Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Leandro Candido de Souza

Estética Noigandres:

vanguardismo e antimimese no projeto concretista (1952-1964)

Doutorado em História

São Paulo
2013

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Leandro Candido de Souza

Estética Noigandres:

vanguardismo e antimimese no projeto concretista (1952-1964)

Doutorado em História

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em História sob orientação do Prof. Dr. Antonio Rago Filho.

São Paulo
2013

Banca Examinadora

_____

_____

_____

_____

_____

a Mafalda Pecoraro de Souza (1926-2013)

AGRADECIMENTOS

A Antonio Rago Filho por mais quatro anos de orientação, pela liberdade dada e, principalmente, pelo nível das exigências.

A Lívia Cotrim pela proximidade com que acompanhou a pesquisa e pelo rigor nas leituras.

A Carlos Eduardo Jordão Machado pela interlocução sincera e exatidão nas cobranças.

A Carla pela paciência, companheirismo e outros motivos de sempre.

A minha família – Ari, Marlene e Roberto – pelo apoio constante.

A Gontran Guanaes Netto pelos livros, documentos, depoimentos e conselhos concedidos ao longo da pesquisa.

A Celso Frederico pelas oportunas indicações de leitura.

Aos muitos colegas e professores do programa de pós-graduação em História (mestrado e doutorado) da PUC-SP.

Aos alunos, ex-alunos e professores do Colegiado de Ciências Sociais do Centro Universitário Fundação Santo André (CUFSA), da Escola Livre de Ciências e Artes (Casa da Memória Coletiva) e do grupo de pesquisa Experiência Intelectual Brasileira: história, imagem e notas musicais (UNESP-Assis).

A Mônica Gama pela leitura atenta, inteligente e corretiva.

A Luciano Dutra por todas as ajudas, que já são muitas.

A Flávio Silva, ainda, pela documentação musical.

À CAPES e à CNPq pelas bolsas concedidas.

RESUMO

Este trabalho analisa a proposta concretista apresentada pelas atividades do grupo Noigandres: Augusto de Campos (1931-), Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927-2012). Sua tese é a de que os três poetas integraram, por meio de suas diferentes práticas, um projeto artístico-cultural modelar cuja estratégia andava bem afinada à *doxa* pós-moderna de mercantilização do modernismo, oficialização das vanguardas e de refuncionalização utilitária da arte. O abandono do *estilo* e a adoção do *texto*, a relação estabelecida com a *instituição arte*, o revisionismo histórico-teórico, o debate epistemológico e o salto para dentro dos meios de comunicação de massas, confirmam que uma grande distância se estabeleceu entre os concretistas de São Paulo e o dito alto modernismo da virada do século e sua crítica pelos movimentos históricos de vanguarda. Por fim, tentou-se restabelecer, pelo cruzamento analítico de diferentes fontes, o que consistiu essa doutrina, para daí extrair apontamentos sobre qual foi o papel desempenhado pelos três poetas-formuladores nas disputas culturais vividas no curso do processo de modernização do capitalismo brasileiro.

Palavras-chave: poesia concreta, vanguarda, cosmopolitismo, pós-modernismo, política cultural, ideologia.

ABSTRACT

This work analyzes the concretist proposal presented by the activities of the Noigandres group formed by poets Augusto de Campos (1931-), Haroldo de Campos (1929-2003) and Decio Pignatari (1927-2012). Our thesis consists in the integration of the three poets through their different practices into a modeling artistic-cultural project whose strategy worked well tuned to the postmodern *doxa* of the commodification of modernism, the formalization of avant-garde and the utilitarian refunctionalisation of art. The abandonment of *style* and adoption of the *text*, the relationship established with the *art institution*, the theoretical-historical revisionism, the epistemological debate and the jump into the mass media confirm that a large distance has established between the concretists of Sao Paulo and the so-called high modernism at the turn of the century and its criticism by the historical avant-garde movements. Finally, we attempted to re-establish the analytical intersection from different sources - which consisted this doctrine - to draw from them notes on what was the role played by the three poet-makers in cultural disputes experienced in the course of the modernization process of Brazilian capitalism.

Key-words: concrete poetry, avant-garde, cosmopolitanism, postmodernism, cultural politics, ideology.

Sumário

Introdução **9**
Capítulo 1 – Modernismo e Vanguarda **29**
1.1. Modernismo Europeu **29**
1.2. Movimentos Históricos de Vanguarda **52**
1.3. Vanguarda e Modernismo na América-Latina **81**
Capítulo 2 – Nacionalismo e Vanguarda no Modernismo Brasileiro **96**
2.1. Nacionalismo e Modernismo no Brasil **96**
2.2. O Nacional-Democrático contra o Cosmopolitismo Decadente **117**
2.3. A Doutrina de Segurança Nacional e o Nacional-Popular-de-Mercado **138**
Capítulo 3 – Linguagem Concreta: poemas e manifestos **162**
3.1. Poesia em verso: da Geração 45 ao pré-concretismo **162**
3.2. Visualidade e Criação do Paideuma **186**
3.3. A Fase Concretista dos Poetas Noigandres **205**
Capítulo 4 – Metalinguagem: polêmicas e teorias **222**
4.1. Poesia Visual como Tradição Vanguardista **222**
4.2. A Evolução das Formas, Entropia Negativa e Antiaristotelismo **245**
4.3 A Funcionalização do Poema **256**
Capítulo 5 – Morte da Poesia: sinalismo e tradução **274**
5.1 O Salto Participante do Semiólogo: Poesia Invenção e Revisão **274**
5.2. Tradutologia: a tarefa do tradutor **292**
5.3. Contrateoria Concreta: polêmicas e debates **317**
Considerações Finais **338**
Bibliografia **357**
Anexo I: Poemas **381**
Décio Pignatari (1927-2012) **381**
“O Lobisomem” (1947) **381**
“Rosa d’Amigos” (1949) **383**
“O Jogral e a Prostituta Negra” (1949) **385**
“Um Movimento” (1956) **387**
“Terra” (1956) **387**
“Beba Coca-Cola” (1957) **388**
“Organismo” (1960) **388**
Haroldo de Campos (1929-2003) **389**

“Rito de Outono” (1949-50)..... 389
“Ciropédia ou a Educação do Príncipe” (1952: fragmentos 1, 2 e 3 de 11) 390
“Claustrofobia” (1952)..... 392
“Cristal” (1958)..... 394
“Nascemorre” (1958)..... 394
“Ver Navios” (1958) 395
“Servidão de Passagem – Proêmio” (1961) 395
Augusto de Campos (1931-)..... 397
“O Rei Menos o Reino” (1949-1951: fragmentos 1 e 2 de 7) 397
“Eis os Amantes” (1953) 399
“Tensão” (1956) 399
“Pluvial” (1959) 400
“Plus-Valia” (1961)..... 400
“Greve” (1962)..... 401
“Pós-Tudo” (1984)..... 401
Anexo II – Manifestos 402
pontos-periferia-poesia concreta..... 402
nova poesia: concreta (manifesto)..... 413
olho por olho a olho nu..... 417
plano piloto para poesia concreta 420

Introdução

Em novembro de 1952, os poetas paulistas Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, então dissidentes da chamada Geração 45, organizaram-se autonomamente para compilar em uma revista-livro (à qual deram o nome de *Noigandres*) os melhores poemas que os três haviam escrito até aquela data. Todos já tinham lançado seus respectivos livros, os dois primeiros pelo Clube do Livro (veículo de divulgação das ideias da referida geração) e Augusto em edição custeada por ele próprio. O primeiro número da revista, de pequena tiragem (300 exemplares) e cuidadosamente distribuída, desapareceu de público com o passar dos anos, ainda que a parte mais relevante de seus poemas tenha chegado ao século XXI por meio de transcrições e fac-símiles em antologias, compilações, reedições, anexos de pesquisas acadêmicas, pela revista *Noigandres 5: do verso à poesia concreta (antologia)*, de novembro de 1962 – que, graças à tiragem de 1.000 exemplares, pode ser encontrada com menos dificuldades – e, especialmente, pela disponibilização de muitos dos materiais no sítio http://www.poesiaconcreta.com/ construído posteriormente por iniciativa dos próprios (já então) ex-concretistas.

Neste mesmo ano de 1952, os três jovens conheceram o artista plástico Waldemar Cordeiro (1925-1973), recém-chegado de Roma em 1948 como delegado do Art Club Internacional e que havia fundado por aqui (1949) a sessão brasileira desta agremiação. Em 1953, Décio Pignatari viaja para o Chile com Cordeiro em plena produção abstracionista-concreta e em luta aberta com a denominada "arte social" de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) e Cândido Portinari (1903-1962). Essas ideias também aproximaram, cada vez mais, os futuros concretistas do grupo de jovens músicos da Escola Livre de Música, administrada pelo maestro alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), que se via em polêmica com nacionalistas e comunistas desde a década anterior. Em 1954, Pignatari leciona nos cursos de Teresópolis organizados por Koellreutter e neste mesmo ano parte para uma inflexiva estada de estudos na Hochschule für Gestaltung Ulm (Escola Superior da Forma, Alemanha).

A importância dessa viagem se revelaria apenas em 1956, novamente contando com a presença de Pignatari, quando o grupo Noigandres se entrega em definitivo à premiada – e com ares de oficialidade – estética da arte concreta de Max Bill (1908-1994) que havia sido exposto, premiado e comprado pelos mesmos patronos que agora abriam suas portas para os poetas paulistas. Estes não titubearam, grafaram "poesia concreta" no subtítulo de seu terceiro número (500 exemplares), produzido especialmente por ocasião da Exposição Nacional de

Arte Concreta a que foram convidados. Neste momento, a produção poética do grupo finalmente reorientou-se para a visualidade do texto poético: um caminho insinuado por Augusto na série "Poetamenos" (publicada na reduzidíssima *Noigandres 2*, 100 exemplares), mas agora aditivado de procedimentos advindos da teoria da forma suíça (Gestalt) e da Bauhaus via Escola Superior da Forma de Ulm.

Daí por diante, as propriedades empíricas da materialidade do poema (tipografia/diagramação) se tornaram a preocupação principal dos poetas, num processo de semiotização total, seguida por uma – doravante inseparável – enxurrada cada vez mais potente de obras, autores, correntes artísticas, teorias estéticas e ciências da linguagem que justificassem a afinidade entre poesia e alguns princípios da Gestalt. Isso implicou uma autorrevisão do trabalho do grupo de modo a não apenas demonstrar o caminho para a visualidade do poema na recente história moderna (e suas decorrentes implicações no funcionamento da sintaxe discursiva tradicional), mas em apresentar esse caminho como uma demanda inerente ao próprio desenvolvimento formal de suas obras. Ou seja, uma "coincidência" com as ideias de Ulm.

Num primeiro momento, a ausência de textos teóricos colocou-nos unicamente em contato com os textos criativos (poemas) filiados à estética geral do modernismo apolíneo e protoparnasiano da década de 40, com uma influência direta ou indireta de T.S. Eliot (1888-1965), Fernando Pessoa (1888-1935), Ezra Pound (1885-1972) e Stéphane Mallarmé (1842-1898), aditados de muito de Edgar Alan Poe (1809-1849), Paul Valéry (1871-1945) e Arthur Rimbaud (1854-1891). Elevação na dicção (exceto em Augusto), diálogo com a tradição greco-romana que tenta equilibrar tanto o experimentalismo quanto o nacionalismo do modernismo de 1922, mas – diferentemente da geração 45 – assumindo temáticas mais grotescas, com uso da forma fixa, que não apenas equilibra o eu lírico, mas tende a eliminá-lo. O movimento é o da filiação à independência perante a geração anterior, mas sem nenhum cisma público mesmo após o lançamento do primeiro número da revista *Noigandres*. Mais livre na temática e tratamento, a revista dá continuidade ao que havia de mais promissor em suas poesias.

Mas, assim que os três poetas ficaram sabendo da Exposição de Arte Concreta (1956), foram desengavetados poemas com essa tendência visualizante aparentemente anteriores à aproximação a Max Bill, Tomás Maldonado (1922-), Bienais de São Paulo, enfim, antes de tomarem parte no projeto cultural do grupo social a que se acoplaram dali por diante e que

orbitava os periódicos *Jornal do Brasil* e *Diários Associados*, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna (MAM-SP), o Instituto de Arte Contemporânea (IAC-MASP), o Arte Clube Internacional (SP), o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e os estúdios Vera Cruz – figuras e instituições que serão apresentados e discutidos ao longo dos capítulos.

Agindo desse modo, os concretistas davam a entender que essas experimentações vinham sendo desenvolvidas desde "Poetamenos", ainda que não tivessem sido publicadas. Da mesma maneira, foram pinçados todos os documentos em que os três haviam empregado a palavra "concreto" (e suas derivações, pouco importando a conotação), para justificar uma espécie de intuição retrospectiva, como as que sucedem à descoberta dos primeiros sinais pregressos de uma moléstia para os quais o enfermo só atina em uma visão despertada pela generalização desenganada da doença. É o presente significando o passado e para isso foram, inclusive, alterados documentos, acrescentando em suas reedições a palavra "concreto", inexistente nos originais, aditando referências e nomes ou simplesmente eliminando trechos, o que revela um sutil, mas significativo, redirecionamento das atividades. Quer dizer, o que era possível verificar no campo estritamente poético também se revelou na teoria que se desdobrou a partir da referida Exposição de Arte Concreta.

Essa espécie de inversão copernicana dos noigandres com relação à posição do grupo na história e contemporaneidade literárias foi prontamente indicada por Paulo Franchetti (1954-) que a expôs com detalhes no seu *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta* (1989). Lançando mão de um procedimento próximo ao da *crítica genética*, Franchetti rastreou, em duas diferentes edições de um mesmo artigo, as evidências imanente-textuais que permitem tal inferência, algo que detalharemos no último capítulo. No momento, vale apontar que, com mesma finalidade e técnicas semelhantes, os concretistas estenderam senão o método, ao menos os critérios cosmo-subversivos (que põem a poesia concreta como centro de gravidade ou desembocadura da história literária) a outros artistas, a fim de transferir-lhes suas premissas e objetivos; para isso, caçaram essas mesmas palavras ("concreto", "invenção", "criação" etc.) e disseram que o concretismo era a realização consciente, racional e metódica de algo que está presente em quase todas as grandes figuras modernistas. Segundo os autores, a história da arte, ao menos em seus melhores momentos, converge para o concretismo, como a vida caminha inevitavelmente para a morte.

Isso ocorre, principalmente, depois do racha com o grupo do Rio de Janeiro, orientado por Mário Pedrosa, que dará origem ao neoconcretismo a partir da I Exposição de Arte

Neoconcreta (1959). Esse debate, aliás, torna cada vez mais indisfarçável a influência das ideias importadas de Ulm – ainda que sofressem um sofisticado incremento pela singular capacidade intelectual dos envolvidos – e os propósitos desta estética, cujo desmascaramento consistiu no núcleo das críticas a ela dirigidas principalmente por Ferreira Gullar (1930-), poeta e líder teórico do grupo carioca.

Em 1959, Gullar já havia criticado o concretismo paulista pelo excesso de racionalismo e cientificismo, uma crítica que será levada a um segundo nível no período imediatamente anterior ao golpe de 1964, quando se deu a luta no campo cultural pelas reformas de base. Só aí se percebeu que a participação ativa do artista nas reivindicações populares de nossa época é mais importante do que permitia pensar a teoria concretista. Em sua crítica, Gullar roça – talvez sem perceber – algumas questões levantadas pelo arquiteto Vilanova Artigas (1915-1985), em 1951, ao notar a incipiente manobra política na organização das Bienais de São Paulo (com o afastamento imediato dos comunistas de sua direção artística) por parte de agentes e negociadores de arte ideologicamente direcionados, tema que será largamente desenvolvido ao longo de pelo menos três capítulos. Só para evitar confusões antecipadas, Gullar roçou esses temas, mas manteve-se sempre fiel à magnificência artística das bienais.

Como veremos, houve um corporativismo institucional promotor do concretismo, associado à abstração geometrizante (artistas, teóricos, críticos, marchands e empresários), cujos nomes, ideias e condutas serão discutidas, na medida do possível, com o auxílio da crítica existente a respeito. Esperamos conseguir deixar claro que nosso objetivo não foi o de conjecturar sobre a *possibilidade* ou a *consequência* da hipotética inexistência dessa corrente cultural transnacional de semblante pós-moderno por aqui desde a década de 40, o que significaria, em última instância, indagar ocultamente se o Brasil deveria ou não ter se modernizado, uma problemática genuinamente regressiva. O que faremos será, apenas, refletir – pela análise imanente do ideário concretista consubstanciado em suas obras e pelas rebarbas, lias e rebotalhos da história – sobre o *porquê* e as *implicações* desse ter sido o caminho assumido pela cultura burguesa brasileira em sua modernização institucional. Quais foram os processos e dinâmicas que propiciaram seu triunfo e o modo específico como essa vitória se deu, do que ela se apropriou ou neutralizou, recuperou ou esqueceu: em quê e como ela significou a história.

Para isso, no primeiro capítulo (“Modernismo e Vanguardas”), apresentaremos as principais questões relacionadas às denominações de *vanguarda* e *modernismo* no âmbito da história da arte, bem como algumas teorias que lhes identificam, com ênfase nos autores e obras que mais diretamente se relacionam com as ideias concretistas (seja como inspiração ou negação). Um preâmbulo categorial que se encerra na indicação do motivo desenvolvido em todos os capítulos sequentes: a morte do modernismo e das vanguardas no segundo pós-guerra e o surgimento de uma nova cultura – diremos nessa tese – “pós-moderna” em que se cruzam: a oficialização do gesto vanguardista como arte, a dissolução do *estilo* de tipo modernista no cotidiano (embaçamento das relações entre alta cultura e indústria cultural) e a arte aplicada à indústria (*design*, vídeo, publicidade etc.); todos índices de uma mesma prática de institucionalização pelo mercado.

O modernismo que surgiu na segunda metade do século XIX europeu como recusa formal à homogeneização e fragmentação da individualidade perante o mercado capitalista, respondia como forma crítica de uma lógica cultural própria à burguesia pós-revolucionária, na qual foram dissolvidos progressivamente os elementos cotidianos da arte – a “esfera do agradável”, como denominou György Lukács (1885-1971) –, o que acabou invalidando tudo que estivesse relacionado às categorias de *mimese* (imitação) e *catarse* (purificação). A fim de se alcançar uma unidade formal depurada da realidade, mas pela qual se manifesta o comum às culturas, buscou-se a “medula da linguagem”, como diziam os concretistas, ou a troca binomial *material-processo* no lugar de *forma-conteúdo* proposta por V. M. Jirmúnski (1881-1971) em seu “Método Formal” (1928).

Algo que também pode ser expresso nos termos de Hugo Friedrich (1904-1978), *Estrutura da Lírica Moderna*, como passagem das *categorias positivas* conteudísticas para *categorias negativas* formais. Trata-se de uma estética da subtração que busca, pela eliminação da cor local (do popular, da identidade regional etc.) estabelecer uma universalidade que se revela pela racionalização individual dos hábitos, esquemas e protocolos de organização dos materiais artísticos sem uma relação de identidade que não seja de ordem puramente estética. Para salvar a arte do mercado é preciso um mergulho monadológico na obra para que ela, em sua artificialidade cultural, contraste com a realidade fetichizada, indicou Theodor Adorno (1903-1969). Nesta proposição, percebe-se, está

eliminada a possibilidade de catarse, da "embreagem real da terapêutica artística das paixões"[1], sempre tão ligada ao agradar e à verossimilhança (mimese).

No capítulo seguinte ("Nacionalismo e Vanguarda no Modernismo Brasileiro"), traremos estas questões para sua dimensão local, tentando indicar como se deu o processo de recepção e desenvolvimento de tais ideias na específica contextura nacional. Verdadeiramente, quando falamos em modernização da cultura brasileira, estamos nos referindo à maneira como se dá, no Brasil, a atualização da produção espiritual, de modo a consolidar uma cultura burguesa própria ao estágio industrial do capitalismo. E essa nova situação incitou artistas e intelectuais a participarem ativamente de alguns dos mais importantes momentos da luta político-ideológica do século XX brasileiro, que aqui serão especificamente observados na disputa simbolizada pela polarização entre *cosmopolitismo* e *nacionalismo*. Veremos, dessa maneira, que não se tratou apenas de uma discussão sobre *conteúdo* ou *forma*, *técnica* ou *estilo* de se fazer arte, mas de uma polêmica em torno da *função* da arte em sociedades como a nossa, o que certamente enreda questões como estas e respostas as mais diferentes.

No Brasil esse processo de modernização cultural se deu com certa peculiaridade, o que está diretamente ligado ao processo mais geral de sua industrialização: atrasada e conservadora, logo, excludente e vertiginosa (milagrosa). E a primeira apresentação programática disso foi a Semana de 22, que envolveu os novos grupos urbanos surgidos do sudeste do país (especialmente São Paulo e Rio de Janeiro). Anita Malfatti (1889-1974), que foi polemizada por Monteiro Lobato (1882-1948) em "Paranoia ou Mistificação", Lasar Segall (1891-1957), desde 1913, Victor Brecheret (1894-1955) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foram alguns dos antecessores dessa estética que promovia a conciliação entre *arcaico* e *moderno*, agrário e industrial. Era o projeto artístico de uma burguesia urbana que não tinha uma siderúrgica e vivia a reboque da atividade cafeeira num bom arranjo de classes preparado pelo alto.

Por isso a Semana manteve-se "profundamente aristocrática" (M. Andrade), pois nela os elementos formais modernos (responsáveis na Europa por uma ruptura estética que afirmava o indivíduo para além das convenções sociais, gerando novos modos de intervenção do artista na realidade) sempre estiveram (com raras exceções) acompanhados de caracteres

[1] A. BADIOU, *Pequeno Manual de Inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 14.

nacionais sob a forma de folclore. No Brasil, o *cosmopolitismo* foi abandonado, regra geral, do mesmo modo que as manifestações das vanguardas mais radicais como o futurismo italiano, dadaísmo ou surrealismo. Estabeleçamos melhor as distinções: o *modernismo* é aquela tendência cultural que leva ao limite valores da cultura burguesa negando uma ou outra categoria (especialmente aquelas que ligam a arte à práxis vital, como realismo, mimese, catarse, figuração etc.), mas mantendo de pé, e até radicalizando, o que há de mais próprio ao período burguês, ou seja, a racionalização, hierarquização e homogeneidade dos materiais, o evolucionismo das formas e a afirmação da individualidade para além das convenções etc. É uma ruptura na continuidade com relação ao romantismo, pois não questiona a institucionalidade ou os fundamentos mais próprios à arte na sociedade burguesa.

Pode-se dizer que o caráter do modernismo brasileiro determinou que, por aqui, a atitude primitivista e iconoclasta, própria aos movimentos artísticos do início do século XX, se associasse a elementos e práticas nacionais, o que ocasionou o abandono das vertentes mais radicais do vanguardismo. Fundou-se uma cultura nacional moderna que depois se aprofundou e deu seus melhores resultados com a estética nacional-popular que foi acompanhada e alimentada por uma sólida corrente internacionalista, notadamente na arquitetura. Ambas seriam suplantadas pelo terceiro surto modernizante de nossa história recente, responsável por uma cultura pós-moderna trazida e patrocinada pelos novos agentes institucionais de um capital altamente administrado que tem na cultura sua principal mercadoria. MASP, MAM, Bienais Internacionais de Arte, Instituto de Arte Contemporânea (IAC), entre outros, estão ligados a este mesmo processo que desemboca, ainda que não por premeditação deles, no golpe empresarial-militar de 1964.

As vanguardas, ao menos as que primeiro foram assim chamadas, não questionavam só uma ou outra categoria da arte, mas a própria arte enquanto esfera da vida humana distanciada da práxis vital (cotidiano/agradável). Infringiam todas as instâncias e critérios que definiam um objeto enquanto arte na sociedade burguesa, para proporcionar uma relação de choque entre arte e práxis vital. Abandonaram a homogeneidade dos materiais e o seu emprego hierarquizado e racional (controle do acaso), ou acabaram com a distinção entre as diferentes artes (transferência de paradigma), abolindo, com um só golpe, tanto a produção quanto a recepção individual. As vanguardas criticaram a instituição arte, as instâncias legitimadoras do objeto artístico, suas convenções e relações viabilizadoras, assumindo, ao fazerem isso, uma nova função social, mais *política* que *estética*. O seu caráter político nunca

foi representado pelo conteúdo da obra (realismo) ou por sua estruturação formal (esteticismo, arte-pela-arte), mas deflagrado pela apresentação de um "objeto" que, enquanto tal, contrasta com os parâmetros da arte como institucionalizada (esteticamente pela circulação mercadológica) na sociedade burguesa. Por isso o teórico alemão Peter Bürger (1936-) prefere chamá-las simplesmente de "manifestações de vanguarda" e não de obras de arte.

Acontece que essa arte criticada pelas vanguardas, decididamente institucionalizada em sua modalidade burguesa (da mais comercial àquela que se afasta da práxis), inexistia no Brasil. A Semana proporcionou a modernização do nosso nacionalismo, mas estava ausente de sua proposta qualquer dimensão popular ou vanguardista. Entre os modernistas, era considerado *popular*, todo folclore que pudesse servir de inspiração para o artista burguês. Uma dimensão mais propriamente popular só foi atribuída à cultura nacional pela atuação do PCB (fundado no mesmo ano de 1922), do qual se aproximaram posteriormente alguns dos modernistas da Semana. Durante as décadas de 30 e 40, essa tendência se consolidará como uma frente estética nacional-popular que, primeiramente, se oficializará pelo processo de rotinização cultural do país (institucionalização): Villa-Lobos, Portinari, Mário de Andrade (1893-1945), Oscar Niemeyer (1907-2012), entre outros, foram artistas oficiais. Posteriormente, esse projeto coletivo assumirá uma posição de hegemonia que só será rompida no AI-5.

Aquela institucionalidade que era criticada pelos vanguardistas europeus era justamente desenvolvida no Brasil a partir da Semana e recebeu contribuição nas décadas seguintes dos agrupamentos que orbitavam as atividades do Partido, como as revistas *Fundamentos* e *Para Todos*, os grupos de gravuristas, os Centros Populares de Cultura (CPC's), a literatura regionalista/engajada, a pintura social, o cinema novo etc. Quando a hegemonia nacional-popular foi quebrada (após o AI-5), triunfaram as duas modalidades mais próprias à cultura burguesa pós-moderna: a indústria cultural e o cosmopolitismo erudito. A primeira é mais do que conhecida e tinha mostrado suas garras, por exemplo, com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), os estúdios Vera Cruz, nas rádios, novelas de revista e TV. A segunda é aquela que se desdobra do modernismo *fin-de-siècle* amassado pelo impacto vanguardista e exerce o papel de "distinção social" (P. Bourdieu). Tais tendências chegaram ao Brasil com a onda diaspórica europeia (austro-ítalo-alemã) e receberam grande apoio do capital internacional (multinacional), que passou a financiar instituições e artistas que aderissem a essa estética cosmopolita institucionalizada: Grupo Música Viva (1938), Grupo

Frente (1950), Grupo Ruptura (1952), Grupo Noigandres (1952), Grupo Neoconcreto (1959) e Grupo Música Nova (1963).

Negavam as culturas locais e afirmavam um estilo transnacional, individualista e oficial (mercadológico) ou simplesmente suprimiam a individualidade convertendo a arte em aplicação de técnicas matemáticas, linguísticas, cibernéticas ou da Gestalt. Não ocorreu entre estas "vanguardas construtivas" a dissolução da arte no cotidiano como intentado pelo choque vanguardista, mas apenas rompeu-se com a identidade nacional/local para o privilégio do individualismo hermético e cosmopolita (*texto* no lugar do *estilo*) ou, quando muito, aproximou-se das tecnopastorais *à la* Ulm (arte utilitária, aplicada, funcional etc.).

A segunda parte da tese, que contempla os três capítulos finais, concentra-se mais propriamente na produção do grupo Noigandres (1952-1964). O capítulo 3 ("Linguagem Concreta: Poemas e Manifestos") trata da inserção do grupo na frente cultural cosmopolita que retomava fôlego com o novo patronato institucional. Versa sobre as rupturas e negações que afirmaram diretrizes rumando para o concretismo, pela aproximação relativa a esses artistas. É a passagem da prática poética em verso e rima, filiada à Geração 45, à visualização poemática. Contempla, portanto, o período da fase pré-concreta à "matemática da composição", passando pela "fenomenologia da composição", e enfatiza, particularmente, os poemas e manifestos produzidos na época.

O capítulo seguinte ("Metalinguagem: polêmicas e teorias") aborda, principalmente pelos textos teóricos, a tradição seletiva de busca por legitimação radical de seus procedimentos, que leva à ruptura com os neoconcretos do Rio de Janeiro. A funcionalização, maquinização ou cientifização da arte anulam a experiência estética, estabelecendo uma nova experiência visível e autorreivindicada como mais enxuta e eficaz porque orientada por um requintado princípio do controle sobre a informação: estetização da mercadoria e reivindicação de uma tradição que se legitima discursivamente na semiótica. A radicalização do poema visual atinge seu ponto máximo no poema sem palavras como na série *Popcretos*, de Augusto de Campos, nos poemas-processo ou logogramas: a morte da poesia enquanto literatura e sua transvivência como formulação semiótica. Nesta parte em que a teoria passa a predominar sobre a composição poética, será notável a presença progressiva das ideias de Ulm, especialmente via Max Bense (1910-1990).

Por fim, no capítulo 5 (“Morte da Poesia: sinalismo e tradução”), o arco temporal concretista é rompido e tenta-se assim indicar, a partir da teoria literária (revisão), da tradução, dos poemas (do salto participante ao poema sem palavras) e da crítica que lhe foi feita (contraconcretismo), a continuidade da atividade dos três poetas-teóricos-tradutores nas décadas seguintes. É nessa parte da tese que se indicam alguns passos da poesia pós-concreta em termos mais afinados com as ideias que serão expostas com ênfase a partir de então: o interesse sistemático pela tradução (prática tradutória e sua consequente tradutologia da *transcriação*) como resolução do impasse de uma poesia que não conseguia acompanhar a radicalidade de sua teoria nem aplicar poeticamente todos os avanços promovidos pelos estudos no campo da linguagem.

Como se poderá notar, o terceiro capítulo, que era para ser sobre poemas e manifestos, acabou requerendo textos teóricos para a melhor compreensão de algumas passagens dos primeiros, apresentando-se também as ideias que tinham o seu conteúdo mais diretamente conectado àquelas exposições manifestárias. Ao mesmo tempo, alguns poemas foram deixados para o capítulo seguinte voltado às polêmicas e teorias. O aparte sobre Roland Barthes (1915-1980), por exemplo, que explica algumas noções apresentadas pelos concretistas e adquiridas via Pierre Boulez (1925-), está no último capítulo (bem como a especulação sobre as alterações em republicações de documentos), enquanto a análise de poemas como “Terra” e “Beba Coca-Cola” estão no quarto capítulo. Do mesmo modo, apontamentos de origem tradutória retomam questões deixadas abertas nos dois capítulos anteriores, como a centralidade de Pound e o peso das leituras.

À medida que o poema se visualizou, e depois se geometrizou, a produção poética retraiu, muito provavelmente em decorrência da própria dificuldade de reorganização total da linguagem como eles propunham, algo ocorrido com vários músicos que tiveram o mesmo engenho no início do século XX. Os concretistas tornaram-se, por essa via, reféns das premissas que defendiam e, ao mesmo tempo, e por isso, a produção teórica estourou num indicativo de troca de posições (do poeta para o ideólogo), talvez com única exceção em Augusto de Campos. A teoria os conduziu a uma aporia que os emudeceu como poetas; daí por diante, tentaram oficiar a inviabilidade da poesia em tal contexto, alargando ao sistema literário sua mesma e única preocupação: a relação direta (concreta) com a linguagem.

Também influiu nesse caminho o tipo de reivindicação vinculada a essa estética: a de oficialidade exclusivista, ponto de convergência histórico da evolução das formas que, na

prática, silhueta um quase mandarinato cultural. Mas a reivindicação, de inegável envergadura e estofo, não poderia evitar, naquele momento histórico, a soberba, o chiste desdenhoso ou a analogia humilhante para se referir a grupos sociais – verdadeiramente a imensa maioria da população brasileira – que reivindicavam o direito à participação na vida nacional e que, em alguma medida, eram representados pelos artistas tomados por inimigos pelos concretistas. Uma elite internacionalista, que nada tem a ver com o lugar comum, com a linguagem comum, com o cidadão comum, tinha, inevitavelmente, que se fazer respeitar e ser reconhecida. E se quisermos fornecer alguma acusação infundada a respeito dos três, basta afirmar que eles, em algum momento, pouparam esforços nesse sentido.

Foram mais de cem artigos publicados pelos três concretistas, só entre 1956 e 1964, com uma abundância argumentativa que também não deixou nada a desejar. Para se ter uma ideia, nos 29 textos recolhidos que deram origem ao livro *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifesto 1950-1960* (publicado pela primeira vez em 1965), foram mobilizados mais de 360 autores diferentes para serem avalistas involuntários (em apoio ou negaças) do projeto concretista para a poesia, o que significa um acúmulo exponencial de nomes, ideias, obras e sintagmas em geral, a uma média de doze novas referências onomásticas a cada artigo. Ademais – numa última palavra a respeito da exposição teórica que segue – sortir poemas no quarto capítulo e teoria no terceiro pareceu, ao final, um bom recurso, pois não deixa esquecer que, separado por afinidade temática nesta tese, existiu de modo unitário e concomitante na realidade social.

Essa tese acabou se tornando, ao longo do percurso, um estudo das antologias e, grosso modo, sua pesquisa pode ser refeita só com elas, evitando aquilo que interessa exclusivamente ao especialista. Os documentos originais, quando referidos, na maioria das vezes, o foram apenas para estabelecer o diferencial necessário a um trabalho acadêmico, à sustentação de suas afirmações, confrontações, hipóteses e tantas coisas mais que nos permitimos e nos exigimos.

Da produção concretista, *Teoria da Poesia Concreta* supre suficientemente o leitor dos manifestos e algumas polêmicas. Para aprofundar a teoria, os mais acessíveis são a coletânea de Haroldo, *Metalinguagem e Outras Metas*, e *Contracomunicação*, de Décio Pignatari. Quanto à obra poética, as coletâneas *Viva-Vaia (Poesia 1949-79)*, de Augusto, *Xadrez de Estrelas: percurso textual, 1949-1974*, de Haroldo de Campos, e *Poesia, Pois é Poesia (1950-1975)*, de Pignatari, atendem à necessidade. Além, é claro, da consulta que pode ser feita no

referido sítio. No campo da tradução, aconselha-se a leitura do recém-lançado *Transcriação*, organizado por Marcelo Tápia (1954-) e Thelma Médici Nóbrega.

Entre os comentadores, a série Arte Concreta da Cosac Naify (que se tornou artigo de colecionador), o estudo do pesquisador argentino Gonzalo Aguilar (1964-), *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, o referido livro de Paulo Franchetti e o clássico *Poesia Concreta*, de Iumna Simon e Vinícius Dantas, são os mais completos. Textos de outros notáveis críticos e comentadores também não são de difícil acesso: os artigos de Mário Pedrosa (1900-1981), Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) e Ferreira Gullar podem ser facilmente encontrados em edições livrescas, assim como as críticas de Antônio Houaiss (1915-1999) e Roberto Schwarz (1938-).

Em todos esses casos, a compreensão é tarefa fácil para quem consegue transpor as cercas e arames da teoria concretista: a dificuldade está na dispersão dos documentos e a falta de um fio que os ligue. Assim, mesmo que esta tese indique alguns desses caminhos, ela permanece incapaz de compensar a falta de uma antologia anticoncreta ao estilo das mencionadas pouco atrás, que reúna os estudos referidos, acrescentando os de Wilson Martins (1921-2010), Lívio Xavier (1900-1988) e Adolfo Casais Monteiro (1908-1972) e os apontamentos de Antonio Candido (1918-), Alfredo Bosi (1936) e Antônio Risério (1953-), para, dessa forma, ponderar um pouco a unilateralidade com que se tem contado a história. É preciso apresentar o outro lado da "moeda concreta".

Apenas como alerta preventivo com relação a alguns termos que aparecerão ao longo deste trabalho, é preciso dizer que eles dificilmente serão apresentados de antemão, pois preferimos especificá-los em suas diferentes fontes e deixá-los definirem-se de acordo com a ocasião, por sua posição no discurso e este em um ideário, para então fazê-los revelar, em cada contexto e situação, o peso e sentido que lhe foram atribuídos. Isso certamente exige um pouco mais de paciência do leitor e até mesmo um voto de confiança, porém se mostra como necessário para verificarmos as diferentes acepções que uma mesma palavra encerra em diferentes usos. A palavra "forma", por exemplo, pode aparecer tanto se referindo (sentido lato) à materialidade sensível por meio da qual se consubstancia a obra enquanto emanação espiritual dos homens, como para nomear (senso estrito) um conjunto próprio de esquemas em que vai se mover determinada obra (forma-sonata, forma romance, entre outras).

Façamos uma digressão final a partir da palavra “forma” em um contexto que não o da arte, mas deixando valer em algumas ocasiões (noutras não) a carga que o léxico traz em sua inevitável transferência de domínios discursivos (arte-política) para tornar mais claro o que falamos. Talvez pela demonstração de sua herança portada ou enriquecimento adquirido no translado, consigamos justificar, num mesmo lance, uma questão metodológica e outra prospectiva: a) a necessidade da análise imanente e da abstração totalizante (*gênese histórica* e *função social*) em nossa marcha analítico-expositiva e b) o aprendizado sobre a necessidade da arte (mesmo quando autônoma) enquanto experiência que possa referenciar o indivíduo no enfrentamento sempre atualizado da realidade.

A digressão. Desde o início do século XXI, vimos surgir um novo tipo de manifestação social (legatária dos Dias de Ação Global, 1998) que resulta do trabalho coletivo de pessoas e que é caracterizado pela organização horizontal (ação de grupos e indivíduos *formais* ou *informais*), pauta múltipla, estratégias diversificadas, composição heterodoxa e, em muitos, apartidarismo. E compartilha, talvez sem saber, com as vanguardas históricas do século passado a mesma pretensão dissolutora, por isso também se encontra cerrado em um problema *formal* que lhe é essencial. Sua nova configuração descentralizada, não hierarquizada e antidogmática implica, desse modo, a eliminação de determinadas categorias que sustentavam as antigas *formas* de organização da classe trabalhadora na luta de classes.

Estas manifestações são, portanto, uma espécie de “produto negativo espontâneo” de uma sociedade multinacional que universalizou a proletariedade pela via da precarização. A gentrificação como característica da *urb* pós-moderna e o surgimento de novos movimentos sociais que não estão mais centrados nos setores do trabalho decorrem, ambos, da lógica própria ao sociometabolismo do capital em sua terceira fase organizacional (capitalismo tardio), pois “uma relação de forças desfavorável no mercado de trabalho, devido a um exército industrial de reserva cada vez maior, pode tornar efetivamente impossível a organização em massa do proletariado industrial e mineiro em sindicatos”[2]. Portanto, sua *forma* guarda uma verdade que precisa ser descoberta, uma vez que esta coreografia contestatória tem como matéria a condição posta pelos enfrentamentos mais próprios à classe trabalhadora nas sociedades capitalistas contemporâneas: a totalidade.

[2] E. MANDEL, *O Capitalismo Tardio*. Trad. C. E. S. Matos, R. C. Andrade e D. A. Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 45. David Harvey (1935-) corrobora essa tese em sua mais recente obra, cf. D. HARVEY, *O Enigma do Capital: e as crises do capitalismo*. Trad. João Alexandre Peschanski, São Paulo: Boitempo, 2011, p. 53.

O filósofo esloveno Slavoj Žižek (1949-), batendo-se com estas mesmas questões, tem afirmado, a partir da tradição marxista, que o capitalismo continua a ser "a primeira ordem socioeconômica que *destotaliza o significado*: ele não é global no nível do significado"[3]. E isso fica evidente tanto na estetização da arte e sua posterior formalização a-conceitual, quanto no rigor epistemológico a partir de um método científico desde Descartes. Não por acaso, a *totalidade* foi a categoria reivindicada ao longo de toda a vida pelo filósofo húngaro György Lukács como o princípio revolucionário por excelência no campo ideológico. Lukács havia compreendido muito bem os ensinamentos de Max Weber (1864-1920) a respeito da heterogeneidade das modalidades da ação social característica às sociedades modernas. E criticava-o justamente pelo recurso à totalidade. Segundo Weber, na modernidade, as diferentes dimensões da vida social (religião, ciência, moral, artes) orientam-se por diferentes finalidades e valores. Mais precisamente, a modernidade enquanto processo histórico *é* esse processo de diversificação, de perda da unidade dos propósitos[4].

Para Weber, o capitalismo não é o modo através do qual os indivíduos se relacionam com as fontes da vida, com os meios necessários à produção e reprodução de seu mundo (modo de produção), mas um modo de cultura destotalizado cujo único elemento comum é a racionalização de suas ações. O incondicional apego lukacsiano à totalidade (que resultará em sua ontologia) dirige-se contra essa pulverização do real que assume seu ponto máximo na *doxa* pós-moderna de que "a realidade é um produto discursivo". Para Lukács, ainda que essas diversificações existam, elas se integram ao *ser social* enquanto processo mais geral dos homens produzindo sua própria história. Aqui os processos se unem: a destotalização do real responde pela dessusbstanciação dos fenômenos no mundo pós-moderno que é a problemática de fundo da vida humana contemporânea, por isso emerge de diferentes modos em esferas distintas: da arte à política[5], configurando o que Fredric Jameson (1934-) chamou de "a estética política mais propriamente pós-moderna"[6].

---

[3] S. ŽIŽEK, *Primeiro Como Tragédia, Depois Como Farsa*. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 33.

[4] I. MÉSZÁROS, *Filosofia, Ideologia e Ciência Social: ensaios de negação e afirmação*. Trad. vários, São Paulo: Ensaio, 1993, pp. 21-36.

[5] "Uma ontologia do ser social deve, portanto, se não quiser falsear os nexos ontológicos, tentar apreender exatamente seus traços específicos em seu originário ser-propriamente-assim. E para o ser social é profunda e decisivamente característico que todos os processos dinâmicos dos complexos da práxis humana, só nele constituídos e só nele possíveis, sejam quanto à sua gênese fundados no respectivo modo de desenvolvimento da sociedade, em sua economia, e que sejam por elas determinados até em suas características específicas; em sua dinâmica imediata, ao contrário, podem reclamar para si uma muito ampla vida própria, um desdobramento

Para eliminar a figura histórica do líder negociador pelego, por exemplo, foi preciso que a classe trabalhadora, a partir desses grupos mencionados, impugnasse todo o sistema organizacional de disputas em que ele funcionava. A política foi tirada da legalidade e levada às ruas e assim foi dissolvida enquanto esfera autônoma. A *expertise* de gabinete deixa de ser, mesmo que momentaneamente, a seara dos profissionais da retórica que determinam a vida humana, para se tornar uma entre outras coisas envolvidas na práxis vital, ainda que sem perder sua importância imediata na figuração de mundo da classe em luta pela transformação da rede aparentemente "apolítica" de relações sociais que se estendem da produção à família, passando pela arte, sexualidade e pelos afetos. Como se vê, a emancipação envolve necessariamente os obstáculos formais de teorias puras como a "bolha politicista do século, inflada passo a passo desde os descaminhos do voluntarismo contingente do bolchevismo"[7].

E, como nas vanguardas, estes novos movimentos ainda agem e permanecem no seio da vida cotidiana, sem conseguirem se lançar a uma alternativa globalizante e integradora que não se pense apenas em negação a determinadas posições capitalistas, ou seja, que não construa o seu programa apenas como um combate travado a partir de premissas compartilhadas, formalizadas. A lição vanguardista é clara: não se pode criar o novo sem derrubar as paredes que sustentam o edifício do velho, não é possível superar qualquer prática burguesa nos marcos de sua institucionalidade (legalidade) e seus termos de razoabilidade. Ao mesmo tempo, sua anti-institucionalidade não pode durar muito sem que todo o conjunto de relações sociais que contém essa instituição seja posto abaixo. No século XX isso não ocorreu e a vanguarda tornou-se a arte oficial de nossos museus do hoje: tornaram-se literalmente históricas.

Sendo assim, nenhum método ou definição *a priori* nos permitirá entender a palavra "forma" em seu duplo sentido cuja ambiguidade tem aspirações totalizantes: designar aquela resultante teleológica singular do empenho humano que, por sua vez, cristaliza (afirmando ou negando) "estruturas", "arquétipos" ou "moldes" pelos quais se conclui a reciprocidade existente entre *gênero* e *indivíduo* que é o que arrima a experiência moderna. Só então veremos que esse *deslocamento* modernista a que nos referimos anteriormente (conteúdo-

---

dinâmico próprio, tanto em termos formais como em termos de conteúdo". G. LUKÁCS, *Prolegômenos para uma Ontologia do Ser Social*. Trad. Lya Luft e Rodnei Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 100.

[6] F. JAMESON, *Le postmodernisme: ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Trad. Florence Nevoltry. Paris: Beaux-arts de Paris, 2011, p. 559.

[7] J. CHASIN, "Ad Hominem - Rota e Prospectiva de um Projeto Marxista". In: *Ensaios Ad Hominem/Estudos e Edições Ad Hominem, n. 1. Tomo III – Política (2000)*. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 2000, p. 35.

forma para forma-expressão) foi "o elemento vital ao classicismo vienense de Haydn, Mozart e Beethoven"[8], permitindo à expressão escapar ao descontrole tonteante dos sentimentos. Como em Roland Barthes, a forma é vista como a "própria técnica que tem por fim compreender e dominar o teatro da linguagem". E foi também por meio dessa interação que Jameson indicou a dimensão utópica de uma obra: sua condição de construção mitológica, "celebração ritual da renovação da ordem social e de sua salvação" para a qual as formas têm uma função orientadora na manipulação do "insubstancial reino sem fundo da imaginação cultural e coletiva"[9]. Todos estão falando da mesma coisa.

No Brasil, Mário Pedrosa notou essa mesma problemática das formas que aparece em Adorno, Barthes ou Jameson, ao dizer preferir o vocábulo *antiformal* a *informal* para designar certo abstracionismo pós-moderno, pois em antiformal "estaria explicitada a vontade de fugir à forma", o que revelaria uma "orientação estética definida, um estado de sensibilidade ativo" o que parece não existir no segundo caso. Em suas palavras, "levanta-se aí, porém, uma espécie de antiforma, que é ainda um conceito estético e permanece no plano artístico" como o esquecimento em Marcel Proust (1871-1922) é ainda uma questão concernente à memória. Neste raciocínio, como no nosso, somente o *informal* configuraria um ataque à arte, pois a "forma é o elemento primeiro de toda percepção, e sem ela não se poderia discernir coisa alguma, mormente numa tela que, apesar dos pesares, ainda se destina a ser vista. Forma não quer dizer apenas a *regular*, a *geométrica*, a *forte*, no sentido gestaltiano"[10].

O próprio espírito da forma sonata, assim como a forma romance, o soneto, um auto ou farsa dramática, reside na tensão entre a configuração artística individual e a forma herdada da tradição (no caso da música, graças à tonalidade, e, na literatura, à língua): são projetos individuais inseridos em contextos globais. Elas *são* o conjunto de estratégias viabilizadoras, em seus respectivos campos artísticos, da expressão individual que mimetiza *mais abstratamente* (no caso da música) *ou menos* (no caso da literatura) a tensão existente entre o singular e o universal de um ponto de vista estético. No século XX, essa tensão desapareceu e deu lugar a uma crise nas formas tradicionais em que o individual confia cada vez menos sua expressão às "preformações do universal", o que incluiu progressivamente a

[8] T. ADORNO, "La Forma en la Nueva Música". In: *Escritos Musicales III (Obra completa, 16)*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz e Antonio Gómez Schneekloth. Madrid: Ediciones Akal, 2006, p. 618.
[9] F. JAMESON, *Marcas do Visível*. Trad. vários. Rio de Janeiro: Graal, 1995, p. 23-27.
[10] M. PEDROSA, "Do 'Informal' e seus Equívocos" (1959). In: *Mundo, Homem, Arte em Crise* (org. A. Amaral). São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 34.

desagregação do sistema tonal e a ruína das formas literárias tradicionais que são o centro das discussões que estabeleceremos.

Tudo vai depender, portanto, da circunstância (ocasião e contexto) em que cada palavra for empregada, afinal a palavra "revolução" no discurso de um anarquista não guarda o mesmo valor que na demagogia militar golpista (a "Revolução de 1964"), do mesmo modo que, quando Haroldo de Campos fala em "vanguarda" (em conotação estética), ele está pensando em algo bem distante de Wilson Martins, que a usa num sentido histórico. De todo modo, não se trata, em nenhum dos casos, de falsidade, uma vez que o significado de uma palavra não está petrificado no dicionário, mas no sistema discursivo em que ela é apresentada. Como veremos, as palavras são sempre a manifestação de um conteúdo de verdade, mesmo que subvertido, apresentado de "cabeça para baixo" como se referia Karl Marx (1818-1883) à dialética de G. W. F. Hegel (1770-1831). Seu sentido será sempre relacional e, portanto, ideológico e circunstanciado, por isso também precisará ser preservada sua autenticidade caso a caso, para não desnaturarmos arbitrariamente ou epistemologicamente, sua função específica dentro de um corpo doutrinário ou complexo ideal particular.

O deslocamento da dualidade forma-conteúdo para forma-expressão, como ocorreu no modernismo, se mostra assim como uma imitação abstratizada da própria consubstanciação originária da arte ou da poesia: a linguagem comum explorada pelo poeta de modo deslocado com relação ao uso que dela faz o utente. Há uma refuncionalização de uma prática para lhe criar uma segunda finalidade que continua a se valer do mesmo material, mas o tratando com outra *maneira* e outra intenção. A função da língua deslocada do *não poético* ao *poético* (R. Jakobson) – que Barthes pensou em termos de passagem *escrevente* ao *escritor* – torna-se, no mundo contemporâneo, a única relação que sobrou como comum aos artistas das mais diferentes épocas depois de um século de modernismo. Enquanto o escrevente "não exerce nenhuma ação técnica essencial sobre a palavra; dispõe de uma escritura comum a todos os escreventes, uma espécie de *koinè*, na qual se pode é verdade, distinguir dialetos [...], mas muito raramente estilos"[11], o artista é aquele que afasta a arte do cotidiano para lhe dar uma configuração singular a partir de prefigurações que são coletivas e se encontram adormecidas nos mesmos materiais de que se serve o usuário ordinário da linguagem.

[11] R. BARTHES, "Escritores e Escreventes". In: *Crítica e Verdade*. 3ª ed. 1ª reimpr. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 36.

Não será preciso lançar, por ora, nenhuma luz suplementar para reconhecermos que a poesia concreta surgiu da confluência institucional de exposições e novas situações relacionadas ao processo de modernização industrial brasileiro, que exigiram uma redefinição do papel do artista diante de sua arte em uma época marcada pela reprodução e circulação efusiva de mercadorias (informações) que se exprimem predominantemente pela visualidade.

Como veremos adiante, não foram apenas os aspectos relacionados à reprodutibilidade técnica que influíram no modo de ser da poesia concreta, mas certamente este foi o objeto central do imaginário concretista em seu diálogo com as correntes literárias vigentes em claridade ou latência[12]. Foi através desse diálogo, e mais especificamente, de sua natureza nova e própria, que o concretismo inovou na história cultural brasileira, instituindo um padrão de arte e uma lógica operatória cuidadosamente afinada às recém-inauguradas instituições culturais financiadas pelo capitalismo multinacional que começava a atuar simultaneamente (como é sua característica) na América-Latina, América do Norte e Europa.

Outro nome atribuído a essas vertentes artísticas foi "construtivismo", por se tratar de uma obra de aspiração estética, mas não imitativa ou crítica, apenas construtiva. São formalistas, despolitizadas e distópicas (no sentido das utopias coletivas), bem adequadas aos novos grupos sociais (artistas, público e patronos), especialmente imigrantes ítalo-germanos associados ao capital transnacional que investiam no desenvolvimento de uma cultura cosmopolita e igualmente transnacional. Portanto, esses movimentos que, no Brasil, foram chamados por "vanguardas cosmopolitas" e depois como "neovanguardas", foram os responsáveis pela implantação de uma cultura estética ajustada a esse processo de institucionalização cultural burguesa, nunca uma crítica a ela. Elas nasceram justamente por dentro de tais instituições, não podendo, portanto, serem confundidas nem com modernismo europeu, muito menos com as vanguardas.

