLAR, Ferreira. Disponível em:

http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo. Acesso em: 29 set 2010.

_____. Disponível em:

http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/biobiblio/index.shtml?biobiblio. Acesso em: 13 ago 2010.

ADRIANO, Carlos. “A primeira entrevista de Ronaldo Azeredo”. Disponível em:

<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2529,1.shl>. Acesso em: 07 jun 2010.

POUCHAIN, Regina. Disponível em: <http://www.lambuja.blogspot.com/>. Acesso em: 20 jun 2009.

_____. Disponível em: <http://wlademirdiaspino.blogspot.com/>. Acesso em: 20 maio 2009.

DIAS-PINO, Wladimir. Disponível em: <http://www.wwwlambuja.blogspot.com/>. Acesso em: 20 mai 2009.

CAMARA, Rogério. Disponível em: <http://www.poemaprocesso.com/introducao.php>. Acesso em: 18 jul 2010.

_____. Disponível em: <http://www.poemaprocesso.com/introducao.php>. Acesso em: 18 jul 2010.

_____. Disponível em: <http://www.encyclopediavisual.com/design.detalhes>. Acesso em: 06 jan 2011.

MIRANDA, Antonio. Poesia de Ibero-América. Ana Hatherly. Disponível em: http://www.antonimiranda.com.br/iberoamerica/portugal/ana_hatherly.html. Acesso em: 19 jul 2010.

NADAF, Yasmin. Disponível em: <http://www.yasminnadaf.com.br/index.html>. Acesso em: 27 jan. 2011.

FRANCHETTI, Paulo. “Poesia de vanguarda no Brasil”. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/2010>. Acesso em: 29 abr. 2011.

KAC, Eduardo. “Entrevista a Ricardo Basbaun”. Disponível em: <http://www.ekac.org/nada.entrevista.html>. Acesso em: 20 abr. 2011.

<http://atrasdosolhos.wordpress.com/2006/05/25/548/>. Acesso em: 20 abr. 2011.

SILVEIRA, Paulo. “Arte, comunicação e o território intermidial do livro de artista”. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/82/0>. Acesso em: 10 de dez 2010.

NAVAS, Adolfo. “Para uma razão da *poiesis* 4 notas/interfaces”. Disponível em: <http://www.p0es1s.net/poiesis.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2011.

MAZZUCHELLI, Angelo. “Dossiê”. Disponível em: http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num5/dossie/dossie5_poeticas.htm. v.5 n.5. Acesso em: 05 jul. 2011.

CASTRILLON, Olga. “O erudito e o popular na poética de Silva Freire: espaço de (re)-construção do leitor”. Disponível em: http://projetos.unemat-net.br/revista_norteamentos/arquivos/006/comunicacoes/03.pdf. Acesso em 30 mar. 2011.

NEVES, Gabriel Novis. “Cuiabania”. Disponível em: <http://www.olhardireto.com.br/artigos/exibir.asp?artigo=Cuiabania&id=1739>. Acesso em: 06 jul 2011.

http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=category§ionid=1&id=13&Itemid=31&lang. Acesso em: 10 fev 2011.

ANEXOS

Obs: Imagens capturadas a partir de filmagens realizadas por este pesquisador

Saguão da Exposição *Contrapoemas anfipoemas*, de Wladimir Dias-Pino e Regina Pouchain, no salão OI Futuro, no Rio de Janeiro, em 8 de setembro de 2008.

Corredor de acesso às salas da exposição *Contrapoemas anfipoemas*, com inúmeras estilizações da letra A.

Wladimir Dias-Pino na chegada da exposição *Contrapoemas anfipoemas*.

Projeção de *Anfipoema* de Wladimir Dias-Pino & Regina Pouchain.

Projeção de *Anfipoema* de Wladimir Dias-Pino & Regina Pouchain.

Projeção de *Anfipoema* de Wladimir Dias-Pino & Regina Pouchain.

Projeção de *Anfipoema* de Wladimir Dias-Pino & Regina Pouchain.

Projeção de Contrapoema

Projeção de Contrapoema

Capa do livro *A ave* de Wladimir Dias-Pino

Página interna de *A ave*

Versão escrita e versão gráfica lado a lado de duas páginas de *Solida*

Versão escrita e versão geométrica lado a lado de duas páginas de *Solida*

Solida em forma de escultura

Manoel de Barros, Wladimir Dias-Pino e Ricardo Guilherme Dicke na *Literamerica*, em 2006, em Cuiabá-MT (Crédito fotográfico Genivaldo Rodrigues)

Neide de Sá, poetisa do Poema-Processo, com seus objetos poéticos

“Cubo transparente” de Neide de Sá

“Bibliocasa”, uma das instalações da exposição *H LÁXIA Haroldo de Campos*, realizada no Itaú Cultural e na Casa das Rosas, em março de 2011, em São Paulo.

Entrada de acesso à exposição *H LÁXIA Haroldo de Campos*, no Itaú Cultural, em março de 2011.

Exposição *H LÁXIA Haroldo de Campos*, na Casa das Rosas, em março de 2011