A verdade é que quando nós falamos desse novo cosmopolitismo, nós estamos nos referindo ao que hoje é chamado de *pós-modernismo* (a lógica cultural do capitalismo tardio). O pós-modernismo é o cosmopolitismo modernista trazido para dentro do mercado de arte: neste aspecto, continua nos antípodas das vanguardas, ao mesmo tempo em que abandona o mergulho monadológico mais próprio à cultura modernista. Como o romantismo alemão que,

[12] Lukács diz em sua *Estética*: "A história da literatura obscurece as conexões verdadeiras quando se limita a buscar 'influências', confirmá-las ou negá-las, quando objetivamente se tem a expressão qualitativamente diversa, distintos níveis de percepção do mundo, de uma necessidade da época coletivamente sentida". G. LUKÁCS, *Estética*, vol. II. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1963, p. 251.

por ser *tardio*, antecipou o cosmopolitismo, lançando as bases da cultura modernista em uma região em que a nação ainda não estava constituída, o modernismo brasileiro, por ser *hiper-tardio*, importou as primeiras gerações plenamente cosmopolitas e acentuou suas convicções pela condição de diáspora. Conforme indicação de Mário Pedrosa, "esses homens que fogem às catástrofes políticas e sociais do Velho Mundo, trazem também com eles certas experiências, certos gostos pessoais, certa bagagem cultural, em suma modesta, não nos façamos tampouco ilusões"[13], que aqui são apreendidos e, inevitavelmente, transformados.

No particular caso brasileiro, esses imigrantes (aproximadamente metade do empresariado da época) mediaram com pioneirismo os aportes financeiros de uma cultura própria à burguesia multinacional então emergente e que será a protagonista do que Jameson, a partir de Ernest Mandel (1923-1995) chamou por "terceira fase do capitalismo" inaugurada pelo segundo pós-guerra. Foi essa nova fase organizacional do modo de produção capitalista (e sua ênfase na mercantilização do simbólico) que gerou uma sincronia maior entre os eventos, como podemos ver nessa quase simultaneidade de floração da cultura pós-moderna que – como o *apartheid* consagrado por essa mesma época – expressa na escala social a coexistência conflitiva de coisas que sempre foram vistas como diacrônicas (modernidade e arcaísmo). Em termos mais precisos, a espacialidade própria à cultura pós-moderna transparece também no fato de ela emergir (financiada), quase que simultaneamente em todo o globo, submetendo as culturas locais à lógica tautócrona de relações que ela expressa. A lógica cultural do capitalismo multinacional é, ao mesmo tempo, a do *simulacro* pela imagem e a do *apartheid* ("Terceiro Mundo permanente no coração do próprio Primeiro Mundo")[14].

O intuito deste trabalho foi, portanto, muito mais mapear a totalidade em que se moveu o projeto concretista no curso da modernização brasileira, do que o inserir em alguma teoria literária, o que, por sua vez, trouxe à discussão o próprio caráter dessa modernização e de seu sistema literário. Assim, a luta pela totalidade e a disputa pelo seu sentido histórico foram, ambas, as atitudes que permitiram recolocar, de um ponto estratégico pouco objetável, outras tradições artísticas ou teóricas que se contrapuseram e continuam a se contrapor ao concretismo. Este trabalho propõe-se, por fim, como esforço de elaboração crítica de uma

[13] M. PEDROSA, "A Bienal de Cá para Lá". In: *Política das Artes: textos escolhidos I* (org. O. B. F. Arantes). São Paulo: Edusp, 1995, p. 220.
[14] F. JAMESON, *Marcas do Visível*, p. 23. Esta ideia, que Jameson consagrou em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, vem sendo sistematicamente ampliada por Slavoj Žižek em obras como *Bem Vindo ao Deserto do Real*, *Primeiro como Tragédia, Depois como Farsa* e, mais recentemente, em *O Ano em que Sonhamos Perigosamente.*

herança cultural que faça jus à radicação e referência de cada um dos envolvidos, por cima de suas mais salientes (e igualmente pouco objetáveis) diferenças, reconhecendo a coexistência de projetos particulares, muitas vezes contraditórios, inseridos por meio de tradições seletivas em lógicas totalizantes da vida social como são as do mundo capitalista na fase em que o vivemos[15]. A globalização nada mais é que a mundialização pós-moderna das relações capitalistas de produção: a socialização do homem sem a socialização dos meios que o produzem.

[15] R. WILLIAMS, "Base e Superestrutura na Teoria Cultural Marxista", *Revista da USP*, Trad. Vagner Camilo. São Paulo, n. 65, mar.-mai. 2005.

Capítulo 1 – Modernismo e Vanguarda

1.1. Modernismo Europeu

Não é nova a afirmação de que todo movimento artístico inovador cria seus próprios precursores, revelando no passado novos aspectos da história até então desconhecidos. Esse também foi o caso da poesia concreta brasileira, mas com um agravante: no concretismo houve um trabalho sistemático de ordenação dos documentos e narrativas históricas para a primazia do grupo paulista de poesia, por terem sido eles os formuladores e representantes teóricos máximos deste movimento artístico, lançando mão de uma espécie de interpretação retrospectiva realizada por eles próprios. Portanto, de saída, devemos pôr como primeira hipótese a suspeita dessa auto-visão como capaz de encerrar a totalidade de seus componentes determinantes. Expressão eloquente da limitação destas autoavaliações é, por exemplo, o dimensionamento do alcance social dado pelo grupo a suas atividades nas décadas de 1950 e 60.

Destacamos este aspecto porque se observa que, a partir da década de 70, o montante de textos sobre o tema (contando a crítica acadêmica e descontando as exceções) quase sempre polemizam com os mesmos conceitos que os próprios poetas puseram em circulação. O reconhecimento da institucionalidade do concretismo brasileiro é um bom indicativo para compreender, entre outras coisas, porque ele foi muito mais duradouro que outros concretismos[16], seu consequente alcance social e em que medida ele se aproximou e se afastou das práticas vanguardistas europeias do início do século passado, com quem dialogava francamente e de quem descendia[17]. A certeza: todo o programa noigandres de arte e poesia foi pensado em diálogo explícito com algumas obras e autores vinculados aos denominados

[16] O próprio Haroldo de Campos enxergava essas divergências, exemplificando-as a partir do caso argentino. As ideias de vanguarda apresentadas nas revistas *Madi* e *Nueva Visión* se inclinavam a uma temática abstratizante que mantinha, ainda que modificado, o verso linear tradicional, numa espécie de "supra-realismo de tipo científico" muito distante das propostas concretistas brasileiras, o que talvez explique a sua maior efemeridade.

[17] Pensamos aqui com o húngaro György Lukács, que sempre viu o processo histórico como a história das transformações das categorias enquanto partes integrantes da realidade em seu perpétuo movimento "A velha filosofia esboçava um sistema de categorias, no interior do qual apareciam também as categorias históricas. No sistema de categorias do marxismo, cada coisa é, primariamente, algo dotado de uma qualidade, uma coisidade e um ser categorial. Um ser não objetivo é um não-ser. E dentro desse algo, a história é a história da transformação das categorias. As categorias são, portanto, parte integrante da efetividade". G. LUKÁCS, *Pensamento Vivido: autobiografia em diálogo de Georg Lukács: entrevista a István Eörsi e Erzsébet Vezér*. Trad. Cristina Alberta Franco. São Paulo, Viçosa: Estudos e Edições Ad Hominem, Editora da UFV, 1999, pp. 145-6.

movimentos históricos de vanguarda. Neste capítulo tentaremos delimitar os referenciais dessa relação.

Talvez a própria institucionalidade do grupo explique a falta de tematizações nesse sentido, a ausência estratégica de algumas categorias nas formulações de seus próprios idealizadores. Porém, estes momentos de escolhas individuais (por exemplo, questionar ou não sua própria institucionalidade) transcendem o mero fenômeno cotidiano, colocando uma grande escala de mediações entre estes homens singulares e os mais decisivos acontecimentos sociais de seu período histórico. Isso significa dizer que "os valores que afirmamos, com um simples gesto ou por meio de complicados argumentos filosóficos, têm seu fundamento último e natural nas necessidades humanas. Não pode haver valores sem necessidades correspondentes"[18]. E se a formação da *individualidade* consiste no conjunto processual de decisões alternativas, socialmente determinadas, ante a diversidade quase infinita a que está submetido o membro singular de uma sociedade, nada evita a existência de classes, grupos, estratos etc.

No caso do concretismo poético, um dos núcleos da pluralidade de tendências brasileiras do movimento (que *lato sensu* incluiu o Grupo Ruptura, Grupo Frente e as eventuais vertentes construtivistas e abstracionistas), vê-se que ele começou a ser esboçado nos cursos ministrados pelo maestro Koellreutter em 1952 e nas audições que Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari faziam, naquela mesma época, dos discos de compositores como John Cage. Isso é afirmado por Décio Pignatari na chistosa tese de seu livro *Informação, Linguagem e Comunicação*[19] (1968) e será demonstrado pela análise do material produzido pelo grupo antes de 1953 (capítulo III), comprovando que quando seu programa estético rumou ao concretismo, imbricou-se ao campo musical, mais especificamente à música de vanguarda entre 1940 e 1960: Arnold Schoenberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e Pierre Boulez.

Mas é preciso respeitar a lógica das coisas e falar em "estética", como fizemos, senão é uma impropriedade discursiva, configura uma arrumação antecipada que pouco ajuda. A rigor não existe uma "estética", ainda que existam tematizações que, nas ontologias, concerniriam à estética: meditar continuamente sobre as causas dos efeitos da arte sobre o

[18] I. MÉSZÁROS, *A Teoria da Alienação em Marx*. Trad. Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 174.
[19] "Em 1952, já possuíamos os discos de John Cage, com peças para piano preparado. Por essa época, Koellreutter já nos trazia as informações certas... e dava as interpretações erradas". D. PIGNATARI, *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 132.

indivíduo e suas metamorfoses dentro do processo de entificação histórica do gênero humano. Questões como estas emergem de sub-reptício por toda obra teórica dos três poetas e de seus correligionários, mas sem nunca ocuparem a primeira instância. Ainda que elas estejam sempre lá, fechando-se por debaixo da malha fina numa complexa unidade figurativa assistêmica, será muito mais útil e respeitoso estabelecer uma temática geral tripartite – poesia(manifesto)-polêmica(teoria)-tradução(tradutologia) – que se ramifique sempre que necessário, a fim de reproduzir no próprio ato expositivo a hierarquização temática que foi se estabelecendo ao longo do trabalho do grupo.

No âmbito geral da história da arte do século XX, o termo "concretismo" foi mais difundido a partir da *musique concrète* que Pierre Schaffer (1910-1995) vinha desenvolvendo[20] ao menos desde 1948. Mas podemos verificar seu uso por Hans Arp[21] (1886-1966) em 1942 ou em Max Bill[22] na década anterior. Wassily Kandinsky (1866-1944) recorreu à ideia, em 1938, ao definir, no embalo do abstracionismo/suprematismo, sua pintura como "arte concreta" [*Konkrete Kunst*][23], indicando o que havia de comum entre sua obra e a de Theo van Doesburg (nome adotado por Christian Emil Marie Küpper, 1883-1931) que utilizou ainda antes (1930) a versão francesa desse mesmo termo [*art concret*] para desvincular sua arte da imitação da natureza. Essa conceituação em Doesburg, por sua vez, era a consecução extrema de suas propostas de novembro de 1918 no "Manifesto I De Stijl" (*De Stijl*, ano 2, novembro, n. 1), no qual afirmava que "a guerra destruiu o antigo mundo com seu conteúdo: a dominação individual a todos os pontos de vista. [...] As tradições, os dogmas e as prerrogativas do individualismo (o natural) se opõem a essa realização"[24].

Este primeiro manifesto ("Manifesto I De Stijl"), publicado simultaneamente em quatro idiomas (holandês, francês, inglês e alemão), inaugurava o segundo ano da revista

[20] 08 de outubro de 1948 foi a data de irradiação dos *Études de Bruit* apresentados em um *concert de bruits*, a partir do Studio d'Essai da Radiodifusão Nacional no qual Schaffer trabalhava desde 1943. Esse experimento foi narrado em *Introduction à la Musique Concrète*, de 1950. Cf. C. PALOMBINI, "A Música Concreta Revisitada", *Revista Eletrônica de Musicologia*, UFPB, vol. IV, jun. 1999.
[21] J. ARP, "Arte Abstrata, Arte Concreta". In: H. B. CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*. Trad. Waltensir Dutra et. al. São Paulo: Martins Fontes, 1988, pp. 394-6.
[22] Segundo cronologia fornecida por Ferreira Gullar, Bill publicou o artigo "Formas Concretas" em 1936 (ainda na acepção geral da arte construtiva) e em 1944 organizou a exposição *Konkrete Kunst* [Arte Concreta] na Kunsthalle de Basiléia. F. GULLAR, *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, p. 221.
[23] W. KANDINSKY, "Arte Concreta". In: H. B. CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*, pp. 351-3.
[24] T. DOESBURG, "Manifeste I De Stijl". In: A. KRAMER (org.), *Les Grands Manifestes de l'Art des XIX^{e} et XX^{e} Siècles*. Trad. Antje Kramer e Laura Karp-Lugo. Paris: BeauxArts Éditions, 2011, p. 92.

homônima[25]. O esforço do grupo holandês – que ainda incluía Robert Van't Hoff (1887-1979), Vilmos Huszar (1884-1960), Anthony Kok (1882-1969), Piet Mondrian (1872-1944), Georges Vantongerloo (1886-1965) e Jan Wils (1891-1972) – é reconhecido por Antje Kramer (organizadora, tradutora e comentadora de uma antologia de manifestos e trechos escolhidos de manifestos vanguardistas)[26] como correspondente a uma "abstração radical" de estilo suprematista segundo o qual a "pureza" e o "universal" são capazes de proporcionar, por meio do estilo, uma "unidade internacional de Vida, Arte, Cultura" como desejado por Doesburg.

Theo, figura central e controladora do movimento, havia sido influenciado pela leitura de *Regards sur le Passé*, de Kandinsky, em 1913, momento a partir do qual "a abstração lhe parece como a única via possível para atender ao [seu] espírito absoluto na pintura". Em 1915 aproximou-se de Mondrian de quem assimilou o *neoplasticismo* e depois rumou à Bauhaus (1922), onde lecionou por um ano, estabelecendo "as trocas entre as cenas dadaístas e construtivistas". Pouco antes de 1930, mais precisamente em 1928, Theo havia rompido com a austeridade do sistema neoplasticista, registrando o feito em um número especial da revista. "Trazendo novamente à baila a harmonia estática do sistema ortogonal, ele compromete toda uma visão do mundo: em lugar de querer resolver as oposições, ele procura [pelo uso da diagonal] criar as tensões, notadamente nas suas *Contra-composições*, diversificando as direções e as formas"[27].

Destas posições brotaria o concretismo, que foi apresentado em abril de 1930 no manifesto "Base da Pintura Concreta" estampado no número único da revista *Art Concret* publicada em Paris, assinado por Theo van Doesburg, Jean Hélion (1904-1987), Otto Gustav Carlsund (1887-1948), Marcel Wantz e León Arthur Tutundjian (1905-1968)[28]. Neste

[25] *De Stijl* foi uma revista mensal que teve 90 números entre 1917 e 1931. Tentava reunir as tendências construtivas internacionais com princípios lógicos e exclusivamente plasticista, por isso o grupo acaba por se confundir com o movimento neoplasticista e sua linguagem não individual, universal, objetiva etc. Observa Ferreira Gullar que "segundo esse ponto de vista, a arte deveria desaparecer, ao cabo de uma evolução paulatina, para se fundir na vida cotidiana mesma que, por sua vez, já se teria transformado em obra de arte". O Neoplasticismo antevê e expressa o *fim da arte* não muito distante, o que não era negativo para eles, mas uma integração transformadora. Estavam certos, exceto pela transformação que não veio. Para Mondrian a expressão individual é antiartística porque não é universal. F. GULLAR, *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*, p. 148.

[26] Da coletânea de A. Kramer, só serão referidos nesta tese alguns dos manifestos apresentados *integralmente* (exclusivamente aqueles cujo original seja em alemão, russo ou holandês), nunca os extratos de manifestos.

[27] A. KRAMER, "Pour une Abstraction Radicale, un Grand Style", op. cit., pp. 94-5.

[28] A mencionada antologia de Kramer transcreve o manifesto "Base de la Peinture Concrète", mas este documento representa apenas a súmula hexatópica das ideias lançadas nas dezesseis páginas da publicação original. Para esta pesquisa, recorri à edição fac-similar publicada junto ao catálogo da galeria 16, Rue de

contexto, a arte concreta é concebida como abstração geométrica baseada em *formas elementares* e *leis aritméticas* que vinham sendo projetadas por Theo van Doesburg desde seu apoio inicial e posteriores críticas ao neoplasticismo de Mondrian. Trata-se da defesa da via mais rigorosa da abstração e que foi direcionada contra o grupo Cercle et Carré, liderado pelo uruguaio Joaquín Torres García (1874-1949) e o francês Michel Seuphor (1901-1999), existente desde 1929[29] – polêmica que se repetirá na Argentina como veremos na parte final deste capítulo. A concepção fundamental do grupo: o uso dos elementos básicos à pintura (plano, linhas, cor, etc.) com uma exatidão mecânica, sem sentimentos ou hesitações.

> Se esse grupo acaba de nascer, seu teórico-chefe está longe de ser um estreante na matéria. Desde 1917, Theo van Doesburg criou o grupo De Stijl, pioneiro da abstração, depois, enquanto professor convidado pela Bauhaus participou da rede europeia do construtivismo. A partir de 1924 ele começa a compor suas obras com os elementos modulares e de tramas regulares que lhe permitem calcular as proporções e justificar a organização da superfície pelas progressões aritméticas. [...] Mas eis que o fundador Theo van Doesburg pensa dar um segundo sopro à voga abstrata, a definição teórica da arte concreta se tornará seu testamento: ele morre em 1931 de uma parada cardíaca, com somente 47 anos. Sem o líder, o grupo se dissolve pouco depois, Carlsund, Hélion e Tutundjian se desligando da austeridade concreta, beneficiada das composições biomórficas, de fato figurativas. É no seio da associação abstração-criação, criada em 1931 sob a égide dos pintores Auguste Herbin e Georges Vantongerloo, antigo membro do Stijl, que a herança da arte concreta perdurará, antes de ganhar uma ampla notoriedade internacional com numerosos discípulos, de Max Bill e do Groupe de Recherche d'art Visuel (GRAV) ao neoconcretismo brasileiro do fim dos anos 1950.[30]

A distinção conceitual entre abstracionismo e concretismo só seria consolidada por Tomás Maldonado (1955), designer, teórico e antigo discípulo de Bill, que será responsável pela reformulação do projeto da Escola Superior da Forma de Ulm, distanciando-a em definitivo da utopia bauhausiana: o *abstracionismo* liga-se à aleatoriedade, a arte *concreta* ao geometrismo. Mas isso nem sempre era regra, como veremos no caso do abstracionismo argentino que foi imediatamente, e sempre, associado ao construtivismo racional. No caso da música, já que a mencionamos, também não é aplicável essa distinção, e a música concreta é quase que exclusivamente associada a um procedimento composicional fundamentado na manipulação integral da materialidade bruta dessa arte (som e silêncio): objetos sonoros na

---

LILLE, de 1 de abril de 1976 (sob direção de Michel Géraud, Harry Jancovici e Maurice Matieu) que me foi gentilmente cedida pelo pintor Gontran Guanaes Netto (1933-), em Cachan (França), em julho de 2012.

[29] Também fizeram parte do grupo: Jean Arp (1886-1966) e Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), Luigi Russolo (1883-1947), Georges Vantongerloo e Auguste Herbin (1882-1960). F. MORAIS, "A Vocação Construtiva da Arte Latino-Americana (mas o caos permanece)". In: R. PONTUAL, *América Latina Geometria Sensível*. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, GBM, 1978, p. 16.

[30] A. KRAMER, "Un Menifeste Devenu Testament", op. cit., pp. 142-3.

música concreta francesa – em 1951 Schaffer se associou a Pierre Henry (1927-) e criou o Groupe de Recherche de Musique Concrète – e a especulação eletrônico-serial em Darmstadt.

No Brasil, Mário Pedrosa apresentou a distinção entre *concretismo* e *abstracionismo* em 1952, quando da apresentação da Exposição de Artistas Brasileiros realizada no MAM-RJ, em abril daquele ano, reconhecendo que "os artistas mais atuais" da época difundiam-se por diversos ramos abstracionistas:

> [...] de um lado a grande filiação dos que provêm de Klee, o grande artista que conciliou sempre a poesia e a abstração, o lirismo e a forma, o super-realismo com a transcendência plástica. De outro os construtores, que se originam do ritmo plástico severo de Mondrian e tentam, na esteira de Max Bill e outros, dar ao mundo moderno o seu estilo definitivo e universal. [31]

O construtivismo em Kandinsky tem o efeito de uma abstração do indivíduo que, como tal, exprime o movimento holístico dos entes, mas nunca o de definir seus procedimentos a partir dos materiais, como se estes tivessem algum valor gerativo. Apenas vale-se deles para externar uma *nova beleza* de ordem interna que, para se realizar plenamente, precisa desligar-se da imitação dos objetos da realidade e, por isso, desconvencionalizar-se. A pintura deve ser construtiva a fim de viabilizar uma expressão interior desimpedida, uma alternativa para a manifestação da intimidade em seu embate com as formas. É o que vemos por todo *Do Espiritual na Arte, e na Pintura em Particular* (1912): a busca mística de uma linhagem evolutiva que oriente o caminho presente. A via racionalista, depois tornada funcional (o contrário de Kandinsky) veio de Mondrian e De Stijl, e se aperfeiçoou na Bauhaus e em Ulm pelo cruzamento com setores do construtivismo russo. De todas estas, "o concretismo brasileiro, derivado de Ulm, levou a consequências extremas aquela tendência ótica introduzida na Alemanha e na Suíça por [El] Lissitzky"[32], algo que retomaremos na segunda parte deste capítulo.

Posteriormente, em 1975, Augusto de Campos lastimaria, na introdução à segunda edição da *Teoria da Poesia Concreta*, o termo "concretismo" enquanto "rótulo anonimizador", no que ele tinha grande dose de razão. Basta pensarmos que este termo, só na poesia, designa os trabalhos de Ronaldo Azeredo (1937-), Reynaldo Jardim (1926-2011), Wlademir Dias-Pino (1927-) e um pouco de Ferreira Gullar, Mário Faustino (1930-1962), Cassiano Ricardo (1895-1974), Mario Chamie (1933-2011), Edgard Braga (1897-1985), José

[31] M. PEDROSA, "O Momento Artístico". In: *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III* (org. O.B.F. Arantes). São Paulo: Edusp, 1998, p. 243.
[32] F. GULLAR, *Etapas da Arte Contemporânea*, p. 139.

Lino Grünewald (1931-2000) e Pedro Xisto (1901-1987) – afora os sabidos Pignatari, Augusto e Haroldo – homogeneizando uma pluralidade de tendências francamente diferenciadas. Portanto, temos que reconhecer que o recurso ao termo "concretismo" refere-se, no máximo, a um conjunto de características comuns a estes artistas, sem tocar nas suas diferenças. E a característica fundamentalmente comum a todos eles é, como demonstraremos, o que Haroldo de Campos, em 1960, portanto em uma visão retrospectiva, chamou de "compromisso de fundo com a medula da linguagem".

Isto significa que a transformação da linguagem foi o fator que conferiu unidade à diversidade de posições e atitudes poéticas (válida também para pintura, escultura, música...) que se desenvolviam naquele período (1950-1964) coabitando temas comuns, ainda que com discordâncias evidentes. Trata-se de um desarranjo central: a palavra aparentemente perdeu sua dimensão humano-afetiva mediata, tornando-se elemento desprovido de identidade semântica. É o desvalimento conceitual (léxico) da palavra que passa a ser tomada em sua sonoridade e espacialidade gráfica. Substitui-se a estrutura frásica peculiar ao verso por estruturas nominais condizentes com as novas práticas da cultura visual, seus limites característicos e todos os tipos de consequências daí correntes.

A essa dimensão, se junta, de imediato, como que para tirar a prova dos nove, a outra face do trabalho do grupo: a teoria. Mas os três paulistas não foram pioneiros ao justificarem teoricamente suas opções. Ao menos desde a crise dos ideais do primeiro humanismo renascentista, expressa no advento da arte maneirista, a *instabilidade* havia assumido uma posição estética central no pensamento artístico, lançando a problemática de sua legitimidade. Não seria exagero afirmar que a *estética* só foi pensada como ramo filosófico autônomo no momento em que a autorreferência da arte se consolidou sacramentando sua autonomia. Pela primeira vez, a busca pela perfeição da beleza transcendental (o *belo ideal* de tipo grego) foi substituída pelo jogo de cumprimento e desregramento dos elementos artísticos vigentes. Essa transformação nos referenciais da arte, do ponto a partir do qual ela é pensada e desenvolvida, é expressão própria do patamar histórico alcançado pelo homem moderno. A beleza artística não reside mais na realização dos ideais da tradição (catarse conformativa/ética), mas na elevação da "visão do mundo" do *indivíduo* (catarse especulativa/estética), como definiu J.W. Goethe (1749-1832). Ainda que na antiguidade ela também operasse essas transformações, só agora sua consciência (tornada finalidade) se faz presente.

A discussão em torno da *Seconda Prattica*, de Claudio Monteverdi (1567-1643), movida por Giovanni Maria Artusi (1540-1613)[33], a redefinição do Belo por Voltaire (1694-1778) em seu *Dicionário de Filosofia*, as discussões entre Denis Diderot (1713-1784) e Jean le Rond d'Alembert (1717-1783), as cartas Goethe-Schiller, entre tantos outros momentos, comprovam a carga subjetiva que passou a aplacar o Belo desde o renascimento mercantil. À medida que os estilos se sucederam, que se processaram as transformações nas formas artísticas e as rupturas avançaram sobre categorias arrimadoras da tradição cultural ocidental, generalizou-se a necessidade de justificar teoricamente as escolhas, tornando tais elaborações cada vez mais inseparáveis do próprio fazer artístico. Quanto mais rupturas são provocadas pelo abandono ou troca de um número progressivo de elementos que sedimentaram as continuidades, os vigamentos que constituem a espinha dorsal da tradição cultural ocidental, mais a reivindicação da condição de arte se faz pelo recurso racional-discursivo de propensão filosófica e científica: surge um novo objeto da realidade que exige atualização e uma nova justificação de ordem gnosiológica. Como registrou o crítico brasileiro Roberto Schwarz, "entender-se e explicar-se historicamente formam parte da condição moderna"[34].

Foi com as alterações formais do romantismo que se pôde, pela primeira vez, visualizar esses fundamentos que sustinham as continuidades que configuravam os cânones da cultura de uma classe (herdeira da linhagem judaico-cristão-greco-romana) cada vez mais questionada pelo novo historicismo emergente a partir de Giambattista Vico (1668-1744). Desde então, o contato travado por tantos artistas europeus da segunda metade do século XIX com a arte oriental, especialmente a japonesa (pense-se em Zola, Manet, Flaubert...), só acelerou o processo. Mário Pedrosa caracterizou bem esse fenômeno da *chinoiserie* e do niponismo em ao menos dois textos. Em 1952, afirmou que a arte moderna, por estar concentrada no seu esforço à pura elaboração criadora, "se afasta cada vez mais das clássicas plagas do Mediterrâneo. E à medida que dali se afasta, aproxima-se dos povos estranhos, alheios ao ideal greco-romano"[35]. Depois, em 1970 ("A Bienal de Cá para Lá"), explorou ainda mais essa ideia acrescendo novos nomes:

> Revelação dos *ukyo-ê*, estampas populares japonesas sobre os impressionistas e pós-impressionistas; influência dos fetiches negros sobre

[33] O músico e formulador estético Ibaney Chasin desenvolveu um estudo sistemático sobre o nascimento da *seconda prattica* monteverdiana e sua consequente polêmica com Artusi em sua tese doutoral posteriormente publicada em livro I. CHASIN, *Música Serva d'Alma: ad voce umaníssima*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
[34] R. SCHWARZ, "Marco Histórico". In: *Que Horas São?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 63.
[35] M. PEDROSA, "Semana de Arte Moderna". In: *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*, p. 141.

> os cubistas; a revolução da escultura branca sob o impacto da escultura pré-colombiana mexicana; o impacto da arte de todo o arquipélago polinésio e Oceania, da arte dos reinos de Kmer e de Camboja, da arte arcaica e das Cíclades gregas elevada acima da arte clássica sob Péricles etc., etc., transformaram a visão e sensibilidade das novas gerações artísticas da Europa desde Van Gogh e Gauguin.[36]

Ao que tudo indica, quando as inovações chegam com grande voragem à arte, a teoria cumpre a função de amortizar o impacto da obra, como atesta o advento do *ensaio* como forma literária a partir de Michel de Montaigne (1533-1592). Até então, "a literatura nunca refletia sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava mas não se falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura objeto e metaliteratura".[37]

Desde o último movimento de seu quarteto em Mi-menor (op. 59, n. 2, 1806) Ludwig van Beethoven (1770-1827) utilizava a tonalidade flutuante, e quando em seu opus 111 (*Sonata em dó menor*, 1822) ele deu a sonata como concluída ainda no segundo movimento, a contraposição à forma musical classicista por excelência (a forma-sonata) era definitiva. Mas nada granou de imediato e a solução tomada pelos compositores românticos que lhe sucederam foi a de valerem-se do uso de formas fragmentárias menores, como originado por Frederic Chopin (1810-1849), mantendo intocado o tonalismo, ainda que o complexificando de maneira definitiva. As formas tradicionais caíram em desuso, retornando apenas na Alemanha do final do século, como consecução da saturação tonal aos moldes beethovenianos em Richard Strauss (1864-1949), Gustav Mahler (1860-1911) e Richard Wagner (1813-1883). Foi esse radicalismo em levar ao limite a própria constituição do paradigma que sustentou toda a moderna música ocidental (o sistema tonal) que arrancou de Proust a expressão: "foram os próprios quartetos de Beethoven (os de número XII, XIII, XIV e XV) que levaram cinquenta anos para dar vida e número ao público dos quartetos de Beethoven, realizando desse modo, como todas as grandes obras, um progresso, se não no valor dos artistas, pelo

[36] Idem, "Bienal de Cá para Lá". In: *Política das Artes: textos escolhidos I* (org. O. B. F. Arantes). São Paulo: Edusp, 1995, p. 255.
[37] R. BARTHES, "Literatura e Metalinguagem". In: *Crítica e Verdade*, p. 28.

menos na sociedade dos espíritos, largamente constituída hoje pelo que era impossível encontrar quando a obra prima apareceu, isto é, criaturas capazes de amá-la"[38].

O mesmo se deu em outras áreas: do prefácio-manifesto ao *Cromwell* redigido por Victor Hugo[39] (1802-1885) em 1827, à narrativa flaubertiana[40], passando pela crítica de Honoré de Balzac (1799-1850) ao classicismo de Stendhal (Henri-Marie Beyle, 1783-1842) na década de quarenta[41], todos questionavam os cânones da cultura clássica setecentista, pavimentando aquilo que à época se convencionou nomear como *romantismo*. Naquele não tão longínquo início de conversão conservadora da burguesia, o rompimento era pontual e direcionado apenas ao seu recente passado revolucionário. Aquela classe que ascendeu ao poder guilhotinando mais de 40 mil pessoas, entre 31 de maio de 1793 e 27 de julho de 1794, encerrou o século executando sumariamente 32 mil seres humanos e condenando outros 45 mil ao final da Comuna de Paris.

> O jovem Goethe – ainda que pessoalmente não seja nenhum plebeu, tampouco um revolucionário no sentido político – proclama com essa orientação e esse conteúdo de sua obra os ideais popular-revolucionários da revolução burguesa. [...] O jovem Goethe continua, superando seus predecessores, a linha artística Richardson-Rousseau. Deles toma a temática: a representação da intimidade, afetivamente carregada, da vida cotidiana burguesa, com objetivo de mostrar nessa intimidade a silhueta do novo homem que está nascendo em contraposição à sociedade feudal. Mas ainda que em Rousseau o mundo externo [...] se dissolva na tonalidade emocional subjetiva, o jovem Goethe é ao mesmo tempo herdeiro da clara e objetiva configuração do mundo externo, do mundo da sociedade e da natureza: o jovem Goethe não é só continuador de Richardson e de Rousseau, mas também de Fielding e de Goldshmith.[42]

---

[38] M. PROUST, *À Sombra das Raparigas em Flor*. Trad. Mário Quintana, 3ª ed. rev. São Paulo: Globo, 2006, pp. 137-8. A propósito destes mesmos quartetos, Pierre Boulez afirmou: "Só as últimas obras de Beethoven colocam novamente em questão essa herança [tonal]; e ainda assim não tiveram consequências imediatas". P. BOULEZ, "Momento de Johann Sebastian Bach". In: *Apontamentos de Aprendiz*. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 23.

[39] Estão neste manifesto algumas das características mais fundamentais da cultura romântica: a intromissão poética do grotesco, as diretrizes para a conduta boêmia e o distanciamento da vida prática pela incompatibilidade entre as pretensões morais do indivíduo e as convenções da sociedade; ideias prontamente endossadas pelos demais membros do cenáculo organizado por Hugo, como Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), Alexandre Dumas (1802-1870), Alfred de Musset (1810-1857), Balzac e Eugène Delacroix (1798-1863).

[40] Em célebre ensaio de 1935, Lukács afirma: "Flaubert, a maior figura do realismo posterior a 1848, é um admirador ainda mais fanático do que o próprio Balzac da beleza do estilo de Chateaubriand; para Flaubert, a grandeza literária de Stendhal não tem mais nenhum sentido". G. LUKÁCS, "A Polêmica Entre Balzac e Stendhal". In: *Ensaios Sobre Literatura*. Trad. vários. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 128.

[41] "Não creio que seja possível ilustrar a sociedade moderna com os rígidos métodos da literatura dos séculos XVII e XVIII. Considero inevitável a aplicação na literatura moderna dos elementos dramáticos da imagem, da pintura, da descrição, diálogo". H. BALZAC apud G. LUKÁCS, op. cit., p. 117.

[42] G. LUKÁCS, "Los Sufrimientos del Joven Werther". In: *Goethe y su Época: precedido de Minna von Barnhelm*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1968, pp. 81-83.

Pode-se ver que a passagem definitiva a uma mentalidade relativista e fundamentalmente calcada na historicidade dos fenômenos, característica ao romantismo e que propiciou a dissolução das reminiscências aristocráticas na arte burguesa pela assimilação de elementos plebeus, inexistia no classicismo de Weimar. Como demonstrou Lukács em *Goethe e sua Época*, a ruptura com os limites da razão burguesa – a filosofia e os cânones artísticos da cultura iluminista – tiveram sua origem em Novalis (1772-1801) e A. W. Schlegel (1721-1793), os primeiros a questionarem o evolucionismo lógico das relações históricas. O relativismo então se generaliza, assim como a incapacidade de pensar as coisas sem vê-las por múltiplos enfoques históricos, o que se revela tanto na crítica de oposição quanto na defesa da divisão estamental da sociedade. Ao mesmo tempo, o pensamento burguês conservador, que teria sua maior expressão na filosofia positivista, lançou-se à negação de seu passado revolucionário e, mesmo, à existência do iluminismo na Alemanha.

Por isso não é incomum considerar Beethoven, Goethe ou Friedrich Schiller (1759-1805) como românticos[43]. O classicismo alemão, conforme observou Lukács, foi o pensamento mais próprio da burguesia alemã, ainda que sem a veemência revolucionária jacobina, salpicado por elementos plebeus do roussoismo e fortemente influenciado pelo historicismo classicista de J.J. Winckelmann (1717-1768). Precisamente por ter sido tardio, o iluminismo alemão antecipou momentos e tendências históricas que se generalizariam posteriormente no romantismo. A sensação de falta de influência sobre os acontecimentos políticos, característico à burguesia alemã, tornou-se, então, a de todos os intelectuais europeus desta classe que sofrem com seu isolamento. A arte perdeu o caráter instrutivo no sentido de uma reflexão a respeito do homem e do seu destino e passou a ser encarada como fonte do arrebatamento por lágrimas e êxtase.

Todo o período oitocentista oscilou entre a desilusão dos progressistas e a consumação trágica nos conservadores, mas com uma atitude comum que era inteiramente nova: pela primeira vez na história ocidental, os grandes artistas odiavam a classe social da qual eram provenientes, fazendo com que, finalmente, fossem dissolvidos os elementos artísticos aristocráticos que sobreviveram a todo o classicismo. Isto ocorreu mesmo nos autores vindos da aristocracia, como o visconde de Chateaubriand (1798-1848), *lord* Byron (1788-1824) e Alphonse de Lamartine (1790-1869). Na nova correlação de forças sociais desencadeadas pela instauração do capitalismo industrial e a progressiva proletarização urbana da classe

[43] Cf. A. ROSENFELD, "Schiller Anti-Romântico" e "Beethoven e o Romantismo". In: *Texto/Contexto II*. São Paulo, Campinas: Perspectiva, Edusp, Ed. Unicamp, 2000, pp. 267-282.

trabalhadora, a ideológica harmonia entre capital e trabalho era cotidianamente desmentida pela "maximização da fragmentação" e "mecanização 'racionalizadora'"[44].

Repercutindo no isolamento artístico facilmente reconhecível pela conduta boêmia, esse desencanto com a ausência de alternativas reais ao processo de individuação e à acentuação da divisão do trabalho fez com que as relações emocionais começassem a perder progressivamente o seu valor moral. A ideia do "segundo eu" que trata a si mesmo como desconhecido, as "latências", os "duplos" e o "inconsciente" tornaram-se cada vez mais presentes. As incertezas fizeram-se mais vivas, os sentimentos mais livres e a arte mais musical, numa escalada de interesse em si mesma que só se explica pelo isolamento burguês pós-revolucionário.

> Trata-se do problema central da concepção do mundo e do estilo de todo o século XIX: definir a essência do romantismo. Não existe grande escritor que tenha podido se esquivar deste processo de clarificação; falo dos escritores que surgiram depois da revolução francesa. A clarificação já começa no período "weimariano" de Goethe e Schiller e alcança seu ápice na crítica de Heine ao romantismo. O seu processo foi obstaculizado categoricamente pela circunstância de que o romantismo não é de fato uma orientação puramente literária. Na concepção romântica do mundo exprime-se uma rebelião espontânea e profunda contra a rápida evolução do sistema de produção capitalista, naturalmente através de formas muito contraditórias. Os românticos mais avançados transformam-se frequentemente em reacionários feudais e ultramontanos. Mas no fundo do movimento existe sempre a rebelião espontânea contra o capitalismo.[45]

Esses são alguns dos elementos que impugnam as tradicionais indagações, surgidas em pleno liberalismo oitocentista, acerca do caráter revolucionário (progressista) ou contrarrevolucionário (reacionário) do romantismo. Como observou Arnold Hauser (1892-1978), os liberais de então ainda eram incapazes de compreender o período histórico nascente como campo de tensão entre múltiplas tendências (revolucionárias e conservadoras) nas quais prevalecia, como traço comum, o tom irracionalista. Importa observar que, apesar disso, não se pode ainda falar em uma negação *in totum* da razão – como ocorreria depois de Friedrich Nietzsche (1844-1900) –, mas em um afastamento progressivo da razão iluminista, provocando um conflito constante entre passadismo e utopia que Hauser considerou como o "mais doloroso revés do racionalismo".

> Para o século XVIII, a poesia era a expressão das ideias; o significado e o propósito das imagens poéticas eram a explicação e a ilustração de um

[44] I. MÉSZÁROS. *A Teoria da Alienação em Marx*, p. 176.
[45] G. LUKÁCS. "Los Sufrimientos del Joven Werther", p. 118.

> conteúdo ideal. Na poesia romântica, por outro lado, a imagem poética não é o resultado, mas a fonte das ideias. A metáfora torna-se produtiva e sentimos como se a linguagem estivesse tornando-se autônoma e se incumbisse por conta própria da composição. Os românticos abandonam-se à linguagem sem resistência e desse modo também dão expressão à sua concepção antirracionalista da arte.[46]

Em outra obra, *Maneirismo: a crise da renascença e o nascimento da arte moderna*, A. Hauser lembra que o irracionalismo não é danoso às artes como à filosofia, pois se o irracionalismo, na filosofia e na ciência, conduz à "destruição da razão" (expressão que toma de Lukács) e à "decadência intelectual", o mesmo não ocorre na criação de obras de arte. Segundo o autor, por mais que se reconheça a existência de uma relação causal entre filosofia de vida (visão do mundo), concepções políticas e atitude social, por um lado, e a criação artística por outro, não se pode concluir daí que padrões indiscutivelmente altos no primeiro domínio resultem necessariamente em padrões elevados no segundo, diferença muitas vezes ignorada: "Contudo, o fenômeno pelo qual um homem bom pode ser um mau músico e vice-versa, não é desconhecido no nível social. A inteligência artística é muito diferente da teórica, e o paradoxo, como o irracionalismo em geral, significa algo muito diferente para o artista e para o filósofo"[47].

Existe, portanto, uma distinção estética fundamental que envolve a falsa-polêmica do irracionalismo nas artes, pois se a arte é – e de fato o é – um ato da consciência, em nenhum momento ela se apresenta como um ato desantropomorfizador voltado à apreensão de um *ser em si*, mas como um ato imaginativo, representativo ou, até mesmo, de julgamento antropomorfizador; mas nunca um ato de conhecer. Assim, as dificuldades que se impõem à atitude cognoscitiva (filosófico-científica) não podem ser confundidas com os atos simbólico-representativos, como bem expresso em várias passagens da *Estética*, de Lukács. Ainda que exista certa coincidência entre *teoria estética* e *científica* em Lukács, essas duas esferas não se confundem jamais, pois, como observou o italiano Guido Oldrini, "o fato que, sendo a realidade una e contínua, as mesmas categorias fundamentais devem necessariamente comparecer em todas as esferas da realidade – o que não exclui a existência de categorias específicas para cada uma"[48]. É o *realismo ontológico* como aspiração a uma totalidade

[46] A. HAUSER. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 709.
[47] Idem. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. Trad. Jacob Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 23.
[48] G. OLDRINI, "Em Busca das Raízes da Ontologia (marxista) de Lukács". In: S. LESSA, M. O. PINASSI, (orgs.), *Lukács e a Atualidade do Marxismo*. Trad. Ivo Tonet. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 60.

objetiva, o que inevitavelmente o põe diante de alguns problemas que coincidem com os da ciência: a relação entre sujeito e objeto, consciência e mundo, sociabilidade (cultura) e natureza entre outros.

Mais importante é registrar que depois das guerras napoleônicas, as burguesias nacionais que ainda não haviam revolucionado, e que sempre estiveram ao lado da Revolução, aferraram-se na luta contra todo liberalismo. O romantismo se tornou a conservação contra Napoleão e a revolução que ele representava. Por outro lado, na própria França, este movimento assumiu a feição de uma literatura *émigré*, servindo de porta-voz da restauração até 1820 e depois tomando conotação crítica, especialmente a partir do manifesto de Hugo[49]. A escola do bom gosto francesa que, no século XVIII, havia se desenvolvido em *salons* ou casas aristocráticas onde se reuniam escritores, artistas e críticos (com pequena intromissão da alta burguesia), passou, no século XIX, a ruir devido ao desenvolvimento do público leitor burguês. Estava ofertada uma alternativa de independência artística com relação à corte, pela criação de espaços institucionais novos, mais pluralistas e democráticos[50].

> O século XVIII é dogmático – há uma veia dogmática até no seu romantismo – e o século XIX é cético e agnóstico. Os homens do século XVIII empenham-se em extrair de todas as coisas, até mesmo do seu próprio emocionalismo e irracionalismo, uma doutrina e uma visão do mundo claramente definíveis; são sistematizadores, filósofos e reformadores que se decidem a favor ou contra determinada causa, alternam-se frequentemente entre apoio e oposição, mas conhecem o lugar que ocupam, obedecem a princípios e são guiados por um plano para melhorar a vida e o mundo. Os representantes intelectuais do século XIX, por outro lado, perderam a fé em sistemas e programas, e veem o significado e o propósito da arte numa capitulação passiva perante a vida, numa captação dos próprios ritmos da vida, na preservação de sua atmosfera e disposição; sua fé consiste numa afirmação irracional e instintiva de vida e sua moralidade, numa aceitação

[49] "Voltemos pois, e tentemos fazer ver que é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo; mostremos que é daí que é preciso partir para estabelecer a radical e real diferença entre as duas literaturas. [...] Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele [o grotesco] representará o papel da besta humana". V. HUGO, *Do Grotesco e do Sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Trad. e Notas Célia Berrettini. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 28-35.

[50] Comparando a produção de W. A. Mozart (1756-1791) à de seus antecessores, Norbert Elias (1897-1990) comenta em observação análoga: "Institucionalmente, a situação que prevalecia à sua época ainda era a do artista assalariado, oficial. Mas a estrutura de sua personalidade era a de alguém que desejava, acima de tudo, seguir sua própria imaginação. Em outras palavras, Mozart representava o artista livre que confia acima de tudo em sua inspiração individual, numa época em que a execução e a composição de música mais valorizada pela sociedade repousavam, a bem dizer, exclusivamente nas mãos de músicos artesãos com postos permanentes, seja nas cotes ou nas igrejas das cidades. A distribuição social de poder que se expressava nesse tipo de produção musical estava, de modo geral, intacta". N. ELIAS, *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p. 34.

> resignada da realidade; querem vivenciá-la e reproduzir essa vivência tão direta, fiel e perfeitamente quanto lhes seja possível.[51]

Aqui se faz presente o "triunfo do realismo" levantado por Friedrich Engels[52] (1820-1895), e que só pode ser apreendido como categoria fundante do realismo literário a partir do romantismo, porque só a partir dele as intenções e convicções da classe produtora de literatura passaram a atritar com os encaminhamentos dos acontecimentos históricos relacionados à sua emancipação genérica. Enquanto as convicções políticas de um artista coincidiam com os imperativos do progresso histórico de sua generidade, podia-se imaginar que fosse necessária à literatura certa dose de expressão das convicções próprias ao artista, à sua classe ou à classe a que ele se dirigia. Porém, quando surge o primeiro artista cujas convicções políticas não estão expressas em sua obra, verifica-se que o que há de realmente importante nela não são as ideias do autor, mas a forma como ele expressa aspectos reais do mundo[53].

Este é o momento histórico em que, pela primeira vez, os ideais da classe produtora da cultura dominante não coincidem com os objetivos do indivíduo criador. Fica cada vez mais evidente o descompasso entre os ideais da classe a que pertence o artista e o desempenho da humanidade frente à demanda por resolução de suas mazelas. É a primeira vez que os artistas odeiam sua classe pela exigência de negação do humano que o conservadorismo burguês necessariamente impõe. Jean-Paul Sartre (1905-1980), no seu ensaio *Que é a Literatura?*[54], e Lukács (em inúmeros escritos) observaram esta peculiaridade de que os autores, que até o século XVIII eram porta-vozes do seu público, logo no início do século XIX deixaram de sê-lo por não haver mais uma coincidência entre os *ideais da classe produtora* de arte e os *ideais da humanidade*.

---

[51] A. HAUSER, *História Social da Arte e da Literatura*, pp. 718-9.

[52] "Longe de mim a ideia de vos censurar por não haverdes escrito um romance puramente socialista, um *Tendenzroman*, como nós, alemães, lhe chamamos, para glorificar os pontos de vista sociais e políticos do autor. Não é essa de modo algum a minha intenção. Quanto mais o autor encobre as suas opiniões, melhor para a obra de arte. O realismo a que me refiro pode transparecer apesar do ponto de vista do autor. [...] O fato de Balzac se ver compelido a agir contra as suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos, de ver a necessidade da queda de seus favoritos nobres e os descrever como pessoas que não merecem melhor sorte, de ver os verdadeiros homens do futuro onde, temporariamente, se encontravam – tudo isso afigura-se-me um dos maiores triunfos do realismo e das maiores características do velho Balzac". F. ENGELS, "Carta a Margaret Harkness, abr. 1888". In: K. MARX, F. ENGELS, *Sobre Literatura e Arte*. Trad. Olinto Beckerman. São Paulo: Global Editora, 1979, pp. 71-2.

[53] Isto também está expresso na junção entre o *grotesco* e o *sublime* na teoria e na poética de Hugo: "A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo, é, pois, o drama; o caráter do drama é real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação". V. HUGO, op. cit., 46.

[54] J. P. SARTRE, *Qu'Est-ce que la Littérature?*. Paris: Gallimard, 2008.

É precisamente este conflito entre o artista e sua classe que conduz o romântico à *boemia* (aversão ao burguês) e ao *distanciamento da vida prática* (arte-pela-arte); ao culto do gênio individual e ao egotismo. Se a vida prática burguesa, num determinado momento, implica a negação do humano – devido à ampliação da dominação classista e da divisão do trabalho – a arte romântica, para realizar-se humanamente, precisou se desvencilhar da vida prática. Isto não quer dizer que ela tenha abandonado os homens concretos e os seus liames materiais com a realidade, mas apenas que o uso da arte como afirmação de pretensões morais, como em Voltaire ou Diderot, chegou ao fim. Daí também o seu caráter marcadamente resignado, tornando-se mais emocional, psicológica e menos moralista.

Como mencionado, esse teor moralizante, que muitas vezes entrou de contrabando na arte por imposição direta ou por coação de suas instâncias legitimadoras[55], foi considerado na década de 70 por Pierre Bourdieu (1930-2002) e depois por Peter Bürger como condição de aceitação da obra pelos marcos institucionais que lhe viabilizavam a existência. À medida que o artista foi se tornando financeiramente independente do patronato, ele se voltou para o mercado, e este é o duplo caráter (positivo e negativo) da circulação da arte por meio de um mercado consumidor anônimo. As pretensões morais deixaram de ser uma exigência irrevogável e, finalmente, pôde vigorar a realidade pelo choque de moralidades. A arte perdeu seu caráter moralizante e passou ao relativizante, alterando, inclusive, o próprio *status* social da literatura, que deixou de ser considerada coirmã da filosofia (*belles-lettres*), passando a ser tratada como arte, tal qual a música.

O fato é que o controle legitimador de caráter ético e econômico tornou-se insuportável para os românticos, que puderam rompê-lo devido à relativa autonomia dos meios necessários à sua sobrevivência artística (diminuição do poder coercitivo das academias, igrejas, cortes e *salons*), tornando o próprio artista juiz de sua obra. Desse modo, vemos que a individualização dos estilos no romantismo (reverência à genialidade) foi o modo como se deu o abandono dos cânones setecentistas para a afirmação da individualidade, o que foi permitido pela aparição histórica de um mercado anônimo de arte (imprensa, folhetim, teatro público, concertos) propiciado pelo desenvolvimento das forças produtivas nas sociedades capitalistas modernas que se industrializavam.

[55] Pode-se notar este enfrentamento entre a vontade criadora e os cânones de época em Pierre Corneille (1606-1684), que expressou seu descontentamento com a regra das três unidades de Nicolas Despréaux Boileau (1636-1711) no seu *Discurso das Três Unidades* (1660), ou em Mozart, como observado por Norbert Elias e Mário de Andrade.

Mas esta conquista teve seu revés, comprovando o caráter contraditório do desenvolvimento histórico da individualidade sob a égide da propriedade privada e seu corolário, a divisão social do trabalho. Esse desalinho entre o desenvolvimento do capitalismo e a divisão do trabalho – acrescido pela aparente autonomia do artista com relação aos imperativos econômicos, que na verdade nada mais é que a autonomia com relação ao mecenas – gerou uma diferenciação das esferas da atividade humana e a independência relativa de suas distintas atividades, propiciando o florescimento de "teorias puras" como a da arte-pela-arte[56]. Como observou Pierre Bourdieu, essa autonomia rapidamente se revelou de uma pureza meramente formal, sofrendo constantemente com os "mecanismos implacáveis e inumanos de um mercado regido por sua dinâmica própria"[57], mantendo-se presa à realidade por um último liame econômico: as demandas do mercado.

Evidentemente, não se pode falar em indústria cultural nesse período, mas não é errado pensarmos em uma mercantilização generalizada da produção cultural capitaneada pelas academias, editores, jornais e críticos. O termo alemão para este tipo de degradação estética é *kitsch* e tornou-se conhecido no Brasil a partir da década de 60 justamente pelos trabalhos de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, como considerou Anatol Rosenfeld (1912-1973) no seu artigo "No Reino da Pseudo-Arte", publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 31 de março de 1962.

Assim como a aversão do artista à sua própria classe permitiu a visualização da categoria histórica do "triunfo do realismo", a desvinculação ideológica (ao menos da ideologia ligada ao mecenas) permitiu ver com maior clareza a determinação econômica sobre a arte. No romantismo, exatamente devido ao fato de a arte ter sido mercantilizada como nunca antes, processaram-se profundas transformações, tanto na escalada do *romance* como forma literária por excelência da burguesia, quanto em sua posterior dissolução lírico-subjetivista ou descritiva. O senso trágico em que o herói saía vitorioso, mesmo quando derrotado em sua luta contra a realidade trivial, que existiu na literatura até o século XVIII, cedeu lugar, a partir da segunda metade do século XIX, à derrota mesmo na realização, como em Balzac ou Flaubert.

[56] Max Weber apontou essa mesma direção em sua sociologia da música, ao notar que a música desenvolvida no ambiente histórico europeu é diferente de qualquer música produzida em outras sociedades, ajustando-se assim a certas tendências centrais da modernidade europeia cujo traço mais característico é a *racionalização* e sua tendência à heterogeneidade das modalidades de ação. Cf. M. WEBER, *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. Trad. Leonardo Weizbort. São Paulo: Edusp, 1995.

[57] P. BOURDIEU, *A Economia das Trocas Simbólicas.* Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 104.

Foi Sainte-Beuve, ainda no olho do furacão romântico, o primeiro a teorizar em seu *Port-Royal* (1837-1859) a diferença entre a obra literária *clássica* e a *romântica* – Hugo o havia feito apenas para o drama – considerando a primeira como mais acabada e clara, e a romântica como aquela associada aos sonhos e à criatividade do autor. O significado e a consequência dessa reparação é que quanto mais indefinível e incompleto um quadro ou uma cena, mais expressivos eles são, conduzindo o leitor a uma nova relação que o faz tomar parte dessa construção ficcional. Enquanto no psicologismo clássico reinava a concepção uniforme do caráter (uma essência comum com diferentes atributos), o novo psicologismo pensa a personalidade como resultado de múltiplas manifestações[58].

Balzac compunha seus personagens por meio de *indicações* de aspectos, deixando lacunas abertas ao preenchimento pela experiência mimética do leitor, pelas ideias muitas vezes inconscientes que ele traz dentro de si a respeito de determinados tipos sociais aos quais o narrador nos remete. O mesmo passa a acontecer com a música que, a partir de Beethoven, vai se direcionar fundamentalmente para a memória enquanto experiência sonora acumulada ao longo da vida e manipulada durante a composição/execução. Ao menos para os alemães, e ao menos até seu opus 101 (*Sonata para piano em Lá Maior*, 1816), Beethoven foi um compositor clássico, o que não diminuiu seu caráter pós-revolucionário e, consequentemente, livre dos constrangimentos da corte e da igreja devido ao advento de um público consumidor de concertos. À medida que a obra musical se tornou objeto independente, repetiu-se o tema já assimilado pela literatura: essa independência se revelou ilusória, pois o público de concerto e a venda de música editada criavam demandas tão constrangedoras quanto as cerimônias de corte ou igreja.

> Para o pensamento do final do século XVIII, a música religiosa deveria expressar devoção e piedade, e a música da corte, pompa e elegância; mas as novas sinfonias e concertos, escritos para a performance pública, com entradas pagas, não tinham a intenção de manifestar a lucratividade – ou mesmo de ser um sucesso popular explícito. [...] A música instrumental representou, portanto, o ideal dessa ilusão da arte enquanto fenômeno

[58] Falando da escrita de Balzac, especialmente em *Le Père Goriot*, Erich Auerbach (1892-1957) afirma: "A descrição toda, até o ponto em que a consideramos, dirigi-se para a fantasia mimética do leitor, às imagens lembradas e pessoas semelhantes e de meios semelhantes, que ele possa ter reconhecido". E. AUERBACH, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. vários. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 421. Algo corroborado por Hauser: "O retrato é composto de uma de uma enorme quantidade de detalhes que, em associação, causam usualmente no leitor uma impressão tão contraditória e inacabada que ele é constantemente dirigido no sentido de adicionar os traços de sua auto-observação e interpretar à sua própria maneira o quadro completo e caótico. Para a era do classicismo, a uniformidade e clareza de um personagem era o critério de sua autenticidade, ao passo que agora a impressão causada por um personagem será tanto mais vida e convincente quanto mais complicada e rapsódica for, quanto mais espaço deixar para o leitor acrescentar detalhes colhidos em sua própria experiência". A. HAUSER, op. cit., p. 768.

> divorciado, tanto da função social, quanto da religião estabelecida. A fraqueza imitativa da música tornou-se seu trunfo: a música tem significado, mas faz sentido enquanto linguagem, mas seus poderes de referência são frágeis: fala de algo além de si mesma com dificuldade, e parece criar um mundo próprio, divorciado da realidade, mas repleto de riquezas. Esse mundo independente da música instrumental foi o assombro e a inveja das outras artes, e concedeu à música um prestígio que, desde a época de Platão, ela não havia mais experimentado.[59]

Não podemos ignorar que essa assemanticidade[60] da música instrumental, que lhe proporcionou o *status* de "arte romântica arquetípica" (Hegel), dota-lhe de um sentido alegórico de conjunto que se direciona apenas indiretamente ao ouvinte. Essa manipulação de suas próprias formas e signos, aparentemente sem referência à realidade exterior[61], só seria percebida tempos depois nas outras artes, especialmente na França pós-1871, com o desenvolvimento sistemático do capitalismo industrial-financeiro. Em uma república desprovida de espiritualidade republicana, e que tentava resolver da maneira menos traumática os problemas da classe burguesa conservadora, o livre jogo das forças do mercado foi substituído pela organização e racionalização das trocas responsáveis pelo monopólio, as barreiras aduaneiras, cartéis, trustes. Processo com tal rapidez que dava ares de patologia.

> Ao estimular o desenvolvimento progressivo da técnica, a concorrência não só consome gradualmente as camadas intermediárias, mas também consome-se a si mesma. Sobre os cadáveres e semi-cadáveres dos pequenos e médios capitalistas, surge um número cada vez menor de magnatas capitalistas cada vez mais poderosos. Deste modo, a concorrência honesta, democrática e progressista engendra irrevogavelmente o monopólio pernicioso, parasitário e reacionário. Seu predomínio começou a se afirmar por volta dos anos 80 do século passado [séc. XIX] e assumiu sua forma definitiva no início do presente século. [...] A atmosfera liberal, um regime democrático, um cosmopolitismo comercial. O monopólio, em compensação, precisa de um governo o mais autoritário possível, barreiras alfandegárias, suas "próprias" fontes de matérias-primas e mercados (colônias).[62]

No contexto descrito por Leon Trotsky (1879-1940), toda atitude perante a vida passou a ser maculada por uma sensação de velocidade e mudança que encontrará sua expressão primeira no impressionismo, "clímax da atitude estética egocêntrica e [que] significa a consequência final da renúncia romântica à vida prática, ativa"[63]. Enquanto na

[59] C. ROSEN, *A Geração Romântica*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2000, pp. 119-120.
[60] Aqui, assemanticidade refere-se à propriedade da música instrumental de não possuir um significado, mas um sentido abstrato, um engenho construtivo formal, uma teleologia formal.
[61] A este propósito Rosen menciona o paralelo musical na obra de Novalis. Cf. C. ROSEN, op. cit., p. 124.
[62] L. TROTSKY, "Concorrência e Monopólio". In: *O Pensamento Vivo de Karl Marx*. Trad. Rubia Prates Goldoni. 2ª ed. (Cadernos Ensaio vol. VI). São Paulo: Ensaio, 1993, pp. 24-5.
[63] A. HAUSER, op. cit., p. 898.

pintura dava-se o último passo de uma recusa cujas raízes remontam ao romantismo[64], na poesia vogava o hermetismo como recusa à obscenidade naturalista. Esta nova tendência, que teve em Charles Baudelaire (1821-1867) seu precursor, atingiu sua plena maturidade com Paul Verlaine (1844-1896), Rimbaud e, especialmente, Mallarmé, formando o conjunto genérico do que posteriormente se convencionou chamar por *esteticismo*. Pináculo da arte-pela-arte, a postura intimista que tenta salvaguardar a arte do cotidiano burguês desencadeia um profundo processo de endogamia da arte que recusa o natural, primitivo e inculto.

Boa parte dos melhores artistas do período sentiram que a linguagem não tinha mais a força que dela se esperava para realizar as exigências expressivas individuais. A arte perdeu a segurança em sua força mimética porque já não acreditava na "verdade absoluta das formas herdadas" e desconfiava do futuro do homem, o que fez suas obras apresentarem, cada vez mais, "esse não sei que de obscuro"[65]. A linguagem vista como adequada à afirmação da individualidade não podia mais ser aquela que respondia ordinariamente aos anseios dos homens: seria preciso fundar uma linguagem diferente da que normalmente nos valemos para a realização de nossas expectativas cotidianas (inclusive as afetivas). Para isso, pretendeu-se esvaziar a arte de seu caráter mimético para isolar a língua do referente e, em virtude disso, expressar o desmoronamento da ideia de objetividade: "o exílio do exílio, à margem da margem", dirá Décio Pignatari.

Há nisso muito da ideia de *sublime* formulada por Immanuel Kant[66] (1724-1804) e que cobre justamente a especificidade da arte moderna em sua dimensão autonômica: o conceito indeterminado da razão como negação da esfera do agradável (cotidiano), como denunciou Lukács (*Estética*). A própria ideia de genialidade remonta a essa maneira singular de o artista tratar os elementos impessoais e pré-individuais que habitam todo e qualquer sujeito, diferentemente de Hegel, para quem a genialidade está em revelar a *verdade* e a *racionalidade da efetividade*, uma ideia que inspiraria a "tese do triunfo do realismo" de Engels e a da

[64] Como observou Arnold Hauser, a concentração nos tons e no próprio tema da pintura fez os quadros impressionistas perderem em clareza e evidência, mas ganharem em energia e encanto sensual. Eliminando da pintura toda a psicologia e todo o humanismo, fez aflorar os sentimentos de singularidade individual e solidão, em que os estados de espírito mais sutis se combinavam com as mais rápidas mudanças de sensações. A. HAUSER, op. cit., p. 900.

[65] "Se a arte perdeu a segurança em si própria, a qual provinha de matéria e formas aceitas sem discussão, aumentou, contudo, na consciência dos sofrimentos [...] esse não sei quê de obscuro". T. W. ADORNO, *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 22.

[66] I. KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

"racionalidade do real" de Lukács (*Realismo Crítico Hoje*), posteriormente desenvolvida em sua reflexão sobre a esfera do agradável.

Nietzsche, em seu *Humano, Demasiado Humano*, reconheceu essa redução da intuição e da imaginação, acompanhadas pela ampliação da seleção e organização do material, como característica principal do novo período, assim como Mário de Andrade considerou, acertadamente, Claude Debussy (1862-1918) como anti-impressionista por sua recusa à simplicidade clara do que é intuitivo e genuíno em favorecimento do intelectualismo e artificialismo da cultura. Acontece que, enquanto nos *românticos* e *impressionistas* essa fuga do real conduzia à atitude boêmia e ao exotismo, que convergiam na busca por um idílio terreno, no novo esteticismo deparamo-nos com uma evasão que não coincide mais com a busca por uma realidade melhor, mas pela fuga niilista do que é enojante. Permanece o afastamento romântico da realidade, mas agora o idílio está na arte, na perfeita ilusão contraposta à realidade imperfeita, como preconizado em *O Pintor da Vida Moderna*, de Baudelaire, ou nas obras de um Villiers d'Isle-Adam (1838-1889, *Axel* ou *Véra*).

Essa guinada no rumo das artes a partir da segunda metade do século XIX, com o triunfo progressivo da tendência espiritualista de Mallarmé sobre o impressionismo sensualista de Verlaine, recebeu, por cortesia do crítico e poeta grego Jean Moréas (1856-1910), a designação de "simbolismo". Registrada em artigo de 18 de setembro de 1886, no jornal *Le Figaro*[67], o termo não apenas substituía a genérica nomeação de "decadentista", mas fixava a aparição histórica do que depois originaria a *poesie pure*. Por outro lado, pelo caminho naturalista, a exploração progressiva da deformidade e do esgar como meio de expressão desumanizada lançava as bases do expressionismo[68], segundo o qual, diferentemente do caminho derivado do romantismo, ao se afastar da vida burguesa, o artista destruirá sua própria obra: a *Obra Prima Ignorada*, de Balzac.

O modernismo, por ser uma cultura característica à experiência moderna de sobreposição de tempos (realidades), como indicou Perry Anderson (1938-), em "Modernity

[67] Esse "Manifesto Literário: o Simbolismo" (18 set. 1886) foi o primeiro documento histórico a reivindicar para si a condição de "manifesto artístico". O fato de existir um conhecido documento chamado "Manifesto do Realismo", com essas características e assinado por Gustave Courbet (1819-1877) em 1855, não nos desmente, pois a palavra não foi empregada em sua redação original (em junho de 1855 surgiu no prefácio de um catálogo de exposição individual do pintor), tendo lhe sido imputada retrospectivamente pelo crítico Jules Champfleury (1821-1889) em uma carta a George Sand (1804-1876) publicada em 2 de setembro de 1855 no periódico *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*.

[68] A este respeito ver J. ORTEGA y GASSET, *Deshumanizacion del Arte y Otros Ensayos Esteticos*. 7ª ed. Madrid: Revista Occidental, 1962.

and Revolution" (1984), aproximou figuras dos mais distintos níveis sociais para comporem um corpo social sincrônico, novo e coeso: a *intelligentsia*, para usarmos uma expressão de Arnold Hauser. A diversificação das modalidades de ação permitida pelo desenvolvimento das forças produtivas e, consequentemente, de um mercado diversificado (autonomia relativa do campo), jogou o artista em uma posição e num papel social que lhe são inteiramente novos. Nesse seu novo estado, o que o une aos artistas do passado, e mesmo aos do seu tempo, é a arte (daí toda a ênfase na arte-pela-arte, no artificialismo). E como expressar essa nova relação? Por meio dos mesmos mecanismos de antanho? Não. Há de ser por uma ruptura na continuidade, que dê a ideia do "salto no escuro" como nova forma própria de tradição. Nega-se a *imitação* afirmando homologias estruturais, pois a continuidade na ruptura se dá pela exposição da estrutura comum. Em poucas palavras: da medula da linguagem.

Seguindo esse raciocínio, a poesia hermética começada por Rimbaud (que lhe fez merecer de Verlaine a alcunha de "poeta de vanguarda") e culminada na poesia pura de Mallarmé é a linha literária que pensa a experiência poética sem a exigência de seu significado simbólico, uma vez entendido que a música mobiliza um mundo poético comum ainda que se valendo de elementos não-conceituais. Essa eliminação da *imitação* da realidade por meio de artifícios intelectuais revela uma tendência moderna a considerar, como os primeiros trovadores, o efeito poético tanto maior quanto mais indefinida a imagem por ele criada. Mallarmé, em seu exercício máximo nesse sentido ("Un Coup de Dés", na revista *Cosmopolis*, em 1897), faz a riqueza da expressão derivar unicamente da vagueza da figuração, exigindo assim uma nova relação com o leitor, que passa a ser estimulado a decifrar o enigma de sua escrita elíptica. Pela omissão de determinados elos na cadeia construtiva, Mallarmé dota seus poemas de uma velocidade e intensidade desconhecidas pelo pensamento racional que, aliás, ele considerava inteiramente estranho à apreciação poética.

Desse modo, a música pôde impor um padrão de racionalização no emprego dos materiais em suas relações autônomas (afirmadas contra qualquer afinidade mimética com processos e elementos extramusicais) e expectativas construtivas daí decorrentes. É aqui que vemos seu posicionamento modernista contrário ao romantismo: a insistência quanto aos modos de organização formal em que se movem os românticos são espaços em que se exerce a coerção ideológica e por meio dos quais se perpetuam os hábitos e valores do prosaísmo burguês. Ainda que mantendo o primado da autonomia, a ênfase nos esquemas herdados, longe de ser uma simples recusa à realidade, funda um protocolo paradigmático de

"desvalimento de seu processo de produção"[69], questionando a sociedade vigente pela criação de um subsistema autônomo que outorga as condições prévias para o vanguardismo do século XX.

O sistema tonal foi o que permitiu que a significação do fato musical não fosse mais dependente de um elemento extramusical. A própria dimensão harmônica da moderna música ocidental está relacionada à racionalidade do fato musical que esbarra em resíduos miméticos de elementos irracionais (a dimensão expressiva da melodia, por exemplo). É o que podemos ver em J. P. Rameau (1683-1764), que afirmou a necessidade de a música definir regras derivadas de um princípio evidente que não pode ser conhecido por nós sem ajuda da matemática. O que também é demonstrado por Max Weber quando este afirma que a harmonia ocidental organiza-se a partir de regras de relações matemáticas. Também não é muito diferente do que afirma Schoenberg, em *Style and Idea*, ao mencionar a "audição estrutural" enquanto ato de ouvir o plano construtivo do tecido sonoro: a verdade que vem da construção formal coerente, da apresentação dos mecanismos de produção do sentido do objeto artístico e não mais da adequação às regras naturalizadas. A exposição do material construtivo paralisa a fantasia, o *ficto*. Seu desenvolvimento impede processos de totalização pela desintegração da experiência de totalidade provedora de sentido definido às coisas, pois se trata de uma arte profundamente antiontológica.

Platão (427 a.C.-347 a.C.) havia percebido a música como local privilegiado para a manifestação sensível da razão pelos seus critérios de organização (*República*), os quais são sempre "protocolos de identidade e diferença", consonância e dissonância, necessário e acessório, e qualquer outro critério que se considere como racionalmente válido. É esse espírito que aplaca as especulações musicais desde J.P. Rameau e sua busca pelo "ideal da razão musical [...] no pensamento estrutural que anima as matemáticas e a ciência"[70]. A música moderna se constrói exatamente neste interstício entre a racionalização harmônica e o desbordo melódico. Daí a se afirmar que os problemas mais próprios às formas artísticas sempre estão relacionados a "critérios de racionalidade e problemas de processos de racionalização", o que foi meticulosamente demonstrado por Weber e por Adorno ao afirmarem que, na música, sempre foi a voz que ficou para trás no caminho desta racionalidade.

[69] V. SAFATLE, *Cinismo e Falência da Crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 181.
[70] Ibid., p. 190.

Essa estética da subtração, da depuração da forma até seus elementos essenciais que viabilizam os diferentes modos de expressão, assume como finalidade reconfigurar os fundamentos de nossa linguagem. Essa endogamia surge, portanto, como uma estratégia que tenta problematizar a ordem das coisas apresentadas de forma naturalizada na realidade social. Tratava-se de subtrair tudo o que padronizou nossas formas de ver e de organizar o visível. O que apareceria ao final da subtração seria o sistema elementar de constituição da representação, que enfim poderia ser problematizado por autonomia absoluta da racionalidade (teleologia da forma pura/assemântica), que conduz à negação radical do referente (que ainda se manteve vivo na egoidade romântica) e à desvinculação definitiva entre *expressão* e *imitação da natureza*. A autonomia foi, portanto, a estratégia para a expressão da subjetividade que não se reconhecia mais nas formas de representação vigentes.

Resumindo, formou-se gradualmente nas sociedades capitalistas industriais um mercado anônimo de consumo de arte que permitiu aos artistas libertarem-se do mecenato. Esta nova condição histórica de relação institucional entre artista e sociedade (*autonomia legitimadora*) permitiu que a arte se tornasse cada vez menos dependente das pressões ideológicas explícitas da igreja, da corte ou do mecenas burguês, firmando cada vez mais o seu caráter próprio: sua finalidade estética que se expressa de modo definitivo nas teorias de Kant (*Crítica da Faculdade do Juízo*) e Schiller (*A Educação Estética do Homem: numa série de cartas*). Porém, este benefício emancipador veio acompanhado de pelo menos dois aspectos bastante negativos. Primeiro, a tão celebrada liberdade recém-conquistada mostrou-se gravemente constrangida pelas exigências de um mercado cada vez mais heterogêneo e incerto. Depois, a progressiva transferência histórica do conteúdo ético para o estético nas obras individuais foi acompanhada por um afastamento cada vez maior da arte com relação à práxis cotidiana. A arte perdia paulatinamente sua função purificadora (*catarse*), pelo abandono de suas exigências imitativas (*mimese*). A conquista da autonomia teve como consequência o formalismo, revelando que no mesmo pacote da institucionalização burguesa da arte estavam a liberdade do artista e a perda de sua função social.

1.2. Movimentos Históricos de Vanguarda

Esse complexo movimento esteticista assumido pela arte no final do século XIX também foi notado por Adorno (como vitória da técnica sobre o conteúdo iniciada por

Baudelaire), Lukács (como formalismo decadentista) e Walter Benjamin (1892-1940, como perda da aura) ainda que com valorações discrepantes. Mas, como demonstrou Peter Bürger, estas descobertas se deram primeiramente nas vanguardas do início do século XX, tanto em seus manifestos quanto em suas obras, que sempre denunciaram a perda da função da arte na sociedade burguesa e a tendência progressiva da arte burguesa à perda de sua função catártica: fazer uma vivência artística ser reconvertida como experiência à práxis vital cotidiana. Ou ao menos se pretendeu um tipo inteiramente novo de purgação dos sentidos que destoava muito da tradição humanista.

A tese de Peter Bürger afirma que a constituição de um campo próprio à arte (estético) corresponde ao surgimento histórico de uma institucionalidade característica à arte na sociedade burguesa, desligada da religião, magia ou política. Isso significa que, para a arte ser produzida e reproduzida sem a necessidade de um mecenas, foi preciso sua institucionalização no sentido sociológico do termo. Por isso, para ele, alguns movimentos das chamadas vanguardas históricas (especialmente o dadaísmo, o surrealismo, as vertentes do construtivismo russo e o futurismo italiano) não configuram uma nova forma artística, mas uma *não-arte* que denuncia e protesta contra a perda da função (ao menos ética) da arte decorrente de sua institucionalização nas sociedades industriais. A vanguarda não tem pretensões estéticas porque ela denuncia a esterilidade a que chegou a arte nessas sociedades. Seu exemplo mais eloquente é o de Marcel Duchamp (1887-1968):

> Quando Duchamp, em 1913, assina produtos em série (um urinol, um secador de garrafas) e os envia a exposições de arte, é negada a categoria da produção individual. A assinatura – que justamente retém o individual da obra, ou seja, o fato de que ela se deve àquele artista –, impressa num produto de massas qualquer, transforma-se em signo de desprezo frente a todas as pretensões de criatividade individual. Pela provocação de Duchamp, não apenas se desmascara o mercado da arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais do que a qualidade da obra que ela subscreve, mas se põe radicalmente em questão o princípio mesmo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo vale como criador de obra de arte. Os *ready-made* de Duchamp não são obras de arte, e sim manifestações.[71]

[71] P. BÜRGER, *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 109-110. Octávio Paz (1914-1998) afirma algo muito parecido: "pela ação negativa de sua obra, Duchamp fecha um período da arte ocidental (o da pintura propriamente dita) e abre um outro que não é mais 'artístico': a dissolução da arte na vida, da linguagem no círculo infecundo do jogo de palavras, da razão no seu antídoto filosófico – o riso". O. PAZ, "André Breton ou la Recherche du Commencement". In: *La Nouvelle Revue Française: André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste*. Trad. Roger Munier. Paris: N.R.F., 1er Avril, 1967 (15e Anée, n. 172 – Numéro Spécial), p. 36.

De fato, o simbolismo também tinha um caráter de protesto, mas este estava circunscrito a uma "crítica imanente ao sistema"[72] que, em alguma medida, defrontava-se com a racionalidade pragmático-instrumental própria ao prosaísmo burguês. Mas as vanguardas são um protesto (e aqui ainda não estamos avaliando o alcance ou validade desse protesto) contra a perda da função da arte na sociedade burguesa expressa pelos movimentos esteticistas e sua arte para artistas emancipada da vontade. Denunciam o modernismo enquanto prática cerebral, artificialista e culta de redução da intuição e privilégio da seleção e organização do material artístico, como iniciado por Baudelaire (*As Flores do Mal* ou *O Pintor da Vida Moderna*).

Quando a instituição arte, entendida como conjunto de instituições específicas que condicionam o funcionamento da economia dos bens artísticos – como locais de exposição (galerias, museus etc.), dispositivos legitimadores próprios (academias, salões etc.), instâncias de formação de produtores, consumidores e agentes especializados – é posta em questão, todas estas instâncias mencionadas e seus respectivos modos de enunciação discursiva entram em xeque. Daí a referida necessidade de uma produção teórica ladeadora que confira aos próprios artistas "o direito de serem os únicos juízes da produção [...], de produzirem eles próprios os critérios de percepção e de apreciação dos seus produtos"[73].

> Resumindo, os movimentos históricos de vanguarda negam determinações que são essenciais para a arte autônoma: a arte descolada da práxis vital, a produção individual e, divorciada desta, a recepção individual. A vanguarda tenciona a superação da arte autônoma, no sentido de uma transposição da arte para a práxis vital. Tal fato não ocorreu e, na verdade, nem pode ocorrer na sociedade burguesa, a não ser na forma de falsa superação da arte autônoma. Que exista essa chamada "falsa superação", eis o que atestam a literatura de entretenimento e a estética da mercadoria.[74]

A *arte pela arte* levou a arte a sua desumanização no modernismo: perda do humano como tema e referência, e fixação na forma como modo de criticar as relações e elementos reificados da realidade (em, entre outros, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé), pelo esvaziamento da experiência – o que é um fato histórico e não volitivo – devido à ampliação da divisão

[72] "Exemplos de crítica imanente ao sistema seriam, digamos, a crítica dos teóricos do classicismo francês ao drama barroco, ou a de Lessing às imitações alemãs da tragédia clássica francesa. [...] Dela cumpre distinguir outro tipo de crítica, que atinge a instituição arte como um todo: a autocrítica da arte. [...] Minha segunda tese é: com os movimentos históricos de vanguarda, o subsistema social da arte entra no estágio da autocrítica. O dadaísmo, o mais radical dentre os movimentos da vanguarda europeia, não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa". P. BÜRGER, op. cit., pp. 56-7.

[73] P. BOURDIEU, *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 290.

[74] P. BÜRGER, op. cit., p. 113.

social do trabalho, atingindo sua coroação máxima na poesia pura (anti-impressionista). Nas vanguardas, a mundanização da arte continua, mas com uma diferença primordial quanto à sua institucionalidade, algo não percebido por Adorno, pressentido por Lukács e apenas teorizado por Bertold Brecht (1898-1956) e Benjamin. As dificuldades que fizeram este aspecto dos movimentos históricos de vanguarda ter passado despercebido por tantos teóricos merece justificativa. E é o próprio Bürger quem nos dá a letra da explicação:

> Formulado como tese: a polêmica entre Lukács e Adorno, aqui esboçada, em torno da legitimidade da arte vanguardista permanece restrita à esfera dos meios artísticos e à transformação do tipo de obra (obra de arte orgânica *versus* obra de arte vanguardista) dela decorrente. No entanto, nenhum dos dois autores tematiza o ataque desfechado pelos movimentos históricos de vanguarda contra a instituição arte [...]. Esse ataque, porém, de acordo com a teoria aqui exposta, é o acontecimento decisivo no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa, e isso, sem dúvida, porque só ele tornou reconhecível a instituição arte em seu papel determinante para o efeito da obra individual.[75]

Para Lukács, os movimentos de vanguarda literária (e isso é bastante impreciso) são negativos na medida em que são expressão de um decadentismo burguês historicamente necessário, formalista e consequentemente antirrealista. Não apresentam indivíduos típicos em situações típicas, seu isolamento não é associado às relações concretas de sua existência nem às alternativas que lhe são apresentadas no curso de suas ações históricas. Lukács reclama do fato da vanguarda colocar o indivíduo com relação a si mesmo e não ao mundo, e isso mostra sua resistência ética aos novos movimentos. A aparente ausência de seleção, orientação e hierarquização das imagens são expressão da inviabilidade de reconciliação entre sujeito e objeto no curso da história; uma apologia do mundo coisificado pelo rebaixamento da ação humana à igualdade dos detalhes.

Ainda que tenha havido reparos quanto a um ou outro autor e obra, provocando alguma dilatação na sua sempre presente definição de *realismo*, Lukács jamais abandonou sua condenação às vanguardas, ainda que modificando ligeiramente a ênfase e a nomenclatura: “a singularidade privada se mantém sem superar, ainda que afetada por um deformador estigma de abstração. Esta abstração não procede em última instância das intenções subjetivas do produtor, mas da estrutura social, como deformação da humanidade, razão pela qual aparece na ‘vontade artística’ como tendência a ‘substituir a tipicidade concreta por uma singularidade

[75] Ibid., pp. 170-1.

abstrata'"[76]. O peso não está mais sobre as alternativas concretas ou abstratas legadas pela visão do mundo, mas na substituição da "tipicidade concreta por uma singularidade abstrata", expressão retomada de seu afamado *Realismo Crítico Hoje*[77].

Adorno considerou este formalismo, esta diminuição do conteúdo e preponderância da técnica formal, como o único caminho capaz de salvar a arte do prosaísmo burguês. Para salvar a arte da banalização mercadológica seria preciso um mergulho monadológico na autonomia da obra. A recusa à intuição, aos sentimentos e ao realismo por um persistente trabalho formal consistia para ele na única forma de provocar uma experiência estética vigorosa. É o abandono do humano na arte, da comunicação de imagens como queria Lukács em seu *Realismo Crítico Hoje*. Para Lukács, a literatura tem que apresentar alternativas concretas que mostrem o caráter concreto da existência dos personagens, ainda que estes estejam isolados e ainda que suas alternativas redundem em fracasso (mimese positivante). Para Adorno, o que a arte precisa fazer é exercer um papel desfetichizador pela renovação constante dos elementos componentes da retórica artística (desidentidade). Para Lukács, é uma questão de catarse inspirada em Goethe, para Adorno, de uma dialética negativa (incomunicação/desidentidade) num momento histórico em que a conciliação entre sujeito e objeto converteu-se em "paródia satânica" (*Filosofia da Nova Música*)[78].

Não por acaso, o artista-modelo de Adorno sempre foi Arnold Schoenberg, compositor que buscou sistematicamente a incomunicabilidade pela saturação semântica do material sonoro. Schoenberg sempre teve consciência da incomunicabilidade, da "grande complexidade que se originaria se todas as possibilidades das funções harmônicas fossem combinadas com todas as possibilidades rítmicas e temáticas que impediriam uma visão de

[76] G. LUKÁCS, *Estética.* vol. IV. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1963, p. 245.

[77] Carlos Eduardo Jordão Machado observa que: "A verdade é que Lukács jamais, nem mesmo na juventude, aceitou a experimentação linguístico-formal das vanguardas. Nos anos 30, a esta restrição estética se agrega a crítica à *Weltanschauung* do expressionismo, que é generalizada posteriormente às vanguardas históricas". E complementa mais adiante: "O início de sua elaboração de uma estética 'marxista' e 'histórico-sistemática' é deste período [déc. 30], como vimos; este início não coincide com a gênese de sua elaboração sistemática de uma estética, esta remonta aos anos 10. Toda teorização estética de Lukács posterior a 1930 é construída a partir da teoria do reflexo. Em geral se estabelece aí uma identidade imediata entre esta concepção de Lukács e as ciências do 'Diamat-Hismat', dogmatização stalinista feita principalmente a partir das teorias de Engels e Lenin. Há, sem dúvida, comunicações. Mas deve-se levar em consideração a sua teoria da *mimese* feita na *Estética* de 1962, pois, a nosso ver, é uma reformulação qualitativamente alterada destas primeiras tentativas". C. E. J. MACHADO, *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998, pp. 39-42.

[78] Desenvolvi com um pouco mais de detalhes esta polêmica entre Adorno e Lukács no artigo L. CANDIDO, "Avessos da Dialética: Lukács, Adorno e o realismo no século XX". *Verinotio: Revista on-line de Educação e Ciências Humanas*, n. 12, ano VI, outubro de 2010, pp. 65-85.

conjunto”[79], mas nunca a temeu. É esse impedimento da visão do todo que chamamos de “incomunicabilidade”: toda manifestação artístico-discursiva cuja elaboração das relações de peso [*Gewichtsverhältnisse*] vale-se de elementos não-repertorizados ou culturalmente desierarquizados. Toda *Harmonielehre*, de Schoenberg, justificando teoricamente a emancipação da dissonância como fenômeno que direciona a música moderna à *atonalidade*, orbita a mesma preocupação vanguardista de afastamento da tradição, ainda que por caminhos diferentes, pois Schoenberg (como Adorno) foi modernista, na medida em que salvaguardou a autonomia estética e viu a dissolução dos elementos tradicionais como lógica consequência do desenvolvimento histórico das formas (evolucionismo).

Essa complementariedade entre *prática composicional* e *elaborações teóricas* em música não é exclusividade de Schoenberg, sendo uma constante de J.P. Rameau a John Cage (1912-1992), passando por H. Berlioz (1803-1869), Rimsky-Korsakov (1844-1908), H. Pousseur (1929-2009), P. Boulez, K. Stockhausen, P. Schaffer e uma longa lista de etc. Apesar da sempre constante insatisfação de Schoenberg com o termo “atonalismo” (preferindo “emancipação da dissonância”, “politonalidade” e mesmo “pantonalidade”), há uma clara disputa institucional em seu brado ofensivo contra os “donos do Belo”, os teóricos da música “tão nocivos quanto as academias”. Não é difícil imaginar que o fracasso retumbante de sua *Noite Transfigurada* (op. 4, 1899) tenha lhe aberto os olhos para o papel legitimador (institucional) de ambos. Assim, a comparação não parece aleatória, e esse ataque frontal à *estética* e, ato sequente, à *ontologia*, se justifica historicamente e confirma a convergência com Adorno. Para Shoenberg, a estética “ocupa-se só de coisas eternas e, na vida, chega sempre demasiado tarde”[80].

Retomando a meada, Peter Bürger percebeu que em Adorno e Lukács há a inobservância da existência de uma diferença entre alguns movimentos vanguardistas do início do século e os estilos modernistas precedentes ou mesmo contemporâneos, interpretação decorrente da contraposição entre *obra orgânica* (realista) e *inorgânica* (vanguarda), ou *obra fechada* e *obra aberta*, como ficou consagrado nas línguas latinas a partir da nomenclatura de Umberto Eco (1932-). Bürger atentou para o fato de que as obras de vanguarda não são apenas “inorgânicas” em uma continuidade do formalismo esteticista, pois elas conduzem a arte à dimensão da autocrítica ao negarem de forma radical o estilo, a *mimese* e todas as demais categorias artísticas que permearam a história da arte ocidental e

[79] A. SCHOENBERG, *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Ed. Unesp, 2001, p. 50.
[80] Ibid., p. 44.

que conferem a um objeto a qualidade de arte. E, à medida que as vanguardas agiam desse modo, operavam uma ruptura com a institucionalidade da arte na sociedade burguesa tal como a conceberam seus mais importantes teóricos, especialmente Kant, Schiller e Hegel.

Essa ruptura se configura de maneira definitiva com a produção de objetos artísticos constituídos por elementos retóricos não pertencentes ao repertório da tradição cultural europeia e não hierarquizados em suas relações: música sem ritmo, melodia e com a harmonia desfuncionalizada; pintura sem figuração ou que rompe com a perspectiva renascentista; drama épico ou sem ação; poesia sem rima ou métrica, mas estruturada unicamente no som e no ritmo. Em verdade, trata-se da elaboração de objetos artísticos a partir de elementos desprovidos de relação semântica ou oriundos de outro paradigma que não o do campo artístico em que se encontra. A transferência da poesia para o paradigma das linguagens não articuladas, como a música e a pintura, constitui um isomorfismo do funcionamento das línguas, segundo o qual a palavra na oração não tem mais sua centralidade no valor conceitual (verbo), mas igualmente nos seus aspectos grafo-sonoros (visualidade plástica como paradigma poético), o traço no quadro não tem mais caráter figurativo, mas diretamente expressivo (ausência de relação semântica), o acorde não é mais consonante nem dissonante, porque ele não se encadeia mais a partir das relações harmônico-tonais (idem).

O esgotamento da força semântica do *verbum* no mundo da visualidade implica sua musicalização conceptiva, sua troca de eixo. Nesse sentido, a insistência na disposição dos materiais é um reconhecimento de que categorias como seleção, ordem, relação, unidade, síntese, tão próprias às ciências e à matemática, estão impregnando a arte com suas altas cargas de ideologia e política. A exigência de que a obra transluza os procedimentos de agenciamento racional dos elementos artísticos, que enreda sua desornamentação formal, vem como tentativa de fugar-se de tais imperativos burgueses. O esgotamento do sistema tonal é o esgotamento de uma gramática de expressões que se fetichizaram devido ao uso compulsivo e insistente de alguns recursos que consolidam um verdadeiro sistema de representação.

Nas vanguardas mais radicais, especialmente no surrealismo, dadaísmo e futurismo italiano, não há apenas a rejeição de processos artísticos tradicionais, mas da instituição arte tal como ela se desenvolveu nas sociedades burguesas, especialmente em seu período esteticista. “Ainda que a estética burguesa – em desenvolvimento no século XVIII – se liberte das normas estilísticas que associavam a arte do absolutismo feudal à camada dominante

dessa sociedade, a arte continua a se orientar pelo princípio da *imitatio naturae*"[81]. Nas vanguardas, os meios estilísticos transformaram-se em meios artísticos, presos tão somente ao efeito no receptor e não à sua relação com um repertório cultural. Foi essa mesma percepção que levou Bourdieu a afirmar que o vanguardismo de Duchamp traz à mente a lembrança do "milagre da transubstanciação que está na origem da existência da obra de arte"[82], o que não fica muito distante, ainda que seja distinto, do recurso à *escrita automática* nos surrealistas.

Com sua essência ou fundamento na "crença na identidade entre falar e pensar", esse recurso escritural para a produção de textos sem controle da razão ou do gosto se define, segundo Octávio Paz, não como "um método para escrever poemas", ou uma receita retórica", mas como "um exercício psíquico, uma invocação destinada a abrir as eclusas da corrente verbal [...] um colocar entre parênteses da consciência". É, à sua maneira, "uma via purgativa, um método de negação tendente a provocar a aparição da verdadeira realidade: a linguagem primordial". O que o coloca para além de uma escola poética, tornando-se "um movimento de libertação total", ainda que "os primeiros poemas de Breton possuam traços de uma leitura apaixonada de Mallarmé", especialmente no seu "gosto pela palavra precisa e preciosa", maneirista no bom sentido, como também o foram Luís de Góngora (1561-1627), Giambattista Marino (1569-1625) e John Donne (1572-1631): "esplendor verbal e violência intelectual e apaixonada"[83].

A consequência é que a falta de sentido ligado à escrita automática – que transparece em construções como "A Terra é azul como uma laranja" (*L'Amour la Poésie*, 1929) ou *O Camponês de Paris* (1926) – questiona o papel do sujeito na comunicação assim como permite o livre gozo do *maravilhoso* que é o próprio desvelar da convulsividade do belo no seio da vida cotidiana: a poesia abandona o verso e fixa sua unidade na criação de imagens por abundância nas quais o acaso objetivo confere uma necessidade natural e humana que coincidem na subjetividade que se projeta no objeto.

> Herdeira do sobrenaturalismo baudelairiano, do onirismo nervaliano e freudiano, da revolta absoluta de Lautrémont, Rimbaud e Dada, bem como da filosofia de Bergson, o surrealismo se quer menos uma poética que uma filosofia revolucionária da vida. Face à recusa de Dada, Breton se preocupa em recompor uma tradição de ascendência marginal, de Sade e Chateaubriand a Reverdy e Saint-John Perse. Lautrémont foi publicado em

[81] P. BÜRGER, *Teoria da Vanguarda*, p. 50.
[82] P. BOURDIEU, *O Poder Simbólico*, p. 288.
[83] O. PAZ, "André Breton ou la Recherche du Commencement", pp. 28-30.

> *Littérature*, onde Baudelaire, Hegel e Rimbaud foram "bem vistos" em março de 1921.[84]

O movimento dadaísta havia sido lançado em 1916 no Cabaret Voltaire em Zurich, passado por Berlim e Colônia até aportar em Paris (1918) já com o aditivo do *ready-made* de Duchamp: "o Terror nas Letras" (J. Paulhan), que ataca a linguagem em nome da poesia, inspira a criação do movimento surrealista. Os grupos se juntam entre 1919 e 1921 e o primeiro manifesto surrealista (1924) abandona definitivamente a destrutividade pura e simples dos dadaístas (pense-se no "rien, rien, rien" do "Manifesto Canibal Dada"), passando então a buscar no inconsciente um novo modo de escrever que eles propõem como uma revolução filosófica, mística, poética, política e ética. Seu maior legado: o automatismo, o maravilhoso que se revela no acaso objetivo.

O teórico do período que observou melhor esta ocorrência foi Walter Benjamin, devido a seu desejo de desativar violentamente as categorias da estética idealista. Séquito de seu desapego epistemológico, o anti-idealismo radical de Benjamin, que não se deu sem consequências, permitiu-lhe apreender, justamente a partir dos esforços conjugados dos surrealistas e do teatro inovador de Bertold Brecht, a superação da autonomia da arte, a qual ele apresentou, entre tantas maneiras, pela "perda da aura". Por isso Benjamin vê na arte de vanguarda, e isso está bastante claro no seu texto sobre o surrealismo, o surgimento de uma obra inorgânica cujas partes não se subordinam mais a uma unidade total. Uma nova forma artística na qual os elementos técnicos perdem o valor como ingredientes de uma totalidade de sentido e ganham-no como signos relativamente independentes que atuam diretamente sobre o espectador.

Toda a reflexão de Benjamin sobre a arte do século XX é pautada pela subjacência da ideia de *aura*, que foi explicitada em seu famoso ensaio *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936). Neste texto, Benjamin afirma que até o século XX as obras de arte sempre possuíram um caráter aurático (inicialmente ritualístico-religioso e posteriormente estético) que lhes garantia um sentido de culto, ainda que não religioso. Portanto, nem mesmo o surgimento da sociedade burguesa havia posto em risco a *aura*, apenas ocasionando a passagem de uma arte associada a um *valor de culto* (religioso) para uma arte vinculada a um *valor de exposição* (secular). A despeito de todas as transformações

[84] A. COMPAGNON, "XX^{e} Siecle". In: J. Y. TADIE (dir.). *La Littérature Française: dynamique & histoire II*. Paris: Gallimard, 2007, p. 662.

de estilo e finalidade, sua *autenticidade única*, ou "irrepetibilidade" [*Einmaligkeit*], e seu *distanciamento* [*Entfernung*] permaneceram intocados.

A obra de arte sempre *distante*, "por mais perto que esteja", e sempre *inteira* perante o indivíduo é a marca da *aura* como modo de relação entre receptor e obra. Para Benjamin, a inflexão decisiva na história da arte proporcionada pelas sociedades burguesas em seu estágio mais avançado (da reprodutibilidade técnica) foi a *perda da aura*. Com a eliminação da *unicidade* e da *autenticidade*, deu-se uma transformação na recepção da arte, que deixou de ser contemplativa (como atentou para seus malefícios Herbert Marcuse (1898-1979), em *O Caráter Afirmativo da Cultura*) para tornar-se uma recepção característica às sociedades de massa; o ritual torna-se político a partir de um caminho modernista preparado por Baudelaire ao estabelecer, por meios sinestésicos, uma dissonância direta sobre o leitor.

O que Benjamin percebeu foi que, a partir do mercantilismo renascentista, a arte perdeu em *distanciamento* (devido ao mercado e à reprodutibilidade que permitem o consumo individual), mas não em *unidade*, no fechamento das partes em um todo orgânico apresentável, por isso manteve-se a aura. Esta é a explicação que está em seu texto sobre a reprodutibilidade técnica. Mas esta tematização a partir da reprodutibilidade técnica dá conta apenas de um aspecto da questão. Outro aspecto igualmente importante foi desdobrado por Benjamin nos textos em que reconheceu que, na valise da modernidade burguesa, estava inclusa a perda progressiva da *experiência*. Benjamin estabelece a homologia entre os processos ao perceber a degradação da *Erfahrung* e a *perda da aura* como fenômenos indissociáveis e simultâneos. É o que nos indica o paralelismo entre *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936) e *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, algo também expresso na carta a Adorno de 4 de junho de 1936.

> [Os surrealistas] Foram os primeiros a liquidar o fossilizado ideal de liberdade dos moralistas e dos humanistas, porque sabem que "a liberdade, que só pode ser adquirida neste mundo com mil sacrifícios, quer ser desfrutada, enquanto dure, em toda sua plenitude e sem qualquer cálculo pragmático".[85]

Aqui se vê o outro lado da perda da aura e, consequentemente, a reprodutibilidade técnica como catalisadora dessa mudança posta em marcha pelo comportamento consciente de uma geração de artistas. Foi em Baudelaire que Benjamin encontrou o início desse

[85] W. BENJAMIN, "Surrealismo". In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. (Obras Escolhidas vol. I). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 32 (a passagem entre aspas é de Bakunin).

comportamento e o estímulo para a sua história a contrapelo. Ao vislumbrar o dandismo baudelairiano como rejeição à uniformização das massas, Benjamin pretendia preservar a individualidade na indiferença da multidão. Assim, ele projetou um materialismo histórico de talhe dialético como recurso capaz de superar a concepção histórica de um tempo vazio, homogêneo, cronológico e linear como o da historiografia burguesa de Wilhelm Dilthey (1833-1911) ou Leopold van Ranke (1795-1886), e o progressismo lógico de um Karl Kautsky (1854-1938, cf. Teses 13 e 14). Descontentava Benjamin a ausência em ambas vertentes de uma relação de "experiência" com o passado (cf. Tese 16).

Não sem propósitos, foi "Experiência" o título de seu texto de 1913 (em *A Criança, o Brinquedo, a Educação*) que antecipa seus ensaios da década de 30 centrados na mesma ideia, como *O Narrador*, os trabalhos sobre Baudelaire, *Experiência e Pobreza* e mesmo em suas teses sobre a história. É nesses textos da década de 30 que Benjamin percebe o enfraquecimento da *Erfahrung* (experiência) e o desenvolvimento da *Erlebnis* (vivência) como contrapasso do esfacelamento social do mundo moderno. O fim da arte de narrar está conectado ao fim da experiência, diz *O Narrador*, são duas faces da mesma medalha (a cultura moderna) que estão expressas na assunção do romance à condição de forma típica da literatura burguesa.

Se *Experiência e Pobreza* é marcado pela tonalidade nostálgica e pessimista, *O Narrador* é permeado pela possibilidade de uma nova prática artística inspirada na luta proustiana pela tentativa fracassada do herói em estabelecer uma experiência de talhe tradicional (emancipação da vivência privada) com o mundo moderno. Esta nova objetividade não-burguesa, que ele também enxergou na Bauhaus, no cubismo, na literatura de Alfred Döblin (1878-1957) e no cinema de Charles Chaplin (1889-1977), consiste num feixe de experiências que não tenta recriar uma experiência coletiva a partir de vivências individuais, mas deixar a obra aberta para o preenchimento de um universo incerto e heterogêneo. Tanto as mudanças velozes no metabolismo social – que não permitem a consolidação de relações comuns entre as gerações, tornando dispensável o discurso ancião –, quanto o *fim do ócio* e do trabalho totalizante, característicos à *produção artesanal*, aniquilam a fixação da memória e consequentemente a possibilidade de vínculo com a tradição.

> Qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? [...] Algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas. Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século. Pouco importa se é o poeta Bertold Brecht afirmando que o comunismo não é a repartição mais justa da

> riqueza, mas da pobreza, ou se é o precursor da moderna arquitetura, Adolf Loos, afirmando: "Só escrevo para pessoas dotadas de uma sensibilidade moderna... Não escrevo para os nostálgicos da Renascença ou do Rococó". Tanto um pintor complexo como Paul Klee quanto um arquiteto programático como Loos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época.[86]

Não é outra causa, senão essa perda da experiência coletiva, que induz o indivíduo moderno a só se reconhecer no isolamento problemático do herói romanesco, tal como havia apontado Lukács em sua *Teoria do Romance*. Enquanto todas as narrativas anteriores ao romance sempre tiveram uma abertura na *plenitude do sentido* (identificação espontânea e conformativa), o romance cada vez mais se apresenta como uma profusão de sentidos decorrentes da cisão entre o indivíduo e seu mundo, que atingiu seu ponto máximo no esforço individualista de Marcel Proust. Estabelecendo uma forma distinta da mesma dinâmica da memória, o romance busca um sentido de vida que não é comum aos homens como era na epopeia clássica, pois a experiência coletiva se perdeu.

Por isso a busca desse sentido passa a ser o próprio objetivo da narrativa: o herói torna-se problemático e sua ação uma busca. O que havia de aberto na narrativa antiga, fecha-se no romance clássico em uma totalidade extensiva[87], que tende progressivamente à sua dissolução lírica pelo triunfo da descrição dos estados subjetivos em detrimento da narração de ações. O que Proust faz, segundo Benjamin, é reintroduzir "o infinito nas limitações da existência individual burguesa" pela relação memória-semelhança. Se, por um lado, a vivência particular privada do narrador proustiano [*Erlebnis*] não tem mais nada a ver com a experiência coletiva [*Erfahrung*] como na narrativa antiga, por outro lado, a refiguração deste caráter único da vivência expressa uma busca que em si é universal[88].

Segundo Bürger, o conceito de *aura* de Benjamin coincide com o seu de "instituição arte" enquanto "conceito que descreve as relações dentro das quais a arte é produzida,

[86] Idem, "Experiência e Pobreza". In: *Obras Escolhidas vol. I*, pp. 115-6.
[87] Hegel afirmou a respeito do *Sobrinho de Rameau* de Diderot: "O que neste mundo se experimenta é que nem as essências efetivas do poder e da riqueza, nem os seus conceitos determinados – o bem e o mal, ou a consciência do bem e do mal, a consciência nobre e desprezível – são dotadas de verdade; todos esses momentos convertem-se um no outro e cada um é o contrário de si mesmo [...]. A linguagem da desagregação é, aliás, a linguagem perfeita, o verdadeiro espírito existente de todo este mundo da cultura". G. W. F. HEGEL apud G. LUKÁCS, "O Romance como Epopeia Burguesa". In: *Revista Ad Hominem 1* (Tomo III: Música e Literatura). Trad. Letizia Zini Antunes. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999, p. 94.
[88] Cf. W. BENJAMIN, "Imagem de Proust". In: *Obras Escolhidas vol. I*, pp. 15-6.

distribuída e recebida" na sociedade burguesa[89]. Foi essa secularização própria à modernidade que possibilitou seu afastamento paulatino do ritual de culto, ainda que sem nunca subverter seu caráter aurático (afastada e unitária). Portanto, a periodização de ambos é pautada na *institucionalidade* e *função social* da arte na sociedade burguesa, nunca nos conteúdos das obras individuais, o que permite reconhecer: 1) a produção do efeito artístico de uma obra devido à instituição na qual ela funciona (autonomia) e 2) a determinação sócio-histórica não só dos seus conteúdos e formas, mas também dos modos de sua recepção.

> Isto implica que a periodização da história da arte não possa simplesmente seguir as periodizações da história das formações sociais e de suas fases de desenvolvimento [...]. Só assim a ciência da cultura pode prestar uma autêntica contribuição à investigação da história da sociedade burguesa; no entanto, quando a sociedade burguesa, como sistema de relações de antemão conhecido, é tomada como pressuposto para a investigação histórica dos subsistemas sociais, a ciência da cultura degenera em mero procedimento de concatenação, cujo valor cognitivo pode ser considerado ínfimo.[90]

Os artistas de vanguarda, protestando contra a infertilidade da arte, produziram uma não-arte que, com o decorrer das gerações, acabou sendo assimilada pelo mercado capitalista de arte, institucionalizando-se e tendo suas técnicas repetidas, não poucas vezes, com finalidades mercadológicas. A repetição cotidiana do conhecido não ocasionou mais surpresas, mas monotonia, inibindo por um novo formalismo, qualquer insinuação de reflexão, numa espécie de amaneiramento que remonta ao hedonismo estético da arte-pela-arte. Portanto, no centro do problema das novas vanguardas das décadas de 1950-60 está a possível repetição mecânica do choque, que acaba por perder seu caráter iconoclasta de ruptura e crítica da institucionalidade artística, como ocorrido nas primeiras vanguardas. Mas não podemos deixar de reconhecer a recusa radical, ainda que com custos, que persevera em alguns artistas da segunda metade do século XX, como rebelião à padronização do mercado cultural[91].

Em *Filosofia da Nova Música*, de Adorno, como em Clement Greenberg (1909-1994) que lhe serve de inspiração argumentativa, não há diferença entre *modernismo* e *vanguarda*, mas entre a "falsidade grosseira" do *kitsch* e a "vanguarda" completamente dissociada do consumo e "que obedece à lei integral da estrutura e ao acordo íntimo para criar a forma,

[89] P. BÜRGER, *Teoria da Vanguarda*, p. 72.
[90] Ibid., p. 73.
[91] É a Anatol Rosenfeld, crítico-interlocutor do concretismo paulista, que recorremos uma vez mais: "Este desprezo pela forma correta não tem nada a ver com o *Kitsch*, a ruptura com as convenções do bom gosto – hoje já tradicional e por sua vez quase convenção – de modo algum é atitude característica dos produtores de pseudo-arte". A. ROSENFELD, "Kitsch: Pró e Contra". In: *Texto/Contexto II*, p. 304.

correndo o risco de impedir a compreensão automática dos momentos particulares", cursando um caminho que conduz as novas vanguardas, pela negação do mercado, ao seu isolamento com relação ao público, retornando ao mecenato. Assim, para Adorno, a música paga agora sua velha dívida pela condição de privilégio "a plenitude perfeita da liberdade espiritual coincide com a castração do espírito [...] a música de vanguarda, depois de haver afastado de si, em virtude da autonomia, aquele amplo público [...] entrega-se agora ao costume de compor por encomenda"[92].

Vistas por este ângulo, as vanguardas assumem um papel redimensionador na arte do século XX por seu choque violento abdicador de elementos canônicos tidos como inalienáveis à arte. Essa interdição, que revelou verdadeiros dogmas da cultura ocidental, também permitiu ao homem contemporâneo perceber certas invariantes da arte em diferentes culturas e assim enxergar o peso de sua institucionalidade na execução das obras individuais. Foi precisamente o abalo vanguardista que permitiu a Claude Lévi-Strauss (1908-2009) desenvolver suas teorias a respeito da música (*O Cru e o Cozido*), Brecht criar um teatro épico e antiaristotélico, Aimé Césaire (1913-2008) expressar-se por uma literatura surrealista engajada (*Caderno de Viagem ao País Natal*, 1939), a aparição de uma música não-tonal, mas com uma centralidade acústica – modal em Béla Bartók (1881-1945) ou o atonalismo ritmado e melódico de Gilberto Mendes (1921-) –, uma nova arte militante como em John Heartfield (1891-1968, *Adolf, der Übermensch*) ou a obra madura de Picasso. Uma passagem do próprio Gilberto Mendes pode nos fornecer a dimensão das dificuldades nominativas daí decorrentes:

> As vanguardas radicais dominantes são sempre fundamentalistas, preconceituosas, não admitem diferenças, o novo mais à frente. O seguidor de Stockhausen não deve, não pode gostar de um Philip Glass, de Shostakovitch, de Villa-Lobos. Já imaginaram um só tipo de música para todo mundo gostar? A variedade é o sal da vida. [...] A amplitude, gostar, amar, é o sentido da vida![93]

Gilberto Mendes afirma que as vanguardas são intolerantes, mas como demonstrou Peter Bürger, essa não é uma lição vanguardista, referindo-se mais ao tipo de leitura que dela se faz: um resquício ou restauração do pensamento de escola modernista que não tomou ciência da impugnação do estilo e a libertação dos meios artísticos que tais experiências de vanguarda trouxeram. O que as vanguardas históricas do início do século passado demonstraram foi, precisamente, a liberdade sem peias conquistada pelo artista no novo

[92] T. ADORNO, *Filosofia da Nova Música*, pp. 20-6.
[93] G. MENDES, *Viver sua Música: com Stravinsky em meus ouvidos rumo à avenida Nevskiy*. Santos, São Paulo: Realejo Edições, Edusp, 2008, p. 132.

momento histórico e o afastamento da práxis cotidiana que essa liberdade implicou a partir da ideia de que "a arte é aquilo que o artista diz ser arte", como provocou Marcel Duchamp. Por isso, as vanguardas são eminentemente pluralistas; estão isentas de *ismos* porque aceitam todos eles[94]. Uma vez questionados os padrões da arte (quando não a própria instituição arte, como nos casos radicais de dadaísmo, surrealismo e vertentes futuristas), estão abolidos os "donos do belo" (Schoenberg). A obra de arte enfim está aberta à recepção do público (perda da aura) e é só essa experiência que interessa (efeito alegórico, fim do sentido imanente fechado etc.), proporcionando a eliminação dos cânones estéticos tradicionais perante a afirmação progressiva de valores extraestéticos.

Historicamente, o abalo ocasionado pelos movimentos de vanguarda colocou um novo problema: o ato artístico como criação paradigmática, como construção de um espaço de comunicação novo a partir da saturação dos elementos tradicionais da retórica artística. Daí o ato vanguardista ser historicamente um ato transitório, que redefine, senão o papel da arte, ao menos o do artista. O artista criador não é mais aquele que manipula elementos e formas repertorizados (como se fazia até o modernismo), mas o que elabora a obra como o registro do processo de criação de um novo campo de relações, de um novo modo de articular o indivíduo com o mundo moderno, o que evidentemente não pode se realizar nos marcos da sociedade burguesa a não ser enquanto *protesto*. Daí toda a sua insistência sobre os mecanismos da linguagem (que, no fim das contas, estão por trás de toda prática artística), como sobre as culturas extraocidentais e seus diferentes modos de enquadrar essa relação. Sendo assim, a reivindicação intransigente da individualidade nas vanguardas (abandono da tradição, anti-historicismo) veio acompanhada pelo apagamento do sujeito dito centrado, justificativa última para o uso de técnicas como montagem, colagem, distanciamento e monólogo interior.

O jovem Lukács, tenaz crítico da reificação e que criou escola ao longo do século XX, havia reparado, em sua *Teoria do Romance*, como a fratura entre *sujeito* e *objeto* no mundo reificado implica um estado de espírito que – aqui é por minha conta – conduzirá à morte do sujeito nas vanguardas. Em 1957 ele o chamará "isolamento ontológico". Essa concepção foi levada adiante por Adorno ao afirmar, a este mesmo respeito, mas com pesos invertidos, a dissolução das formas musicais (sonata, rondó, suíte...) ao longo do século XX, o que conduziu a composição à "concreção do constructo" e suas possibilidades incertas (mas

[94] A este respeito, Adorno esclarece: "A forma no sentido atual é a totalidade do fenômeno musical […], como não há mais forma, tudo deve converter-se em forma". T. ADORNO, "La Forma en la Nueva Música", pp. 633-4.

livres) que exprimem o caráter irreconciliável entre essa fixidez da tradição e o sujeito que a veicula.

Nisso consiste o esforço de toda a chamada "neovanguarda", como os jovens compositores que, depois de 1945, "esperavam criar uma objetividade que se oporia antiteticamente ao sujeito eludindo ao sujeito o mesmo que à tradição. Daí a troca *prestíssima* das técnicas. Depois disso já não cabe produzir a forma a partir da autonomia"[95]. O alerta de Adorno diz que a emancipação das formas artísticas implica a própria atrofia do sentido formal, fazendo com que todas as técnicas aparentemente objetivas convertam-se em simples substitutas postiças de capacidades humanas desaparecidas. Essa contradição consiste em uma das mais próprias à individualidade ocidental finissecular e que triunfou no segundo pós-guerra: a metropolização dos espaços urbanos, a acentuação da divisão do trabalho, a generalização da troca e a consequente ampliação da alienação, do estranhamento (coisificação do mundo) e dos instrumentos de dominação técnica e ideológica, geraram a perda da identidade do artista burguês perante a emersão das massas trabalhadoras como agentes potenciais da história, levando-o (o artista burguês) a um isolamento que o emudece para a vida genérica.

Diante dessa situação, faz-se pertinente a nomenclatura "hipermodernismo" tal como definido por Luc Ferry (1951-) ao perceber, a partir de P. M. Menger ("L'Elitisme Musical"), que "o caso das primeiras vanguardas foi bem diferente: ainda guiadas por projetos estéticos de envergadura, visavam não tanto à morte da arte quanto à sua renovação radical"[96], mesmo que suas ideias (de Ferry) não distingam entre as *tendências construtivistas* (que mantinham a *autonomia* relativa dos meios artísticos) e os *protestos destrutivos* nas vanguardas mais radicais. Segundo o autor, em todos estes movimentos do segundo pós-guerra, a afirmação da individualidade está ligada à ideologia moderna segundo a qual "em nome da liberdade e da autonomia, o indivíduo deve romper com a heteronomia das tradições herdadas"[97]. É, portanto, a continuidade da tradição modernista que reorganiza a sociedade pelo primado do indivíduo, como também analisaram, ainda que com tons e conclusões diferentes, Daniel Bell

[95] T. ADORNO, op. cit., p. 635.
[96] L. FERRY, *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Trad. Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994, p. 268. Uma passagem de Menger citada por Ferry elucida a posição: "A função e a necessidade de uma justificação político-ideológica do vanguardismo perderam amplamente sua importância. A cultura de oposição tornou-se cultura oficial; o turbilhão das inovações estéticas 'revolucionárias' está sendo orquestrado pelo mercado e/ou de modo muito amplo apoiado pelo estado; a audácia, a provocação e a vontade de ruptura banalizaram-se" P. M. MENGER apud L. FERRY, op. cit., p. 269.
[97] L. FERRY, op. cit., p. 278.

(1919-2011, *As Contradições Culturais do Capitalismo*), Marshall Berman (1940-2013, *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*) e Michel de Certeau (1925-1986, *A Invenção do Cotidiano*), todos reconhecendo a proposta neovanguardista do que Adorno chamou, em sua *Teoria Estética*, de "*gestus* experimental".

Assim, as neovanguardas estariam inseridas em uma "continuidade que liga o modernismo ao individualismo clássico 'desde o século XVI'", como também insinuou Gilles Lipovetsky (1944-). Esta "continuidade das rupturas" estaria associada à visão do mundo como "material manipulável e controlável à vontade" individual. Por isso, o autor aponta para uma "nova era do individualismo" do sujeito não mais concebido segundo o modelo do *cogito*, mas o "sujeito cindido" e conflituoso de Nietzsche[98], pois

> se a lógica do individualismo é aquela que liberta das normas da tradição, a lógica do classicismo leva, muito pelo contrário, à imposição de normas coativas. Tal aspecto "objetivista" das vanguardas – e muito particularmente do cubismo – deve ser levado em consideração para que avaliemos mais precisamente o que a interpretação individualista talvez deixe escapar.[99]

Os cubistas, que tiveram em Jean Metzinger (1883-1956) sua representação teórica mais elaborada, descobriram uma "*nova dimensão* do espaço [que] devia ser compreendida como uma *ruptura* emancipadora com relação à *tradição*, como um progresso da expressão pessoal do indivíduo revoltado contra as normas adotadas pelas escolas", a fim de alcançarem os melhores resultados possíveis dentro da ótica da afirmação individual. A ruptura com o espaço euclidiano seria, pois, o próprio rompimento com uma tradição milenar que agora afigura-se-lhes como simples convenção, "não só como postulado matemático, mas também como *hábito* recebido e admitido passivamente"[100]. O próprio Metzinger fala, em *Du Cubisme*, citado por Luc Ferry, na impugnação do estilo e no individualismo pluralista das vanguardas, ainda que com o sectarismo próprio de quem não tem consciência de todas as consequências daí decorrentes, como o narcisismo e, quando não, uma boa dose de "ultraindividualismo"[101].

---

[98] Ibid., p. 286.
[99] Ibid., p. 288.
[100] Ibid., p. 306-9.
[101] Para entendermos Metzinger, basta lembrar casos de individualismo narcísico como a palestra proferida por Marcel Duchamp no City Art Museum em Sant Louis (Missouri), em 24 nov. 1964, intitulada "A Propos of Myself" (transcrita e publicada em M. DUCHAMP, *Duchamp du Signe: ecrits*. Paris: Flammarion, 1975); a autoentrevista-prefácio de Pierre Boulez ao seu *Penser la Musique Aujourd'hui* ("De Mim para Mim" em *A Música Hoje*); ou os relatos de Gertrude Stein (1874-1946) a respeito de Pablo Picasso [1881-1973] ("Picasso também mais tarde quando ficou rico comprava quadros mas eram os dele mesmo. Ele também [como Matisse] acreditava em quadros e queria deixar o melhor legado possível a seu filho e então conservava e comprava seus

Essa indistinção de Ferry quanto ao espaço peculiar ocupado por alguns grupos e artistas dentro dos chamados movimentos históricos de vanguardas ajuda a entender a ideia da morte ou envelhecimento das vanguardas, ou a sua conversão em um "hipermodernismo": a oposição estabelecida entre os artistas (e suas obras) à instituição arte nos primeiros movimentos vanguardistas, ou do modernismo à uniformização mercadológica, deixou de existir. Tanto André Malraux (1901-1976, *O Museu Imaginário*) como Walter Benjamin (*A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*) observaram como a instituição museu se converte, a partir do século XIX, em espaço de sacralização estética contra a qual as vanguardas opuseram ações efêmeras ao explorarem as possibilidades inauguradas por essa mesma reprodutibilidade.

Mas, enquanto para o alemão a técnica emancipa a arte de sua aura (ainda que correndo o risco de recriá-la pelo culto à personalidade do autor), para o francês as técnicas ampliam esse processo de "sacralização" que acaba por direcionar o olhar contemplativo do espectador e, assim, fortalecer a aura. Ironicamente, como poderemos notar, os dois estavam certos. Então, se colocarmos a questão das vanguardas e do modernismo com relação à instituição arte em geral (e ao museu em específico), será preciso reconhecer a inadequação da designação "hipermodernismo" que se, como dissemos, visa reconhecer o aspecto comum entre *modernismo* e *pós-modernismo* do ponto de vista do individualismo em distinção das vanguardas ("diante dessa situação" foi o condicionante então utilizado), não fala nada da diferença que não pode ser ignorada: o pós-modernismo é afirmação do indivíduo, mas sem autonomia, isto é, distópica. Arte é utopia, o fracasso das vanguardas e a morte da arte moderna velam o fim das utopias.

Ainda que os *ready-mades* tenham sido aceitos pela instituição museu com seus desdobramentos na oficialidade crítica, isso não retira seu caráter histórico de protesto, pois é essa a razão de ser de sua origem (seu *ser-precisamente-assim*), independentemente da vampirização museológica que lhe sucedeu. Todavia, em países ainda em marcha modernizadora (como os latino-americanos no segundo pós-guerra ou mesmo os EUA e a Rússia da primeira metade do século passado), estas instituições artístico-museológicas nasceram para atender ao processo de canonização modernizante, de criação de novos heróis nacionais (não lusófona e depois burguesa no Brasil, democrático-burguesa nos EUA e

próprios quadros". G. STEIN, *Autobiografia de Alice B. Toklas*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 42) ou de si mesma ("Einstein foi o espírito filosófico criativo do século e eu fui o espírito literário criativo do século também com a mistura do oriental com o europeu". Idem, *Autobiografia de Todo Mundo*. Trad. Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 28).

soviética na Rússia). É isso que explica as posições do MoMA (fundado em 1929), da I Exposição de São Petersburgo e a razoável aceitação inicial dos futuristas russos na revolução de 1917. No Brasil, vemos isso no MASP (fundado em 2 set. 1947) e no MAM (15 jul. 1948, que tinha como objetivo a continuidade do legado de 1922, e que, a partir de 1951, sediou as Bienais organizadas pela prefeitura municipal)[102].

As neovanguardas lidam, portanto, com essa nova aura criada pela institucionalidade cultural, que inclui os museus recém-convertidos em aparelhos dinâmicos e instrumentos ativos de "sacralização" artística e padronização cultural. A questão, portanto, gira em torno das instituições como instâncias responsáveis por reparar o trauma da obra entregue às forças do mercado. Instituições de caráter público ou privado (dependendo da ocasião), que sempre exerceram importante papel modernizador ao criarem uma nova tradição pela disputa sobre o passado. Assim, as vanguardas assumem um papel anti-institucional nas sociedades capitalistas plenamente desenvolvidas, na medida em que produzem o novo insubordinado à conciliação com o campo artístico delimitado fundamentalmente por esse conjunto institucional. Por outro lado, nascem justamente institucionalizadas nos países em que a modernização ainda se encontra em processo de consolidação. Mais adiante, no próximo capítulo, veremos como essa peculiaridade acaba dificultando o próprio uso da palavra "vanguarda" nesses casos sem lhe extraviar o sentido original do termo, encaminhando-se mais e mais para uma algaravia teórica.

De qualquer modo, as vanguardas históricas sempre polemizaram o estatuto tradicional da obra, ao questionarem sua legitimidade como *forma* em um campo em que a autoridade legitimadora é autônoma, o que inclui ou não a perda de sua aparência estética. O cubismo, por exemplo, questiona o alicerce da perspectiva euclidiana, o que consiste em uma profunda troca de paradigma, sem deixar de ser pintura, mantendo intocadas categorias como as de *autonomia* do campo artístico, *homogeneidade* dos elementos artísticos e *evolucionismo* das formas e materiais. O expressionismo, por sua vez, nem sequer chega a duvidar da figuração, enquanto o dadaísmo anula a diferença entre objetos artísticos e cotidianos. A

[102] Não exageremos esse anti-lusitanismo, pois, como destaca Antônio Risério, existe um caráter "paulistocêntrico" na visão que tinham a respeito do nosso processo civilizacional os membros da "*allegra brigata modernista*" como Oswald e Menotti del Pichia que sempre deram destaque especial à figura do bandeirante. Um "paulistocentrismo futurista" que confina a ação cultural negro-ameríndia ao passado (como se não existissem mais) e a "absolutização de um presente paulista". Assim as culturas negras e ameríndias seriam apenas um "substrato utilizável pelo cosmopolitismo" incapaz por si de gerar novas linguagens (eurocentrismo). A. RISÉRIO, *Textos e Tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993, pp. 101-103.

questão é que as vanguardas questionavam a obra de arte, mas aquilo que nelas era questionado e o modo como isso se dava variaram muito, não apenas quanto aos *ismos*, mas ao local e ao momento de sua aparição.

Dadaísmo e surrealismo francês, como setores do futurismo russo, o teatro épico brechtiano – como também Erwin Piscator (1893-1966) e a *agitprop* – questionavam a obra como um todo, e assim impingiam no indivíduo médio, no homem comum a que se dirigiam, um caráter ativo e participante, realizando um "teatro para fumantes" como definido por Brecht. Por seu lado, o cubismo procurava a desintegração do fato pictórico pelo rearranjo de seus elementos imanentes. Assim, a exemplo do suprematismo ou da arte concreta de Theo van Doesburg, o choque não se dá diretamente com a instituição arte, mas com relação ao campo específico em que atua (pintura), exigindo a educação do olhar e um caráter profundamente contemplativo por parte do espectador.

Também é possível encarar essas diferenças pela dicotomia entre *acaso* e *planejamento*, e assim se verificará que quando houve a intromissão do acaso (quase sempre como resposta formal à experiência vivida nas grandes metrópoles), a instituição arte viu-se abalada, porque foi questionado o fundamento primal da arte na cultura burguesa: seleção e racionalização (no sentido de racionalidade sensível, planejamento consciente e hierarquização) do material artístico. Uma terceira possibilidade é pensá-los pela contraposição entre essa *autonomia* do campo e a *funcionalização do objeto* numa tentativa de conciliação entre modernismo e técnica, o que nos interessa sem intermediações por ter sido o caso emblemático da Bauhaus e suas derivantes.

Walter Gropius (1883-1969) propôs um plano de reforma institucional que envolvia a fusão da antiga escola de artes aplicadas, fechada em 1915, com a de Beaux-Arts; a ela deu o nome de Bauhaus. Com a finalidade de converter o radicalismo político à causa da formação e crítica artística, o instituto pensava ajudar a construir uma nova sociedade em que o homem e a tecnologia moderna andariam juntos graças à influência da "multiplicidade construtiva da arquitetura"[103]. Jeffrey Herf (1947-), que confeccionou uma detalhada obra sobre a conciliação alemã da técnica com a "irrazão", é quem fornece a medida certa das atividades da Bauhaus, criticando algum desequilíbrio em seu "senso de proporção":

> Os arquitetos, artistas, projetistas e engenheiros da Bauhaus tentaram demonstrar que a razão iluminista de fato era plenamente compatível com

[103] W. GROPIUS, "Manifeste du Bauhaus". In: A. KRAMER, op. cit., p. 98.

> uma interação fecunda da arte com a tecnologia. Walter Gropius, o espírito condutor da Bauhaus, não via conflito algum entre o cosmopolitismo, os valores sociais democráticos e a razão, de um lado, e a beleza de outro. Admitida uma medida suficiente de razão e paixão, Gropius não via motivo nenhum por que a tecnologia significasse alguma ameaça à humanidade. A Bauhaus abraçava a tecnologia como parte da modernidade em sentido mais amplo.[104]

Marshall Berman, em seu também célebre estudo sobre a modernidade, reconhece nesse mesmo "namoro com as máquinas" (sempre associado ao distanciamento do povo), o elo entre o futurismo italiano e as "formas menos bizarras, no entanto mais longevas" da "máquina estética", ou seja, das "tecnocráticas pastorais da Bauhaus, Gropius e Mies van der Rohe, Le Corbusier e Léger, [e] o *Ballet Méchanique*". Berman chega, inclusive, a reconhecê-la como um modelo modernista largamente exportado para o terceiro mundo, alimentando uma polêmica a que retornaremos algumas vezes, inclusive ao final deste capítulo, quando discutiremos o surgimento das vanguardas na América Latina. A escola de Gropius seria então integrada, até mesmo contra a vontade de seu maior idealizador, a um projeto modernista que engloba "modelos de modernização que cientistas sociais norte-americanos do pós-guerra – não raro trabalhando para generosas instituições governamentais subsidiadas por fundações – desenvolveram a fim de exportar para o terceiro mundo"[105].

Essa apologia da técnica surgiu com Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), que forneceu um peso revolucionário e visionário à tradição de manifestos artísticos iniciada no século XIX. Seu primeiro "Manifesto Futurista", que foi publicado em 20 de fevereiro de 1909, consolidava não só o manifesto como gênero literário, mas uma nova visão do mundo calcada em uma ideologia do porvir a fim de religar a arte à vida: "A Itália foi por longo tempo o grande mercado de antiquários. Nós queremos nos livrar dos incontáveis museus que cobrem os incontáveis cemitérios"[106]. Foi justamente a propósito dos manifestos futuristas italianos que Guillaume Apollinaire (1880-1918) empregou pela primeira vez a palavra "vanguarda" em seu sentido moderno: de um movimento cujas proposições são mais do que estéticas e, por assim serem, abdicam dos processos convencionais de elaboração artística e sentem a necessidade de se empenharem coletivamente nessa empreitada.

---

[104] J. HERF, *O Modernismo Reacionário: tecnologia, cultura e política em Weimar e no Terceiro Reich*. Trad. Claudio F. da S. Ramos. São Paulo, Campinas: Ensaio, Ed. Unicamp, 1993, p. 54.
[105] M. BERMAN, *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1986 [1990], pp. 25-6.
[106] F. T. MARINETTI, "Manifeste du Futurisme". In: A. KRAMER, op. cit., p. 43.

Talvez a maior consequência do rastro de pó alastrado por toda Europa pelo futurismo italiano – que, se não foi a maior, é ao menos a que nos interessa mais diretamente – tenha ocorrido na Inglaterra, igualmente em torno da celebração da era da máquina em Percy Wyndham Lewis (1882-1957), apresentada em "Our Vortex" (*Blast*, n. 1, Londres, junho de 1914) e em "Vital English Art" (*The Observer*, 7 de junho de 1914). O termo "vorticismo", derivado da palavra latina "vortex" (turbilhão de água), foi extraído do cofundador do grupo, Ezra Pound, ao falar dos escritos de Umberto Boccioni (1882-1916). Designava-se assim uma dimensão fria e geométrica de novas formas em movimento desenvolvidas pelos membros da agremiação, como David Bomberg (1890-1957), Helen Saunders (1885-1963) e Jacob Epstein (1880-1959), afora os mencionados Pound e Lewis.

Jeffrey Herf também se refere criticamente a Pound ao apresentá-lo como um dos "intelectuais fascistas da Europa do pós-guerra": "Ezra Pound, Wydham Lewis, Marinetti, Céline e D'Annunzio, na ala direita da vanguarda modernista que era atraída pelo fascismo"[107]. Enquanto que na ala esquerda encontravam-se, principalmente, figuras francesas como André Gide (1869-1951), Malraux e alguns dos principais futuros surrealistas.

> Na Itália, na França e na Inglaterra, a vanguarda associava a tecnologia com um novo vitalismo antiburguês, com uma nova violência e um novo eros masculino e com a vontade de poder; uma nova estética e criatividade em vez do parasitismo comercial; uma vida plena, vivida até os limites emocionais, que contrasta com a decadência e o fastio burguês. Marinetti e os futuristas na Itália, Windham Lewis e Ezra Pound na Inglaterra, Sorel, Drieu La Rochelle e Mauras na França, foram todos atraídos pela política da direita devido em parte a seus pontos de vista tecnológicos.[108]

Marinetti ainda esteve em Moscou e São Petersburgo para seis conferências em 1913, o que influenciaria decisivamente a criação do futurismo naquele país. Essa tarefa seria cumprida por Kazimir S. Malévitch (1878-1935), Ivan Klioune (1873-1943), Mikhaïl Larionov (1881-1964) e Liubou Popova (1889-1924). As novas ideias, advindas principalmente da simultaneidade legada pela atividade futurista, foram então combinadas às aquisições formais do cubismo, e as realizações assim concebidas foram expostas pela primeira vez sob o título de "Bonde V, ou a Cusparada Habitual", no qual transparecia um "novo realismo pictural" que se encaminhava, cada vez mais, para a rejeição do futurismo e a volta ao "zero das formas" que finalmente livraria a arte de todos os detritos da arte acadêmica. Nascia assim o *suprematismo,* segundo o qual o adjetivo latino *supremus* ("que

[107] J. HERF, op. cit., p. 93.
[108] Ibid., p. 61.

não pode ser ultrapassado") designa bem a altitude da nova prática que nascia em defesa da "autonomia da criação contra a dominação das formas da natureza"[109] ainda remanescentes na cinética futurista.

Como afirmamos na primeira parte deste capítulo, Ulm levava às últimas consequências uma tendência ótica, de viés racionalista (depois tornada funcional) que foi introduzida na Alemanha por El Lissitzsky (1890-1941), saído do construtivismo russo e escolado na Suíça. Por isso é preciso enxergar que existiam diferenças demonstráveis entre o futurismo/construtivismo russo, o projeto de Gropius para a Bauhaus e Ulm. Essas diferenças foram analisadas por Ronaldo Brito[110] (1949-) em seu estudo sobre o neoconcretismo e bem sintetizadas por Fernanda Ferreira Marcondes Nogueira em seu trabalho sobre o concretismo poético brasileiro.

Enquanto o construtivismo russo ligou-se majoritariamente ao impulso revolucionário de 1917, fazendo com que Trotsky os reconhecesse em *Literatura e Revolução* como "companheiros de viagem" que ofereciam uma "negação revolucionária da antiga ordem", seus desdobramentos na Europa Ocidental assumiram outros propósitos: Walter Gropius propunha, no manifesto inaugural da Bauhaus, "formas estéticas que se inserissem no cotidiano, daí a sua possível correlação com a indústria", mas sempre com uma finalidade de dissolução da individualidade para a efetivação de uma harmonia global; enquanto a escola de Ulm pretendia que "a forma e a estrutura se abram para a massa, estimulando o imaginário e abordando a linguagem de outra maneira"[111], preservando a personalidade individual, até estimulando-a.

Nasciam, portanto, praticamente juntos na Rússia revolucionária, os artistas que compuseram o *futurismo-construtivismo* com seus mais distintos tipos: alguns como Antoine Pevsner (1886-1962), Naum Gabo (1890-1977), K. Malévitch e W. Kandinsky o entendiam como aquela arte da ausência do objeto, mais ou menos abstrata, enquanto outros como Vladimir Tatlin (1885-1953), Alexander Rodchenko (1891-1956) e El Lissitzky a concebiam como uma aplicação material que antecede o *design*. De todo modo, havia em todos eles a

[109] K. MALÉVITCH, "Du Cubisme et du Futurisme au Suprématisme le Nouveau Réalisme Pictural" (dec. 1915). In: *De Cèzanne au Suprématisme (Premier Tome des Ecrits)*. Trad. Jean Claude Marcadé. Lausane: Editions L'Age d'Homme, 1974, p. 51.
[110] R. BRITO, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
[111] F. F. M. NOGUEIRA, *Políticas estéticas e ocupações poéticas: uma genealogia (im)possível a partir do concretismo brasileiro*. Dissertação (Mestrado: Teor. Lit. e Lit. Comp.) – FFLCH-USP. São Paulo, 2009, p. 38.

aquiescência de uma libertação emancipadora autêntica em que tudo se torna possível, inclusive a ação coletiva por projetos múltiplos complementares: "Moscou e Petrogrado estavam então na vanguarda da vanguarda das artes em todos os domínios, desde o teatro, com Vsevolod E. Meyerhold (1874-1940); as artes plásticas, com Kandinsky, Chagall, El Lissitzky, Malévitch, na pintura; Tatlin, Pevsner e Gabo, na escultura; sem falar na voz dominadora de Maiakovski na poesia e nas glórias nascentes do cinema, com Eisenstein, Pudovkin etc"[112].

O pesquisador francês, *sorbonnarde* e ex-diretor do Musée d'Orsay (2001-2008) e de Grenoble (1985-2001), Serge Lemoine (1943-) complementa essa observação em seu estudo sobre Mondrian e De Stijl:

> A Bauhaus era então nessa essa época marcada pelas tendências expressionistas que tinham presidido largamente sua fundação, como o mostram bem o conteúdo do manifesto inaugural de Walter Gropius ilustrado pela xilogravura de Lyonel Feininger, representando uma catedral gótica, a presença de Johannes Itten, nesse momento completamente marcado pelas práticas místicas, ou então a sigla da Bauhaus desenhada por Karl-Peter Röhl. O "Stijl Kursus" de Van Doesburg no qual se inscreveram numerosos estudantes da Bauhaus terá um efeito imediato sobre sua evolução estilística, modificará a atmosfera intelectual da Bauhaus e conduzirá à partida de Itten e ao recrutamento de László Moholy-Nagy.[113]

Malévitch, como Mondrian e Kandinsky, iniciou uma nova linguagem plástica: desligamento total do mundo natural para a elaboração de uma pintura que se expressa enquanto *sistema* e não enquanto *mimese*, "busca de um novo objeto para a experiência plástica"[114]: arte abstrata ou concreta ainda que não seja necessariamente construtiva. Gullar fala que Vladimir Maiakovski (1893-1930) ajudou Malévitch na confecção do "Manifesto Suprematista: do cubismo ao suprematismo" (1915) após a organização da Exposição O Alvo em Moscou (1913). Do mesmo ano de 1913 é o surgimento do construtivismo que, com seu fascínio pela mecânica, se opõe à metafísica suprematista de "redescoberta da arte pura, isto é, da supremacia da sensibilidade" como expressão da ausência total da objetividade que, "se existe, não pertence mais ao campo da arte", pois em Malévitch "o quadrado que tinha exposto não era um quadrado vazio, mas a sensibilidade da ausência de objeto"[115].

[112] M. PEDROSA, "A Revolução nas Artes". In: *Política das Artes*, p. 146.
[113] S. LEMOINE, *Mondrian et De Stijl*. Paris: Éditions Hazan, 2010, p. 145.
[114] F. GULLAR, op. cit. p. 137.
[115] Ibid., pp. 125-7.

Buscava-se a formulação de uma nova linguagem não-simbólica (não-mimética), para expressar a sensibilidade pura e que também é a mística do sujeito desprovido de objeto e que não pode ser chamada "construtiva" propriamente porque é negativa e busca o reestabelecimento do *grau zero*. Ou ainda, em termos da semiótica de Max Bense, esteta de Ulm do qual falaremos nos dois últimos capítulos, o que há de comum entre Kandinsky e Mondrian, e que não existe em Malévitch, é o fato de que ambos lidam "com 'meios' (cores e formas) redutíveis a signos cuja fase de denotação é minimizada ou suprimida e cujos *designata* são os próprios 'meios' (cores e formas)"[116].

Foi com Vladimir Tatlin que teve início a funcionalização utilitária do construtivismo (a partir de um elementarismo gerativo) ou, ao menos, ele foi uma das mais ilustres figuras deste movimento, sendo também conhecido como responsável pelo projeto do monumento à III Internacional. Como era de se supor, na Rússia, do mesmo jeito que em qualquer outro país, os apologistas da técnica foram sempre os mais favoráveis a autoritarismos. Tatlin, ao lado de Rodchenko (mais não-objetivista que construtivo), "a partir de 1922, orienta, sua arte no sentido de uma aplicação industrial"[117], mantendo-se bastante fiel ao stalinismo, mesmo depois de 1926, quando quase todos os vanguardistas haviam deixado o país, como foi o caso de El Lissitzky (engenheiro e ex-aluno de Malévitch) que, mesmo sendo simpático à funcionalização que aproximava pintura e escultura da arquitetura (pela continuação da pintura no espaço), deixou a URSS em 1921. De lá foi para a Alemanha onde conheceu László Moholy-Nagy (1895-1946) que levou suas ideias para a Bauhaus. Em 1922, Doesburg publicou uma série de desenhos de El Lissitzky que certamente influenciaram sua obra. Nagy tornou-se professor da Bauhaus em 1923, e entre 1922 e 1923, El Lissitzky ainda publicou a revista G (*Gestaltung*) com Hans Richter (1888-1976) em Berlin.

> Esses dados são importantes para que se estabeleça uma das principais fontes da arte concreta, tal como foi desenvolvida mais tarde pelo grupo da Escola de Ulm, cuja figura central é Max Bill. É fato que a influência de Doesburg não deve ser negligenciada, tendo sido ele criador da expressão arte concreta e quem lhe deu a definição adotada mais tarde pelos concretistas.[118]

[116] H. CAMPOS, "Umbral para Max Bense". In: M. BENSE, *Pequena Estética* (org. H. Campos). Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 22.
[117] F. GULLAR, op. cit., p. 131.
[118] Ibid., p. 133. Haroldo de Campos em "Ideograma, Anagrama, Diagrama" fala que, em 1926, Mondrian tem pela primeira vez uma grande exposição nos EUA e que Moholy-Nagy, em 1937, ajudou a fundar e dirigir o New Bauhaus em Chicago, depois tornado American School of Design. H. CAMPOS "Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma leitura de Fenollosa". In: *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Edusp, 2000, pp. 37-8.

Foi desse encontro entre neoplasticistas e concretistas russos que o funcionalismo de Ulm começou a germinar na Bauhaus. Em 1916 ("O Movimento Novo na Pintura") Doesburg já distinguia entre a "forma orgânica" construtiva de Picasso e a "forma inorgânica" espontânea e impulsiva de Kandinsky, inclinando-se mais à primeira em seu construtivismo e à segunda na ausência total de objeto. O resultado final são formas ortogonais, cores primárias e o equilíbrio assimétrico da composição. Vem do "cubismo sintético" mais racional (ritmo horizontal-vertical), mas usando cores menos surdas, afinal em Doesburg não há esse abandono radical do objeto como no *Plus-e-minus*, de Mondrian.

Aqui começamos a entender o peso correto das afirmações. Georges Vantongerloo havia postulado que a universalidade da expressão advinha da descoberta das leis que regem as relações entre os elementos visuais (fundamentalmente a matemática e algumas ciências) "transferia o problema da precisão intuitiva e fenomenológica da arte para a precisão objetiva e verificável da ciência". Foi a partir dessa posição que se realizou a leitura matematizante e ultrarracionalista do neoplasticismo e da Bauhaus no II pós-guerra, atribuindo-lhe um funcionalismo pragmático que ainda não existia e que contaminará toda Ulm. Para ele, tratava-se do "puramente utilitário e racional" enquanto para Mondrian era importante o sentido construtivo do "puro e concreto de sua beleza"[119], mesmo que a ortogonalidade também funcione nele como modo de anular a individualidade[120]. Doesburg discordava dessa posição de Mondrian, enquanto Kandinsky dedicava-se ainda à linha do expressionismo abstrato. De qualquer modo, é aqui que começa a nascer a "forma-objeto" não figurativa, ou tendente a isso, e não necessariamente o geometrismo que serviu de talagarça a Ulm e que tanto encantou os brasileiros[121].

[119] F. GULLAR, op. cit., p. 178.
[120] Ibid., p. 161.
[121] Gullar insiste no fato de que havia, desde a fundação da escola de Ulm (1951), uma predisposição à anulação de alguns aspectos mais caros à Bauhaus, como nesta passagem em que cita palavras do próprio Max Bill: "A geração dos mestres da Bauhaus estava ainda dividida entre artistas e técnicos. Minha geração produz o tipo do *designer* para o qual a arte é uma necessidade vital, mas que vê na colaboração, destinada a resolver os problemas diários da sociedade, parte de sua tarefa vital". F. GULLAR, op. cit., p. 213. Caminho que se completa em 1955 quando o novo diretor que substituiu a Bill, Tomás Maldonado "colocou-se numa atitude de radical oposição aos princípios bauhausianos, negando mesmo a necessidade de uma predominante estética na formação do *designer*, uma vez que, no seu entender, a função que ele deve exercer no domínio da produção industrial hoje em dia é, sobretudo, científica, operacional". Ibid., p. 215. A este mesmo respeito, Rogério Camara complementa: "A escola de Ulm buscava o caráter específico próprio à linguagem do design, tendo como ponto de partida a racionalização da produção. Nos primeiros anos, sob a direção de Max Bill, segui a orientação estético-formal, então sustentada pela ideia da *gute Form*, iniciada na Bauhaus e que se desenvolveria ainda na Suíça durante a Segunda Guerra Mundial. A *gute Form* estabelecia critérios de racionalização formal do projeto, e a partir dela, Bill delinearia o conceito de design como ponto de convergência entre arte e técnica, do qual seria possível concretizar a construção de uma sociedade igualitária. Mas Bill, entretanto, distinguia os

> Pode-se dizer que o importante movimento concretista brasileiro e argentino teve seu primeiro ponto de apoio nessa demonstração de Bill, então o mais insigne representante da arte concreta suíça e mundial, se excluirmos o nome do grande precursor esquecido em Paris, morto faz alguns anos, o belga Vantongerloo, mestre confessado de Bill, seu testamenteiro.[122]

O fato indicado de podermos abordar esses diferentes movimentos por inúmeras variantes (racionalismo x irracionalismo, acaso x planejamento, funcionalidade x autonomia, apologia x recusa à tecnologia, obra aberta x fechada, recepção coletiva x individual), ainda que marque bem as distâncias existentes entre os movimentos, não anula nossa tese de fundo: o objetivo fundamental das primeiras vanguardas consistiu em uma tentativa de reorganização da vida humana a partir de um encontro forçado entre arte e cotidiano. O cubismo, como visto, não pode ser considerado um movimento vanguardista no sentido que estamos pensando aqui porque sua fidelidade à pintura e até mesmo à figuração (ainda que transformada pela quadridimensionalidade) resulta exclusivamente do desenvolvimento de questões ligadas à história da pintura europeia, como narrou Gertrude Stein, figura centralizadora do vanguardismo francês, em suas autobiografias de *Alice Toklas* e de *Todo o Mundo*. Não interessava ao cubismo reorganizar a vida pela transferência da arte para outra esfera que não a estética. Interessava-lhe, sobremaneira, reinventar a pintura a partir do legado de Paul Cézanne (1839-1906) e Henri Matisse (1869-1954) aditivado pelas ideias inovadoras de Apollinaire. Não foi a brigada avançada de um movimento mais geral da sociedade como nos casos dos futurismos, surrealismo, dadaísmo ou suprematismo.

O surrealismo que, vale lembrar, chegou às artes pela porta da literatura como substituto ao dadaísmo já modificado e em vias de extinção desde o manifesto de Francis Picabia[123] (1879-1953), teve seu primeiro manifesto publicado em 15 de outubro de 1924, a partir de uma retomada que homenageia Apollinaire, preparada desde a fundação da revista *Littérature* (1919) por André Breton (1896-1966), Louis Aragon (1897-1982) e Philippe Soupault (1897-1990). A proposta era a criação de uma obra a partir da dissonância, do acaso e da ruptura com o mundo real a partir de técnicas como a montagem e a colagem dadaístas (simultaneidade). Ele tentava fundar uma nova práxis pelo abandono das preocupações com o "olhar culto" do cubismo no intuito de transformar a sociedade pela *revelação* da essência

---

programas da Bauhaus e da Escola Superior da Forma". R. CAMARA, *Grafo-sintaxe Concreta: o projeto Noigandres.* Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000, p. 20.

[122] M. PEDROSA, "Bienal de Cá para Lá", p. 251.

[123] Francis Picabia publicou o "Manifesto Canibal Dada" (*Dadaphone*, n. 7, maço, 1920) que, apesar de anti-cubista, envolve a crítica ao espírito pequeno burguês, ao patriotismo e à mercantilização capitalista da vida, especialmente na arte.

primordial do homem possibilitada pelo recurso à escrita automática e ao inconsciente, numa experiência que é política, ética e religiosa antes de ser estética.

No entanto, quando consideramos as vanguardas do ponto de vista tecnológico, os agrupamentos são ainda outros: dadaísmo e surrealismo recusaram a tentativa de associar a arte à tecnologia enquanto outros a incentivaram. O futurismo italiano, por exemplo, enalteceu a tecnologia ao transferir-se diretamente para a guerra na tentativa de superar a arte-pela-arte, fazendo uma apologia fascista e misógina do "único método higiênico" existente para a humanidade: a guerra. Na Alemanha, a união entre técnica e vanguarda se deu na Bauhaus, segundo a qual equilíbrio e racionalização formal, de inspiração na Gestalt, serviram para dotar o objeto artístico de uma função utilitária, mas com um claro objetivo utópico.

Nesse caso, houve uma transferência de paradigma da arte (do estético para o utilitário), mas sem aquela pretensão vanguardista de choque entre arte e cotidiano que dá propriedade ao termo, e por isso podemos dizer que ela foi muito mais um *modernismo de segundo tipo* (conciliador) que propriamente um agrupamento de vanguarda. Diferentemente, seguindo o caminho geral das tendências francesas do período, o dadaísmo recusou a arte ao mesmo tempo em que a guerra e foi vanguardista na medida em que impôs seus objetivos de reintegração entre arte e vida pelo recurso à aleatoriedade, à organização grupal, à obra aberta, à polêmica pública e à recepção coletiva exigida por sua atitude manifestária. Inclusive, o próprio recurso à visualização do poema, como havia ocorrido nos futuristas ou em Apollinaire, configura uma tentativa de deslocar a experiência com o objeto poético para algo coletivo, distante da contemplação estético-burguesa convencional da literatura. Assim, em todos os casos aqui demonstrados, o que determina o caráter vanguardista de um movimento (em adequação à etimologia e ao uso do termo) é o propósito, a finalidade e os métodos de sua ação: a função histórica que se revela pela análise imanente das obras ou manifestações em sua genética social.

As denominadas neovanguardas devem ser caracterizadas desse modo: nem como vanguardas, nem como simplesmente modernas, e assim percebemos que a transferência de paradigma é a única herança que lhes coube de toda a atitude declaradamente antiburguesa desses primeiros movimentos do século passado. A consideração do deslocamento como traço principal das vanguardas é a *leitura possível* feita pelos movimentos artísticos institucionalizados surgidos nas sociedades capitalistas a partir da segunda metade do século XX e que tentavam se legitimar historicamente sem ceder ao engenho revolucionário dos

primeiros vanguardistas ou ao absenteísmo do alto modernismo. Eles apanharam nas vanguardas aquilo que poderia lhes legitimar enquanto arte e, por isso, acabaram aproximando o vanguardismo de toda a tradição modernista, conservando apenas o que lhes há de comum: obra aberta, manifesto, organização de grupos, experimentalismo formal entre outros.

A neovanguarda é a vanguarda despolitizada, que tem manifesto mais burocrático e legitimador que combativo, mas que, igualmente, não quer se reencontrar com a contemplação estética do espectador. Ela ainda se dedica à anulação do caráter estético de suas obras, mas não pelo choque problematizador, e sim pela repertorização dos recursos que um dia serviram ao choque e que agora são racionalizados a fim manterem-se colados à práxis vital, por isso sem conseguirem realizar qualquer experiência estética: o *político* tornou-se *lúdico* ou *científico* (nos casos mais pragmáticos) ou simplesmente *texto*, e a monumentalidade da obra, quando ainda se dá, adquirindo aparentemente uma propriedade vanguardista de produção coletiva, nada mais faz que replicar no modo de produção artístico a hierarquia própria ao mundo do trabalho. Como o cinema comercial, ela celebra a continuidade da figura do artista moderno supostamente herdeiro de Baudelaire, Mallarmé e das próprias vanguardas.

O que vemos, portanto, nas neovanguardas de tipo concretista é uma ideológica despolitização das vanguardas históricas e institucionalização do alto modernismo na tentativa de apagar o aspecto utópico e combativo que esses movimentos sempre tiveram e que – notadamente em casos vanguardistas – se encaminhavam cada vez mais à bandeira esquerdizante. Trata-se da tentativa de anular o que havia de revolucionário em artistas que se lançavam abertamente à luta política como Brecht, Sergei Eisenstein (1898-1948), a *agitprop*, Hanns Eisler (1898-1962), Kurt Weill (1900-1950), Maiakóvski, Breton e mesmo líderes políticos que começavam a se imiscuir com as artes, como o notável caso de Leon Trotsky. Por fim, não há uma "estetização" propriamente dita, mas uma ludicização ou cientifização na leitura neovanguardista das vanguardas e do modernismo, o que anula seu teor socialmente combativo para tornar a ambos simples elos da corrente esteticista nascida na metade do século XIX[124].

[124] Esta posição que aproxima modernismo, vanguardas e pós-modernismo (contrária à tese que defendemos) foi claramente reivindicada pelo professor Vladimir Safatle (1973-) em seu artigo "Formalismo", na coluna Opinião da *Folha de São Paulo*, 04 dez. 2012, p. 2, por ocasião da morte de Décio Pignatari.

1.3. Vanguarda e Modernismo na América-Latina

Em todas essas tendências, o *novo* que norteia a atividade modernista mimetiza o movimento incessante da vida nas grandes metrópoles, enquanto a especificidade vanguardista está em sua não conciliação formal, seu radicalismo de recusa ao mundo prosaico (negação da negação), que variará muito quanto ao grau de insistência. O que no modernismo era disputa pelo belo, nas vanguardas tornou-se impugnação, e o que era busca programática por um novo modo de legitimação artística naquele, tornou-se teoria pretensamente revolucionária nesta. Num momento seguinte, após a libertação dos sistemas dominantes, dos hábitos herdados, muitos grupos (alguns de vanguarda) operaram novas discriminações que lhes permitiram renovar esse legado a partir dos interesses do presente. Aqui emerge uma ideia interessante, a de que a grande maioria dos movimentos artísticos da primeira metade do século passado buscou uma negação da tradição, do aspecto "vivo do passado", do passado que nos chega, mas não do passado em si, a não ser nos casos extremos do surrealismo, do dadaísmo, do futurismo-construtivismo russo ou do futurismo italiano: nas vanguardas mais autênticas[125]. E é especificamente sob essa nova condição institucional neovanguardista que surgem as primeiras manifestações de vanguarda na América Latina, determinando o traçado específico de suas atividades.

Na América Latina, o termo concretismo era largamente utilizado na Argentina, ao menos desde o lançamento do número único da revista *Arte Concreto* (Buenos Aires, 1946) que apresentou o "Manifesto Invencionista" – assinado pelo Grupo Arte Concreto-Invención – e posteriormente ainda reapareceu, direta ou indiretamente referido, no "Manifesto Madí" do mesmo ano e no "Manifesto Arte Generativo" (1953). Mas o termo nunca foi empregado em conotação distanciada do abstracionismo. Pelo contrário, concretismo e abstracionismo são vistos pelos argentinos como irmãos siameses: quanto mais geométrica e matematizada for uma obra, mais abstrata ela se torna.

Isso porque os teóricos de então não viam o recurso ao aleatório como elemento diferenciador na sempre presente reivindicação de um "espaço universal" o mais abstrato possível. O Grupo Generativo, por exemplo, se via como continuidade da "arte formal", mais especificamente da *arte concreta* que havia conduzido o espírito abstrato ao seu máximo – no sentido de uma arte pensada – por processos "artístico-mentais" (matemáticos e

[125] E mesmo no caso do surrealismo, a tão propalada ruptura com o passado também não pode ser exagerada, como vimos em passagem citada de Antoine Compagnon.

geometrizantes) que exigem uma "certa educação estética". Aqui, definitivamente, não se trata mais de um manifesto vanguardista, como também não havia sido o Manifesto Ruptura, publicado no Brasil no ano anterior – como veremos melhor no terceiro capítulo – e que queria "conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio"[126].

O Grupo Madí[127], liderado por Gyula Kosice (1924-), também era formalmente racionalista – inclusive desejando para sua *música madí* a "inscrição de sons da secção áurea"[128] – e antivanguardista, pois planejava a "organização de elementos próprios de cada arte em seu contínuo". Pelo que pudemos verificar, no afã de "abolir toda ingerência dos fenômenos de expressão, representação e significação", Madí não atinou para a possibilidade de abstração sem matematização, como no recurso à aleatoriedade. Mas existe muito mais do que desconhecimento por detrás dessa questão, o que envolve a própria condição histórica do florescimento dos movimentos de vanguarda na América Latina e a influência que passa a ser cada vez mais presente da Bauhaus via Ulm-Max Bill.

A ideia é a de que o "espírito construtivo" de nossa época é incompatível com as "necessidades ideológicas" do passado que persistem nos modelos expressionistas, surrealistas e dadaístas. Na corrida evolucionista das formas artísticas do modernismo, o *concreto* (que Madí chamou por "galho mais jovem" da ramalhada abstracionista) é o que corresponde às necessidades ideológicas do presente[129]. O restante é "retrocesso", pois o intuicionismo e a sensibilidade subjetiva individual haviam sido associados imediatamente ao surrealismo e, consequentemente, rechaçados[130].

Para entendermos melhor isso é preciso voltar um pouco no tempo e distanciarmo-nos na geografia. Em 1938, depois da consagração europeia da Exposition Internationale du Surrealisme, André Breton vai ao México, onde trava contato com Frida Kahlo (1907-1954) e

[126] W. CORDEIRO et. al. "Manifesto Ruptura". In: A. AMARAL, *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* (catálogo). Rio de Janeiro, São Paulo: MAM, Pinacoteca do Estado, 1977.
[127] Formado em 1946 pelo hidroescultor tchcoslovaco Gyula Kosice, pelo poeta e artista plástico urugaio Carmelo Arden Quin (1913-2010) e que contou, entre outros, com o uruguaio Rhod Rothfuss (1920-1969) e o escultor alemão Martin Blaszko (1920-2011).
[128] G. KOSICE, "Manifesto Madí". In: A. M. M. BELLUZZO, op. cit., p. 285.
[129] Ibid., p. 286.
[130] Também Borges havia considerado o surrealismo e o dadaísmo como frívolos, demonstrando clara preferência pelo expressionismo que conhecera em Genebra. Cf. J. SCHWARTZ, "O Expressionismo pela Crítica de M. de Andrade, Mariátegui e Borges". In: A. M. M. BELLUZZO (org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial, Ed. Unesp, 1990, p. 89.

Diego Rivera (1886-1957), e aparceira-se do revolucionário bolchevique Leon Trotsky, então asilado naquele país. Trotsky e Breton redigem juntos o manifesto "Por uma Arte Revolucionária Independente", lançado em 25 de julho daquele mesmo ano. A contaminação provocada pelo manifesto assinado por Rivera (que substituiu a Trotsky apenas na assinatura do documento, porque este bem sabia os riscos que corria) entre os muralistas mexicanos, que vinham de uma tradição de engajamento político que remonta a David Alfaro Siqueiros (1896-1974), prometia desdobramentos ainda maiores nas nações capitalistas centrais, ocasionando reações as mais imediatas, como aparece na fala de Nelson Rockefeller (1908-1979), em *Cradle Will Rock* (1999), de Tim Robbins (1958-). Era justamente a isso que se referia Madí ao excomungar o "triunfo apesar de todas as condições contrárias" – ou seja, apesar das ideologias que os sustentam serem ultrapassadas – dos "movimentos intuicionistas que, como o surrealismo, ganharam para si todo o universo".

> Resumindo, a arte antes de Madí:
> Um historicismo escolástico, idealista.
> Uma concepção irracional.
> Uma técnica acadêmica.
> Uma composição unilateral, estática, falsa.
> Uma obra carente de verdadeira essencialidade.
> Uma consciência paralisada por suas contradições sem solução; impermeabilizada à revolução permanente da técnica e do estilo.[131]

Em verdade, tanto Madí quanto a Arte Generativa se apresentavam como continuidade do concretismo paralisado por alguns motivos nem sempre muito bem esclarecidos: a evolução das formas e a ideia de que o tempo não para, o que faz com que as formas também não devam proceder desse modo. Comum com o invencionismo concretista, a mesma expectativa de que "a estética científica substituirá a estética especulativa e idealista" proposta pelo surrealismo: "o último dos moicanos da representação". Doravante, entre os argentinos "a batalha travada pela arte chamada abstrata é, no fundo, a batalha pela invenção concreta"[132]. Nesses moldes, *concreto* não é antônimo de *abstrato*, mas de ideal, metafísico, ilusão, metáfora ou natureza. É o contrário de "singularidade" (Theo van Doesburg) ou da "farsa das representações"[133]. Uma definição bastante adequada dessas posições virá apenas com Ferreira Gullar que, como veremos, falará em "arte não-figurativa geométrica" para

[131] Ibid., p. 287.
[132] GRUPO ARTE CONCRETO-INVENCIÓN, "Manifesto Invencionista". In: A. M. M. BELLUZZO, op. cit., pp. 284-5.
[133] L. FONTANA, "Manifesto Blanco", op. cit., p. 289.

englobar todas essas tendências racionalizantes do que ficou consagrado sob o rótulo de "vanguardas construtivas".

Neste caso específico, o das vanguardas construtivas na América Latina, quem mais nos ajuda é a antologia *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, organizada por Ana Maria de Moraes Belluzzo, especialmente as contribuições de Nelly Perazzo, sobre a Argentina, e Aracy Amaral (1930-), sobre o Brasil. Perazzo observa como na raiz do construtivismo argentino estão o neoplasticismo holandês, as vanguardas russas e a Bauhaus, que se alastraram pela Europa, especialmente na França, gerando grupos como Cercle et Carré, Art Concret e a associação Abstraction-Création, consolidando-se definitivamente em grupos na Itália, Suíça e EUA, sob a iluminação da figura de Max Bill, que "define os termos do universo da arte concreta"[134]. Na Argentina, quem cumpriu o papel de pioneiro foi a "abstração geométrica" nascida com Emilio Pettoruti (1892-1971) em 1924, ainda que sem perder, ao menos até 1945, o "referente figurativo". Dessa mesma leva fizeram parte Juan del Prete (1897-1987, que esteve na Europa entre 1929 e 1933), Antonio Sibellino (1891-1960) e Pablo Curatella Manes (1891-1962). A guinada só se daria definitivamente na década de 1940 em torno do "Manifesto Blanco" (1946) do asilado Lucio Fontana (1899-1968) e da figura de Joaquín Torres García (1874-1949), mas tendo sua antecipação na publicação do primeiro número da revista *Arturo* no ano de 1944 (Arden Quin, Gyula Kosice, Edgar Bayley (1919-1990), Rhod Rothfuss e J. T. García), onde "a palavra *invenção* aparece como sinônimo de criação pura e assume o caráter polêmico de opor-se à expressão, à representação e ao simbolismo"[135].

> A invenção – segundo Arden Quin, coordenador geral da revista – implica uma consciência ordenadora que depura de toda imagem representativa, naturalista ou simbólica. Os textos se opõem ao dadaísmo, ao surrealismo e ao automatismo, buscando uma "imagem pura" e autônoma onde a criação se dê em termos de liberdade.[136]

Façamos necessários parênteses à figura histórica de Joaquín Torres García, referido de modo insuficiente ao longo deste capítulo. Papa do construtivismo latino-americano, Torres García havia sido um dos fundadores do Cercle et Carré parisiense, com Michel Seuphor (1901-1999), que lançou uma revista com três números, depois recriada por ele em Montevidéu (1934) como *Círculo y Cuadrado*, dando início ao construtivismo latino-

[134] N. PERAZZO, "Las Vanguardias Constructivas en la Argentina", op. cit., p. 158.
[135] Ibid., p. 161 (grifo nosso).
[136] Ibid., p. 161.

americano através da Associación de Arte Construtivo. Dez anos depois, publicou na Argentina o texto *Universalismo Construtivo*. No Brasil, entretanto, seu reconhecimento só foi possível com a 5ª Bienal Internacional de São Paulo que incluiu obras suas. Por isso diremos mais adiante que o concretismo brasileiro (especialmente o poético paulista) é muito atrasado com relação à Argentina e mais ainda quanto ao Uruguai

Se adotamos o ano de 1944 como marco referencial, foi só no seguinte que se deu a realização de duas exposições definidoras: Art Concret Invention (na casa do doutor Pichón Rivière, com título em francês mesmo) e a Movimento Arte Concreto Invención na casa da fotografa da Bauhaus Grete Stern (1904-1999). Ainda neste mesmo ano, em novembro, Tomás Maldonado cria, por divergências pessoais e teóricas, a Asociación Arte Concreto Invención com Alfredo Hlito (1923-1993), Lidy Prati (1921-2008), Manuel Espinosa (1912-2006) e Enio Iommi (1926-2013), Claudio Girola (1923-1994) e os irmãos Lozza (Raúl, Obdúlio e Rembrandt), Oscar Núñes, Primaldo Mónaco (1921-2004) que não estiveram nas referidas exposições onde figuraram apenas obras dos que futuramente formaram, ainda em 1946, com Kosice, o Grupo Madí. A associação de Maldonado lançou seu manifesto por ocasião da primeira exposição do grupo (18 março 1946, no Salón Peuser), em agosto saiu o primeiro número da revista da Associação e em dezembro o segundo e último número com o nome de *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*.

O fim do ciclo dos "chassis cortados" (*shaped canvas*) praticado pelos concretistas, anunciado no primeiro número da revista, cedeu lugar a um retorno ao suporte tradicional da tela, o que desagradou a Raúl Lozza (1911-2008) e seus irmãos, que rumaram para o desenvolvimento radical do problema da "coplanariedade" (enquanto anulação da espacialidade da cor para explorar a relação entre esta última e a superfície) por meio de uma matematização desenvolvida a partir do conceito de *campo* que eles extraem da física, dando início ao *perceptismo*[137]. No entanto, permanecem intocados "o conceito do valor cognoscitivo da arte" e a consideração da "obra como objeto concreto em relação ativa com o entorno"[138].

Pouco depois, em 1948, realizou-se, novamente em Buenos Aires, o Salón Nuevas Realidades, Arte Abstracto, Concreto, No-Figurativo, uma espécie de frente única não-figurativa transplatina. Na mesma ocasião, Ernesto Rogers (editor da revista *Domus*)

[137] Sobre essa corrente, Abraham Haber publicou, ainda em 1948, o livro *Raúl Lozza y el Perceptismo*. Buenos Aires: Ed. Dialogo, 1948.
[138] N. PERAZZO, op. cit., p. 164.

pronunciou, na Escuela de Arquitectura de Tucumán, a conferência "Ubicación del Arte Concreto". Rogers era amigo de Max Bill e tratou de colocá-lo em contato com Tomás Maldonado. Pouco depois, Maldonado foi à Europa quando conheceu Vantongerloo, Richard Lohse (1902-1988) e Vordenberger-Gildewart. Nelly Perazzo resume os acontecimentos afirmando um "otimismo funcionalista" que animou as diversas tendências construtivas e as nuances de uma mesma "vontade de racionalidade" que os aproximou da Gestalt.

Damián Bayón (1915-1995), em "Geometria Sensível: uma vocação argentina", vê o desenvolvimento do construtivismo naquele país como um movimento antifrancês por excelência (anti-Escola de Paris), afirmando que os jovens dissidentes de então (1944), organizados inicialmente em torno da revista *Arturo*, "não encaravam o mundo com intenções de mudá-lo, como o havia pretendido, 10 ou 15 anos para trás, os artistas e escritores chamados de *Boedo*, por oposição aos de *Florida*" – os últimos eram do grupo Martin Fierro, e os primeiros um exemplar *sui generis* de realismo socialista *avant-la-lettre*:

> O que eles queriam era diferentemente das abstrações que assistíamos chegar, com todas as suas potências positivas e negativas. Na verdade, para dar um salto à frente eles davam um salto atrás, já que seus modelos remontavam ao Norte europeu: o grupo holandês De Stijl, os construtivistas russos, a Bauhaus alemã e, entre os mais próximos, Max Bill, o arquiteto-pintor-escultor suíço de Zurique.[139]

Um pouco diferente foi o desenvolvimento dessas tendências construtivistas no Brasil. Aqui não houve a influência decisiva de um "artista considerado paradigmático", como Torres García, que garantiu aos primeiros passos do construtivismo argentino um fundo simbólico que foi radicalmente repelido pelo concretismo brasileiro.

> Paradoxalmente seria neste construtivismo de caráter simbólico de Torres García que se apoiariam os concretistas argentinos – Madí e Arte Concreto-Invención –, grupos que reconheciam no mestre uruguaio uma antecipação. E não é por acaso que na I Bienal de São Paulo [1951] o Uruguai apresenta uma exposição retrospectiva de Torres García, ao mesmo tempo em que os jovens artistas de São Paulo e Rio de Janeiro se interessavam vivamente pelo concretismo de Max Bill em 1951.[140]

Consideremos a publicação do "Manifesto Ruptura" (1952) como o marco inaugural do concretismo paulista e seremos obrigados a reconhecer que, quando chegou a São Paulo, ele já havia se esgotado na Argentina, tendo sido sucessivamente criticado tanto pela *arte*

[139] D. BAYÓN, "Geometria Sensível: uma vocação argentina". In: F. MORAES, op. cit., p. 116.
[140] A. AMARAL, "Modernidade e Identidade: as duas Américas Latinas, ou três, fora do Tempo". In: A. M. M. BELLUZZO (org.), op. cit., p. 180.

generativa (termo tomado do colecionador Ignácio Pirovano, 1919-1980) quanto pelo *perceptismo*. E isso mudará bem pouco se anteciparmos sua inauguração para 1950 com a formação do grupo Frente no Rio de Janeiro. Por motivos que serão minudenciados no próximo capítulo, no Brasil, "um dos poucos artistas em condições de compreender adequadamente a abstração" antes do advento das Bienais foi Flávio de Carvalho (1899-1973), que apresentou suas ideias a respeito do assunto no "Manifesto do III Salão de Maio" de 1939.

Neste documento, o artista brasileiro fala insistentemente em "revolução estética" pela "desumanização e abandono da percepção visual" ao reconhecer a existência de uma "luta entre abstracionismo e surrealismo", na qual o primeiro responde pela dissolução do sujeito no objeto e o segundo, precisamente, uma recusa a isso: o surrealismo é sujeira subjetiva e o abstracionismo é higiene. Posteriormente, em *Experiência n. 3* (1956), Carvalho confirmaria algumas das ideias contidas nesse manifesto de 1939, como, por exemplo, a de que "o contato com o público é útil ao artista pioneiro, porque a indignação que se produz no público, cuja opinião média é sempre retrógrada, é a força que propulsiona esse artista para a frente, é o combustível mental e anímico que faz com que ele continue". E confirmando suas posições, revoga "as pequenas bobagens impostas pela mediocridade popular" [141].

Como veremos, as discordâncias do poeta e ensaísta Ferreira Gullar com relação ao concretismo poético caminhavam no mesmo sentido das críticas de Flávio de Carvalho, mas sem o caráter antipopular; isso porque propunha, inicialmente, uma recusa à poesia-objeto que os poetas concretistas vinham desenvolvendo e, depois, um novo nacionalismo popular, mas sempre recusando o que havia de mais vanguardista no surrealismo e no dadaísmo. Sua sugestão contra "a noção mecanicista da construção" é uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e demais tendências, recolhendo seus indicativos de insatisfação e vontade de transcendência do mundo racional, sem nunca colocar em risco a "realidade específica do organismo estético, [...] a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento prático (moral, política, indústria etc.)". [142]

> O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes

[141] F. CARVALHO, "Manifesto do III Salão de Maio", op. cit., p. 280.
[142] F. GULLAR, "Manifesto Neoconcreto", op. cit., pp. 304-308.

> estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. [...] os concretos-racionalistas ainda veem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.[143]

A posição de Gullar é nítida: a obra de arte sempre ultrapassa "o mecanismo material sobre o qual repousa" porque ela sempre é responsável pela deflagração de uma "significação tácita" para além de suas regras formais objetivas. É a ambiguidade de que fala Alain Badiou (1937-), em "A Autonomia do Processo Estético"[144], que converte todas as formas construídas a partir desses processos geométricos em "veículo da imaginação" e não um gestaltiano objetivismo mecanicista. Essas e outras ideias de Gullar serão mais bem abordadas no penúltimo capítulo desta tese, a partir de sua obra *Vanguarda e Subdesenvolvimento*.

Assim, um dos aspectos mais característicos do "deslocamento das vanguardas dos países da América Latina" (Belluzzo) é a renovação artística via patronato estatal na tentativa de integração a um processo irreversível de modernização que tinha seu lado emancipador. Por isso, por aqui, a junção de elementos modernistas e arcaicos foi sempre desejada na elaboração de uma nova cultura moderna e própria, implicando imediatamente a presença do *nacional*. Mas o modo como ela é feita nunca está garantido, lembrando a velha proposição dialética de Brecht ao afirmar que o ato artístico pode fracassar porque tão dificilmente costuma dar certo: Siqueiros, Oswald de Andrade (1890-1954), José Carlos Mariátegui (1894-1930), Jorge Luis Borges (1999-1986), cada um, a seu modo, participou ativamente desse processo modernizador, indicando a diversificação de caminhos possíveis nessa perspectiva.

Mesmo que no "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" (1924) figure a palavra "invenção" ou no "Manifesto Antropófago" apareça a expressão "Somos concretos" (1928), não era no sentido das vanguardas construtivistas *à la* Bauhaus que elas eram empregadas. A iniciativa francamente construtivista desses manifestos consistia em uma leitura seletiva das vanguardas europeias para a edificação de uma identidade nacional e moderna, "bárbara e nossa": "O cubismo especulativo, capaz de combater a literatura na arte, esse não vingou. A possibilidade

[143] Ibid., p. 306.

[144] Esse é o fundamento da tese do triunfo do realismo que apresentamos anteriormente e que Lenin roçou ao falar em "uma espécie de relação clandestina entre a obra e a verdade" em que uma "essência teórica (o verdadeiro que ela envolve)" é *velada* pela existência ideológica do autor. Portanto, para Lenin, Lukács e Badiou, a validade conclusiva da obra de arte é plenamente compatível com falsas premissas, o que traz à tona o problema da ambiguidade nas relações entre o real histórico, a ideologia e o processo estético decorrentes da autonomia artística, como definiu em 1965 Alain Badiou em "A Autonomia do Processo Estético". In: E. P. COELHO (org.), *Estruturalismo: antologia de textos teóricos.* Trad. Maria Eduarda Reis Colares, Antônio Ramos Rosa e Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Portugália Editora, 1968, pp. 397-415; e, como pode se ver, entre outros lugares, nos seis estudos leninistas sobre Liev Tolstói (1828-1910).

que abria à reflexão interior, a via abstratizante, tendente à forma absoluta, não seria explorada pelas vanguardas de São Paulo, chegando mesmo a ser desaconselhada por Mário de Andrade"[145].

Quando vemos no manifesto de 1924 que Oswald clama pelo "equilíbrio geômetra" e a "invenção" contra as cópias passivas do que se fazia na Europa, é importante lembrar que pouco adiante no mesmo texto ele afirma: "O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época"[146]; posição próxima à de *Klaxon* que queria ser *atual* e não *nova*[147]. E essa ausência de um vanguardismo mais veemente, mais autêntico com relação às vertentes europeias que designamos sob esse rótulo – e que não se confunde com a fonte da eterna juventude modernista de Marshall Berman – é verificada na Argentina que também registra "casos isolados" de interesse pelo abstracionismo (como os mencionados Juan Del Prete e Antonio Sibellino), o que não se altera muito nem mesmo no caso da geometria construtiva que floresce em Buenos Aires na década de 1940 com a revista *Arturo*, o movimento Arte Concreto-Invención de Maldonado, o Grupo Madí de Kosice e o *perceptismo* de Lozza.

Beatriz Sarlo (1942-), em "Modernidade e Mescla Cultural: o caso de Buenos Aires", também corrobora essa tese ao afirmar a inexistência de vanguardas na América Latina do mesmo modo que Annateresa Fabris ("A Questão Futurista no Brasil") e Belluzzo trataram a respeito do caso brasileiro.

> Ademais, na Argentina como em outros cenários latino-americanos, pode indicar-se uma diferença entre as formas da modernidade artística, caracterizadas pela reivindicação da autonomia, e as formas da ruptura vanguardista, que se definem na legitimação pública do conflito. [...] Benjamin, Adorno e Bürger, em contraposição ou diálogo com as grandes vanguardas do século XX, trabalharam as relações entre vanguarda e modernidade, debatendo especialmente o conceito de autonomia, que dessacraliza a arte e produz as condições a que os surrealistas responderam com sua utopia reunificadora de arte e vida. A destruição da "aura", a estética do fragmento, a modificação do conceito de "obra" assinalam

[145] A. M. M. BELLUZZO, "Os Surtos Modernistas". In: A.M.M. BELLUZZO (org.), op. cit., p. 23.
[146] O. ANDRADE, "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", op. cit., p. 261.
[147] Mário de Andrade pontuou em sua *Pauliceia Desvairada* "Não sou futurista (de Marinetti) disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse". Mais adiante, Mário atina: "Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás, velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e ainda bebo no copo dos outros". M. ANDRADE, *Pauliceia Desvairada*. São Paulo: fac-símile (*1922 Caixa Modernista 2002*), 1922 [2002], pp. 12-23.

> inflexões da problemática sobre o moderno e seu caso particular, as vanguardas. Nesse marco, abrem-se novos sistemas de relações (e de conflitos) entre arte e público, arte e política, arte e sociedade industrial, arte e tecnologia.[148]

Assim, o termo vanguarda não se presta como designativo de um tipo ideal, pois sua definição está relacionada a um conjunto característico de movimentos aproximados segundo seu sentido histórico, e não simplesmente com um conjunto de características como manifestos, grupos, polêmicas etc. Quando Mário de Andrade avisa que nunca foi futurista ou quando Oswald assume posição parelha em seu manifesto de 1924, eles recusam o marinettismo porque o modernismo brasileiro "não canta o 'amor do perigo', não considera 'a coragem, a audácia, a rebelião' essenciais à poesia, nem a 'luta', fonte de beleza. Não glorifica o patriotismo, o militarismo, a guerra, não concorda com a destruição de museus e bibliotecas e com a recusa do passado"[149]. O que eles buscam e afirmam é um "culto do progresso, desvinculado, porém, da negação do passado", colocando no centro de sua proposta estética uma tentativa de conciliação entre eles: arcaico e moderno, industrialismo e cultura cafeeira. Erigiam, assim, pela associação entre revolução e nacionalismo, uma espécie de modernismo provinciano.

> Na América Latina, modernidade tem a conotação de novo, como em toda parte. Só que o novo, para nós, chegou impregnado de um sentido de autoafirmação. O "moderno", na Europa de fim de século, trazia implícito um comportamento urbano que exaltava a cidade, o fenômeno da multidão, de solidão, por tudo isso muito vinculado também a um sentido romântico dos ovos tempos. Já entre nós, nos meios das artes plásticas, essa postura ocorre num momento em que se repensa o nacional em termos de valorização do popular, simultaneamente à descoberta do internacionalismo da Escola de Paris, ponto de encontro da intelectualidade e meio artístico da época.[150]

No entanto, não foi apenas o quesito nacional e a sua institucionalidade que forneceram as marcas distintivas das vanguardas na América Latina. Octávio Paz, em *O Ogro Filantrópico*, observou que, no contexto latino-americano, "as elites cultivam a poesia e a arte de vanguarda, enquanto as maiorias são analfabetas", o que levou o historiador argentino Néstor García Canclini (1939-) ao fecundo questionamento que sintetiza nossa exposição até o momento: "qual é o lugar da cultura profissional e da cultura cotidiana no desenvolvimento

[148] B. SARLO, "Modernidad y Mezcla Cultural: el caso de Buenos Aires", op. cit., p. 36.
[149] A. FABRIS, "A Questão Futurista no Brasil", op. cit., p. 75.
[150] A. AMARAL, op. cit., p. 174.

de nossos países?" Como uma e outra cumprem seus papéis em sociedades não apenas desiguais, mas profundamente injustas?

O próprio Canclini adianta-se observando que os primeiros lances modernistas de cá "não puderam cumprir as operações da modernidade europeia. Não formaram mercados autônomos para cada campo artístico, nem conseguiram uma profissionalização extensa de artistas e escritores, nem o desenvolvimento econômico capaz de sustentar os esforços de renovação experimental e democratização cultural"[151]. E basta como comprovação lembrar a argumentação de Mário de Andrade ("O Movimento Modernista") sobre a constituição dos salões modernistas paulistanos e a inviabilidade de suas realizações: uma modernidade não confiante nos seus propósitos porque conciliada com a dominação colonial está fadada ao fracasso por sua debilidade congênita. Pela persistência deste caráter arcaico, que Canclini nomeia de "aristocrático" (assim como Mário), decorreram as características mais peculiares da modernização artística aqui executada:

> a) espiritualizar a *produção* cultural sob o aspecto da "criação" artística, com a consequente divisão entre arte e artesanato; b) congelar a *circulação* dos bens simbólicos em coleções, concentrando-os em museus, palácios e outros centros exclusivos; c) propor como única forma legítima de *consumo* destes bens essa modalidade também espiritualizada, hierática, de recepção que consiste em contemplá-los.[152]

A especificação do modo de atuação das vanguardas na América Latina a partir do silogismo dialético que define o sistema capitalista (produção-circulação-consumo) é o que explica o elitismo presente em quase todos os casos de modernismos latino-americanos. Não bastante a escassez de público para esta arte amplamente sofisticada em países onde mais da metade de toda a população ainda estava afogada no analfabetismo, era bastante comum entre esses movimentos a vontade de selecionar também seus espectadores. Arte, ciência, filosofia se desenvolviam em campos relativamente autônomos que se debatiam "com o analfabetismo da metade da população, com estruturas econômicas e hábitos políticos pré-modernos"[153]. Esse elitismo é, portanto, o corolário de uma busca por autonomia em um contexto em que a estrutura econômica capitalista, construída a partir das linhas gerais do legado colonial, é ainda insuficientemente diversificada, fazendo com que os artistas modernistas de cá não encontrassem alternativa senão o mecenato (muitas vezes estatal) para realizarem suas obras, o que certamente inibe sua iconoclastia vanguardeira.

[151] N. G. CANCLINI, "La Modernidad Después de la Posmodernidad", op. cit., p. 206.
[152] Ibid., p. 208.
[153] Ibid., p. 213.

> Enquanto o patrimônio tradicional segue sendo responsabilidade dos Estados, a promoção da cultura moderna é cada vez mais tarefa de empresas e organismos privados. [...] Uma história das contradições da modernidade cultural na América Latina teria que mostrar em que medida foi obra dessa política com tantos traços pré-modernos que é o mecenato.[154]

Vale acrescentar uma discordância, que reaparecerá no próximo excerto citado, e que será desenvolvida ao longo dos próximos capítulos: se o patrimônio dito "tradicional" permanece sob a administração do Estado, isso não quer dizer que este mesmo Estado não tenha se empenhado na difusão das novas tendências artísticas como parte integrante de um projeto de modernização, como foi destacadamente o caso brasileiro desde o projeto da discoteca pública de Mário de Andrade e a criação do Departamento de Cultura em São Paulo. Além do mais, em muitos países latino-americanos, as instituições públicas agiram, não poucas vezes e continuam agindo, como substitutas do capital privado, ainda que em prol dos interesses desse mesmo capital, num imbricamento de funções bastante próprio, mas nada incomum. Afinal, como notou Octávio Paz, "a vida pública e a vida privada são faces de uma mesma corrente vital, não mundos separados".[155]

Outra prova disso são as palavras do pintor Gontran Guanaes Netto, que afirma ter participado de uma reunião, no início dos anos 2000, com o presidente da Bienal Internacional de São Paulo, para reivindicar maior autonomia de seu conselho diretor. A reunião, demandada por um grupo majoritariamente de jovens artistas organizados em um salão aberto paralelo à Bienal (a exemplo do Salão dos Recusados), ainda contou com as presenças de Antonio Henrique Amaral (1935-), Mario Gruber (1927-2001), Maria Bonome (1935-) entre outros: "Fiquei muito chocado porque a reunião foi realizada na empresa do próprio presidente da Bienal, no Itaim. E todos os artistas que ali estavam foram tratados como funcionário da empresa, tendo que utilizar crachás e sofrer toda aquela manipulação psicológica de uma empresa privada. Queriam escolher onde a gente tinha que se sentar e tudo"[156]. Desse modo, a experimentação artística, que estava intimamente associada ao processo mais geral de "modernização industrial, tecnológica e do entorno cotidiano" que ela própria impulsionava, era incentivada por "empresários que manejavam seus institutos e fundações", públicos ou privados.

[154] Ibid., p. 226.
[155] O. PAZ, "Poesia, Sociedade, Estado". In: *O Arco e a Lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 297.
[156] G. GUANAES NETTO, "La Peinture Sans Bruits: o processo aos oitenta" (depoimento inédito jun. 2012).

> Mas o período decisivo é dos anos 60. A burguesia industrial acompanha a modernização produtiva e a introdução de novos hábitos no consumo que ela mesma impulsiona, com fundações e centros experimentais destinados a conquistar para a iniciativa privada o papel de protagonista na reorganização do mercado cultural. Algumas destas ações foram promovidas por empresas transnacionais e chegaram como exportação de correntes estéticas do pós-guerra, nascidas nas metrópoles, sobretudo nos Estados Unidos. Se justificam por isso as críticas à nossa dependência multiplicada nos anos 60, entre as que sobressaem, os estudos de Shifra Goldman. Documentada nas fontes norte-americanas, soube ver como se articularam os grandes consórcios (Esso, Standard Oil, Sehll, General Motors) com museus, revistas, artistas, críticos norte-americanos e latino-americanos, para difundir em nosso continente uma experimentação formal "despolitizada que substituirá o realismo social".[157]

Acrescente-se a isso, ainda, o fato de a metropolização dos espaços urbanos latino-americanos (experiência indissociável da ideia de modernidade) terem sido posteriores à urbanização europeia, *embora* muito mais acelerados. Aqui vale reter a indicação proustiana de que os "emboras" são quase sempre "porquês" desconhecidos, pois é justamente o seu atraso com relação ao desenvolvimento do capitalismo europeu que impõe ao processo de desenvolvimento do capitalismo na América Latina uma velocidade vertiginosa, seja para fazer frente às demais nações e conquistar seu lugar no concerto internacional, seja pelo *know-how* que já contavam as burguesias nacionais, seja ainda pelo papel dessas como consortes menores da empresa imperialista.

Reveladas essas ligações nem sempre evidentes, torna-se difícil a convicção com relação à apoliticidade e imparcialidade ideológica destes movimentos artísticos apresentados como vanguardas "que foram recebendo prêmios, exibições nacionais e estrangeiras promovidas pelo governo e encargos de obras públicas"[158]. Essas são algumas das questões menos evidentes no que Belluzzo chamou por "segundo surto vanguardista" promovido sob o signo de uma arte que preza pela engenharia construtiva e que se tornará a "vertente predominante na América Latina": "Na linha diacrônica do movimento europeu, Max Bill, que interessava a argentinos e brasileiros, representou a retomada neoconcreta, considerada a contribuição original de Van Doesburg. O representante da Escola de Ulm está entre as motivações originais do concretismo de São Paulo".

---

[157] N. G. CANCLINI, op. cit., p. 227. David Harvey observa bem um dos efeitos colaterais desse modernismo de exportação: a despolitização dos centros de criação de arte. "Na década de 1960, as escolas de arte eram incubadoras de discussão radical. Sua subsequente pacificação e profissionalização diminuíram acentuadamente a agitação política". D. HARVEY, "A Arte de Lucrar: globalização, monopólio e exploração da cultura". In: D. MORAES (org.), *Por uma Outra Comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 140.

[158] Ibid., p. 228.

> Ressalta-se a informação internacional também na consolidação do moderno circuito artístico com a formação dos Museus de Arte Moderna e da I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951. Um dos críticos mais atuantes do movimento concretista, o poeta Ferreira Gullar, já observava na época que as primeiras manifestações concretas e neoconcretas não brotavam de um resultado natural da pintura brasileira, mas em reação a ela.[159]

A oposição que se fazia, bem ao espírito de Rockfeller, aqui se direcionou, sobretudo, contra Candido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall e José Pancetti (1902-1958), permanecendo excluídas as tendências mais propriamente vanguardistas. Nesta linha de raciocínio, a disputa sobre o passado revela a luta do presente para orientar o futuro, contra tendências existentes e que estavam prestes a sofrer profundas transformações, muito mais em decorrência dos acontecimentos políticos que viriam a acontecer, do que propriamente de posições estéticas novas ou repensadas. Ora, se durante a primeira metade do século a cultura modernista latino-americana foi determinantemente influenciada pelo fluxo diaspórico europeu decorrente das duas grandes guerras, a segunda metade vivenciou uma situação inédita: "os anos 60/70 propiciaram uma migração rara na história do continente, dando nascimento a uma nova compreensão da América Latina por parte de seus intelectuais e político, que, por força das circunstâncias que os levaram ao exílio, passaram a viver uns em países dos outros".[160]

Isso certamente forneceu um caráter internacionalista maior às reflexões aqui desenvolvidas, pela percepção de traços comuns na moléstia político-social enfrentada e na coordenação de forças inimigas das mudanças necessárias à sua superação, seja quem forem: o capitalismo, o imperialismo, a crise, a repressão, a injustiça social, a ignorância, o arcaísmo, a indústria cultural etc. Fica cada vez mais claro, a despeito do enfoque ou posicionamento, que "o caráter evidentemente *global* da crise socioeconômica do nosso tempo exige remédios globais"[161] e que as questões nacionais sempre se debatem com o poder internacional de repressão[162], como o caso das Bienais que redefinem os padrões de dominação cultural sobre os povos.

[159] A. M. M. BELLUZZO, op. cit., p. 28.
[160] A. AMARAL, op. cit., p. 178.
[161] I. MÉSZÁROS, op. cit., p. 13.
[162] "Porque o nível de luta hoje é mundial e o poder de repressão das burguesias não passa pela luta da burguesia do Chile, da Argentina, do Brasil, passa pela capacidade de repressão do capitalismo monopolista e imperialista". F. FERNANDES, "A Pessoa e o Político" (entrevista realizada em 1980 por J. Chasin, Heleieth Saffioti, Paulo Barsotti, Narciso J. Rodrigues Jr., Marilena G. S. Pottes, Ester Vaisman e Paulo Edgar Resende originalmente publicada na revista Nova Escrita/Ensaio n. 8, São Paulo, Escrita, 1980). In: *Cadernos de Ciências*

Esperamos, com este capítulo, termos apresentado a trama, os temas e personagens principais de que falam os textos concretistas que serão assuntos dos próximos capítulos, estabelecendo, assim, uma discussão teórica que introduz à conceitografia empregada pelos poetas paulistas, ao mesmo tempo em que procura apontar a posição ocupada neste debate por determinadas categorias, movimentos artísticos, acontecimentos históricos, para, a partir daí, erigir uma tese. A afinidade entre a teoria apresentada por Peter Bürger a respeito dos movimentos históricos de vanguarda, que determina a particularidade da posição ocupada pelo futurismo italiano, surrealismo e dadaísmo, explica em boa medida a exclusão destas correntes nas formulações noigandres, via bienais de São Paulo, e que descobre raízes profundas que chegam à evidente persistência alterada de categorias modernistas na prática concretista. Antes disso, examinemos um pouco mais de perto a chegada dessas tendências artísticas ao Brasil.

Sociais / Colegiado de Ciências Sociais da FAFIL (Centro Universitário Fundação Santo André), n. 1. Santo André: CUFSA, 2005, p. 74.

Capítulo 2 – Nacionalismo e Vanguarda no Modernismo Brasileiro

2.1. Nacionalismo e Modernismo no Brasil

Na tentativa de mensurar a atitude cultural e a nova forma de participação social do artista aberta pelo concretismo poético no contexto brasileiro de modernização econômica e cultural, bem como suas possíveis implicações na produção de obras individuais, teremos que retomar um conjunto disperso de fatos e acontecimentos que prepararam e nos legaram essa correlação orgânica entre novos grupos econômicos e a estética apresentada pelos poetas paulistas a partir da publicação da revista *Noigandres*, especialmente de seu terceiro número, quando adotam definitivamente o concretismo. É esse propósito de reconhecimento da relação entre "um sistema coletivo e um projeto individual"[163], do modo como se realiza a seleção e organização consciente de uma cultura pelos artistas e movimentos que sucedem na história de um povo, o que justifica todo este segundo capítulo. Trata-se, aqui, de indagar como se abriram essas novas possibilidades e padrões de participação do artista na realidade (que são próprios à arte europeia do século XX) num ambiente repleto de novas relações institucionais que implicavam a constante reelaboração das experiências do imaginário e a exploração ou padronização progressiva dos códigos vigentes em tais relações.

Cabe, do mesmo modo, perguntar, sempre a partir dos indicativos que temos, se, especificamente no caso brasileiro, também houve aquela "renúncia à 'obra de arte' como produto confeccionado, verdade excelsa que o artista impõe ao resto dos homens" a fim de engendrar uma nova cultura em que o estético da arte torna-se político, como notamos no vanguardismo europeu. Ou ainda, se o que tivemos esteve mais próximo da "atualização da dependência cultural" por intermédio de "vanguardas nacionais, sob os auspícios de fundações sustentadas por empresas industriais", como afirmou Néstor García Canclini[164] a respeito das vanguardas argentinas das décadas de 1960-70. Ambas são hipóteses extremas de um gradiente de possíveis, e refletir sobre isso é, ao final, pressionar o programa concretista a explicitar suas propostas para "aquilo que, no interior dos termos de uma cultura dominante e efetiva, é sempre transmitido como '*a* tradição', '*o* passado importante'" a ser entregue às

[163] R. WILLIAMS, "Base e Superestrutura na Teoria Cultural Marxista", *Revista da USP*, p. 224
[164] N. G. CANCLINI, *A Produção Simbólica: teoria em sociologia da arte*. Trad. Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 24.

novas gerações. Deveremos estar pensando nisso quando analisarmos seus manifestos, poemas, teorias, críticas, cursos e discursos.

Ainda que seja evidente a pré-existência de modelos e práticas textuais extraliterárias no território hoje brasileiro, os primeiros textos produzidos pelos portugueses que aqui chegaram não possuíam nenhuma independência com relação ao universo greco-latino, fornecendo à nova realidade uma interpretação instrumentalizada e em justo acordo com os meios genocidas da colonização: extermínio e negação das culturas não-ocidentais[165]. Esse etnocentrismo deformador também foi o responsável pela desconsideração preliminar do repertório *in progress* de textos criativos dos mais diversos povos, desde a Conquista até a Colonização; sempre em conformidade com a cosmogonia que habitava o imaginário conquistador, como demonstrou Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso*, que aborda textos como relatos de viagem, cartas geográficas, tratados e compêndios artístico-literários.

Diferentemente da produção textual *lato sensu* (que inclui a oralidade performática própria às culturas *ágrafas*), a literatura que chegou à Península Ibérica com a expansão ocidental do Império Romano foi trazida ao Brasil pela campanha expansionista dos Avis; entre seus primeiros praticantes estavam os catequistas da Companhia de Jesus, que difundiram aqui os "modelos práticos e teóricos, os temas centrais da cultura literária", os quais sempre tinham como ponto de partida a Antiguidade Grega. Assim, o uso poético da linguagem no Brasil assumiu-se progressivamente como "soma das modificações históricas que uma forma cultural europeia experimentou em sua inserção na realidade tropical sob domínio lusitano"[166].

> A marginalização dos textos indígenas e negroafricanos é um reflexo, no ambiente letrado, do estatuto subordinado dessas culturas no espaço mental ibérico – reflexo, por sua vez, do lugar ocupado por essa gente, e pela maioria de seus descendentes mestiços, na estrutura da sociedade nacional. [...] Daí a nossa afirmação enfática de que "essa forma especial da função mitopoética que chamamos literatura erudita" (J. G. Merquior) não foi a única espécie textual que aqui desembarcou ou que aqui foi praticada. A criação textual, nas terras atualmente brasileiras, começa com tupis e tapuias.

[165] Antônio Risério observa como "o texto ameríndio foi falsificado, traído e silenciado", algo compreensível num contexto em que "o missionário é um homem que, para converter alguém, tem que estar absolutamente convencido de que é o portador da verdade". A. RISÉRIO, *Textos e Tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*, pp. 40-1.

[166] Ibid., pp. 37-8. Esse mesmo raciocínio aparece no trabalho do pesquisador italiano Claudio Cuccagna (1967-) sobre Sousândrade. Cf. C. CUCCAGNA, *A Visão do Ameríndio na Obra de Sousândrade*. Trad. Wilma Katinsky Barreto de Souza. São Paulo: Hucitec, 2004.

> Só adiante aparecerá Anchieta, refém dos tamoios, escrevendo *De Beata Virgine Dei Matre Maria* nas areias de Iperoig.[167]

Mas foi só com a vinda da família real que a colônia passou a ser concebida como nação, especialmente a partir do desenvolvimento do indianismo. É nesse momento que o ameríndio e o seu universo existencial (devidamente idealizados aos moldes das narrativas ibéricas dos séculos XV e XVI) assumiram importância literária central, sendo progressivamente estimulados pelos estudos desenvolvidos no Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico brasileiro, por iniciativa de Januário da Cunha Barbosa (1780-1846) a partir de 1838. Ali produziram-se as primeiras pesquisas sistemáticas (linguístico-etnográficas) do nheengatu, tupi e guarani, preparando o caminho para as experiências de C. F. P. von Martius (1794-1868), Couto de Magalhães (1837-1898, *O Selvagem*, 1876) e Batista Caetano (1826-1882).

É fato que existiu um "indianismo arcádico" que já se valia do índio como ornamento marginal, comentado por Cassiano Ricardo nas páginas iniciais de "Gonçalves Dias e o Indianismo"[168]. Essa tendência podia ser identificada no poema épico *O Uraguai* (1769), de José Basílio da Gama (1741-1795), dedicado à figura de Sebastião José de Carvalho e Melo (Marquês de Pombal, 1699-1782), através do qual o autor conseguiu, inclusive, livrar-se da pena por ser ex-jesuíta[169]. Fruto muito mais do clima instaurado pelas reformas pombalinas (que viam nos jesuítas uma ameaça ao Estado português) depois da tentativa de regicídio contra Dom José (1714-1777), em 1759, que de interesse autêntico pela vida e costumes de nossos silvícolas, esse indianismo ornamental reaparece como panegírico à ação colonizadora no *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão (1722-1784). Por isso, não é de estranhar que apenas dos quadros do Instituto tenha saído um etnógrafo-poeta como Gonçalves Dias (1823-1864), que levou adiante o processo de idealização historiográfica, aos moldes da cavalaria

[167] A. RISÉRIO, op. cit., pp. 23-49. Mais adiante, Risério retoma a questão: "O mundo indígena foi desestruturado pela ação conjugada de padres e capitães. Eram trabalhos complementares. Os soldados do Rei cuidavam da desestruturação política, social e econômica dos grupos tribais, cabendo aos soldados de Cristo a parte da desintegração espiritual, pela supressão de um pensamento indígena milenar e a imposição de um novo imaginário. A literatura desempenhou papel importante nesse contexto, empregada sistematicamente no trabalho catequético que procurava fazer do índio um europeu, a fim de integrá-lo na ordem social que então se implantava. Assim começa a literatura no Brasil – forma cultural europeia praticada por agentes da Coroa lusitana, e aqui se movendo com objetivos ideológicos claramente definidos, na esfera da produção espiritual daqueles que, na empresa colonizadora, são identificáveis em termos de minoria étnica dominante. É fato ainda que, ao longo da era colonial, a estratificação da sociedade e o analfabetismo limitaram fortemente, como uma espécie de *cordon sanitaire*, o acesso ao mundo literário, de modo que os literatos pertencem sempre, nesse período, à classe dirigente". Idem, p. 50.

[168] In: A. COUTINHO, *A Literatura no Brasil*. vol. I, tomo 2. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955, pp. 659-736.

[169] M. BANDEIRA, *Apresentação da Poesia Brasileira: seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 33.

medieval, do índio a partir da concepção do *bon sauvage*, como em *Os Timbiras* (1857) e em "Poesias Americanas" (*Primeiros Cantos*, 1846).

Essa independência com relação à cultura portuguesa, iniciada sob o patrocínio do próprio monarca D. João, viabilizou-se pela adoção do espírito romântico de artistas modernos não-lusitanos, especialmente franceses, como bem ilustrou o episódio conhecido por Missão Artística Francesa (1816), detalhadamente analisado por Mário Pedrosa em sua tese para ingresso à cátedra de História do Brasil no Colégio Pedro II (1955)[170]. Também não foi coincidência que o primeiro espaço de elaboração do nacionalismo romântico tenha sido a revista *Niterói*, publicada em Paris no ano de 1836, que trazia o *Ensaio Sobre a História da Literatura no Brasil – Estudo Preliminar*, que "valeu por um manifesto romântico, embora não aparecesse nele a palavra 'romântico'", como notou Manuel Bandeira (1886-1968). Ainda segundo Bandeira, "nesse artigo estavam indicados os principais pontos que iriam constituir a revolução romântica no Brasil: abandono dos artifícios arcádicos, da mitologia, da paisagem europeia, em favor da natureza brasileira e da religião; abandono das regras clássicas, substituídas pela livre iniciativa individual"[171].

O espírito romântico do "aristocrata Byron, revoltado contra a aristocracia inglesa, alimentou os artistas burgueses do Continente contra suas burguesias", disse André Malraux[172]. O que serviu à consolidação das culturas nacionais no período pós-napoleônico aparelhou muito bem os novos espíritos recém-independentes. Revogou-se a influência grega que nos chegava pelo arcadismo neoclássico, assim como se consagrou poeticamente na publicação de *Suspiros Poéticos e Saudades* de Gonçalves de Magalhães (1811-1882). Mantendo uma relativa continuidade com os séculos precedentes, essa obra se diferenciou fundamentalmente pela clivagem de uma nova "relação entre a pessoa e a natureza; já não se trata de admirar uma paisagem ou um ambiente, mas de revelar a ligação profunda entre a natureza e o homem"[173].

As pedras de toque levantadas pelo pré-romantismo francófono de Ferdinand Denis (1798-1890), em *Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil* (1826), e Almeida Garrett (1799-1854), em *Camões* (1825) e *Dona Branca* (1826), consolidaram-se na França com a fundação

[170] M. PEDROSA, "Da Missão Francesa: seus obstáculos políticos". In: *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*, pp. 41-114.
[171] M. BANDEIRA, *Apresentação da Poesia Brasileira*, p. 43.
[172] A. MALRAUX, *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1996, p. 33.
[173] D. MOREIRA LEITE, *O Caráter Nacional Brasileiro: história de uma ideologia*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1969, p. 168.

de uma revista, por iniciativa de Gonçalves de Magalhães, que propunha em seu manifesto inaugural o índio como tema principal da atividade literária do agora independente poeta brasileiro, que "não reconhece por lei senão as inspirações de sua alma, e por soberano o seu Gênio", como nas palavras de Schiller emprestadas ao ensaio fundacional de Magalhães. Herdeiro do "lampejo de integração nacional"[174] da baiana Academia dos Renascidos (1759), doravante o romantismo se estenderá até 1880, renovando-se por gerações não tanto na forma (vocabulário, sintaxe, métrica), mas nos *temas*, no *sentimento* e no *tom*.

Ao menos foi isso que destacou Sérgio Buarque de Holanda, em seu prefácio à edição anotada dos *Suspiros Poéticos* (Instituto Nacional do Livro, 1939), de Sousa da Silveira (1883-1967); nesse texto, afirmou que, "frequentando a obra dos mestres franceses, Magalhães quer compensar desse modo o rompimento literário com Portugal", algo bem diferente de Gonçalves Dias que, no prólogo às "Sextilhas de Frei Antão" (1848 in *Segundos Cantos*), referiu a duas irmãs (as literaturas portuguesa e brasileira) que trajam o mesmo vestido. Em um, a inclinação jacobina (mas com uma resignação e melancolia próprias), noutro, a conciliação típica aos moderados dos tempos do Rei. Por isso, também o espírito francês foi o máximo a que se conseguiu chegar sempre que se repudiou Portugal: exílio e saudade, intimismo mas sem autoconfidência. Em palavras justas, "os *Suspiros Poéticos* quiseram ser a um tempo o nosso prefácio de Cromwell e o grito do Ipiranga da Poesia"[175]. Mais propriamente, o manifesto está no *Ensaio*, pioneiro no nacionalismo indianista, do espírito romântico e da orientação francesa na inteligência brasileira. De seu indianismo inautêntico, filho de "uma arte desinteressada, onde as paixões valem pelo que são e pela beleza de seus contrastes", um presságio de formalismo: a criação de um mundo mais revolucionário na forma que em qualquer outra coisa.

> Em seus opúsculos históricos e literários, Magalhães faz mais do que insinuar a vontade de ver liquidada a herança portuguesa, herança de que o Brasil não se pode orgulhar muito, pensa ele. No seu discurso sobre a história da literatura, levanta pela primeira vez a suspeita de que os cantos dos nossos indígenas poderiam influir sobre a poesia brasileira, "como os cânticos dos bardos influíram na poesia do Norte da Europa".[176]

[174] A. CANDIDO, "Letras e Ideias no Período Colonial". In: *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, Publifolha, 2000, p. 90.
[175] S. B. HOLANDA, "Prefácio". In: D. J. G. MAGALHÃES, *Suspiros Poéticos e Saudades*. 6ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 14.
[176] Ibid., pp. 16-17.

Se nos seus *Suspiros* o visconde do Araguaia (Magalhães) disse adeus às ficções de Homero[177], manteve de pé os fundamentos da velha retórica. Em sua "Advertência" introdutória à referida coletânea, permanece, por exemplo, a prioridade inquestionável da religião católica ("Ora, nossa religião, nossa moral, é aquela que nos ensinou o Filho de Deus, aquela que civilizou o mundo moderno, aquela que ilumina a Europa, e a América: e só este bálsamo sagrado devem verter os cânticos dos poetas brasileiros"). Vemos, assim, que o abandono é muito mais com relação às Musas do Hélicon, a Febo e Homero do que, por exemplo, no que diz respeito à religião agente da colonização portuguesa que permanece inabalada. Independente disso, podemos encontrar aqui, em duas quadras de "A Velhice", os metros e a dicção que servirão ao tema sugerido pelo *Ensaio* e que Gonçalves Dias eternizará em sua "Canção do Exílio".

> Para vós basta, ó Velhice!
> Inda o sol tem resplendores,
> Inda a noite tem estrelas,
> Inda a lua alvos fulgores
>
> Inda os prados reverdecem,
> E de florzinhas se arreiam,
> Inda, suspensos nos ramos,
> Os passarinhos gorjeiam.[178]

Como também o fez seu contemporâneo e par de classe Manuel de Araújo Porto-Alegre (barão de Santo Ângelo, 1806-1879) – amigo de Magalhães dos tempos de Belas Artes – que, em *Voz da Natureza*, revelou-se um "naturalista palavroso e fanfarrão" (Silvio Romero). Seu poema foi redigido em Napoli e publicado em Paris, como *Suspiros*, que também havia sido lançado na capital francesa, mas nenhum dos dois estava em desterro político. A vinculação de classe e o uso-fruto de seus benefícios, como a viagem a passeio de Porto-Alegre à Europa em companhia de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), da qual resultou *Voz da Natureza*, explica não apenas o conservadorismo formal, mas outras omissões, como a abdicação temática do negro ao lado da divinização do explorador, como no poema épico *Colombo*, desse mesmo autor.

A verdade é que tanto Magalhães como Porto-Alegre não eram românticos de natureza, nem tinham em si a autêntica imaginação e sensibilidade características a esse

[177] Sérgio Buarque de Holanda observou como os famosos versos 51-53: "Guardai os louros vossos, / Guardai os, sim, qu'ue hoje os renuncio. / Adeus, ficções de Homero!" ("Invocação ao Anjo da Poesia") é inspirado no Garrett de *Dona Branca*, mas devidamente adequado poeticamente. S. B. HOLANDA, op. cit., pp. 21-22.
[178] D. J. G. MAGALHÃES, "A Velhice". In: *Suspiros Poéticos e Saudades*, p. 124.

espírito. Quem as possuiu, e em alto grau, foi Gonçalves Dias. O nacionalismo dos dois primeiros portava a angústia de uma rebelião triunfante dos "antigos donos de terra contra os seus opressores de três séculos", um nacionalismo terratenente não muito radical e, para se ter uma ideia da combatividade existente – seja permitida a ironia – quando a *Confederação de Tamoios* (de Magalhães) foi atacada publicamente por José de Alencar, o próprio Imperador tomou-lhe as dores: "Para o nosso Romantismo oficial não havia contradição em ser-se poeta de gênio e Visconde de Araguaia ao mesmo tempo: Magalhães conseguiu conciliar impunemente os dois títulos"[179].

O caso de Porto-Alegre não foi diferente, "suas odes e aplausos, quando não são para amigos, são para os vitoriosos"[180]. O aspecto mais propriamente burguês do romantismo (seu individualismo boêmio e antitradicionalista) foi ofuscado pelos compromissos tácitos que sempre pesam sobre um barão ou visconde, no que diz respeito ao passado e ao custo da tradição na manutenção de vantagens e privilégios sociais presentes. Gonçalves Dias esteve mais próximo dessa sensibilidade, como burguês filho de dono de casa comercial que foi. Estudou em Porto, onde estabeleceu contato com os "românticos medievistas", voltando ao Brasil em 1845. Publicou no ano seguinte seus *Primeiros Cantos* antecedidos de um importante prólogo.

Manuel Bandeira reconheceu na sua "Canção do Exílio" (a primeira das "Poesias Americanas", de *Primeiros Cantos*) o sentimento da nostalgia da pátria, expresso com serenidade sublime como no "Wanderers Nachtlied Ein Gleiches", de Goethe; considerou os demais cantos como indianistas, como também o foram o "Tabira" dos *Segundos Cantos* e os sete dos *Últimos Cantos*; e, claro, o grande poema *Timbiras* com quatro cantos editados em 1857. Mas, apesar de originário das frações dos chamados profissionais liberais da incipiente burguesia nacional, Dias só pôde vencer como poeta à sombra do poder da corte, tendo sido nomeado professor de Latim e História do Brasil no Colégio Pedro II e depois oficial da Secretaria dos Negócios Estrangeiros. Tradutor de Schiller (*Noiva de Messina*), escreveu um *Vocabulário da Língua Geral Usada no Alto do Amazonas* (1859) e um *Dicionário de Língua Tupi* (1858), impresso em Leipzig.

O que faltava ao modelo antigo de poesia era o tom sentimental e grave próprio ao cristianismo e pelo qual se estabelece o traço mais geral do romantismo. As musas do parnaso

[179] S. B. HOLANDA, op. cit., p. 30.
[180] Ibid., p.19.

negam tudo o que "constitui a individualidade do homem de hoje" legada pelo cristianismo, como destacou Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876), em artigo à *Revista Brasiliense*, por ensejo do livro de Magalhães (1836). Foi justamente essa dificuldade dos poetas brasileiros – pela institucionalidade e relações sociais a que estiveram submetidos – que não permitiu uma maior sintonia com o espírito do povo, fazendo com que o romantismo rumasse para a intensificação da expressão pessoal e da naturalidade dessa expressão em Álvares de Azevedo (1831-1852), José Bonifácio (1827-1886, o moço), Aureliano Lessa (1828-1861), Bernardo Guimarães (1825-1884), Laurindo Rabelo (1826-1864), Casimiro de Abreu (1839-1860), Junqueira Freire (1832-1855), Sousândrade (1833-1902); além dos que Capistrano de Abreu chamou "condoreiros", Tobias Barreto (1839-1889) e Castro Alves (1847-1871), ironizados em certo momento por Mário de Andrade como representantes de "lira de pouca corda".

Assim, notamos que nossa historiografia literária, nascida com o *Ensaio* de Magalhães, teve sua origem ideologicamente preparada e repleta de objetivos políticos, como não poderia deixar de ser; o que se revela uma vez mais na ignorância ou apagamento da produção textual africana em sua inauguração romântica. Esse ufano-indianismo etnocêntrico (e muitas vezes patriótico), que negou ao mesmo tempo a cultura negra e o genocídio indígena, jamais foi capaz de pensar a participação ativa, à viva voz, desses grupos sociais na construção de uma arte verbal e de um patrimônio linguístico-cultural, represando sua importância no passado que inspira o presente, conhecido "mitema que eles herdaram dos árcades mineiros do século XVIII e passaram aos modernistas paulistas do século XX"[181].

Muito ao contrário, o romantismo alargou o "hiato entre a língua falada e a língua escrita, além de favorecer o artificialismo que satisfaz as elites", sem nunca manifestar simpatia por qualquer outro povo ou cultura não-europeus. Foi dessa situação que se desenvolveu o indianismo romântico como continuação da desfiguração árcade. Por isso também, para Sérgio Buarque de Holanda, a Escola Mineira foi uma "preparação sem continuidade" para o romantismo, mas há aí uma contraposição que não pode ser negada, advinda do lirismo português, das éclogas e trovas dos períodos não-clássicos.

No mesmo instante em que se voltaram pioneiramente para o esforço historiográfico, os românticos brasileiros deveriam ter se deparado com uma enormidade de conjuntos formados por textos de procedência ameríndia e afrodiaspórica, o que evidentemente nunca

[181] A. RISÉRIO, op. cit., pp. 65-6.

ocorreu. Contrariamente ao romantismo europeu, o brasileiro não contribuiu para a dilatação da consciência ocidental para além do *logos* de origem grega. A textualidade negroafricana foi completamente negligenciada em um período em que o índio representava o passado pré-colombiano e que reagiu, mesmo sendo derrotado, à invasão e ao domínio portugueses, tornando-se uma espécie de antecessor do projeto independentista, além de não representar mais qualquer perigo ao cidadão branco brasileiro do século XIX. Basta, como exemplo, lembrar o caso do grande nacionalista (indianista) José de Alencar (1829-1877) que, como deputado pelo Ceará, posicionou-se veementemente contra a Lei do Ventre Livre[182].

O negro, além de não representar um passado pré-português, punha-se objetivamente como ameaça à ordem escravocrata vigente. E vale lembrar que, entre 1807 e 1835, período que antecedeu ao romantismo, ocorreram as primeiras insurreições de escravos no Brasil (como a violenta Revolta dos Malês, de 1835, por parte de haussás e nagôs islamizados), seguindo os exemplos de toda a América, como no caso emblemático dos "jacobinos negros" do Haiti. O sumiço do negro na literatura brasileira só foi questionado, parcialmente, após a supressão do tráfico, mas mesmo quando ele começou a figurar como eixo temático – a partir de Luís Gama (1830-1882), Castro Alves e Sousândrade –, não se atentou para a possibilidade criativo-textual desses povos. Nem mesmo em Castro Alves e num contexto em que existia "um razoável contingente de não-brancos letrados". Isso significa reconhecer que sequer escritores de ascendência negra conseguiram fugir deste condicionamento, e a produção negromestiça foi vista, mesmo por estes últimos, como "rebentos inferiores do engenho humano, criações raquíticas e desformes, oscilando entre o deplorável e o horrendo"[183].

Na trilha de Sílvio Romero (1851-1914), Risério reconhece um "silêncio voluntário" a respeito da criatividade poética negra com a finalidade de aceitação numa institucionalidade escravocrata. Silêncio que se verifica em diversos casos históricos como os de Cruz e Sousa (1861-1898, obcecado pela mulher branca e que representava negros com traços de bestialidade e degradação) e Silva Alvarenga (1749-1814, que, falando difícil, parecia querer negar sua origem). Ambos foram "mulatos pernósticos", um fenômeno de negação étnica típico e próprio, que também se repete (com níveis distintos) em Machado de Assis, Mário de Andrade, Jorge de Lima (1895-1953) e Pedro Kilkerry (1885-1917). A educação lusitana que eles receberam e o desejo imposto de libertar-se do estigma racial não os permitiu ver, ou ao menos intuir, a riqueza das culturas africanas e sua reinvenção na condição diaspórica

[182] Ibid., p. 74.
[183] Ibid., pp. 75-6.

brasileira, o que certamente nos lembra as palavras de Mário de Andrade sobre o Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830): "E tirando do peito do Visconde de Vila Nova da Rainha a comenda da Ordem do Cristo, embranqueceu com ela o sangue do confidente"[184].

Como se vê, essa mudança temática pouco alterou o caráter acadêmico de uma "literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos"[185] que se estenderá por todo o período que vai de 1880 a 1922. Essas ideias se cristalizavam, então, num naturalismo de breve impulso à análise social na prosa – Aluísio Azevedo (1857-1913), Adolfo Caminha (1867-1897) entre tantos – ou no formalismo ora parnasiano ora simbolista em poesia. O primeiro dos estilos poéticos, que oferecia uma alternativa ao lirismo de sentimentalidade puramente amorosa, foi apresentado ao Brasil por Artur de Oliveira (1851-1882) e consagrou-se entre nós depois da publicação das *Fanfarras* (1882), de Teófilo Dias (1854-1889), das *Sinfonias* (1883) e *Versos e Versões*, de Raimundo Correia (1859-1911) e, claro, das *Poesias* (1888), de Olavo Bilac (1865-1918).

Ainda que introduzindo alguma originalidade enquanto contraposição ao lirismo amoroso e sentimental do romantismo, os parnasianos foram incapazes de transfigurar o caráter fundamental deste último: sua fundamentação luso-acadêmica. Pelo contrário, doutrinou-se e praticou-se como nunca a gramática portuguesa. Vale quanto a isso mais uma vez remeter ao dito por Mário de Andrade ao afirmar que, antes do modernismo, apenas parte do romantismo não estava baseado no academismo: "com alguma exceção individual rara, e sem a menor repercussão coletiva, os artistas brasileiros jogaram sempre colonialmente no certo"[186]. E se em românticos como Álvares de Azevedo, José de Alencar e Castro Alves já existe uma identidade brasileira que nos parece bem maior que a de Brás Cubas ou Bilac, "é porque nos românticos chegou-se a um esquecimento da gramática portuguesa, que permitiu muito maior colaboração entre o ser psicológico e sua expressão verbal"[187]. Foi justamente isso que permitiu a Mário reconhecer em Graça Aranha (1868-1931) um "exagero do nacionalismo conformista com aquela frase detestável de não sermos 'a câmara mortuária de Portugal'".

[184] M. ANDRADE, "José Maurício (20/4/44)". In: J. COLI (org.), *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Ed. Unicamp, 1998, p.145.
[185] A. CANDIDO, "Literatura e Cultura de 1900 a 1945". In: *Literatura e Sociedade*, p. 104.
[186] M. ANDRADE, "O Movimento Modernista". In: C. E. BERRIEL (org.), *Mário de Andrade / Hoje*. São Paulo: Ensaio (Cadernos Ensaio-Grande Formato, vol. IV), 1990, p. 26.
[187] Ibid., p. 28.

> Até o Parnasianismo, até o simbolismo, até o Impressionismo inicial de um Villa-Lobos, o Brasil jamais pesquisou (como consciência coletiva, entenda-se), nos campos da criação estética. Não só importávamos técnicas e estéticas, como só a importávamos depois de certa estabilização na Europa, e na maioria das vezes já academizadas. Era ainda um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravidão econômico-social.[188]

A fidelidade à sinérese (movimento de ditongação em oposição à diérese) e outros modos de sinalefa (como a crase ou elisão) dotaram a poesia parnasiana de um naturalismo acadêmico e escultural que quase nunca sucumbiu ao esforço pela *rima rara* aos moldes da *rima rica* francesa, ainda que o Théophile Gautier (1811-1872) de *Lecont e de Lisle Banville* seja influência constante entre os brasileiros de então. No Brasil, dos poemas parnasianos, muitos foram alexandrinos e, quando feitos em metros tradicionais da língua portuguesa (decassílabos), ficaram mais próximos dos clássicos que dos românticos[189]. Para isso, desenterraram o soneto e mergulharam na tradição do rigor e da dicção elevada, o que certamente "contribuiu para lhes dar voga e credibilidade, pois facilitava o entrosamento com as aspirações dominantes da cultura oficial"[190].

Dos parnasianos – todos satisfatoriamente identificados com os pontos de vista do *status quo* – somente Bilac esteve próximo do espírito burguês como profissional da imprensa. Enquanto Vicente de Carvalho foi um deputado positivista e Secretário de Interior e da Justiça, Alberto de Oliveira fez-se funcionário público e professor. Mesmo aquele que trilharia o caminho ao simbolismo, Raimundo Correia, também se viu circular entre os quadros da diplomacia e magistratura do Império. Este último, mais quinhentista português que parnasiano, encaminhou-se por influência de Maurice Maeterlinck (1862-1949) para a tomada da palavra como signo autônomo, algo que Bandeira notou a partir de sua "Última Canção". Aqui se evidencia uma distância fundamental: dizer que a arte como *objeto* e não como *janela* é uma invenção vanguardista está errado, porque a tomada do material como única realidade da arte, legando o fascínio de seu efeito simbólico a sua teleologia estética – à organização e construção de seus procedimentos – começa, no Brasil, com os simbolistas.

Nos simbolistas, a palavra poética funciona como "a ideografia do mistério ou do mito" pela tomada do significante em seus atributos fisionômicos materiais próprios (empiria rítmica e melódica), instituindo uma metodologia não imitativa que não sacrifica a designação e o sentido. Somente a partir de Apollinaire e dos poemas *bruitiste* emergiria o verso do puro

[188] Ibid., pp. 32-33.
[189] M. BANDEIRA, op. cit., pp. 100-102.
[190] A. CANDIDO, "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", p. 73.

som que, desenvolvido, chegaria ao poema fonético de futuristas e dadaístas, rompendo pouco a pouco com o desempenho verbal do verso. O que diferencia o empreendimento vanguardista é, portanto, o direcionamento ideológico (político-social) dessa desvalorização dos significados referenciais que existiam no simbolismo, quer dizer, a quebra do processo de autonomização estética. É digno mencionar também que alguns simbolistas brasileiros foram pioneiros por aqui no uso do *poema-figura*, no qual as "(palavras dispostas em forma de losango, triângulo, taça), a página colorida, a substituição do livro pelo estojo, no esforço de usar os elementos visuais como elementos de significação"[191].

Como era de se imaginar, essa nova complexidade litero-ideológica desvelou a fragilidade da escolha do índio como símbolo heroico, crítica consagrada em "Instinto de Nacionalidade" (1873), de Machado de Assis (1839-1908), o que suscitou uma inquietação intelectual com relação aos pressupostos dessa literatura[192]. Isso acabou encaminhando-a para a substituição paulatina do nacionalismo indigenista por um regionalismo timbrado pela diversidade de seus tipos, muito mais adequados, portanto, ao caráter social legado pelo modo particular da colonização brasileira, operada por núcleos exploratórios relativamente isolados.

> Parnasianismo, Simbolismo e Penumbrismo na poesia; Realismo naturalista, mundano ou regionalista, formaram um bloco de literatura convencional que marcou o gosto médio no Brasil e resistiu à mudança das estéticas renovadoras, ficando como padrão da literatura convencional durante muito tempo, com o apoio das Academias de Letras, do ensino e do próprio espírito das classes médias, contra os quais se insurgiram os modernistas.[193]

De qualquer modo, se o "pré-modernismo" (Tristão de Ataíde) – ou "pós-romantismo" (Antonio Candido) – não foi o inovador que muitas vezes se pretende que tenha sido, suas obras destacam-se pela originalidade no modo de enxergar a condição nacional, algo que será visto também em *Canaã*, de Graça Aranha, "documento literário precoce, nesse sentido, romance, embora padeça de generalizações inerentes ao estilo imaginoso do autor, projeta com nitidez um problema fundamental do século XX brasileiro, antecipando-se muito à tomada de consciência dos modernistas"[194]. Tendo dedicado toda sua vida à formulação de uma estética mais afinada às novas condições da vida transformada do seu tempo, Aranha foi

[191] Idem, *Iniciação à Literatura Brasileira*, 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2007, p. 79.
[192] Há que se atentar para a explicativa de que tal escolha, do índio como símbolo, decorreu da "impossibilidade de encontrar um brasileiro geral, equivalente para todas regiões". Desta forma, "aparentemente, só no momento em que houvesse maior segurança quanto à unidade nacional seria possível acentuar aspectos regionais divergentes". D. MOREIRA LEITE, op. cit., p. 202.
[193] A. CANDIDO, *Iniciação à Literatura Brasileira*, p. 85.
[194] A. BOSI, *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 369.

o único dos autores oriundos do denominado "pré-modernismo" que conseguiu se inserir no modernismo propriamente dito, com sua união ao grupo em 1921, logo depois de retornar da Europa.

Mesmo com nítidos contornos decadentistas, nos quais ainda podemos encontrar uma forte dose de naturalismo, Aranha assimila traços e técnicas impressionistas de construção da descrição que, "conscientes ou não, bem se ajustam a esse naturalismo filtrado pela experiência simbolista"[195], conferindo, especialmente em sua *Estética da Vida* (1921), legitimidade definitiva ao movimento modernista. Basta para isso ler uma passagem de seu inflamado pronunciamento à Academia Brasileira de Letras em 1924: "Em vez de tendermos para a unidade literária com Portugal, alarguemos a nossa separação. Não é para perpetuar a vassalagem a Herculano, a Garrett e a Camilo, como foi proclamado no nascer a Academia, que nos reunimos. Não somos a câmara mortuária de Portugal"[196], frase que, como apontamos, desagradou muito a Mário de Andrade.

> *Meditações Sobre o Homem no Universo*, *A Estética da Vida* e *Espírito Moderno*, desenvolvem as ideias expostas por Milkau [personagem de *Canaã*] no romance. O evolucionismo de extração "teuto-sergipana" enriqueceu-se em contato com os grandes pensadores irracionalistas do século XIX: Hartmann, Schopenhauer, Nietzsche. Conservando os princípios fundamentais do monismo, que identificava consciência e universo, G. Aranha procurou extrair dessa unidade uma filosofia de vida que se resolve em atitudes estéticas, contemplativas e fruidoras da existência.[197]

Este pré-modernismo não se refere a uma antecipação do uso de certos códigos estéticos – literários, plásticos, ensaísticos – que vigoraram no modernismo propriamente dito, mas a um conjunto de experiências de linguagem, num claro esforço de penetrar mais fundo na realidade brasileira. Mas o termo "pré-modernismo", cunhado por Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde, 1893-1983) para designar o período, que vai do início do século a 1922, não está isento de problemas. Ele insinua que as ideias modernistas foram cravadas nas artes nacionais somente depois da conhecida Semana de Arte paulistana, o que certamente exagera a importância de seus feitos, uma vez que impulsos e indicativos deste retorno inovador à ideia de nacionalidade se impunham há alguns anos, mesmo que de forma não tão veemente.

---

[195] Ibid., p. 371.
[196] G. ARANHA, "O Espírito Moderno". In: G. M. TELES, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972.* 17ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997, pp. 311-325.
[197] A. BOSI, op. cit., p. 372.

É o que se notabiliza com a repercussão da exposição de Anita Malfatti (1917) e, de forma menos evidente, com a ausência de um nacionalismo evidente nas obras de Lasar Segall[198], desde 1913, Villa-Lobos, desde 1915, e de Victor Brecheret, após o seu retorno da Europa em 1919. Mas sua origem encova-se nas dissonâncias intermitentes do próprio período pós-romântico, mais especificamente em autores que, englobados no caudal do movimento de ideias que antecederam à Semana de 22, de alguma forma problematizaram a nossa realidade social e cultural. Trata-se de pensar o Brasil em ruptura com os epígonos da tradição oitocentista (parnasianos, simbolistas e naturalistas) a partir do caminho palmilhado por Graça Aranha, Euclides da Cunha (1866-1909) e Lima Barreto (1881-1922).

No conjunto histórico de novos artistas e patronos do modernismo, uma hegemônica casta de proprietários rurais, majoritariamente ligados ao café e à pecuária, se completava com frações da incipiente burguesia industrial paulista, seus profissionais liberais e seu braço armado, o Exército, cujos estratos médios vinham cumprindo, desde a proclamação da República, um importante papel político. O quadro se completava com a predominância da urbanização no centro-sul do país, catalisada pela corrente migratória decorrente da consumpção da cultura canavieira no nordeste e pela intensa imigração europeia. Eis, pois, o painel do qual emanam as ideologias em conflito que fixaram o embate ideológico encarnado pelo movimento modernista brasileiro.

Uma prova do caráter conflitivo do modernismo pode ser encontrada, por exemplo, na polêmica entre Mário e Oswald de Andrade em torno do "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" em 1924, revelando algumas nuances nesse pensamento coletivo. Desagradava a Mário haver no manifesto uma evidente abdicação das formas analíticas para o privilégio da apreensão intuitiva do real. Desagrado que ele expressou no datiloscrito "Oswald de Andrade: Pau-Brasil Sans Pareil, Paris, 1925", transcrito em *Brasil: Primeiro Tempo Modernista – 1917/29, Documentação*[199]. Segundo Mário, uma vez que "o nacionalismo se constitui a partir da experiência do contraste entre o modo de sentir nacional e as formas de consciência não nacionais", a fixação do elemento nacional só pode se dar pelo levantamento de materiais por

[198] Dos antecessores da Semana, Segal foi "o primeiro a apresentar a pintura moderna no Brasil" e foi um dos poucos exemplares de livre cosmopolitismo cuja arte "decididamente sombria e pessimista, não o é à maneira brasileira". M. PEDROSA, "A Bienal de Cá para Lá", p. 226.
[199] M. R. BATISTA, T. P. A. LOPEZ, Y. S. LIMA (orgs.), *Brasil: Primeiro Tempo Modernista – 1917/29. Documentação*, São Paulo, IEB,USP, 1972, pp. 225-232.

meio de pesquisas, para daí extrair o seu elemento comum, algo que ele sistematizaria cada vez mais ao longo de seus trabalhos[200].

É também isso que explica o interesse de Mário pelo "folclore", por aquilo que ele considerava como as fontes da nacionalidade que poderiam e deveriam servir como elementos articuladores do projeto modernizante contido no segundo tempo modernista. Esse movimento etnográfico, inspirado no evolucionismo de Edward Burnett Tylor (1832-1917, *Cultura Primitiva*, 1871) e James George Frazer (1854-1941, *O Ramo de Ouro*) é o que fundamenta e serve de critério para a determinação da atualidade estética que se aproveita do folclore enquanto resquício de um mundo primitivo (no sentido de anterior à civilidade moderna), e que esteve vivamente ligado às práticas mágico-religiosas. O que se verificou uma vez mais no *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928) de que falaremos mais adiante.

Essa definição do folclore como sobrevivência do elemento primitivo foi duramente criticada por Antônio Risério, ao afirmar que esse etnocentrismo macunaímico deu continuidade aos italianismos de seu "Prefácio Interessantíssimo"; o que Haroldo de Campos havia destacado em seu *Morfologia de Macunaíma*, ao considerar o caráter rapsódico-musical da história como uma consecução da poética interessantíssima dos versos harmônicos e melódicos em que a linha narrativa é sempre complexificada por possibilidades de caminhos alternativos simultâneos e em sobreposição. Esse aspecto foi descrito por José Miguel Wisnik (1948-) como o *poeta folclorista* que coabita o "poeta-músico da vanguarda modernista"[201].

> Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada [...]. A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que somada a Lirismo, dá Poesia (Lirismo + Arte = Poesia, fórmula de P. Dermée), não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho.[202]

[200] Uma boa leitura das implicações institucionais do projeto modernista de Mário de Andrade está no trabalho da historiadora Fernanda Nunes Moya. Cf. F. N. MOYA. *Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional*. São Paulo: Cultura Acadêmica, Ed. Unesp, 2012.

[201] J. M. WISNIK, "A Rotação das Utopias – Rapsódia". In: C. E. BERRIEL (org.), op. cit., p.181.

[202] M. ANDRADE, "Prefácio Interessantíssimo". In: *Pauliceia Desvairada*, pp. 15-6. Em síntese máxima, pouco depois, Mário de Andrade afirma: "Nossos sentidos são frágeis. A percepção das coisas exteriores é fraca, prejudicada por mil véus, provenientes das nossas taras físicas e morais. [...] A arte que, mesmo tirando os seus temas do mundo objetivo, desenvolve-se com comparações afastadas, exageradas, sem exatidão aparente, ou indica os objetos, como um universal, sem delimitação qualificativa nenhuma, tem o poder de nos conduzir a essa idealização livre, musical. Essa idealização livre, subjetiva, permite criar todo um ambiente de realidades ideais onde sentimentos, seres e coisas, belezas e defeitos se apresentam na sua plenitude heroica, que ultrapassa a defeituosa percepção dos sentidos". Ibid., pp. 18-19.

Em síntese precária, deduz-se que a Semana foi o ponto culminante de uma movimentação de ideias suscitadas por alguns novos grupos modernos que emergiram, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, nos anos 1920, e que se expressavam não apenas pela publicação de obras, mas também por meio de manifestos e periódicos que fundamentavam e explicitavam "matizes ideológicos mais ou menos precisos"[203]. A irradiação resultante dessa modernização paulista logo se espalhou para outros estados, deflagrando uma reordenação geral do movimento, que se comprova na fundação das revistas *Estética* (Rio de Janeiro, 1924), *A Revista* (Belo Horizonte, 1925), *Terra Roxa e Outras Terras* (São Paulo, 1926), *Festa* (Rio de Janeiro, 1927) e *Verde* (Cataguazes, 1927), além da formação de grupos de artistas em Porto Alegre e no Nordeste. Tudo desdobramento do "desvairismo" fundado por Mário de Andrade em 1921, introdutor dos ditames da nova arte brasileira.

Ao que parece, foi Aranha quem primeiro interessou-se pelo termo *modernismo* presente nas ideias de Apollinaire em "L'Esprit Nouveau et les Poètes", conferência de novembro de 1917, no Théâtre du Vieux-Colombier, quando ele propôs uma nova estética que decorreria das transformações do pós-guerra (1918) e que, posteriormente, originou a revista *L'Esprit Nouveau*[204] (1920). Não à toa, "Espírito Moderno" foi o título de seu já mencionado discurso à Academia Brasileira de Letras, em 1924, transformado em livro em 1925. Existe, portanto, grande probabilidade de o termo "modernismo" ter sido tomado da revista de Apollinaire para figurar no título da conferência de Graça Aranha na Semana de Arte Moderna (13 fev. 1922): "A Evolução Estética da Arte Moderna". O termo seria então consagrado, bem ao espírito coletivo da época, pelas palavras de Ronald de Carvalho (1893-1935) em "A Pintura e a Escultura Moderna no Brasil" e de Menotti Del Picchia (1892-1988, "Arte Moderna"), na segunda noite do evento[205], em 15 de fevereiro.

Mas, sem querer diminuir a importância do papel desempenhado pela Semana, nítido divisor de águas, é somente a partir de 1928 que as experiências obtêm seus melhores resultados, com a fixação do *antropofagismo* como mediação necessária entre *formalismo* e *primitivismo* (entre trabalhos de temáticas nacionais oriundas da cultura popular e a inovação formal apontada na obra de Mário, Oswald e Bandeira). É o que sugerem as lúcidas palavras de Mário de Andrade contidas em seu balanço do movimento em 1942 ("O Movimento

[203] A. BOSI, op. cit., p. 385.
[204] A. COMPAGNON, "XX^{e} Siecle", p. 651.
[205] É o que nos indicam as observações de G. M. TELES, op. cit., p. 276.

Modernista"), as quais fecham a destinação histórica do modernismo com notável precisão. Trata-se, pois, de um construtivismo primitivista que põe por terra as práticas vigentes para edificar o novo sobre alicerces tidos como inteiramente novos, algo também previsto, em poesia, na distinção marioandradina entre poesia *melódica* e *harmônica*[206].

Em suma, desde o germe do modernismo propriamente dito, aqui exemplificado nas palavras da *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, já constava nos seus ideais o esteio de uma arte voltada à nacionalidade, capaz de superar a artificialidade do pretencioso ornamentalismo acadêmico vigente. A formação de uma arte específica e renovadora, que só poderia resultar da conjunção entre uma nova força expressiva (advinda do modernismo europeu) e de temas nacionais que então passavam a ser pesquisados sistematicamente, não conseguiria se efetuar por uma negação cega da tradição ("O passado é lição para se meditar, não para reproduzir. 'E tu che sè costí, anima viva / Pártiti da cotesti che son morti'")[207].

Em última palavra, surgia um modo de repensar a arte nacional com vistas à superação do anseio imediato e incentor anti-República-Velha que vai chegar ao modernismo pela confluência entre o naturalismo convencional, o idealismo simbolista e o penumbrismo. Amálgama este decorrente de uma reordenação histórico-societária radical que, em seu momento mais maduro, originará a concepção marioandradiana de "arte interessada", que se fortalecerá na década de 30: afinal, se quando do surgimento do modernismo "tudo mudávamos em nós, uma coisa esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea [...] viramos abstencionistas abstêmios e transcendentes. [...] Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou, e é sabido que o cultivo delirante do prazer individual represa as forças dos homens sempre que uma idade morre"[208].

Mário de Andrade nunca pretendeu estabelecer uma filosofia ou teoria da arte que fosse sistematicamente sustentada a partir de um vasto arcabouço conceitual, o que fez de seus textos, como observou o historiador Jorge Coli (1947-), "sempre frutos de uma motivação imediata, de uma especulação sobre o momento"[209]. Isto justifica a fragmentação

[206] "A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível. Ora, se em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais [...] fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não se seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias". M. ANDRADE, "Prefácio Interessantíssimo", pp. 23-24.
[207] Idem, *Pauliceia Desvairada*, p. 35.
[208] Idem, "O Movimento Modernista", p. 36.
[209] J. COLI, "Mário de Andrade e a Música". In: C. E. BERRIEL (org.), op. cit., p. 42.

de seus escritos que, mesmo quando articulados, nunca chegam a formar uma *estética*, porque lhes faltam algumas questões como os fundamentos, a função social e a natureza da arte. Muito ao revés, abundam em seus textos assuntos que não concernem a tais preocupações, aproximando-se disso, em situação única e limite, em seus escritos musicais redigidos entre 1928 e 1945. Chegando às raias do normativismo prescritivo, suas reflexões musicológicas indicam explicitamente as direções a serem seguidas pelos artistas, como em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, segundo o qual o caráter nacional de uma obra passa a ser a tarefa consciente e insubstituível do artista contemporâneo[210].

Ali, a composição artística é vista como interação entre *estilo* individual e *nacionalidade* (entendida como coletividade), pois o indivíduo está sempre inserido em cadeias nacionais, o que também justifica sua constante preocupação com a interação música-ouvinte e a consequente função social do músico. Para Mário, e isso fica evidente em seu ensaio *Terapêutica Musical* (1936), a arte dos sons possui um poder coletivizante sobre os homens devido à sua objetividade assemântica, portanto desprovida de intenções discursivas imediatas, o que justifica seu poder quase hipnótico em cerimônias mágico-religiosas[211]. Isso equivale a dizer que, para Mário, a nacionalidade é a entidade que se afirma como particularidade capaz de retomar o *ethos* perdido no mundo moderno, por meio da conscientização do artista quanto a seu papel social e seu enraizamento no seu tempo e meio. E para isso ele não se dirige à arte, mas antes ao artista, atentando para as diferentes funções exercidas por este ao longo do processo histórico. Daí se pode compreender que, para Mário, a finalidade da arte não seja a beleza, que está associada à consciência individual surgida com o cristianismo, mas à *utilidade* forjada através de técnicas coletivas[212].

Existem inúmeras formas de demonstrar as transformações do pensamento de Mário de Andrade ao longo dos anos. Tomemos como hipótese, para rápida verificação dessas mudanças e continuidades, dois textos seus sobre o Padre José Maurício Nunes Garcia, um de 1930 e outro, já referido, de 1944. No último, continua a primazia do padre como "o maior artista de nossa música religiosa", que na nova versão aparece como "maior compositor de

[210] M. ANDRADE, *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. (Obras de Mário de Andrade, vol. VI). São Paulo, Brasília: Martins Editora, INL, 1975, p. 19.
[211] Seguindo o esquema de sua terapêutica, o ritmo musical imprime a objetividade dinâmica ao ouvinte, subjugando-o a uma obediência passiva (efeito hipnótico/coletivizante), enquanto melodia e harmonia são responsáveis por mover o ouvinte a uma resposta ativa, ainda que seu efeito seja em grande medida irracional e não-discursivo. É justamente o seu poder de sugestão indefinido que evoca sensações de caráter intimamente subjetivas, estabelecendo uma relação dialógica não suprimível com o ouvinte.
[212] Cf. M. ANDRADE, "O Artista e o Artesão". In: *O Baile das Quatro Artes*. (Obras de Mário de Andrade, vol. XIV). São Paulo, Brasília: Martins Editora, INL, 1975.

música religiosa que o Brasil já possuiu". Mas, agora, ao invés da lástima por ele não ter ultrapassado "o que faziam no gênero os italianos do tempo", o que Mário destaca é sua "funcionalidade profissional". Ao invés de proclamar sua baixa universalidade (suas palavras foram "E isso, universalmente era pouco"), acompanha-lhe, agora, a justificativa de José Maurício como o maioral da música sacra nacional. Hoje, entenda-se do romantismo para cá, a música religiosa "não nasce da profissão, nasce da veleidade", o que é incompatível com sua função social (mágico-ritualística). Na concepção de Mário, para fazer música religiosa, é preciso saber servir e não só ser servido; é preciso ser um pouco "vaca-de-leite", não apenas "gênio".

Por isso, mesmo reconhecendo no padre mulato brasileiro uma "dramaticidade pouco mística", decorrente de uma "escritura de pouca feição católica [...] desprovida de caráter congregacional religioso da polifonia escrita"[213], Mário ainda o considera muito superior por advir de "tradições artísticas mais legítimas". Reconhecendo no padre carioca seu caráter *clássico*, como o definira antes Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992), Mário considera-o fundamentalmente um *colonial* de espírito prático que, "embora mulato da maior mulataria [...] não representa os problemas do Brasil, senão como colono"[214].

> Principalmente música religiosa. O que ainda quer significar violentamente música do colono e não do colonizado. José Maurício é o antiinconfidente típico. Por isso tornou-se confidente do colono. Ele escuta os interesses políticos do colonizador, que ensina compungido ao escravo e ao mestiço dominado que o reino deles, escravos e mestiços, não é deste mundo não. E que mundo de delícias, hurís e batucadas, vai ser esse do céu que lhes promete José Maurício! Tem vozes extasiantes de *evirati*, tem clarineta e tem flauta, tem violoncelo e violino, tem órgão, trompa e fagote, tem oboé e todo o fulgor. Quando D. João VI viu isso, mesmo ele que estava descolonizando a Colônia por necessidades culturais da Corte guanabarina, não se conteve: esqueceu o mulato escuro, esqueceu tudo. E tirando do peito do Visconde de Vila Nova da Rainha a comenda da Ordem do Cristo, embranqueceu com ela o sangue do confidente.[215]

Na opinião do líder modernista, José Maurício Nunes Garcia não foi útil à Colônia, mas ao colono português e, por isso, foi tão amado pelo "velho rei" e tão invejado por Marcos Portugal (1762-1830, "Portogalho", na picardia marioandradina). Agora, quase quinze anos

[213] M. ANDRADE, "José Maurício (20/4/44)". In: J. COLI (org.), op. cit., pp.143-4.
[214] Ibid., pp. 144-5.
[215] Ibid., p. 145.

passados, a conclusão é outra e autorreferente: “E se o que fez o músico, do ponto de vista universal foi pouco, do ponto de vista nacional foi muito”[216].

Podemos, portanto, reconhecer que a configuração de um novo complexo cultural posterior a 1930 não implicou uma arte totalmente desvinculada deste primeiro momento modernista ao qual Mário de Andrade chamou por “fase heroica”. Antes, permite deslumbrar essas novas manifestações artísticas como exigências imperativas de uma nova disposição histórica, que tem suas raízes no próprio movimento de 22. Falamos de uma literatura mais adulta e moderna (não mais modernista e iconoclasta), de um nacionalismo que tende ao empenho pelo potencial revolucionário da cultura popular. Na ficção, aboia um regionalismo crítico e realista – Érico Veríssimo (1905-1975), José Américo de Almeida (1887-1980), José Lins do Rego (1901-1957) e Graciliano Ramos (1892-1953) –, ao lado do romance psicológico reforçado pelas aquisições da psicanálise – Lúcio Cardoso (1913-1968), Otávio de Faria (1908-1980), Cornélio Pena (1896-1958) e Jorge de Lima –, que substitui o realismo *belle époque* de Afrânio Peixoto (1876-1947) e Coelho Neto (1864-1934) por um realismo mais subjetivista, que procura se ajustar à individualidade de um homem que se dissolve na massa. Ambas vertentes surgem confirmando o caráter empenhado da nova prosa emergente.

Essa observação a respeito da prática histórica nacional fornece o indicativo preciso da particularidade pela qual se insinua o processo de modernização brasileiro, emanador das manifestações espirituais de que viemos falando: uma tensão ideológica oriunda do Estado Novo (1937-1945), concomitante à Segunda Guerra Mundial, e que se introduz na consciência artística brasileira, resultando em obras de conteúdo e forma substancialmente originais, como as de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987, especialmente *A Rosa do Povo*, 1945), Murilo Mendes (1901-1975, *Poesia Liberdade*, 1947) na poesia ou Graciliano Ramos (*Memórias do Cárcere*[217], 1953) na prosa. Aquele ímpeto renovador radical do modernismo de 1922 forneceu o caminho para a década de 30, que vai consolidar os ideais propugnados pela primeira geração modernista, corporificadas no “Manifesto Antropófago”, de 1928. “Se os anos de 1920 foram de luta modernista, os de 1930 e 1940 foram de modernização geral, em sentido lato, desde as ciências até as artes, passando pelo ensino, a edição, a crítica, a produção literária”[218].

[216] Ibid., p. 146.
[217] Esta é a data da publicação do livro.
[218] A. CANDIDO, *Iniciação à Literatura Brasileira*, p. 101.

Só que essa politização foi igualmente heterodoxa. São característicos deste período o ensaísmo católico de Tristão de Ataíde (que fez ressalvas ao modernismo, por receio da dissolução da tradição e da moral religiosa nas mãos da iconoclastia[219]), o nacionalismo regressivo de Plínio Salgado (1895-1975), o bosquejo sociológico de Gilberto Freyre[220] (1900-1987), o estudo da psicologia social brasileira de Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*, 1936) e Fernando de Azevedo (1894-1974) e a interpretação do feitio próprio da colonização brasileira em Vianna Moog[221] (1906-1988) e Caio Prado Jr. (1907-1990). Ainda falando de Alceu Amoroso Lima, note-se que ele foi o grande líder espiritual do movimento de volta à religião que enredou importantes nomes da poesia brasileira do período, como Augusto Frederico Schmidt (1906-1965), Vinícius de Moraes (1913-1980), Jorge de Lima e Murilo Mendes, e que acabaria "prolongando-se politicamente pela Ação Católica e, a certa altura, pelas formas extremadas da direita, como o Integralismo, versão local do Fascismo, fundado e dirigido por um modernista de São Paulo, Plínio Salgado, integrante do grupo Verde-Amarelo"[222].

Em outras palavras, o modernismo da década de 30 funde definitivamente a libertação do academismo com as tendências da educação política e social, o que significa dizer que "a alegria turbulenta e iconoclástica dos modernistas preparou, no Brasil, os caminhos para a arte interessada e a investigação histórico-sociológica do decênio de 30"[223], que levariam a um inevitável cruzamento cultural com o recém fundado Partido Comunista.

> Não cabe nesse discurso de caráter polêmico, o processo analítico do movimento modernista. Embora se integrassem nele figuras e grupos preocupados de construir, o espírito modernista que avassalou o Brasil, que

[219] A seu respeito diz Mário de Andrade: "Os Estudos de Tristão de Ataíde são um drama enorme. Apaixonantes, irritantes, sectários, cultíssimos, nobilíssimos, se não representam porventura o mais característico da personalidade do grande pensador católico, representam melhormente o seu martírio. E se é certo que já agora ele é das mais fortes figuras de críticos que o país produziu, desconfio que os futuros não-sei-o-quê vivendo nestas terras do Brasil terão ao lê-lo o espetáculo dum homem querendo desviar uma enchente, apagar o incêndio dum mato, ou parar um raio com a mão". M. ANDRADE, "Tristão de Ataíde (1931)". In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. (Obras de Mário de Andrade, vol. X). São Paulo, Brasília: Martins Editora, INL, 1975, p. 25.

[220] Até aproximadamente 1930, esteve associado às forças políticas conservadoras, especialmente às do nordeste açucareiro a partir de 1933, com *Casa Grande & Senzala*, Freyre passa a procurar as raízes do homem da Primeira República no passado brasileiro, encontrando-as no colonialismo e nas suas transformações durante o século XIX; devendo grande parte desta inovação aos princípios apanhados em Franz Boas (1858-1942), especialmente o da não existência de raças superiores e inferiores, o que era bastante inovador no ambiente brasileiro das décadas de 1930 e 40. Cf. D. MOREIRA LEITE, op. cit., p. 271.

[221] Romancista e crítico literário que escreveu *Bandeirantes e Pioneiros: paralelo entre duas culturas*, estabelecendo um paralelo entre a vida norte-americana e a brasileira, notando a existência de uma distinção essencial nos propósitos das colonizações, pois a norte-americana caracteriza-se fortemente pelo pioneirismo (a construção de uma nação) e a segunda pelo bandeirismo (de enriquecimento aventureiro para retorno a Portugal)

[222] A. CANDIDO, op. cit., p. 105.

[223] Ibid., pp. 114-5.

> deu o sentido histórico da Inteligência nacional desse período foi destruidor. Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira. O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o *direito permanente à pesquisa estética*; a *atualização da inteligência artística brasileira*; e a *estabilização de uma consciência nacional*. [...] Nada disso representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do país. A novidade fundamental, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência *coletiva*.[224]

Eis a arte interessada, fruto do amadurecimento do ideário marioandradino em consonância com as transformações do quadro histórico nacional, que enredou, consequentemente, a crítica à "festa" modernista de 22 que, a seu ver, era "nitidamente aristocrática" devido ao "seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia de espírito". Isso quer dizer que, enquanto no seu ensaio musical de 1928 o empenho nacionalista respondia como elemento socializante do artista, a partir de 1938 é o elemento artesanal, entendido como intencionalidade teleológica que desempenha um efeito estético-moral e se torna a finalidade última da arte. Efeito moralizante que, depois de 1940, se converterá em declarada arma de luta do artista envolvido nos problemas de seu tempo, o que privilegia outra vez a música por sua capacidade de engajamento que decorre do efeito coletivizador que ela exerce sobre o espectador[225].

2.2. O Nacional-Democrático contra o Cosmopolitismo Decadente

O ano de 1922 foi, portanto, um marco programático no processo de modernização brasileiro: os modernistas ligados à Semana de 22 comporiam, junto às crescentes atividades do PCB, fundado naquele mesmo ano, uma frente ampla e heterogênea que conquistaria, em

[224] M. ANDRADE, "O Movimento Modernista", p. 26 (grifos nossos).

[225] Ideia que se repete em "O pontapé de Mozart", na diferença entre ser gênio e servir, e que justifica a eleição marioandradina de Nyi Erh como o maior músico de então. Quanto ao caráter aristocrático da Semana, indica Antônio Risério: "O grupo modernista (1920-1930) pode ser definido como um segmento inquieto e criativo da inteligência brasileira, organizando-se no espaço de uma elite intelectual super-ocidentalizada, com o objetivo não de negá-la, mas de subvertê-la a um vivo e veemente processo de atualização histórica. Tratava-se de um espaço produzido e balizado por códigos intelectuais e artísticos europeus, em cujo interior os modernistas irromperam para configurar uma dissidência. Revolta contra o *establishment* cultural, seu intuito era promover um balanço crítico da literatura dominante, arquivar as velhas fórmulas e partir para uma atividade criadora simultaneamente enraizada em nossas experiências sociais e em sintonia com o que ia pelos polos irradiadores do mundo 'avançado'". A. RISÉRIO, op. cit., pp. 101-2.

torno do binômio *democracia-nacionalismo*, a hegemonia cultural do país, triunfando sobre o conservadorismo regressivo do Integralismo (liderado por Plínio Salgado) e do cosmopolitismo transnacional que se consolidou, a partir da década de 1930, com a atuação do Grupo Música Viva – H.J. Koellreutter, Max Brand (1896-1980), Juan Carlos Paz (1901-1972), Francisco Curt Lange (1903-1997), entre outros. Hegemonia nacionalista que, aliás, só pôde ser rompida por um golpe militar e uma ditadura de mais de vinte anos. Aparentemente, durante o Estado Novo, "a luta contra o nazismo e a campanha pela entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial ajudam a reorganizar os comunistas e tecem novas linhas que aproximam os intelectuais (antifascistas) do PC"[226], o que foi interpretado de modo bastante distinto por Michael Löwy (1938-).

Em seu capítulo introdutório ("Pontos de Referência para uma História do Marxismo na América Latina") à antologia *O Marxismo na América Latina*, o discípulo trotskista de Lucien Goldmann (1913-1970) aponta o *eurocentrismo* – enquanto aplicação mecânica ao novo continente de um modelo de desenvolvimento social e econômico válido para a história europeia – como a mais danosa tendência intelectual legada pelo sistema colonial à classe trabalhadora latino-americana. Ao considerar o passado colonial como análogo ao feudalismo, os intérpretes latino-americanos quase sempre reconheceram as burguesias nacionais como progressista porque seriam anti-imperialistas, ao mesmo tempo em que definiram o campesinato regional como hostil ao coletivismo socialista, ambas levando à conclusão de que a revolução socialista, por aqui, não estava na ordem do dia.

Ainda segundo Löwy, essas tentativas de reformas nacionais e democráticas são visíveis no Brasil desde o levante de 1935 da Aliança Nacional Libertadora (ANL). Desde essa época, ficou evidente a falsidade da aliança entre comunistas e a burguesia, dita progressista, nacional porque "a burguesia progressista – industrial, comercial e intelectual – que se comprometera com o movimento não deu um único passo para juntar-se à revolução. [...] Após os levantes [...] toda a burguesia uniu-se a Vargas para acabar com o 'comunismo'". Consolidava-se, desse modo, a tão propalada aliança antifascista de partidos comunistas, socialistas e democrático-burgueses que foi lançada oficialmente pelo VII Congresso do Comintern[227], em 1935.

[226] A. A. C. RUBIM, "Marxismo, Cultura e Intelectuais no Brasil". In: J.Q. MORAES (org.), *História do Marxismo no Brasil*. 2ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2007, p. 421.
[227] M. LÖWY, "Pontos de Referência para uma História do Marxismo na América Latina". In: M. LÖWY (org.), *O Marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais*. Trad. Claudia Schilling e Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1999, pp. 25-8.

O que nos interessa mais diretamente aqui é deduzir o papel social dessa linhagem cultural brasileira nascida da conjunção mediata desses dois eventos históricos de 1922 (Semana de Arte Moderna e fundação do PCB), cujos respectivos desdobramentos constituirão uma frente democrática de fundamento nacional e popular que se opôs ao integralismo regressivo de Plínio Salgado e aos governos de Getúlio Vargas (1882-1954) que eles [integralistas] apoiaram: Plínio Salgado foi o redator do manifesto da Liga Revolucionária de São Paulo (pró-Vargas) e apoiou incondicionalmente o golpe estadonovista de 1937. Situando um pouco melhor os eventos: nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 ocorreu a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo e em 25 de março do mesmo ano se deu a fundação do PCB na cidade de Niterói, no Rio de Janeiro[228].

Por seu lado, a Semana reuniu nacionalismos de todo tipo com predominância da "aristocracia cafeeira e o industrialismo consequente", incluindo assim diversos grupos advindos da economia do café, da incipiente e caudatária burguesia industrial (uma burguesia industrial que ainda não tinha uma siderúrgica), intelectuais, artistas e profissionais liberais urbanos e setores do exército. Estavam portanto ausentes as tradicionais oligarquias regionais, exceto a paulista, os representantes do novo operariado urbano (que estavam se reunindo para formar o PCB) e das massas camponesas do país (que só seriam representadas a partir dos anos 50, com as Ligas Camponesas).

O ambiente cultural que deflagrou o modernismo tinha, portanto, uma face oculta, um outro lado da história: o lado do PCB, que trouxe o caráter popular para essa cultura democrático-nacional em gestação, dando seus frutos a partir da década de 30 pela aproximação progressiva de artistas e intelectuais modernistas e comunistas, pelo desejo comum por *industrialização*, *progresso* e *Estado nacional*. Isso é suficiente para notarmos que a burguesia brasileira é tão débil e tão atrasada que ela só resolveu se organizar para apresentar um projeto coerente de modernização nacional em 1922, portanto depois de existir uma publicação comunista – a revista *Movimento Comunista*, fundada por Astrojildo Pereira (1890-1965), em 1921 – e depois de já estar suficientemente consolidada uma articulação operária nos momentos finais para a fundação de um partido de orientação comunista.

O PC brasileiro nasceu assim: da união entre lideranças operárias (mormente anarquistas e socialdemocratas) fascinadas pelos efeitos da Revolução Russa de 1917, num

[228] O Partido foi fundado como Partido Comunista do Brasil, mas na passagem da década de 50 para 60 virou Partido Comunista Brasileiro para tentar a legalidade. Então uma fração dissidente saiu do partido, retomou o antigo nome e formou o que hoje conhecemos por PC do B.

momento em que a burguesia brasileira ainda não havia apresentado um programa que fosse de reformas burguesas mínimas. Disso é inevitável o caráter atrasado, provinciano, ambíguo e caudatário de nosso modernismo, como demonstrou Roberto Schwarz em diversos ensaios, especialmente nos reunidos em *Que Horas São?*. Também não é de se espantar que, nessas condições, se acreditasse na existência de feudalismo no Brasil, tamanha a inoperância de nossa burguesia.

Se as primeiras ideias modernistas haviam sido trazidas ao Brasil pelas mãos de representantes do movimento modernista das décadas de 20 e 30, nenhuma prática vanguardista foi inaugurada pela conhecida Semana de Arte de 22. Ainda que inspirado pelos ares vanguardistas, o modernismo brasileiro não foi muito além da atualização do *métier* artístico nacional, trazendo práticas e tendências europeias da última hora, numa movimentação de ideias que envolveu diversos novos grupos artísticos que emergiram, principalmente em São Paulo, nas primeiras décadas do século XX, e que se difundiram pelas décadas seguintes por meio de obras, manifestos e periódicos os quais, apesar das diferenças, explicitavam matizes ideológicos mais ou menos precisos.

No campo literário foram publicados (entre 1921-40) o "Prefácio Interessantíssimo" à *Pauliceia Desvairada* (1921) e o ensaio *A Escrava que não é Isaura* (1924-5), de Mário de Andrade, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago* (Oswald de Andrade, respectivamente 1924 e 1928), além dos muitos manifestos e editorias das revistas literárias modernistas espalhadas pelo país; no campo musical, para ficarmos em apenas uma comparação, até a criação do Grupo Música Viva em 1939 (por iniciativa do maestro alemão radicado no Brasil H.J. Koellreutter), nós tivemos Villa-Lobos e os frutos iniciais do *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928), de Mário de Andrade, que apontava para três opções: ser "gênio", "nacional" ou "reverendíssima besta". Sendo que a genialidade, ainda que uma opção, não seja uma escolha.

Isso fez com que as ideias modernizantes permanecessem como monopólio quase exclusivo da literatura, pois o que tivemos de mais avançado em música foi Villa-Lobos, o que não era muito (do ponto de vista vanguardista) e tornou-se menos ainda depois de sua anexação ao poder decorrente da instauração do Estado Novo em 1937, comprovando uma vez mais a tese do desenvolvimento desigual entre as artes. Em música, excetuando-se o esforço isolado de Alberto Nepomuceno (1864-1920) em traduzir o *Tratado de Harmonia*, de Arnold Schoenberg, e tentar introduzi-lo no Instituto Nacional de Música, em 1916, ignorava-

se a questão mais saliente ao modernismo europeu: enfrentar os problemas da complexificação da linguagem musical, já no limite de sua discursividade tonal.

Pensemos um pouco mais o entorno das celebrações modernistas brasileiras para tentarmos visualizar não apenas as alternativas do momento, mas identificá-las como termos de uma disputa histórica que desaguou no golpe empresarial-militar de 1964. Enquanto na Argentina havia sido publicado, em 1899, o primeiro livro de *O Capital*, de Marx – em tradução de Juan B. Justo (1865-1928) –, o Brasil só conheceu a tradução do *Manifesto do Partido Comunista* providenciada por Octavio Brandão[229] (1896-1980) em 1924. Brandão ainda foi responsável por um dos primeiros esforços de interpretação marxista da realidade brasileira, o primeiro a empregar o termo "marxismo-leninismo" e um dos primeiros comunistas nacionais, ao lado de Astrojildo Pereira, a escrever sobre literatura.

Antes disso, até os anos 20, havia uma "hegemonia anarquista" naquilo que se poderia chamar de esquerda (em 1906 circulavam 9 revistas anarquistas no país) e só alguns poucos imigrantes conheciam algo do socialismo a partir de suas experiências políticas e sociais europeias. Além disso, pelo fato antecipado de haver uma divulgação de ideias socialistas antes mesmo da formação da classe operária, o socialismo brasileiro se fez presente pelo cruzamento entre positivismo liberal e evolucionismo racista, sempre com grande facilidade de concessões ecléticas, num momento em que, como provocou o crítico Wilson Martins, "o socialismo pode ter sido como outra de nossas ideias francesas".

Também Estevam Estrela, um socialdemocrata que produziu em plena hegemonia anarquista, afirmou em 2 de novembro de 1902 (em *A Reforma*) que o papel da vanguarda operária era atuar juntamente com "os burgueses de coração, com os socialistas que vivem em outras classes". Mais do que um erro teórico, trata-se de uma inviabilidade histórica devido à inexistência de uma classe operária e ao desconhecimento quase que completo das obras marxianas, que provocaram uma inevitável série de deformações do pensamento de Marx e que, muitas vezes, acabaram confundindo a classe trabalhadora e fortalecendo mecanismos de reprodução da ideologia dominante conservadora[230].

Ainda não havia uma classe trabalhadora organicamente configurada porque, entre 1905 e 1913, houve uma aliança do Estado com os cafeicultores – expressa no famoso

[229] Essa tradução, feita a partir da edição de Laura Lafargue, filha de Marx, saiu no jornal *Voz Cosmopolita* do (Rio de Janeiro, 1921) e posteriormente em edição livresca (1924).
[230] L. KONDER, *A Derrota da Dialética: a recepção das ideias de Marx no Brasil, até o começo dos anos 30*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009, pp. 131-2.

Convênio de Taubaté (1906) estabelecido entre os governos do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais – que acabou retardando a consolidação de um projeto industrial até os anos 1930. O abandono desse projeto industrial, que incluía o início da siderurgia, expansão da ferrovia e da rede de energia elétrica, retardaria a modernização definitiva do país até os anos 1950. Por isso, durante a década de 1930, tanto socialistas quanto anarquistas eram receptivos à influência de correntes teóricas advindas da ideologia das classes dominantes como o evolucionismo, positivismo e cientificismo. Daí a se poder afirmar que o PCB nasceu do influxo inevitável no desenvolvimento dos segmentos políticos mais ativos do movimento operário, seja pela progressiva proletarização urbana decorrente do crescimento econômico do país, seja pelo impacto que a Revolução Russa (a eficácia da ação comunista) provocou sobre o imaginário da esquerda naquele início de século.

Mas havia uma desinformação quase que absoluta que não permitia discernir sobre o que propunham comunistas, bolcheviques e maximalistas (termo bastante usado na época). Esta desinformação gerou, não poucas vezes, um conflito de gerações entre o "doutrinarismo cacete" e desinformado dos jovens socialistas e a geração anterior de lutadores do movimento operário, o que só dificultou as coisas. É a isso que se referem as palavras do velho militante anarquista Pedro Batista Matera (?-1934) que, quando foi à reunião de um dito grupo socialista, afirmou: "Pensei que se tratava de uma reunião proletária e encontrei meia dúzia de mocinhos bonitos". Mas não foi só isso que debilitou o PCB, valendo lembrar que o partido foi fundado na metade de 1922 e em 1923 a polícia do Rio de Janeiro confiscou seus arquivos e meteu o partido na ilegalidade. Mesmo na ilegalidade e desmobilizados por todos os tipos de ciladas históricas invisíveis a seus olhos, os comunistas começaram a levar vantagem porque, ao mesmo tempo em que descarregavam sobre as costas anarquistas toda a responsabilidade por debilidades nas lideranças do movimento operário, ofereciam a experiência da revolução russa como alternativa, ainda que desta eles pouco soubessem.

Exemplo disso é o fato de que, quando Antonio Bernardo Canellas (1898-1936) esteve no IV Congresso da Internacional Comunista (5 nov. a 5 dez. 1922), ele ouviu de uma comissão encarregada de tratar questões sul-americanas que o PCB conservava "restos de ideologia burguesa, sustentados pela presença de elementos da maçonaria influenciados por preconceitos anarquistas"[231]. E assim foi negado o reconhecimento da seção brasileira do PC. A isso respondeu Antonio Canellas: "Esse sistema de em tudo procurar-se achar, *a priori*,

[231] Ibid., p. 174.

uma concordância com o pensamento de Marx pode determinar erros deploráveis e uma certa falta de perspectiva diante dos fenômenos sociais". Ainda que o diagnóstico a respeito do partido seja correto e fundamentado, a intuição um tanto quanto despeitada de Canellas também foi certeira, comprovando outra vez a tese de Oswald de Andrade de que é sempre possível um achado em meio "à bosta mental sul-americana".

Só em 1924 Astrojildo Pereira e Rodolfo Coutinho (1901-1955) conseguiram obter em Moscou o reconhecimento da Seção Brasileira da Internacional Comunista. Ainda neste mesmo ano, que também é o da edição livresca do *Manifesto* de Marx e Engels, o mesmo Octávio Brandão usa pela primeira vez a expressão "marxismo-leninismo" em um artigo do *Correio da Manhã*, o que se confirma na "primeira tentativa de interpretação da realidade brasileira à luz do marxismo": *Agrarismo e Industrialismo: ensaio marxista-leninista sobre a revolta de São Paulo e a guerra de classes no Brasil*[232]. Para fazer curta uma longa história, em 1927 a direção da Internacional Comunista decidiu endurecer com os socialdemocratas, o que foi confirmado no VI Congresso da Internacional Comunista (julho de 1928). A decisão colidia com o que estava sendo empreendido no Brasil[233].

E o PCB também não estava liberto das patologias de sua época. Brandão reclamava dos "intermediários": "étnicos como os mulatos e os caboclos", enquanto Canellas falava em "certos povos indígenas", que seriam "predispostos à idolatria e à obediência fanática". Isso nos dá uma ideia de como, devido a séculos de escravidão, o elemento classista estava submetido ao racial, uma vez que as próprias classes sociais ainda não se encontravam devidamente configuradas modernamente. Quando não se tratava de racismo deliberado imperavam os velhos cruzamentos positivistas e evolucionistas. Antônio dos Santos Figueiredo, que levaria Di Cavalcanti ao PC apresentando-lhe a obra de Marx, se "aproximava do sentimento crepuscular presente nas reflexões dos intelectuais aristocráticos", mas que já percebia o "autoritarismo desbragado" devido à "inexistência de genuínas 'classes dirigentes'". Sua proposta, diante da inviabilidade de uma revolução bancada pelo proletariado em uma sociedade ainda sem proletários, é a de um "comunismo atenuado"[234]. Outro, Castro Rebelo, propunha a "fusão do determinismo econômico derivado das afirmações de Marx com os ensinamentos da sociologia biológica"; Leônidas Rezende (1889-

[232] Ibid., p. 182.
[233] Michael Löwy afirma que a partir de 1929 a socialdemocracia passou a ser associada ao "socialfascismo" em nomenclatura claramente stalinista. M. LÖWY, op. cit., p. 21.
[234] L. KONDER, op. cit., pp. 188-9.

1950), em *A Formação do Capital e seu Desenvolvimento* (1932), afirmava: "Quanto ao diagnóstico da moléstia social, era perfeito o acordo entre Marx e Comte"[235].

Se era possível pensar de outro modo, ninguém conseguiu, dando mais provas da necessidade de presença histórica do objeto para qualquer formulação ideal. Não se pode pensar as consequências de um determinado objeto que não exista historicamente, por isso, no Brasil, o stalinismo "se combinava facilmente com os hábitos intelectuais da formação cultural de tipo positivista, comum a muitos intelectuais brasileiros e influente no meio dos militantes do PCB"[236], pois a ideologia eclética de "desprezo visceral pela teoria" foi o único legado das gerações intelectuais anteriores recebido por estes iniciadores.

Porém, a despeito de suas dificuldades, estes primeiros intérpretes do comunismo no Brasil "eram seres inevitavelmente marcados pelas sociedades que se empenhavam em negar e contra as quais se insurgiram: traziam na consciência tanto a abertura para o futuro a ser criado quanto as taras do passado e as distorções ideológicas do presente". Além disso, estavam "pouco familiarizados com os problemas filosóficos que Marx abordou" e viviam na pobreza de uma ausência de experiências políticas por parte da classe a que se dirigiam, a qual ainda nem estava adequadamente formada[237].

Os modernistas, por sua vez, se dividiram ainda durante a década de 20. De um lado, os Verde-Amarelos do grupo Anta, que depois se converteriam em sua maior parte ao Integralismo, passando "do nacionalismo estético ao político, e até ao fascismo: O Verdeamarelismo, o movimento da Anta (Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado)"[238]. De outro, o grupo Pau-Brasil, que depois viraria antropofagia – Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral (1886-1973), Di Cavalcanti – e que se encaminharia para o lado do partido comunista. Algumas outras figuras como Mário de Andrade, Anita Malfatti e Villa-Lobos assumiram posições burguesas mais ou menos democráticas.

Assim, o grupo Pau-Brasil, junto a militantes comunistas e setores intermediários (como é o caso de Mário de Andrade que, mesmo sem nunca ter lido nenhum autor marxista, senão Nikolai Bukharin (1888-1938), considerava o comunismo "uma espécie de assombração medonha [...] monstro de palco, inventado pela malvadeza de uns e ignorância

[235] Ibid., pp. 193-222.
[236] Ibid., p. 207.
[237] Ibid., p. 240-2.
[238] A. CANDIDO, "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", p. 112.

de outros"[239]) se reuniriam, a partir dos anos 40, em torno de uma política antifascista. Essa congregação de comunistas e nacionalistas de aspirações democráticas foi apresentada no que ficou conhecido por "A Carta de Tietê", resolução tirada do I Congresso Brasileiro de Escritores. A carta, publicada no dia da morte de Mário, afirmava a necessidade de uma arte interessada na "legalidade democrática", na reivindicação de um pleito eleitoral mais justo e na "cooperação internacional" para chegar a uma "industrialização econômica autônoma".

Na poesia, essa modificação se explicita em diferentes etapas que, após o primeiro momento destrutivo, fixaram a temática política (especialmente notável em Carlos Drummond e Murilo Mendes) ou dissiparam-na – a partir da crítica espiritualista-religiosa de Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Cecília Meireles (1901-1964) e do próprio Murilo Mendes – em um hermetismo metafísico que assume seus contornos mais acabados em Vinícius de Moraes, Henriqueta Lisboa (1901-1985), Emílio Moura (1902-1971), Dante Milano (1899-1991), Joaquim Cardoso (1897-1978) e Alphonsus de Guimaraens Filho (1918-2008). Sucintamente, o *engajamento,* independentemente da acepção com que foi tomado pelos envolvidos (político ou religioso), estabeleceu a dinâmica de ação dos artistas neste primeiro período (1922-40). Se nas décadas de 20 e 30 divisávamos um firme localismo universalizante (uma nacionalidade que buscava se integrar à totalidade, como nas palavras de Mário de Andrade em que nos detivemos por tanto tempo), a partir do quarto decênio vemos no campo literário a configuração de uma nova etapa cultural no qual se inicia o paulatino abandono do localismo e a busca por uma generidade excelsa**.** É este o período (des)continuador de *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, *Terras do Sem-fim*, de Jorge Amado (1912-2001), *Sentimento do Mundo* e *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade.

> Entretanto, o abandono da linha modernista não se deu segundo os rumos previstos e propugnados pelos espiritualistas – a saber, a atenção para o drama moral e o catolicismo poético. Os novos manifestaram pouco interesse pela literatura ideológica de esquerda e de direita, e os que tinham vocação política desleixaram não raro a literatura, passando diretamente à militância. Desenvolve-se desse modo o que parece constituir um dos traços salientes dessa fase: a separação abrupta entre a preocupação estética e a preocupação político social, cuja coexistência relativamente harmoniosa tinha assegurado o amplo movimento cultural do decênio de 30.[240]

Enquanto isso, na música, podemos observar que, se a obra inegavelmente contundente de Villa-Lobos, oscilante entre os polos do *futurismo* e do *primitivismo* com

[239] L. KONDER, op. cit.
[240] A. CANDIDO, op. cit., p. 116.

intuito de conciliar folclore com francesismo[241], foi merecedora dos mais largos elogios de seus contemporâneos, ela impressionou em maior parte por suas virtudes "extrassonoras" (para usarmos uma expressão de Mário de Andrade) do que propriamente a novos modelos caracteristicamente novos de agenciamento do material sonoro de origem nacional. Com preponderâncias dos ritmos e timbres, valendo-se mesmo de inovações na instrumentação (*Choros n.º 8 e 10,* que incluem instrumentos inusuais como puíta, reco-reco, cocos, chocalhos, e no *Noneto*, que conta com prato de louça, assobios e caxambu), Villa esforçou-se por uma via tonal que teve seus antecedentes no próprio Nepomuceno e em Alexandre Levy (1864-1892).

Tanta relevância concedida à música numa tese sobre poesia credita-se ao posto que ela ocupou nos debates teóricos nesse período da história brasileira (antevéspera do concretismo) devido a sua propensão ingênita ao formalismo, ou ao menos à formalização não-conceitual, tendendo potencialmente, desde J. S. Bach (1685-1750), a este ímpeto de negação da "linguagem como capaz de cingir o mundo", que fundamentou a antidiscursividade vanguardista. É este caráter não-imitativo da música que a torna um emblema para as práticas vanguardistas/modernistas do início do século passado: decomposição da linguagem, ruptura com a tradição e inovação pela revogação de determinadas categorias estéticas, especialmente a da *mimesis*, presentes na cultura ocidental ao menos desde as primeiras formulações aristotélicas.

Não é de se espantar que Villa-Lobos tenha sido o único compositor brasileiro convidado e interpretado na programação da Semana[242], o que aumenta ainda mais a sua importância. Isso se explica, em parte, pela posição que ele ocupava no cenário musical de então, pois "seus contemporâneos moviam-se no terreno do romantismo tardio e talvez não estivessem dispostos, caso fossem chamados, a participar de um empreendimento no qual o

[241] Nisso Villa-Lobos também foi profundamente brasileiro. Além de recuperar tradições de culturas extraocidentais aqui radicadas, as justapôs, com maestria sem igual entre nós, a outra importante tradição cultural brasileira (mas um pouco mais recente): a *francofonia* oficializada com a Missão Artística Francesa, de 1816. Portanto, seus limites, que não são apenas seus, mas de toda uma época histórica, permanecem alheios àquelas questões mais salientes ao modernismo de tipo europeu: a decadência socialmente necessária da cultura burguesa e de seus protocolos afirmativos.

[242] Além de Villa, convidado por Graça Aranha e Ronald de Carvalho para participar da Semana, estavam lá, também, Guiomar Novaes (interpretando Debussy) e Ernani Braga (tocando Erik Satie). Na definição de Arnaldo Daraya Contier: "Villa-Lobos (compositor), Guiomar Novaes (pianista), entre outros intérpretes, *representavam* um grupo de artistas apoiados pelos agentes sociais dominantes ligados à burguesia agrário-exportadora, que objetivavam romper definitivamente com a arte tradicional (música romântica)". A. D. CONTIER, *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985, p. 3.

risco de rejeição do artista era alto"[243]. Mais, os que de uma ou outra forma acompanharam-no nesse ínterim renovador, não puderam fazê-lo na Semana: Luciano Gallet (1893-1931), até 1922, ainda não havia composto tanto quanto Villa e era excessivamente debussysta (com exceção de seu *Caxinguelê* e seu *Tango-batuque*), Francisco Mignone (1897-1986) estava na Europa (Itália, com sua bolsa de estudos fornecida pelo governo paulista) e só retornaria em 1929, Glauco Velásquez (1884-1914) já havia falecido, Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) era demasiado novo e outros não possuíam tanta notoriedade como compositores, mais como intérpretes ou professores[244]. O *sistema* musical brasileiro, por suas instituições ou falta delas, era sobremaneira débil.

> É neste clima de nacionalismo nascente, influenciado pelo pouco que se conhecia do paulista Alexandre Levy e sobretudo pelas duas maiores figuras da música brasileira do início do século XX – Alberto Nepomuceno e Francisco Braga – que aparecerá Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor que escapará totalmente da visão nacionalista então difundida, criando um idioma musical que deveria tornar-se, sobretudo a partir da eclosão do Movimento Modernista, o protótipo do novo nacionalismo.[245]

Foi apenas com o Grupo Música Viva, capitaneado por Koellreutter, que se deu, em música, o efetivo desenvolvimento às práticas hoje conhecidas por "vanguardas cosmopolitas" (aquelas não apenas ligadas à modernização nacionalista) com nome e manifesto, o que coincide com a formatação moderna que nossa institucionalidade musical vinha adquirindo. Convertido às ideias modernistas e de vanguarda desde muito jovem, Koellreutter chega ao Brasil em 1937, com 22 anos, expatriado e vendo-se às voltas com a inópia, o que o obrigou a buscar espaços alternativos para interlocução e viabilização de sua sobrevivência como artista. Deu seu primeiro passo para isso na criação do Grupo Música Viva que, por quase quinze anos, realizou concertos, irradiações, edições de partituras, cursos, concursos e publicações de textos teóricos.

Ordenando a cronologia, em 1938 foi fundado o grupo na cidade do Rio de Janeiro e menos de dois anos depois foi publicado o primeiro número da *Revista Música Viva*,

---

[243] E. TRAVASSOS, *Modernismo e Música Brasileira*. Col. Descobrindo o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 27.

[244] Ibid., pp. 27-8. José Maria Neves (1943-2002) complementa o raciocínio: "É neste clima de nacionalismo nascente, influenciado pelo pouco que se conhecia do paulista Alexandre Levy e sobretudo pelas duas maiores figuras da música brasileira do início do século XX – Alberto Nepomuceno e Francisco Braga – que aparecerá Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor que escapará totalmente da visão nacionalista então difundida, criando um idioma musical que deveria tornar-se, sobretudo a partir da eclosão do Movimento Modernista, o protótipo do novo nacionalismo". J. M. NEVES, *Música Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Ricordi, 1981, p. 24.

[245] Ibid., p. 24.

precocemente interrompida em março de 1941. Com o fim da revista, Koellreutter intensificou sua projeção pública com cursos, apresentações, declarações e textos teóricos junto à imprensa comunista, especialmente nos jornais *Tribuna Popular* (Rio de Janeiro), *Folha do Povo* (Recife) e na revista *Fundamentos*[246]. Em todas essas manifestações, as posições estéticas de Koellreutter reivindicavam uma pluralidade de técnicas e processos composicionais (ancorados na exploração e expressão da subjetividade individual) que conflitavam cada vez mais com o ambiente musical da época, especialmente depois de 1948 com a aceitação, por parte do Música Viva, do protocolo do Congresso de Compositores daquele ano, e que culminaria na famosa "Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil" (1950), de Camargo Guarnieri.

Na década de 30, esses projetos, até então concordantes, entraram em conflito. Desta disputa, o setor menos conservador – personificado em Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Egydio de Castro e Silva, Brasílio Itiberê da Cunha Luz (1896-1967), Octávio Bevilacqua (1887-1953), Andrade Muricy (1895-1984), entre outros – engajou-se na assimilação das novidades musicais trazidas por Koellreutter. Todavia, essa ânsia por renovação não era perceptível apenas entre os que viriam compor os quadros do Música Viva, permeando também as atividades e declarações de outros músicos e críticos nacionais da época que, igualmente, buscavam alternativas ao nacionalismo "condutício, anexado aos poderes públicos", para usarmos as palavras de Mário a respeito de Villa-Lobos[247]. Entre os mais destacados estavam Luciano Gallet[248], João Itiberê da Cunha, Lorenzo Fernández (1897-1948), M. Camargo Guarnieri, Eurico Nogueira França (1913-?) e o próprio Mário de Andrade. Também é importante destacar que esse acolhimento se deu mesmo com as constantes ressalvas e discordâncias, principalmente por parte de A. Muricy, E. N. França e Guarnieri.

[246] *Fundamentos*, considerada como "revista de cultura moderna", teve 40 números lançados entre 1948-1955. Direcionou-se fundamentalmente à luta ideológica contra a "decadente cultura burguesa cosmopolita", e foi importante pólo de irradiação do realismo socialista nas artes brasileiras e no preparo da chamada *música progressista*. Além de participar como colaborador dos órgãos mencionados, Koellreutter manteve boa circulação em outras publicações como a revista *Leitura* e o jornal *Dom Casmurro* que, naquele momento, também "parecem sofrer influência do partido". A. A. C. RUBIM, op. cit., p. 387.

[247] Um índice probatório das diferenças entre *nacionalismos* está na afirmação de Mário de Andrade em 25 de janeiro de 1945: "Com a revolução de 30 a vida do compositor se transforma por completo e isso lhe afeta a obra e a psicologia. Vila Lobos se torna um artista condutício, anexado aos poderes públicos, bem pago, não mais exatamente brasileiro, mas nacionalista". M. ANDRADE, "Vila Lobos (I)". In: J. COLI (org.), op. cit., p. 173.

[248] Especialmente em seus textos "A Missão dos Músicos Brasileiros de Agora" e "Reagir", publicados nos números 1 e 2 do segundo ano da revista *Weco*, respectivamente em fevereiro e março de 1930.

Apesar do esforço, a divulgação do Grupo Música Viva foi pequena, principalmente devido ao fato de esses críticos e músicos formarem um setor minoritário e contracorrente no período, o que nos permite reconhecê-lo como um enclave que acompanhou o nacionalismo musical então em pleno viço, chegando mesmo a ter entre seus integrantes adeptos convictos do nacionalismo musical. Seriam necessários 13 anos (entre a fundação do grupo e a "Carta Aberta", de Camargo Guarnieri) para se apresentar as novidades e, de certa forma, atualizar o conhecimento musical existente. À medida que a novidade foi sendo assimilada, a crítica não deixou de emergir, algo observável no primeiro período de publicação de sua revista, e mais radicalmente na primeira reorganização interna do Grupo em 1944.

Também é fácil perceber que os posicionamentos assumidos pelos membros do grupo, ainda que discordantes, nunca tiveram caráter tão irrompente quanto na redação da "Carta Aberta" em que Guarnieri extravasou seu desgosto pelas implicações atonais no nacionalismo e sua decorrente *incomunicabilidade* – algo denunciado por Cláudio Santoro (1919-1989), novo integrante do grupo, e Octávio Bevilacqua. Vale aqui observar que esta incomunicabilidade da música atonal, consignada pela dificuldade de sua assimilação por parte do público – inclusive por parte do público culto e mesmo especializado – nunca passou despercebida a Koellreutter, que constantemente enfatizou a necessidade de uma educação musical atualizada das plateias, sem negar a presença de certo problema formal nessa nova linguagem em ignição.

Enquanto aumentavam as dissidências e rupturas dos que até então simpatizavam com as ideias atonais, Koellreutter tornava-se mais popular, ampliando o número de aparições públicas, alunos e seguidores, todos ávidos por novidade, o que desaguou no inevitável embate disparado pela carta guarnieriana. É esse clima que permeia a "Carta Aberta", de Camargo Guarnieri, explicando de certa forma a concisão de uma frente única antidodecafonista (que depois se tornaria antivanguardista): aquela já sentida, mas ainda não teorizada, repulsa ao atonalismo, que se intensificou sobremaneira a partir de 1946 (com as primeiras críticas de Santoro e Bevilacqua), finalmente adquiriu sua justificativa teórica nas diretrizes do Manifesto de Praga, votadas no Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música, em 1948, as quais foram trazidas ao Brasil pelos militantes comunistas, dentre eles alguns membros do Música Viva. A resolução que daí se equaciona é que esta dita "frente única", que insurgiu contra o dodecafonismo, envolvia uma complexa polêmica que abrangeu motivos estéticos, culturais, morais e, evidentemente,

políticos, indo muito além do debate entre nacionalistas e dodecafonistas, apresentando muitas vezes uma vasta variedade de posições[249].

Como indicado, Cláudio Santoro foi o primeiro a manifestar desacordos ao ver-se insatisfeito com as dificuldades de aceitação da música contemporânea por parte do público, o que podemos verificar com grande transparência em suas correspondências, como numa carta sua enviada a Koellreutter, em 28 de janeiro de 1947. Entretanto, à medida que se aguçavam as rupturas, geralmente advindas da percepção das implicações comunicacionais do atonalismo cristalizadas em sua má aceitação pública, se ampliava o empenho conciliador de Koellreutter como se pode ver no artigo "Ainda Koellreutter e a Música Brasileira" (*O Cruzeiro*, 1 de março de 1947), de Antônio Rangel Bandeira (1917-1988), no qual o colunista torna público o desacordo de Koellreutter com as acusações contidas em um artigo anterior do mesmo colunista ("Koellreutter e a Música Brasileira"). Autodefesa que se soma a muitos outros documentos do período[250].

Poucos meses depois, em 20 de junho de 1948, Koellreutter escreve a Cláudio Santoro uma reveladora carta, em que fala das atividades do Música Viva como um trabalho de "descongestionamento" de processos musicais da última fase da música burguesa, manifestando discordância com o conceito de "passo atrás" (leia-se retorno à tonalidade) de Santoro contido em sua carta de 6 de junho do mesmo ano.

> O que você escreve sobre o Congresso de Praga é interessantíssimo. Só gostaria [de] informações mais detalhadas, também para a publicação na *Folha do Povo* – na qual já escrevi a respeito – e em *Leitura*. A propósito: recebeu o número de *Leitura* com meu artigo intitulado "Arte dirigida"? [...] Estou curiosíssimo para receber seu artigo. Concordo com tudo que escreve em sua carta. Discordo, entretanto, do "passo atrás". Este não é necessário. O problema social da música pode e deve ser resolvido sem o "passo atrás". E já avançamos muito nesse caminho. Estou convencido que os talentos e os "gênios" encontrarão a solução pela clarificação do material novo – criado pela última fase da música burguesa – pelo "descongestionamento" de processos e por uma organização formal mais simples e mais inteligível.[251]

[249] Cf. F. SILVA, "Abrindo uma Carta Aberta". In: *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro, São Paulo: Funarte, Imprensa Oficial, 2001, pp. 95-186.

[250] Dentre os quais poderíamos mencionar: "Palavras Pronunciadas por H.J. Koellreutter, por Ocasião da Audição dos Seus Cursos de Harmonia, Contraponto, Fuga e Composição", de 5 de outubro de 1947, ou o artigo de Renato Almeida "Atonalistas Brasileiros", publicado pelo *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 30 de novembro.

[251] H. J. KOELLREUTTER, "Carta a Cláudio Santoro, 20 junho 1948". In: C. KATER, *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, Atravez, 2001, p. 278.

Vemos que esta discordância quanto ao "passo atrás" é apresentada por Koellreutter como um detalhe acessório, e não como o cerne dos desentendimentos. Também nada mais antivanguardista que a evocação do "gênio" individual. Esta querela seria assumida publicamente no boletim *Música Viva* nº 16, de agosto seguinte, quando Cláudio Santoro apresenta oficialmente as diretrizes votadas no Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música em Praga, naquele mesmo ano. Essas ideias seriam expostas por definitivo no artigo "Problemas da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga", de Cláudio Santoro, à revista *Fundamentos*. Ainda que seja necessário, não poderemos fazer aqui uma crítica, nem genérica, aos princípios zhdanovistas estabelecidos para a música a partir do referido Congresso, pois constituiria um exagero de pretensões. Essa é mais uma das tarefas insuprimíveis que ficam para trabalhos futuros.

Cabe-nos apenas pontuar que existe todo um conjunto de documentos, publicados ou interditos, que não nos permite considerar a carta aberta guarnieriana simplesmente como o marco emblemático de recrudescimento do nacionalismo; obrigando-nos a vê-la como o nascimento de um novo nacionalismo que se firmará nas páginas das revistas *Fundamentos* e *Para Todos* e que norteará toda a polêmica promovida nas décadas seguintes contra o que se convencionou chamar de "cosmopolitismo decadente". Vale ainda dizer que Camargo Guarnieri sempre foi um nacionalista filiado a certa leitura do *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade, e desde sempre havia desconfiado das promessas atonalistas de ampliação do nacionalismo. Esta incompatibilidade de um nacionalismo sem melodia foi ficando cada vez mais evidente para ele, que só esperou o momento em que viu que teria respaldo de outros músicos e críticos para efetuar seu ataque[252].

Sua crítica ao dodecafonismo como procedimento pernicioso ao nacionalismo, algo percebido e declarado desde sua primeira "Carta Aberta" a Koellreutter[253], de 1941, finalmente adquiria uma explicação, ou ao menos uma sustentação. Guarnieri encontrou no "Manifesto de Praga" a argumentação que procurava para sua desaprovação já intuída do

[252] "Esperei que se criasse condições mais favoráveis para um pronunciamento coletivo dos responsáveis pela nossa música e pelo respeito desse importante problema que envolve intenções bem mais graves do que, superficialmente se imagina. Essas condições não se criaram e o que se nota é um silêncio constrangido e comprometedor. Pessoalmente, acho que o nosso silêncio, nesse momento, é conivência com a contrafação dodecafonista". M. C. GUARNIERI, "Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil". In: C. KATER, op. cit., p. 124.
[253] Cf. M. C. GUARNIERI, "Carta Aberta", set. 1941. In: F. SILVA, op. cit., pp. 123-4.

dodecafonismo[254]. Esse é o anseio geral que perpassa a Carta de Guarnieri, que é mesmo um "grito para deter a nefasta infiltração formalista e antibrasileira", como referiu Luiz Antônio Afonso Giani.

> Éramos decididos apologistas do dodecafonismo – curiosa espécie de música que pretendíamos deformar ao nosso modo, supondo, então, produzir obra de cultura nacional... – quando, em meados de 1949, mudamos a nossa atitude estética diante da música brasileira e dos sentimentos humanos. [...] Em princípio, assistindo aos folguedos pernambucanos. [...] Como o ritmo dos instrumentos acompanhantes nos parecia – como ainda nos parece – o elemento menos cuidado na música de caráter *nacionalista*, dedicamos especial atenção a seus pormenores.[255]

É perceptível, portanto, o descontentamento dos compositores nacionais – inclusive daqueles que eram ligados ao dodecafonismo – ante os caminhos que eram abertos pelas inovações vanguardistas, incompatíveis às intenções de desenvolvimento de uma música ligada à ideia de nacionalidade. Nota-se, assim, que tais músicos consideravam a existência de um desajuste irremediável entre as proposições entendidas como vanguardistas e os ideais de nacionalização musical.

> [...] Koellreutter é realmente o compositor, dentre os integrantes do *Música Viva*, que menos se deixa envolver pela subordinação da estética musical às ideias nacionalistas de cultura popular e tradição. Vai nisso, em grande parte, o peso de sua formação cultural germânica, particularmente no que se pode atribuir à sua convivência direta com o clima europeu de efervescência das rupturas artísticas e tentativas de equacionar a junção da vanguarda política e a arte de vanguarda. Tanto a prática musical quanto as teorias de Koellreutter já estão se transformando, por volta de 1946 (momento de breve legalidade do PCB), em alvo de questionamento por parte de intelectuais nacionalistas e comunistas. As críticas culminarão, em 1950-2, na avalanche de insultos e agressões provenientes de músicos nacionalistas e adeptos da música progressista.[256]

Se Giani é enfático na assertiva, não é menos feliz em suas ponderações, especialmente no destaque que dá à atuação de Koellreutter, configurando-a em relação às posições assumidas por esses compositores. É o que o autor faz quando, perpassando as manifestações de ortodoxia por parte de nacionalista e pecebistas, reconhece o exagero

[254] "Embora Guarnieri tenha declarado, na época, que não é e jamais fora comunista, percebe-se contudo sua estreita afinidade com a linha de pensamento do *Manifesto de Praga*. Mozart de Araújo, em carta a Guerra-Peixe, de 2/3/1950, diz ter recebido carta de Guarnieri na qual o compositor se mostra "satisfeitíssimo porque o 2º Congresso de Compositores realizado em Praga votou resoluções que coincidem com a orientação dele; até mesmo sobre a maneira de ensinar contraponto [...]". L. A. A. GIANI, *As Trombetas Anunciam o Paraíso*: *recepção do realismo socialista na música brasileira, 1945-1958 (da "Ode a Stalingrado" a "Rebelião em Vila Rica")*. Tese (Doutorado em História) – FCL-UNESP. Assis, 1999, p. 116.
[255] C. GUERRA-PEIXE apud L. A. A. GIANI, op. cit., p. 126.
[256] L. A. A. GIANI, op. cit., p. 130.

sectário da atadura entre vanguardismo e imperialismo, que culminará na segunda "Carta Aberta", de Camargo Guarnieri: "Dez anos após o Manifesto Música Viva [de 1946], as condições favoráveis às rupturas, durante o governo JK – como a inserção do país na economia em escala mundial e a desestalinização – já estão suficientemente desenvolvidas, sem os riscos que provocaram a implosão do Grupo Música Viva"[257].

Antes de confeccionar sua resposta às investidas de Camargo Guarnieri, Koellreutter forneceu uma série de declarações a jornais[258], das quais se destaca a entrevista "Só Pode Favorecer a Música Brasileira Aquela Moderna Técnica de Composição", publicada pelo *Diário de São Paulo*, em 03 de dezembro de 1950, na qual afirma: "Não me causou surpresa a carta-aberta de Camargo Guarnieri, que considero um documento de baixo nível intelectual. [...] Aliás, é interessante, nesta polêmica, observar como dois elementos se mostram de acordo com o manifesto de Guarnieri: de um lado, os medíocres; de outro os 'zhdanovianos'"[259].

Koellreutter acusa o manifesto inspirador da carta guarnieriana de ser um compósito de ideias "reacionárias e anticulturais", pois, para o ecletismo de Koellreutter, não se trata de uma posição estética radicalmente oposta – para ele, diferenças estéticas podem ser compatíveis – mas de "conceitos cientificamente errôneos", como tinha içado contra Octávio Bevilacqua. Termina acusando Guarnieri de ter escrito a carta de "má-fé", o que se comprovaria, segundo ele, em sua recusa ao convite para um debate público sobre o assunto. Em sua argumentação, o dodecafonismo chega mesmo a permitir "uma liberdade de expressão como nenhuma outra [técnica] precedente", alegação que será retomada poucos dias depois, em 13 de janeiro de 1951, em sua "Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil: resposta a Camargo Guarnieri", publicada na *Folha da Tarde* de Porto Alegre. Neste conhecido texto, figura com grande clareza o dodecafonismo como *uma das* técnicas que servem para a estruturação desta nova linguagem que é o atonalismo, podendo ou não ser utilizada por "*qualquer* tendência estética", garantindo a "*liberdade absoluta* de expressão e a realização completa da personalidade do compositor"[260].

Aqui podemos, finalmente, visualizar o fundamento da discordância entre os dois músicos. Para Guarnieri, o dodecafonismo não serve ao nacionalismo, pois seu "contorcionismo cerebral" ceifa a possibilidade de tratamento adequado de temas nacionais,

[257] Ibid., p. 131.
[258] Cf. A. D. CONTIER, "Utopia, Música e História", pp. 203-15.
[259] H. J. KOELLREUTTER. "Só Pode Favorecer a Música Brasileira Aquela Moderna Técnica de Composição", p. 1.
[260] Idem, "Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil: resposta a Camargo Guarnieri", p.129. (grifos do autor)

tornando-se pernicioso e constituindo uma manifestação estética de tipo especial: o cosmopolitismo. Daí a emergir em seus discernimentos a obrigação de orientação da produção dos jovens compositores, em contraposição à "*liberdade absoluta* de expressão e a realização completa da personalidade do compositor" – tão vivamente desejadas por Koellreutter – uma vez que essa insubordinação, aos olhos guarnierianos, pode conduzir o artista à ilusão de "pairar acima e além da influência de fatores de ordem social e histórica"[261]. Para Koellreuter, dodecafonismo é apenas uma técnica, tão "cerebralistas", "antinacional", "formalista" ou "antipopular" quanto o contraponto e a harmonia tradicionais (o que está errado), servindo, portanto, a qualquer estética desejada. Para Guarnieri, a dodecafonia leva o compositor a abdicar de determinadas possibilidades musicais, o que configura uma estética radicalmente nova. E aqui é bom fixar que não falamos de uma diferença de conceitos, ou de um erro teórico, como tenta afirmar Koellreutter, pois, ao que tudo indica, essa recusa de Guarnieri ao dodecafonismo consiste em uma diferença radical de posicionamento estético.

Se houve erro, foi do professor, afinal, a consolidação do sistema tonal está diretamente conectada à nacionalidade e o modo como tratá-la também sempre foi regional e, nesse sentido, inevitavelmente nacional. Foi justamente por isso que Mário de Andrade abordou a necessidade do folclore como forma própria de operar com os mesmos esquemas das nações europeias que ele tinha como *universais*[262]. Eis que poderíamos, por nossa inteira conta e risco, definir seu nacional: comunidade de hábitos e afinidades entre indivíduos singulares que constitui um modo particular de operar com relações que são comuns a outros grupos sociais (culturas). E, para Mário, no atual estágio de evolução da humanidade, esses grupos sociais são sempre os estados nacionais.

Enquanto, para o maestro alemão, a estética está estritamente ligada à concepção do artista, podendo ser executada na plenitude de sua liberdade através das técnicas que achar mais adequadas, para o brasileiro, uma formulação estética implica necessariamente a seleção e hierarquização das técnicas e materiais adequados. Dito de outro modo, para Koellreutter, a liberdade individual absoluta permite ao artista operar com os meios que lhe interessa, sem

[261] M. C. GUARNIERI, op. cit., p. 123.
[262] Essa é uma visão que foi reforçada pelo "Manifesto Antropófago" de Oswald que "em vez da negação 'futurista' da trindade étnica de base, que implicava o degredo de matrizes não-lusitanas nos subterrâneos da cultura brasileira, aflorou então a 'formação étnica rica'. Oswald descobria que nossa questão não era uma 'questão futurista', no sentido de seu paulistocentrismo novidadeiro. Começa-se então a promover o desrecalque dos elementos culturais que nos formam, com disparos modernistas ferindo a fachada europeia de nossa vida social". A. RISÉRIO, op. cit., p. 104.

comprometer as orientações gerais, ao passo que, para Guarnieri, determinadas opções estéticas trazem consigo uma seleção prévia dos meios para a sua adequada efetivação.

Sendo assim, para Camargo Guarnieri, a *técnica* está direta e inseparavelmente ligada à *estética*, e vice-versa; as opções em uma, invariavelmente implicam na outra. E, por isso, o dodecafonismo constitui uma estética, pois seus procedimentos anulam a possibilidade de efetuação de uma música de caráter nacional. A opção pela técnica dodecafônica *é* a escolha da estética cosmopolita e, estando ambas diretamente associadas, não há porque não considerar a técnica dodecafônica também como uma estética. Ao revés, para Koellreuter, não só existe uma separação, mas também uma autonomia nítida entre técnica e estética; a estética se constitui como o intuito deliberado ou não do artista, sendo possível um nacionalismo dodecafônico, um classicismo atonal e assim por diante.

O que vem à tona com clareza a partir desta perspectiva koellreutteriana, que nega a existência de contradição entre uma determinada *concepção estética* e os meios necessários à sua execução, é a configuração de uma estética estritamente subjetiva. Poética e estética radicalmente subjetivistas, que se confirmam em sua afirmação do "verdadeiro nacionalismo" como um "característico intrínseco do artista e de sua obra"[263]. Assim, para um, a forma que deriva da técnica, e não de uma estética, é formalismo (Guarnieri); para o outro, a forma que é pré-concebida e se põe como autossuficiente, ditando os caminhos técnicos, configura o verdadeiro formalismo (Koellreutter).

Fica evidente que a Carta de Guarnieri não é "antes pessoal e política do que estética e musical propriamente dita", como afirma o musicólogo brasileiro Carlos Kater[264], pois, ainda que ela traga questões deste feitio, sua substância preponderante é de origem estética e, mediatamente, política[265], uma vez que as diferentes manifestações de Guarnieri e Koellreutter, em suas respectivas cartas, constituem uma contradição absoluta que vai muito além da discordância técnico-teórica, tratando-se, antes de tudo, de posições ideológicas

[263] Tanto essa poética radicalmente subjetivista, como a independência entre estética e técnica, confirmam-se pela superação da relação criador-ouvinte que será exposta em seu artigo "O Problema Schoenberg". *Intercâmbio*, Rio de Janeiro, ano 9, jul.-set. 1951.

[264] Kater ainda afirma, tentando argumentar seu deslocamento teórico: "As inúmeras notícias jornalísticas veiculando opiniões dos músicos da época ilustram perfeitamente bem o nível rasante de compreensão do problema quase sem exceções por parte dos nacionalistas (ou daqueles que de última hora se denominaram ou converteram)". C. KATER, op. cit., p. 126.

[265] A este mesmo respeito, Luiz Antônio Afonso Giani entrevê uma esclarecedora afirmação do compositor Olivier Toni (1926-) em entrevista concedida ao autor em 20 mar. 1998: "a *Carta aberta* está muito inspirada no Zdhanov sem dúvida, eu sou testemunha. O que levou o Guarnieri a esta ruptura, a esta oposição, foram razões de criação musical, de composição, não política". L. A. A. GIANI, op. cit., p. 224.

radicalmente opostas que Koellreutter tenta, mais uma vez, reduzir à condição de detalhe. Posteriormente, como aponta Arnaldo Daraya Contier, tanto Koellreutter quanto Camargo Guarnieri buscaram minimizar as querelas do período: certamente porque ambos perceberam que defendiam pontos de vista errôneos que eles logo abandonaram, que ambos foram protagonistas de um cabo-de-guerra estéril e de certa forma histérico[266].

Recapitulando, o primeiro setor a manifestar desacordo com as proposições do Música Viva foi o nacionalista, então descontente com a ineficiência da construção de uma música de caráter nacional sem o melodismo que lhe é característico. No seu encalço, vieram outros membros, ex-membros ou simpatizantes do grupo, igualmente insatisfeitos com o cunho meramente destrutivo do atonalismo, que não conseguia (nem tinha como propósito) firmar uma unidade formal convincente. Este descontentamento, que havia se evidenciado após a aceitação do "Manifesto de Praga", em 1948, atingiu o seu cume de combatividade na "Carta Aberta", de Camargo Guarnieri, em 1950, tão conhecida e da qual falou, com a maior das propriedades, o músico e musicólogo Flávio Silva (1939-) a quem ainda devo muitas das ideias e quase todos os documentos originais que registraram esse debate. Os erros de avaliação são, evidentemente, todos de minha inteira responsabilidade.

Houve, pois, uma inovação por parte do Grupo Música Viva com relação aos esforços modernistas do campo literário. Essa inovação foi seu completo desapego ao nacionalismo, que vinha correndo desde o primitivismo da Semana de 22. No Brasil, o primitivismo, o elemento criativo nato [*naïf*], que foi uma aspiração vanguardista por excelência (interromper a tradição humanista), associou-se aos esquemas de seleção, hierarquização e organização racional em campos artísticos específicos e determinados, sempre com finalidade estética e sempre desejoso de reconhecimento oficial. Daí a se dizer que foi influenciada pelos ares vanguardistas, pois a Semana modernizou nosso nacionalismo oitocentista, imprimindo-lhe o instinto próprio à sociabilidade capitalista em sua fase industrial: *modernismo*[267].

Quando enfim abandonou o nacionalismo, não vanguardizou, como vimos no Música Viva e sua busca por oficialidade. Koellreutter, por exemplo, passou quase toda vida associado ao poder (público ou privado) como músico e compositor, mas especialmente como

[266] Cf. A. D. CONTIER, "Utopia, Música e História", p. 215.
[267] É mais uma vez Mário Pedrosa quem esclarece: "O movimento modernista, depois de estrondar dentro e fora do Teatro Municipal de São Paulo, com o olho em Paris, entrou de Brasil a dentro pelos fundos. O primitivismo foi a porta pela qual os modernistas penetraram no Brasil e a sua carta de naturalização brasileira. A vitória das artes arcaicas históricas e proto-históricas e a dos novos primitivos contemporâneos facilitaram a descoberta do Brasil pelo modernistas. Foi sob a sua influência que nasceram, logo após a semana, os movimentos do 'Pau-Brasil' e do 'Antropofagismo'". M. PEDROSA, "Semana de Arte Moderna" in *Acadêmicos e Modernos*, p. 144.

professor, arregimentador, fundador e adido. E, talvez por isso, tenha acendido velas a deuses e demônios: apoiou o realismo socialista[268], citou com entusiasmo ideias teóricas de Stalin em 1982, disse que não tinha nada a reclamar da ditadura getulista, mesmo tendo sido preso por ela e, ainda na inércia dos anos de chumbo de nossa ditadura pós-64, clamou por apoio das autoridades para salvar a cultura nacional[269]. Por outro lado, o austríaco Max Brand sugeriu a institucionalização do ensino de "música para microfone" em conservatório, enquanto Curt Lange apareceu na segunda fase da revista *Música Viva* com o seu "Falhas nas Relações Musicais Interamericanas" (n. 12, jan. 1947).

Vale toda uma tese abordar esse texto em que o musicólogo teuto-uruguaio estabelece, de entrada, a excelência da cultura estadunidense que, devido ao caráter privado de suas instituições musicais, possui "uma combatividade maior, uma elasticidade nas resoluções" que, livres do funcionalismo público parasitário, poderia proporcionar "aquele estímulo que forja os verdadeiros profissionais". O axioma da superioridade cultural norte-americana se firma, portanto, não só pelo abandono consciente do folclore (que entre nós se manteve como "a esfinge romântica de uma longa vida, o macaco da índia, da camponesa"), mas também por seu ecletismo tão contrário "ao desastroso resultado de nossas escolas nacionalistas". Na construção de sua eldorado liberal, tudo conflui para a exigência de que "nas esferas oficiais, apareçam homens com sensibilidade para as artes e particularmente para a música", capazes de garantirem o fundamento privado e transnacional da cultura brasileira.

Isso nos permite observar que também não existiu no Música Viva ideias próprias ao vanguardismo, mas apenas aquelas tendências que mais claramente desdobravam o modernismo cosmopolita velho conhecido europeu. Isso é visível em todas manifestações, tanto de Brand como de Koellreutter. Com a fundação do Música Viva, configurou-se pela primeira vez – ainda que não em todos os membros –, um desequilíbrio entre pesquisas locais e experimentalismo, dando início ao efetivo desenvolvimento no Brasil daquilo que posteriormente foi chamado por "vanguardas cosmopolitas": investidas de modernização artística, com nome e manifesto, mas despreocupadas com os elementos existentes nas culturas populares e nacionais, como também foi o concretismo a partir da década de 50.

[268] H. J. KOELLREUTTER, "Neo-Realismo Brasileiro", *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 out. 1952. Este artigo foi prontamente criticado por Patrícia Galvão em "Rebaixou-se o Maestro Koellreutter aos Princípios Musicais de Moscou", *A Fanfulla*, São Paulo, 24 out. 1952.
[269] Idem, "O Mestre dos Mestres" [entrevista de Antônio Chrysóstomo], *Veja*, São Paulo, 05 nov. 1975.

2.3. A Doutrina de Segurança Nacional e o Nacional-Popular-de-Mercado

Como vimos, mesmo que associado às *vanguardas*, faltam ao Música Viva alguns aspectos que dão propriedade ao termo em referência não apenas a sua etimologia, mas aos seus primeiros usos no campo das artes: o caráter de uma renúncia militante aos elementos herdados do progressismo da vida moderna. Está, portanto, na etimologia da palavra *vanguarda* seu caráter de dianteira condutora que animou o seu uso por Saint-Simon (1760-1825), pelas vanguardas históricas do início do século passado (Apollinaire para falar do futurismo italiano e entre os construtivistas russos) e mesmo em sua consagração leninista. A inovação das vanguardas com relação ao modernismo *lato sensu* – como vimos no capítulo anterior – é justamente o enfrentamento consciente e agressivo pela liberação da criatividade. O que justifica sua destinação social, sua organização coletiva e militância, seu caráter desinstitucionalizado, político e antiburguês.

Segundo Raymond Williams (1921-1988), em *Política do Modernismo*, o caráter cosmopolita do modernismo, assim como o das vanguardas, se deve à sua origem como cultura complexa e móvel típica à vida metropolitana. Mais especificamente, ele fala em cultura de "imigrantes nas capitais imperialistas"[270], sendo que as vanguardas se diferenciam do modernismo pelo fato de serem movimentos que desafiaram não só as instituições de arte, mas a própria arte enquanto instituição social, envolvendo a destruição e reconstrução de toda a sociedade existente (ainda que essa destruição e reconstrução sejam estritamente ideais).

É mais uma vez isso que percebemos quando o crítico francês François Albera afirma, em *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, que a característica mais marcante das vanguardas é a consciência ativa da finalidade social do movimento, fazendo com que os critérios de suas obras sejam menos estéticos que políticos. Não à toa, os que primeiro divulgaram o termo "vanguarda" em arte, também se autodenominavam "futuristas", "construtivistas", "porviristas" etc. Aquela perda da essência social-técnica da arte para o cultivo de um prazer individual passivo tão próprio à autonomia romântica (que contestava simbolicamente a ordem burguesa, bem ao gosto da boemia), agora é posta em xeque pela consciência do destino político-fundacional da obra[271].

[270] R. WILLIAMS, *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. Trad. André Glaser. São Paulo: Ed. Unesp, 2011, p. 68.
[271] F. ALBERA, *Eisenstein e o Construtivismo Russo: a dramaturgia da forma em "Stuttgart"*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Essa definição é fundamental, porque a quebra do peso da tradição em uma determinada herança cultural é o que caracteriza, em última instância, o ato vanguardista: repensar do zero a arte sem ser pelo primado do belo, ou seja, arrancar a arte do âmbito estético e torná-la parte integrante da vida (anulando assim sua relativa autonomia). Mas este recomeçar, que se coloca à frente do movimento social, com um grau relativo de consciência de seu papel, não é empresa de um único indivíduo, daí a necessidade de organização coletiva, da militância...

Como vimos no capítulo anterior, Beatriz Sarlo corrobora a linha de nosso trabalho ao recorrer à definição de Peter Bürger para abordar as vanguardas na América-Latina. Sarlo assimila de Bürger justamente a distinção que viemos destacando: dentre os movimentos artísticos dos primeiros anos do século XX, quais dão continuidade aos esquemas e protocolos de agenciamento do material artístico próprios à cultura moderna (ainda que francamente experimentais e inovadores) e quais buscam uma inflexão radical de rumos?

Isso significa dizer que o modernismo mantém a arte no campo do estético, operando uma "ruptura na continuidade" como diria Hegel. Apesar do abandono de categorias como mimese (imitação) e catarse (purificação), permanece no modernismo a seleção, hierarquização e organização dos materiais pela racionalidade individual e, claro, a finalidade estética do objeto artístico. No fundo, essa é outra característica marcante do modernismo: levar até o fim os princípios da cultura burguesa abrindo mão de uma ou outra categoria, sem nunca abdicar dos velhos protocolos modernos de afirmação da subjetividade racional.

O que os distingue, portanto, é o fato de que o caráter antiburguês do modernismo (como havia sido o romântico) nunca se manifesta pela impugnação ou abdicação de categorias e valores próprios à cultura burguesa, ao passo que, nas vanguardas, isso é evidente precisamente pela disputa institucional que ela estabelece, envolvendo inclusive a decisão sobre o que é e o que não é arte. Nas vanguardas, não apenas a instituição foi questionada, mas também os critérios de legitimação cultural de uma obra enquanto arte em uma determinada sociedade. Bürger, que foi quem desenvolveu essa tese, chega a abdicar do termo *obra de arte* para designar o que foi produzido por movimentos como futurismos, dadaísmo, suprematismo e surrealismo, preferindo chamá-los por *manifestações de vanguarda*, o que não fica muito longe de Pierre Bourdieu ao falar em abolição do campo da arte.

Então, recolocando a ideia que leva a discussão sobre as vanguardas para um ponto central: dentre as renovações e especulações artístico-culturais do século passado e atual, quais assumiram esse papel de dianteira na construção de uma alternativa à cultura burguesa como pretendiam as primeiras vanguardas? E no Brasil, como se deu esse debate sobre a "autocrítica da arte na sociedade burguesa"? Como vanguardizar em uma época em que "as galerias de arte são praticamente inexistentes. O mercado de Arte, uma excentricidade"[272]? Faltavam justamente as instituições a que se opunham as vanguardas. Verdadeiramente, nem mesmo os impedimentos do mercado que geram a crítica formal modernista estavam postos.

A questão do nacionalismo impôs caminhos diferentes para o Brasil, e a causa do fracasso do *americanismo* de Francisco Curt Lange na década de 40 é a mesma do abandono de Hans Eisler no teatro brechtiano que nos chegou[273]: no Brasil, a leitura que foi feita dos movimentos do início do século XX ensacou tudo como "vanguarda cosmopolita", formalismo, decadentismo. Isso porque a modernização brasileira, por ser tardia com relação à europeia, no que diz respeito ao processo de industrialização de seu sociometabolismo, enfrentou a questão da nacionalidade num momento em que as culturas imperialistas e colonizadoras se digladiavam pela repartição do globo, o que, inclusive, implicou em duas grandes guerras. É claro que esse caminho peculiar do capitalismo brasileiro em sua industrialização influenciou o caráter do nosso modernismo artístico[274].

O que ocorreu no Brasil, pela marca forte deixada pela movimentação modernista e do PCB, foi a proposta de construção de uma cultura democrático-nacional, uma vez que inexistia ainda uma tendência internacionalista capaz de se interessar pela ideologia vanguardista europeia, seja na arte, seja na política. O que ocorre no Brasil de então, com raras e justas exceções, é a assimilação de vertentes modernistas europeias para a construção de uma cultura burguesa nacional, o que explica tanto seu desejo de reconhecimento oficial como o abandono das correntes vanguardistas mais radicais que sempre implicaram a

[272] M. PEDROSA, "A Bienal de Cá Para Lá", p. 248.

[273] "Como se sabe, o *song* brechtiano tinha parte com a experimentação teatral de ponta, era composto por músicos de vanguarda, a letra era obra de um grande poeta e o conjunto integrava um momento alto de questionamento da ordem burguesa. Sem intenção de desmerecer ninguém, era uma constelação que não se encontrava no Brasil, salvo, até certo ponto, para o último termo". Isso justificaria, segundo o autor, porque "recursos do teatro de Brecht foram convertidos, não raro, em veículo de emoções nacionais". R. SCHWARZ, *Sequências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 122-4.

[274] "No Brasil atual, esse choque de tendências se complica com um novo elemento introduzido na querela dos abstracionistas e figurativistas realistas e super-realistas. Esse novo elemento é o do nacionalismo artístico. E vem à tona a velha e vaga aspiração de uma arte nacional, uma pintura nacional, senão uma escultura. A dificuldade está em defini-la, em caracterizá-la. Até hoje, ninguém, foi capaz dessa proeza". M. PEDROSA, "O Momento Artístico". In: *Acadêmicos e Modernos*, p. 243.

revogação da subjetividade organizadora tão característica à individualidade burguesa. Criou-se, então, uma "ampla frente social" em que "a luta pela democratização da sociedade brasileira, contudo, permanecia subordinada à questão nacional"[275] e que, por um caminho próprio, tentou definir a arte em sua relação visceral com os elementos *populares* e *nacionais*. E o fortalecimento dessa cultura burguesa nacional foi imensamente ajudada pelo norteamento etapista da atividade do partido comunista brasileiro.

A influência destes aspectos no campo cultural é enfatizada pelo sociólogo e professor Marcelo Ridenti (1959-) que, em *O Fantasma da Revolução Brasileira*, descreve o PCB no pré-64 como propositor "nacional-reformista" empenhado na revolução burguesa contra as características feudais e semifeudais que travavam o desenvolvimento das forças produtivas capitalistas: elementos atrasados que, contando com apoio do imperialismo, não desejavam um evolver econômico autônomo[276]. Formou-se um "nacionalismo de esquerda" alinhado ao PTB que é a contraface de uma *ambiguidade*, que constitui o centro formal da prática artística nacional, como analisado por Roberto Schwarz. Essa ambiguidade estética responde à ambiguidade própria ao impulso revolucionário que se forjava: revolução brasileira burguesa-socialista[277].

Ridenti interpreta as nossas décadas de 1950 e 60 como "modernismo temporão", tendo como base a crítica de Perry Anderson, na *New Left Review*, à obra *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*, de Marshall Berman. O autor situa o concretismo como afiliado à segunda tendência modernista mais geral apontada por Anderson: "a emergência ainda incipiente e portanto essencialmente *nova* no interior dessas sociedades, das tecnologias ou invenções-chave da segunda revolução industrial – telefone, rádio, automóvel, avião etc."; sendo que das outras duas características ("academismo altamente formalizado" e "proximidade imaginativa da revolução social") a primeira – e somente ela – aparece no concretismo. A única que fica faltando é a terceira, uma característica mais vanguardista que propriamente modernista.

> A segunda coordenada histórica geradora do modernismo, na hipótese de Anderson, estava presente nos anos 60 no Brasil: a esperança literária no processo de avanço industrial e tecnológico. Antes de 1964, essa esperança literária tinha, *grosso modo*, duas ramificações no meio artístico: a dos concretistas e outras "vanguardas" que empunhavam a bandeira do moderno sem restrições, nas artes e em todos os campos, como se o avanço técnico e industrial fosse intrinsecamente bom, independentemente de seu caráter de

[275] C. FREDERICO, "A Política Cultural dos Comunistas". In: J. Q. MORAES, op. cit., p. 338.
[276] Cf. "Resolução Política do V Congresso" do PC brasileiro de 1960.
[277] M. RIDENTI, *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993, p. 77.

> classe, e a dos "nacionais populares", que vinculavam o progresso técnico à "libertação popular".[278]

Havia claramente uma "ilusão libertária" com a indústria e a tecnologia e uma mais que evidente depreciação de artistas e intelectuais que assumiram uma aversão à modernização industrial e técnica trazida pelo governo golpista. Uns, "ressaltando o apego às tradições populares pré-capitalistas (seriam expoentes: Geraldo Vandré na música popular, Antonio Calado de *Quarup* e Ferreira Gullar na literatura etc.)", outros, preconizando a incorporação à indústria cultural "para subvertê-la por dentro" (ou "implodir as estruturas" como ficou eternizado no *happening* político-midiático de Caetano Veloso [1942-] e os Mutantes em "É Proibido Proibir"). Também o Cinema Novo oscilou entre os dois polos, pois, ainda que desejoso de incorporação ao mercado cultural, o cinemanovismo nunca conseguiu realizar-se nessa seara – o que, aliás, Jean-Claude Bernardet (1936-) considerou como a sua salvação – pois a indústria cultural ateve-se a se apoderar "dos aspectos conservadores das bandeiras nacionais e populares, para a própria legitimação"[279].

Mas entre o cinema novo e o tropicalismo havia uma diferença saliente que também foi exposta por Rideni: aqueles artistas ligados ao movimento nacional popular (como nos CPC's, Arena e Cinema Novo) que se voltavam contra o latifúndio, ao mesmo tempo em que se identificavam com o camponês explorado (não apenas como resistência à indústria cultural, mas à própria modernização capitalista nas artes no pós-64) propunham algo muito diferente dos tropicalistas. O cinema de Glauber Rocha (1939-1981), por exemplo – que Roberto Schwarz vê como influenciado pelo pensamento de Frantz Fanon (1925-1961) –, via a inexorabilidade da modernização ao cantar seus paradoxos, contradições e ambiguidades próprias à urbanização capitalista cosmopolita em um país agroexportador de caráter oligárquico, atrasado e provinciano[280].

Como Heloísa Buarque de Hollanda (1939-), Ridenti afirma uma produção gradiente que teve seus extremos nas *vanguardas* de inspiração concretista e os setores *nacional-populares*, repetindo o cisma musical do final dos anos 40 e que, de algum modo, substitui a polarização anterior entre *verde-amarelos* e *antropófagos*, sempre com suas devidas

[278] Ibid., p. 78.
[279] Ibid., pp. 78-80.
[280] Rubens Machado Jr. desenvolveu bem a ideia de um "bicentrismo ambíguo" na obra de Glauber Rocha e sua influência sobre o ambiente cultural da época em "La Dialéctica Febril de las Repeticiones: sobre el barroquismo y la dimensión ensayística em *Terra em Transe* de Glauber Rocha". In: M. J. CIORDIA, C. E. J. MACHADO, M. VEDDA (orgs.), *Filosofías Provisorias: reflexiones en torno a ensayos y ensayistas*. Buenos Aires: Gorla, 2012, pp. 181-192.

gradações. Se as regressivistas galinhas-verdes foram derrotadas depois de terem lutado lado a lado nas mesmas fileiras nacionalistas (lembre-se de Cassiano Ricardo ou Plínio Salgado), agora a disputa punha-se contra o elemento estrangeiro que se incorporava às tendências mais radicais e cosmopolitas do movimento.

> O Teatro Oficina em 1967-68, o tropicalismo na música e em outras manifestações culturais, as artes plásticas do Rio de Janeiro e de São Paulo na exposição "Nova Objetividade Brasileira", no MAM, na cidade do Rio de Janeiro, e o Cinema Novo de Glauber Rocha em Terra em Transe seriam exemplos diversificados da posição formalista, herdeira dos teóricos de uma estética concretista nascida nos anos 50.[281]

É dessa maneira que Marcelo Ridenti teoriza o contexto de aparição da poesia concreta e esse "florescimento cultural diversificado", decorrente do assenso do movimento de massas dos anos 50, que replicou em solo brasileiro as três principais categorias modernistas destacadas por Perry Anderson (academismo altamente formalizado, tecnologia da segunda revolução industrial e a perspectiva da revolução social no horizonte histórico) que servem de sustentação ao argumento de Ridenti. A distância mais saliente entre o modernismo brasileiro e o europeu é a presença do nacionalismo como elemento anti-cosmopolita, que não pode ser ignorado e que responde pela dita ambiguidade. Quando o nacionalismo foi abandonado, como no caso do concretismo, abandonou-se também o caráter político-revolucionário, restando apenas o academismo que se defronta com o maquinário.

Tropicalismo, cinema novo, CPC e Arena foram buscar na arte do camponês explorado a arma de luta contra as oligarquias tidas como feudais: tradições populares pré-capitalistas foram tomadas como instrumentos de resistência cultural à modernização capitalista, com a diferença de que o tropicalismo "parecia ver a inexorabilidade da modernização", lançando-se na indústria cultural para tentar subvertê-la por dentro. Bem diferente foi o caso do concretismo, que também foi à indústria cultural, mas sem nunca sentir o bafo da besta-fera popular. O tropicalismo dá continuidade à ambiguidade antropófaga (metade douto, metade jegue), sendo o concretismo a apologia pura que deposita suas esperanças libertárias no avanço da indústria e da tecnologia: "A antropofagia foi transportada para a sociedade de consumo. [...] Ezra Pound e Chacrinha foram ativados para que uma consciência nova e bárbara surgisse de sua devoração"[282].

[281] M. RIDENTI, *O Fantasma da Revolução Brasileira*, p. 82.
[282] I. SIMON, V. DANTAS, *Poesia Concreta: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 105.

A posição de Ridenti é complexa e clara: critica o emocionalismo passivo próprio ao tradicionalismo formal do nacional-popular – mesmo reconhecendo seu papel na formação de uma "massa política crítica" – sem sucumbir à tomada de posição do formalismo vanguardista e acrítico que, antes do golpe, "era defendida sobretudo pelos irmãos Campos e Décio Pignatari"[283]. Depois do golpe, essa tendência desdobrou-se no movimento tropicalista, em alguns cinemanovistas e no Música Nova, nos quais "progresso técnico e conteúdo social reacionário" se unem para romper com um Brasil culturalmente arcaico.

A mesma crítica que vale para o tropicalismo vale para o concretismo e para o Música Nova, apesar de existirem grandes diferenças entre eles. Por exemplo, o comercialismo que comparece ao Música Nova não tem pretensão de seriação padronizada (como nos concretos), do mesmo modo que os elementos arcaicos mesclados a modernos (ambiguidade) inexistem no concretismo. No concretismo não existe ambiguidade, mas apologia pura. Em todos, os sinais evidentes da modernidade e da moda internacional. E aquele fenômeno de "dessolidarização" que Schwarz também notou no processo anticatártico do Oficina, certamente também é aplicável ao concretismo.

Voltando um pouco na cronologia: tudo o que tivemos de ideias ou práticas mais propriamente vanguardistas no período que antecedeu ao concretismo, ou seja, até a década de 50, foram casos isolados como os de um Flávio de Carvalho; e mesmo o Música Viva, que foi visto como cultor das vanguardas cosmopolitas, nunca foi vanguardista e nem poderia ter sido, porque seus principais colaboradores, afora os imigrantes, estavam quase todos comprometidos ou com o projeto nacionalista marioandradino ou do PCB, segundo o qual a ênfase sempre reincidia sobre o caráter nacional da luta anticapitalista. Prova disso foi que o próprio Música Viva publicou o "Manifesto de Praga" (1948), instaurando oficialmente o refluxo stalinista na arte brasileira. Por isso, não houve clima para as ideias do "americanismo musical", de Lange, ou para o dodecafonismo aplicado, de Eisler: ambos estavam associados ao cosmopolitismo que foi carimbado na "Carta Aberta aos Músicos e Críticos o Brasil" (1950), de Guarnieri, dirigida a Koellreutter e seu grupo, como "crime de lesa-pátria".

Quando Max Brand falou na revista *Música Viva* da necessidade de o compositor se adequar às novas tecnologias eletroacústicas, havia certamente um quê vanguardista de ruptura com a autonomia da arte, mas faltaram-lhe outros quês relacionados à destinação social, à insubserviência institucional e ao trabalho coletivo. Isso também é um modo de

[283] Ibid., p. 86.

destituição do caráter estético porque, à medida que adota novas técnicas (como montagem, colagem, justaposição etc.), o compositor abdica do estilo único gerado pela velha experiência do sujeito dito centrado. Mas, por outro lado, não é *vanguarda* no sentido que nos ensinaram Saint-Simon, V. I. Lenin (1870-1924) ou Apollinaire: de um agrupamento que marcha e milita a fim de ser visto e seguido. A vanguarda artística não dissolve simplesmente a arte no cotidiano, ela provoca uma relação de choque violento entre arte e vida cotidiana, entre estética e práxis vital, porque o embate político-institucional nela se deflagra pela apresentação do objeto pretensamente artístico.

Mas, se as tendências formalistas mais cosmopolitas perdiam espaço na música (pela presença forte do PCB e pela figura teórica de Mário de Andrade), ganhavam junto às artes visuais pelo patronato de sujeitos como Ciccillo Matarazzo (1898-1977), Assis Chateaubriand (1892-1968), Yolanda Penteado (1903-1983) e pelo pragmatismo do recém-criado *design* paulista e a arte construtiva que daí saiu (no MASP, MAM, bienais). O MASP foi inaugurado por Assis Chateaubriand em 1947, sendo ampliado em 1951 com festa de inauguração, que teve as presenças do então presidente Eurico Gaspar Dutra (1883-1974), do banqueiro Nelson Rockefeller – filho do super-magnata John D. Rockefeller (1874-1960) – e do cineasta Henri-Georges Clouzot (1907-1977). Em 1950, Chateaubriand criou também o Instituto de Arte Contemporânea, a Escola de Desenho Industrial (inspirada no modelo da Bauhaus) e lançou a revista *Habitat* de estética moderna de viés funcionalista. Formou cursos de cinema sob coordenação de Alberto Cavalcanti (1897-1982, diretor da Vera Cruz) e uma Escola de Propaganda, sob coordenação de Rodolfo Lima Martensen (1915-1992), que depois acabaria crescendo e ganhando autonomia, transformando-se na atual Escola Superior de Propaganda e Marketing.

Foi nesse contexto de modernização e de rotinização cultural, que incluiu até desfile de Christian Dior (1905-1957), que surgiu o concretismo, vale dizer, por dentro dessas instituições. Se a visualização do poema foi uma demanda da evolução do material poético ou um oportunismo artístico premeditado é algo difícil de se afirmar. Ciccillo (ou "Conde Francisco Matarazzo Sobrinho"), por exemplo, foi o criador do MAM-SP (1948), da Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1951, entidade que presidiu até sua morte em 1977), do Teatro Brasileiro de Comédia[284] e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz – além de

[284] Em retomada ulterior dos temas de *O Pai de Família*, Roberto Schwarz lembra que "nas estreias do Teatro Brasileiro de Comédia respirava-se distinção de classe, como aliás nos concertos do Cultura Artística, onde se apresentavam músicos de reputação internacional em clima de fruição civilizada e casacos de pele. Enquanto

prefeito de Ubatuba entre 1964 e 1969, tendo sofrido aí dois processos por corrupção até pedir afastamento do cargo. Foi especificamente a seu respeito que Leandro Konder (1936-), em *A Derrota da Dialética*, referiu-se como alguém que "se declarava 'um grande admirador' do *Duce*, que, 'além de ser um idealista convicto' era 'também um extraordinário homem de ação'".

> Por ter doado um milhão de liras (51 mil dólares) à juventude fascista italiana, Matarazzo recebeu, em 1927, a medalha de ouro do mérito, que lhe veio às mãos acompanhada de uma carta pessoal de Mussolini. Warren Dean [*A Industrialização de São Paulo*], que relata esta história, observa que Matarazzo não era um caso isolado: "Na década de 1920 começava-se a encontrar, no seio da elite de São Paulo, mas principalmente entre os industriais, um robusto interesse pelas variedades do fascismo europeu".[285]

Em 1948, Alexander Calder (1898-1976) foi trazido ao MAM do Rio de Janeiro por iniciativa de Henrique Mindlin (1911-1971) e em 1950 Max Bill é apresentado por Pietro Maria Bardi (1900-1999) ao MASP. Ao mesmo tempo, Sérgio Milliet (1898-1966) trazia os concretistas pelas bienais. Na produção propriamente nacional, Almir Mavignier (1925-) e Mário Pedrosa começam a usar a *Gestaltpsychologie* a partir de 1949: o primeiro na arte, o segundo na teoria. Dos desdobramentos desse contexto que nasceram as Bienais Internacionais de São Paulo (que mantiveram a fórmula intacta da bienal de Veneza). A elas referiu-se energicamente Vilanova Artigas, em seu artigo "A Bienal é Contra os Artistas Brasileiros", originalmente publicado na revista *Fundamentos*, de 1951, relançado no livro *Caminhos da Arquitetura*, no qual ele fala sobre a ação imperialista das Bienais por parte de *marchands* e colecionadores, como Giuseppe Baccaro (1930-), Arturo Profili, Franco Terranova (1923-2013), Jean Boghici (1928-), Pietro Maria e sua esposa Lina Bo Bardi (1914-1992), assim como do diretor da Bienale de Veneza, Giulio Baradel. Uma ligação estreita entre administração pública e gestão de capitais que arregimenta um grupo social que Machado de Assis designou por "varões sabedores".

> E já no ato da inauguração, descobre-se que foram poucos os recursos, que os mexicanos não vieram e que não estavam na mostra quadros dos pintores europeus mais importantes do momento (Miró, Matisse, Laurens, Braque

isso, a tendência no plano nacional era outra, imprimindo um conteúdo diferente à noção de progresso". R. SCHWARZ, *Sequências Brasileiras: ensaios*, p. 118.

[285] L. KONDER, *A Derrota da Dialética*, p. 229. Já Mário Pedrosa, representante teórico máximo da corrente artística predileta de Francisco Matarazzo, via-o de outro modo: "Nessa primeira leva de colonos é que vieram esses sujeitos enérgicos e empreendedores que aqui fundaram verdadeiras dinastias de homens de negócios, industriais, fazendeiros como os Matarazzo e outros que criaram a São Paulo para além do café". M. PEDROSA, "A Bienal de Cá Para Lá", p. 244. Posteriormente, em seu "Depoimento Sobre o MAM" (21 mar. 1963), ainda falou em "otimismo e entusiasmo clarividentes de Francisco Matarazzo Sobrinho". Idem, "Depoimento sobre o MAM". In: *Política das Artes*, p. 299.

> etc.). Ainda mais, ficou confirmada a suspeita de que os quadros, principalmente os da Europa, eram fornecidos por galerias, colecionadores etc. à revelia dos artistas que, na prática, não concorreram a não ser por tabela. Os quadros e esculturas dos norte-americanos, confessou o ianque D'Harnnancourt, pertenciam a coleções particulares. Enfim, concorreram os tubarões colecionadores e os donos de galerias, os comerciantes da arte. [...] Afinal, a exposição fez promessas aos artistas além dos prêmios. Prometeu "um brilhante panorama da arte moderna em todos os países", pesquisas sobre "as mais características tendências" e tudo resultou na inauguração da mais uniforme e cansativa repetição de velhos quadros das mais surradas fórmulas abstracionistas. […] A Bienal é manobra imperialista.[286]

Estas afirmações de Artigas são corroboradas pelo depoimento do artista Gontran Guanaes Netto, que trabalhou como monitor na II Bienal (1953) e viu realizar-se ali um evento que "define historicamente todos os mecanismos de controle imperialista e colonialista sobre os povos". Para Gontran, ainda que as bienais não possuíssem apenas aspectos negativos, elas definiram "os termos da imposição da mordaça macarthista às culturas nacionais". No Brasil, sempre segundo Gontran, elas foram imensamente ajudadas pelos italianos de São Paulo, que negociavam com fazendeiros conservadores essa "estética postiça de modernidade para salvar da miséria na Europa as famílias fascistas falidas. Algumas dessas obras foram recompensas pelo patrocínio e mecenato a artistas fascistas. De repente, da noite pro dia, essas obras que até então eram vistas como decoração de mau gosto, prometiam uma dispensa cheia no segundo pós-guerra".

Ex-aluno dos cursos da Belas Artes, delegado da juventude do PC no Congresso de jovens artistas no MASP – que, liderados por Douglas Marques de Sá (1929-), redigiriam o "Manifesto Consequência" em clara referência ao "Manifesto Ruptura", de Cordeiro[287] – e no debate na sede da União Estadual dos Estudantes de São Paulo (UEE-SP), circulando desde 1950 entre os membros da *Fundamentos*, amigo de Artigas e Mário Gruber, Gontran Guanaes Netto lembra do reboliço concretista:

> Eu saio de Itapecerica da Serra e vou para o Metrô restaurar minhas obras e ninguém me dá importância, ninguém me nota, eu sou um velho esfarrapado qualquer. Mas quando eu saio de Paris para restaurar minhas obras, estão lá a TV Cultura, a Rede Record, a *Folha de São Paulo*... Esse é o poder do mito, e veja que agora nós estamos no século XXI. Imagine como era isso na década de 50, quando não havia nem televisão, e chegavam todas aquelas pessoas com formação europeia, um linguajar fino e erudito, uma retórica toda sofisticada que tem coisas de alemão, latim, grego e, é claro, inglês.

[286] V. ARTIGAS, "A Bienal é Contra os Artistas Brasileiros". In: *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 30-1.
[287] O manifesto foi divulgado no jornal *Última Hora*, de 30 de dezembro de 1952. Gontran Netto virou "Gontran Moura" no manifesto por erro na edição, do mesmo modo que Décio Pignatari foi lançado em *O Estado de S. Paulo* como "José Pignatari".

> Imagine o impacto que isso teve com todo aquele apelo midiático: eles tinham jornais, rádios, revistas, institutos, editoras, galerias, museus, ministérios, secretarias, escolas etc. Então chegaram cada vez mais às Bienais esses artistas e intelectuais com todos esses anticorpos e devidamente amparados por um poderoso capital corporativo cujos interesses eles representavam e muito bem. Eles chegaram e chamaram todo mundo de diletante, amador, burro ou analfabeto. Todos nós que vínhamos da escola de Portinari e Di Cavalcanti fomos chamados de "folcloristas", e isso era muito pejorativo. Os grupos de gravuristas que estavam se espalhando pelo país eram "panfletários". A cultura estudantil depois encarnada pelos CPC's era "anacrônica". Nada mais prestava, só a cansada cultura burguesa europeia, especialmente aquela ligada à *Gestalt.*[288]

No cinema brasileiro, essa disputa se deu de outro modo e devido a outros motivos. Nessa tentativa de autolegitimar-se, *Limite* (1929-30) foi a obra redescoberta no passado, o "tesouro perdido", que atribuiu sentido ao cinema novo então emergente. Glauber Rocha inclusive publicou um pequeno texto por ocasião de sua primeira exibição na inauguração da FUNART, no Rio de Janeiro (03 junho 1978), à qual também esteve presente Mário Pedrosa, citado pelo cineasta baiano: "Limite é um filmazcendente dum intelectual decadente: Metafyzyk, monta o Realyzmo à Abaztraxão ou – como disse Mário Pedrosa na saída da sala FUNART, para cuja inauguração se projetou o filme – (O rio continua deliciosa província): – É obra na qual a Forma supera o Conceyto!"[289]. O texto é um *mea-culpa* à condenação de Mário Peixoto (1908-1992) como "burguês decadente" proclamada em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963). E esse aspecto positivo em um artista decadente, por uma valorização "dialético-revolucionária" da obra de arte, o pôs em um aparente confronto com as ideias de "Georg Luckaz, teorico do estalinismo (e sua vítima sempre recuperável...), nunca falou do sentido revolucionário da obra faulkneriana, ficando o Grande Tema à disposição dos formalistasdecadentistas"[290].

---

[288] G. GUANAES NETTO, "La Peinture Sans Bruits: o processo aos oitenta" (depoimento inédito, junho 2012). Ironicamente, depois, Gontran foi trabalhar na Unilabor por intermédio de um frei batista no Ipiranga, que lhe pôs em contato com Geraldo de Barros (1923-1998), importante expoente do concretismo brasileiro. Na Unilabor, Gontran participou da produção de móveis modulares de madeira "ao estilo da Bauhaus": "Pelas mãos de um padre que havia se formado no mais recente anticomunismo francês eu tomei contato com o outro lado dessa polarização que eu já conhecia do Partido. Uma polarização que depois acabou porque todo mundo aderiu à cultura 'cansada' que eles chamavam de avançada – pode parecer um jogo de palavras mas não é, ainda que aparentemente seja – por convicção, necessidade ou conveniência. Eu como não aderi a essa estética, só trabalhei lá por pouco tempo e porque precisava pagar as contas do casamento (eu me casei pela primeira vez com 21 anos) e como eu nunca aderi a esse formalismo em minha obra, deixei de ser visto como artista por eles, sem que eles chegassem um dia a reconhecer os meus quadros. Desde então eu digo que sou camponês (*paysan*) e pronto. Um camponês que usa de proselitismo político e retórica de esquerda com finalidade estritamente demagógica" (Idem). Sobre a Unilabor, ver: M. CLARO, *Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma autogestão operária – São Paulo, 1963-1967*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – FAU-USP. São Paulo, 2012.
[289] G. ROCHA, "Limite". In: A. LABAKI, *Folha Conta 100 Anos de Cinema*. São Paulo: Imago, 1995, p. 31.
[290] Ibid., p. 30.

Havia um teor vanguardista em *Limite*, deflagrado quando da superação da forma pelo conceito, como indicado por Pedrosa, que levou Glauber a essa contraposição com o que ele denominou por "Krytykas censórias". Mas, além disso, Glauber via no filme de Mário Peixoto uma inventividade desbordante que cumpria, ao lado de *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro (1897-1983), o papel de antecessor de um cinema vanguardista pensado em contraposição à "chanchada e o kynema 'serieux' da Vera Cruz". Ao "claro-escuro rebuscado", ao uso de rebatedores, refletores e filtros foi contraproposto um novo modo de produção cinematográfica que remonta ao cinema antropológico de Paulo César Saraceni (1933-2012) e Mário Carneiro (1930-2007) em *Arraial do Cabo* (1959). Uniam-se ainda por mais um liame: a marginalidade cultural, pois "Mário Peixoto, como nosso genial Lima Barreto, não conseguiu fazer outro filme, o Brazyl é impiedoso com seus filhos santos"[291].

E foi justamente esse elemento marginal destacado por David Neves (1938-1994) em "Arraial do Cabo – um documentário premiado" (*Correio da Manhã*, 21 jul. 1961) ao falar que o nascente cinema brasileiro promovia "cineastas independentes" que eram jovens com "leve desprezo pela reversibilidade financeira" de seus filmes. O que também aparece na argumentação de Cláudio Mello e Souza (1935?-2011), roteirista de *Arraial*, que também reconheceu a produção como decorrente "do talento, da inexperiência e da falta de recursos de seus idealizadores", que corriam por fora da Geicine criada por Juscelino Kubitschek (1902-1976), em 1961, para incentivar o cinema nacional a partir justamente da recuperação da Vera Cruz a que se opunham os novos cineastas. Foi dessa carência de recursos que nasceu o novo sistema de produção de filmes, como ainda indicaram Gustavo Dahl (1938-2011) e Saraceni[292]. Manifestações que se encontram no esforço crítico de legitimar o cinema novo enquanto "cinema de autor, de baixo custo, empenhado estética e socialmente e com um registro documental"[293].

A reivindicação genealógica fica mais evidente se pensarmos no impacto causado pela estreia de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em 16 de março de 1964 – três dias depois do comício de João Goulart (1919-1976) na Central do Brasil –, num acontecimento que foi narrado por Arnaldo Jabor (1940): "Não era apenas um bom filme que víamos. Nada. Era um

[291] Ibid., p. 32.
[292] Um detalhado estudo a respeito da repercussão cultural de *Arraial do Cabo* (do qual retirei essas informações) foi desenvolvido por Rafael Morato Zanatto (também orientando do professor Carlos Eduardo Jordão Machado) em Cf. R. M. ZANATTO "Nota sobre a formação do Cinema Novo – o caso *Arraial do Cabo*". *Revista da Cinemateca Brasileira*, n. 1, set. 2012, pp. 47-59.
[293] Ibid., p. 57.

país que nascia à nossa frente"[294] por meio de uma experiência equivalente no olho à da leitura de *Os Sertões* ou de Guimarães Rosa (1908-1967). A explicação para o fenômeno enunciado pelo pândego amigo de Glauber, quase trinta anos depois, havia sido dada por Jean-Claude Bernardet em *Brasil em Tempo de Cinema*: "devido à obstrução com que se defrontava a distribuição e a concorrência dos filmes estrangeiros, o cinema não chegou a se impor definitivamente como mercadoria". O que significa reconhecer a dificuldade de sua sustentação no âmbito estritamente estético. Os cineastas brasileiros foram empurrados para o vanguardismo pelos mesmos grupos que patrocinaram o concretismo. Não seria, portanto, completamente injusto se disséssemos que o concretismo foi a *vanguarda estética*, portanto oficial, daqueles que promoviam a indústria cultural de modelo hollywoodiano no cinema. Assim, ideologicamente falando, não poderia haver distâncias maiores que entre os concretistas e o Cinema Novo.

Também não é por acaso que Bernardet viu o cinema novo como "a vanguarda da classe média" cujos artistas tentarão encontrar raízes adotando as perspectivas populares e reelaborando constantemente aspectos das culturas populares e folclóricas. Em uma palavra, é o cinema que brota da problemática da classe média mas que tem a pretensão de inserir-se na perspectiva popular dirigindo-se ao povo: "É o prolongamento de uma atitude que tem mais de quarenta anos. Mario de Andrade já queria, sem qualquer intransigência, que a música brasileira encontrasse propositadamente suas formas no populário e a música erudita de Villa-Lobos deve muito ao folclore"[295].

> Quanto a *Deus e o Diabo*, as estrofes de estilo e ritmo popular pontuam a ação, possibilitando a passagem de uma parte para a outra e comentando as personagens. Neste filme como em *A Grande Feira*, nesse modo de usar a literatura popular, Brecht estava presente ao espírito dos realizadores. Mas apenas *Deus e o Diabo* conseguiu assimilar plenamente esses recursos, que nos outros filmes tinham sempre algo de artificial e exótico.[296]

O caráter classe média do cinema brasileiro estudado por Bernardet não fez apenas com que cineastas não conseguissem rodar seus filmes (devido ao custo das produções à

[294] A. JABOR, "Deus e o Diabo da Terra do Sol". In: A. LABAKI, op. cit., p. 69.
[295] J. C. BERNARDET, *Brasil em Tempo de Cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 135. Roberto Schwarz complementa afirmando que, no pré-64, "a cultura viva dava uma clara guinada à esquerda: trocava de aliança de classe, de faixa etária e, com elas, de critérios de relevância. [...] O guarda-chuva do nacionalismo populista propiciava o contato entre setores progressistas da elite, os trabalhadores organizados e a franja esquerdizada da classe média, em especial os estudantes e a intelectualidade jovem: para efeitos ideológicos, essa liga meio demagógica meio explosiva agora era o povo". R. SCHWARZ, op. cit., p. 119.
[296] Ibid., p. 136.

época) sempre que quiseram afrontar o presente (como exige o ato vanguardista), como também ajudou enormemente o desaparecimento de "todas as forças populares ou burguesas que de um modo ou de outro se estavam movimentando, à procura de modificações da sociedade", num processo de eliminação que nunca permitiu que esses atores históricos aparecessem em filmes de ficção da época.

Num período em que a senha redentora era a palavra "desenvolvimento" (e sua associação à ideia de "progresso"), o cinema anunciava a morte do sujeito histórico pela dissolução moral das personagens. Além disso, calou-se sobre as lutas no campo e "também foram eliminadas as lutas sindicais de operários ou portuários, os intelectuais e os estudantes, bem como os setores mais avançados da igreja, detendo-se sempre o cinema nos representantes de uma igreja estratificada. Um cinema efetivamente popular não poderia ter deixado de lado tais assuntos"[297].

Em "*Sob este Signo Vencerás!*", o historiador e professor da PUC-SP, Antonio Rago Filho explica um pouco melhor a origem dos acontecimentos. Para ele "a esquerda pecebista, a força mais influente, buscava superar os obstáculos que impediam a completude do capital atrófico" ao assumir como suas as bandeiras das reformas de base "que, mesmo sem sair dos marcos da sociabilidade do capital, feriam os interesses do capital financeiro internacional e do próprio capital nacional-atrófico e subordinado". Como vimos, esta foi a diligência do partido durante décadas: por não ver se viabilizar um processo revolucionário de tipo comunista, concentrou-se "na ilusória idealidade da completude da revolução democrático-burguesa" que, quando surgiu no horizonte como simples demanda reformista, despertou a sanha pró-imperialismo e antipopular (logo, antidemocrática) que se empenhou no "combate ao social-progressismo inerente à política dos trabalhistas"[298] que, anos depois, a pretexto de combater a "algaravia populista", asfixiou, ainda no berço, a tentativa de democratização do capitalismo brasileiro.

As reformas democráticas, que necessariamente se desencadeariam com a implementação da plataforma econômica trabalhista, aterrorizaram o capital imperialista e suas frações monopolistas associadas. Por ser *nacional* e *popular* em seus lineamentos fundamentais, envolveria uma reforma política de democratização da educação e do acesso à terra que integrariam, em maior medida, as massas populares à economia via mercado interno,

[297] Ibid., p. 82.
[298] A. RAGO FILHO, "Sob este Signo Vencerás! A Estrutura Ideológica da Autocracia Burguesa Bonapartista" in *Cadernos AEL: Tempo de Ditadura*, vol. VIII, n. 14-15, UNICAMP, IFCH, AEL: Campinas, 200, pp. 159-160.

podendo finalmente diversificar as atividades espirituais do país, como demandado pelo cinema de arte, por exemplo. A cada dia, essa plataforma recebia mais apoio massivo, especialmente pela atuação do movimento operário-sindical, da movimentação dos trabalhadores rurais liderados por Francisco Julião (1915-1999), e do recém-criado Comando Geral dos Trabalhadores (CGT). Mas o imperativo histórico do modo específico como se entificou o capitalismo brasileiro logo se fez sentir, tombando o véu das ilusões com acordos tácitos ou imaginários com a burguesia nacional. Por ser tardio e geneticamente subordinado, o capitalismo brasileiro tem assumido um característico inacabamento de classes que enraíza a natureza autocrática da exercitação atrófica do capital e a sempre latente tendência bonapartista da burguesia brasileira. Inacabamento que também justifica as constantes tentativas de golpe que marcam a história da nossa república.

Tentemos reproduzir a cuidadosa nomeação de Antonio Rago Filho. "bonapartismo" vem de Engels e se refere a uma forma particular de exercício do poder, que se torna "a verdadeira religião da burguesia moderna" na prática não institucionalizada de sua autocracia. A "institucionalização da autocracia burguesa" no Brasil se deu de forma lenta, gradual e segura, com todas as garantias de "preservação do apêndice militar e [de] tornar intangível a plataforma econômica do capital associado" (baseada na super-exploração da força de trabalho). O "capital atrófico e subordinado" existe enquanto "incompletude de classes" que se revelam em seus gestores e "intelectuais orgânicos", que se sustentam pela acumulação monopolista subordinada geradora de uma política salarial de arrocho, que seria duramente questionada nas greves do ABC e no consequente ressurgimento do movimento operário na cena política nacional, cuja articulação engendraria a criação do PT, da CUT, do MST e o fim à governança militar.

> Desprovido de energia econômica e por isso mesmo incapaz de promover a malha societária que aglutine organicamente seus habitantes, pela mediação articulada das classes e segmentos, o quadro brasileiro da dominação proprietária é completado cruel e coerentemente pelo exercício autocrático do poder político. Pelo caráter, dinâmica e perspectiva do capital atrófico e de sua (des)ordem social e política, a reiteração da excludência entre evolução nacional e progresso social é sua lógica, bem como, em verdade, há muito de eufemismo no que concerne à assim designada evolução nacional.[299]

A ruptura com o processo democrático em gestação atendeu, portanto, aos interesses dos "gestores do capital atrófico" que impuseram, pela truculência de classe manifesta (e não

[299] J. CHASIN, "A Sucessão na Crise e a Crise na Esquerda". In: *A Miséria Brasileira: 1964-1994 – do golpe militar à crise social*, Santo André: Estudos e Edições Ad Hominem, 2000.

mais velada ou semivelada), uma "modernização subordinada e excludente"[300], que lhe garantiria, por intermédio de uma modernização conservadora mal disfarçada de revolução preventiva e regeneradora do espírito republicano: acúmulo e crescimento sem necessidade de cumprir seus deveres históricos de reformas democráticas. E, como indicado pelo coronel Jarbas Passarinho (1920), citado por Rago, a movimentação política que desembocou no golpe militar de 1964 foi uma contrarrevolução preventiva promovida por uma frente "cívico-eclesiástico-militar", cuja força unificadora era o seu anticomunismo suscitado pela traumática insurreição de 1935 e que mirou diretamente a política do PCB que dominava a CGT e conquistava uma popularidade cada vez maior. Daí o caráter excludente da proposta golpista de dupla violência: econômico-social (política econômica assentada no arrocho salarial) e jurídico-política (intervenções institucionais), ambas elaboradas a partir dos projetos desenvolvidos pelos "intelectuais orgânicos" do IPES e do IBAD[301].

Assim, o anticomunismo dos golpistas não foi um simples desdobramento da Guerra Fria, mas a exacerbação de uma tradição mistificadora e expiatória erigida a partir da *legenda negra* em torno da chamada Intentona Comunista, nome pejorativo atribuído aos "traidores da pátria de 1935", "os filhos malditos de Caim" – como referiu Carlos Maul (1887-1974) em "Toque de Silêncio (Canto em Memória dos Soldados Assassinados em 1935)" – e violadores de virgens, como indicou Rodrigo Patto Sá Motta, ao apontar que "o anticomunismo foi o eixo central dos discursos e das representações dos grupos favoráveis ao golpe, porém, isso não implica dizer que o motivo principal da coalizão golpista fosse combater o comunismo"[302]. O anticomunismo militar nascido na década de 30, e que conquistou as camadas médias nas décadas seguintes (especialmente através do catolicismo), foi enriquecido pela Guerra Fria e, por fim, triunfou por meio da chamada Doutrina de Segurança Nacional, desenvolvida a partir dos quadros da Escola Superior de Guerra[303].

E, mesmo na ausência de um projeto unificado de reconstrução nacional (que depois do golpe engendrou a constante disputa entre *duristas* e *sorbonnards* que se desfecharia no "golpe dentro do golpe" do AI-5), as migalhentas frações da burguesia brasileira conseguiram

[300] A. RAGO FILHO, op. cit., p. 168.
[301] Ibid., p. 179.
[302] R. P. S. MOTTA, "O Anticomunismo Militar". In: J. R. MARTINS FILHO, *O Golpe de 1964 e o Regime Militar: novas perspectivas*, São Carlos: Edufscar, 2006, p. 13.
[303] Flávio de Carvalho, em sua *Experiência número 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi, uma possível teoria e uma experiência* (São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931), enfrenta diretamente a questão da tradição cristã na construção do anticomunismo no imaginário social brasileiro por meio das "romarias cívicas". Tais atos cívico-religiosos assumiriam caráter oficial a partir de 1937 como "potencial propagandístico a ser explorado". Rituais mistificantes de renovação dos votos de empenho anticomunista sob o slogan "lembrai-vos de 35".

mobilizar de modo suficiente "uma couraça ideológica" contra as investidas de caráter nacional-popular adventícias das reformas de base. Tudo em prol de um Estado de Segurança Nacional que, dotado de um "mais do que pretenso poder moderador", teve como missão histórica promover uma "ação saneadora" contra o "nacionalismo exacerbado" ou "getulismo de massas" a que associaram as manifestações democráticas lideradas pelo PCB. Sempre a serviço do capital financeiro internacional, essa couraça ideológica envolvia os principais e mais apelativos dogmas de preservação da ordem, como família, propriedade privada e a religião cristã: *Sob este Signo Vencerás!*[304].

Em passagem conclusiva, professor Rago assinala que toda a reformulação das estruturas jurídico-políticas foram fundamentais para o pleno funcionamento da política econômica desta fase da burguesia brasileira, a qual tinha sua "viga mestra" na política salarial e que, invariavelmente, incidiu sobre o campo da cultura. Vemos, assim, que a "doutrina de desenvolvimento e segurança" – entenda-se "crescimento com repressão" ou "com militarização nas fábricas, no campo, nas escolas, nos diversos locais de trabalho", a violência como "meio de potencialização das forças produtivas materiais" – promoveu a modernização de uma subordinação estrutural, que advém da formação colonial da economia nacional pela submissão das demandas do povo às supostas necessidades do Estado, numa guerra em que "todas as armas são válidas".

> A dominação autocrática burguesa impõe-se por meio da repressão brutal e das práticas de tortura, do desaparecimento, do aniquilamento vil, covarde e indigno. Marcas a ferro e fogo de um capital atrófico e incompleto que não pode ser expressão da universalidade do civilismo burguês. É de conformação hiper-tardia e subordinada. A associação ao capital estrangeiro, face à apropriação dual da mais-valia, a mantém numa posição inferior como parte de sua natureza atrófica, potencializando a reprodução do arcaico na processualidade de sua modernização excludente.[305]

Mas o golpe empresarial-militar não foi um raio em céu desanuviado e é isso que Rago nos lembra em outro artigo, "O Ardil do Politicismo: do bonapartismo à institucionalização da autocracia burguesa". Afora a tradição golpista de nossa república, o golpe de 64 teve seu antecedente imediato no impedimento da posse do vice-presidente João Goulart, quando da renúncia de Jânio Quadros (1917-1992), em 1961, já sob alegação de uma possível "república sindical" pretendida pelos líderes sindicais, trabalhistas e prestistas. A "plataforma de extração nacional e popular" de Jango atingia os "interesses exclusivistas dos

[304] A. RAGO FILHO, op. cit., pp. 181-2.
[305] Ibid., p. 195.

setores da burguesia associada", que acumula pela extração dual de mais-valia (da qual decorre a super-exploração da força de trabalho), do latifúndio (que sustenta a especulação imobiliária) e do capital imperialista "centro dos embates, alvo principal, destas reformas".

Foi, portanto, a possibilidade de enfrentamento com o capital imperialista que conduziu à formação de um "bloco multinacional e associado na articulação do Golpe de Estado de 1964" com o auxílio das administrações J. F. Kennedy (1917-1963) e Lyndon Johnson (1908-1973), sempre prontos a aprofundar com auxílio da Central Intelligence Agency (CIA) e *war colleges* a "assistência às Forças Armadas da América Central e Latina"[306]. Por essa imbricação dos fatos é que o papel da Guerra Fria, ainda que deva ser relativizado, jamais poderá ser ignorado, pois um plano de contingência foi elaborado e posto em execução pelos Estados Unidos através da chamada Operação Brother Sam, inclusive com cogitação de reembolso de suas certas e proventosas despesas por parte do governo brasileiro[307].

Toda a interpretação de Antonio Rago Filho se baseia nas observações do filósofo paulista José Chasin (1937-1998) a respeito do caráter hiper-tardio do capitalismo brasileiro, tese conclusiva de seu estudo doutoral sobre a liderança integralista de Plínio Salgado[308], publicada pela primeira vez em 1978[309]. A análise chasiniana demonstra como o caráter tardio do capitalismo brasileiro, por ser geneticamente subordinado, implica sua incompletude, que se manifesta no inacabamento de suas classes sociais. Isso significa dizer que, à exploração dual (compartilhada) de mais-valia, correspondem, no campo do trabalho, a *super-exploração* da força de trabalho e o consequente alijamento das classes populares com relação ao mercado interno. Este último, por sua vez, acaba também não se concluindo autonomamente, vendo-se não apenas na dependência de uma suplementação externa de capitais, mas em plena impossibilidade de desempenhar sua tarefa histórica na formação do capitalismo brasileiro: as reformas burguesas.

Quando a burguesia brasileira se achegou a esses objetivos, capitaneada por Jango e impulsionada pelos movimentos sociais, ela logo recuou: *Terra em Transe*. A incompletude

[306] Idem, "O Ardil do Politicismo: do bonapartismo à institucionalização da autocracia burguesa". In: *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, n. 29, tomo I, 2004, pp. 142-143.
[307] Cf. C. FICO, *O Grande Irmão: da operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
[308] J. CHASIN, *O Integralismo de Plínio Salgado: forma de regressividade no capitalism híper-tardio*. 2ª ed. Belo Horizonte, São Paulo: UNA Editoria, Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

do capital atrófico, que não pode se completar por via autônoma devido à fragilidade formativa de uma burguesia dependente do capital internacional, tornou-a incapaz de impor-se ao domínio imperialista internacional. Devido à subordinação ideológica e material em que se encontra desde o nascimento, a burguesia nacional garante algumas rodadas de acumulação sem precisar se empenhar em reformas democrático-burguesas, valendo-se, para isso, da participação minoritária em um consórcio internacional de exploração das nações advindas das antigas colônias. Esta é a interpretação chasinista, desdobramento rigoroso dos esforços pelo renascimento de uma interpretação marxista do fracasso da burguesia brasileira iniciado por Caio Prado Jr. em 1966 (*A Revolução Brasileira*), num contexto claro de confronto com as tendências da nova esquerda petista e pela preservação do marxismo na academia para além do legado da *analítica paulista*, como Chasin a denominou[310].

O que se repete, a partir de 1969, quando o poder crescentemente exercido pelo capital privado, a cultura entregue ao mercado, fez a alegria da indústria cultural transnacional ligada ao processo internacional de oligopolização dos capitais setorizados na informação e no entretenimento[311]. Esta interpretação de Dênis de Moraes (1954) pode ser mais bem compreendida se precedida da leitura do ensaio "Cultura e Política no Brasil Contemporâneo" (1972), de Carlos Nelson Coutinho (1943-2012), no qual o autor apontava para "a repressão aos intelectuais progressista após o AI-5", que veio acompanhada por uma iniciativa estatal de política cultural: "O Estado, assim, através do ministério da Educação e da Cultura, passou à ofensiva, visando neutralizar a resistência cultural comandada pela esquerda", ocasionando "a intervenção estatal no mundo da cultura e o pleno desenvolvimento da indústria cultural"[312]. Por isso, também Iumna Simon e Vinícius Dantas falam na Doutrina de Segurança Nacional como a matriz operatória lógica do capitalismo brasileiro no período[313].

[310] É Antonio Rago quem localiza a definição: "A expressão analítica paulista foi cunhada por J. Chasin ao se referir à produção sociológica e filosófica paulista. A expressão remete, mais precisamente, a um edifício teórico armado a partir do Seminário Marx – estudos sobre *O Capital* iniciados em 1958 – proposto por J. A. Giannotti e do qual participaram Fernando Henrique Cardoso, Fernando A. Novais e Paul Singer, entre outros. Esta produção intelectual planta uma espécie de "marxismo adstringido" que se converte num ecletismo metodológico impregnado de perspectiva fenomenológica e tipologias weberianas de posição assumidamente socialdemocrata. Abarca um conjunto de teorias do populismo, do autoritarismo, da dependência e da marginalidade". A. RAGO FILHO, op. cit., p. 163.

[311] D. MORAIS, "O Capital da Mídia na Lógica da Globalização". In: D. MORAIS (org.), *Por uma Outra Comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Trad. Eliana Aguiar, Maria Beatriz Medina e Cynthia Marques. Rio de Janeiro: Record, 2003.

[312] C. FREDERICO, op. cit., pp. 352-360.

[313] "As ditaduras militares orientam o país através de um modelo de desenvolvimento apoiado no capital estrangeiro, no arrocho salarial e no endividamento externo. Acentuam-se as grandes contradições e disparidades do desenvolvimento socioeconômico desigual, motor desse processo. A doutrina de segurança nacional é seu fundamento e o 'milagre brasileiro' seu momento de êxito". I. SIMON, V. DANTAS, *Poesia Concreta*, p. 106.

> Em 1968, através do Ato Institucional nº 5, a ditadura estendeu à oposição de classe média e alta, bem como ao campo da cultura, a repressão que até aquele momento havia reservado ao movimento popular. [...] [A partir de 1968] a lógica da mercadoria expandiu-se violentamente, tanto na esfera popular como na cultural, em detrimento das conexões não mercantis, inaugurando um clima espiritual novo.[314]

Como veremos no penúltimo capítulo, Ferreira Gullar havia reforçado uma vez mais a questão nacional na cultura em seus textos do início da década de 1960, pelo recurso à categoria da *particularidade* em Lukács, velho desafeto concretista (explícito por demais em Haroldo de Campos) e recentemente traduzido pelo próprio Coutinho. Curiosamente, a reivindicação de uma posição internacionalista no PCB também veio a partir de Lukács, no texto "Cultura e Ideologia" de Carlo Nelson Coutinho, elaborado em 1969 (sob pseudônimo) como preparação para o VII Congresso do PCB, onde associava as ideias do filósofo húngaro às de Mariátegui e que seriam levadas adiante pelo referido ensaio de 1972. A perda da hegemonia cultural da esquerda – que Marcelo Ridenti reconhece como "força contra-hegemônica" – parece evidente tanto na "ênfase no caráter social da arte" quanto no esquerdismo de apologia à contracultura.

Aqui não custa lembrar que Ridenti dirigiu uma crítica a essa definição de "hegemonia cultural de esquerda" em Schwarz com uma discordância quanto à precisão do termo empregado.

> Parece que ele usava o conceito de hegemonia em sentido pouco preciso, ao reconhecer que os "intelectuais são de esquerda, e as matérias que preparam, de um lado, para as comissões do governo ou do grande capital, e de outro, para as rádios, televisões e jornais do país não são". A hegemonia de esquerda estaria só no interior das camadas sociais intelectualizadas: "É de esquerda somente a matéria que o grupo – numeroso a ponto de formar um bom mercado – produz para consumo próprio". Ora, então não havia hegemonia cultural de esquerda, sequer relativa.[315]

Com Ridenti, poderíamos então dizer que se houve uma "relativa hegemonia cultural de esquerda", esta esquerda nunca deixou de se dedicar ao fortalecimento da cultura burguesa: suas ideias, ideais, valores, visão do mundo etc. Hegemonia de esquerda, mas sempre comprometida com o projeto de um capitalismo nacional autônomo, moderno e, no máximo, democrático. Por isso de Ridenti falar em tendência contra-hegemônica da cultura esquerdista no período. Afeito ao termo *esquerda* e manejando com desenvoltura o conceito de "hegemonia" – a partir de A. Gramsci (1891-1937), R. Williams e Marilena Chauí (1941-) –

[314] R. SCHWARZ, *Sequências Brasileiras*, pp. 124-175.
[315] M. RIDENTI, op. cit., p. 90.

Ridenti fala que "esboçou-se a gestação de uma hegemonia alternativa, ou contra-hegemônica que foi sumariamente abortada ou assimilada após o golpe".

Neste trabalho, nós evitaremos falar em hegemonia de esquerda porque nos parece mais adequado reconhecer que houve de fato uma hegemonia nacional-desenvolvimentista que incluía setores da esquerda sob orientação política do PCB. A hegemonia não foi da esquerda, mas da chapa burguesa nacional-democrática constantemente apoiada pelo PCB. Ou, como provocaram Simon e Dantas, uma hegemonia cultural de esquerda, desde que fique claro tratar-se de uma esquerda "mais vigorosa em seu anti-imperialismo que na crítica ao capitalismo"[316].

De todo modo, estatais como Embrafilme e o Instituto Nacional do Livro (ligado ao MEC), bem como a mercantilização dos meios de comunicação, em que, rapidamente, a hegemonia burguesa (monopólio em muitos setores e regiões do país) impôs seus valores a partir dos imperativos da moda. Desgraçadamente, "o advento da democracia revelou, como novo pesadelo, ser este regime ideal para o pleno domínio ideológico da burguesia"[317], especialmente quando as novas tecnologias de informação e comunicação assumem uma posição estratégica na relação produção-circulação-consumo, característica às sociedades capitalistas internacionalizadas, tornando a esfera cultural parte integrante desse processo.

Essa revisão do pensamento pecebista, de que falávamos antes do aparte sobre a hegemonia, se deu a partir de uma juventude solidamente intelectualizada (Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder, Ferreira Gullar, entre outros) e foi, portanto, nutrida pela recente recepção das ideias de György Lukács e Antonio Gramsci no Brasil, as quais permitiram uma alternativa, especialmente no campo da cultura, à asfixia stalinista, oferecendo assim uma fundamentada e inovadora crítica ao realismo socialista e a setores ideológicos considerados como pequeno-burgueses (como o *obreirismo*)[318], pela adoção do realismo de inspiração

[316] I. SIMON, V. DANTAS, op. cit., p. 104
[317] C. FREDERICO, op. cit., p. 366.
[318] Lenin já havia feito a crítica à Proletkult, que foi retomada e desenvolvida na década de 1930 por Lukács em seus comentários sobre os *romances proletários* de E. Ottwalt e W. Bredel. Sobre a recepção de Lukács no Brasil, cf. C. FREDERICO, "A Recepção de Lukács no Brasil", *Herramienta: debate y crítica marxista.* In: http://www.herramienta.com.ar/teoria-critica-y-marxismo-occidental/recepcao-de-lukacs-no-brasil.
Especificamente sobre a relação Carlos Nelson Coutinho-Lukács-Gramsci ver a dissertação de Vladmir Luís da Silva (1982-) desenvolvida neste mesmo departamento sob orientação da professora Dra. Vera Lúcia Vieira. Cf. V. L. SILVA, *"Via Prussiana" e "Revolução Passiva" no Pensamento de Carlos Nelson Coutinho: transposição ajustada ou decalque?* Dissertação (Mestrado em História). PUC. São Paulo, 2012. Ou os artigos "O *Risorgimento* Italiano no Universo Conceitual de Antonio Gramsci", *Verinotio: Revista on-line de Educação e Ciências Humanas*, n. 12, ano VI, outubro de 2010, pp. 94-107 e "As Vicissitudes do Pensamento de Carlos Nelson Coutinho: do talhe analítico lukacsiano ao politicismo", *Verinotio: Revista on-line de Educação e Ciências Humanas*, n. 07, ano IV, novembro de 2007, 36p.

lukacsiana como método. Aliás, esse empenho anti-stalinista foi o grande esforço de Lukács ao final da vida (nos *Prolegômenos para uma Ontologia do Ser Social*, *Pensamento Vivido* e nos dois ensaios sobre Soljenítsin de 1964 e 1969): tentar fazer renascer o marxismo no momento de sua maior crise histórica após o desnaturamento de seus métodos no período de Stalin.

Acontece que a lógica das corporações de mídia que enlaçam as diferentes modalidades culturais que lhes são potencialmente interessantes (porque rentáveis), no mesmo ato em que transforma sua ideologia em discurso social hegemônico, exerce insistentemente uma "deslegitimação ideológica de qualquer formulação alternativa ou contestadora", mesmo que uma coisa ou outra continuasse a passar de contrabando por seus tentáculos. Assim, a indústria cultural "apoderou-se de aspirações conservadoras das bandeiras nacional e popular, para a própria legitimação"[319], ou seja, a utopia nacional-popular (1940-60) converteu-se em ideologia da indústria cultural, dando um bom exemplo daquilo que Adorno chamou de "paródia satânica".

Um "governo pró-americano e antipopular, mas moderno", na definição de Roberto Schwarz, viu-se na situação de gerenciar a cultura nacional sem que houvesse "base material para a geração de qualquer cultura a partir das posições do moralismo ressentido" dos apoiadores do golpe. Por isso, houve uma inércia dos movimentos anteriores (nacional popular e vanguardas) até o AI-5, que fez brotar "uma indústria cultural brasileira autolegitimada pela ideologia do nacional-popular-de-mercado, herança depurada das propostas político-estéticas anteriores a 1968".

> O golpe de 64 é o marco da reorganização da hegemonia burguesa, para cuja manutenção não bastava mais o ideário populista. Nesse processo, a "hegemonia cultural da esquerda", ou melhor, a disseminação de ideias críticas em certos meios intelectualizados, com o correr dos anos, acabou sendo crescentemente utilizada de forma distorcida para legitimação e consolidação da hegemonia burguesa reorganizada.[320]

Mesmo assim, algumas obras de contestação sobreviveram ao esbulho "anti-subversivo", porque "ao empresário importa mais o lucro com a venda do produto cultural (a

[319] M. RIDENTI, op. cit., p. 80.
[320] Ibid. p. 91. Roberto Schwarz complementa: "Em 1968, através do Ato Institucional nº 5, a ditadura estendeu à oposição de classe média e alta, bem como ao campo da cultura, a repressão que até aquele momento havia reservado ao movimento popular". Abriu caminho para que "recursos do teatro de Brecht" fossem "convertidos, não raro, em veículo de emoções nacionais" e, a partir de 1968, "a lógica da mercadoria expandiu-se violentamente, tanto na esfera popular como na cultural, em detrimento das conexões não mercantis, inaugurando um clima espiritual novo". R. SCHWARZ, *Sequências Brasileiras: ensaios*, pp. 124-175.

realização de seu valor de troca), do que propriamente a matéria, o valor de uso que está sendo vendido". Ou seja, ainda que selecione politicamente, "a indústria cultural não pode eliminar o valor de uso dos produtos que coloca no mercado"[321]. Algo muito próximo do que diz David Harvey ao se referir ao rendimento monopólico da cultura:

> os avanços e tradições culturais locais são absorvidos pelos cálculos da economia política por meio de tentativas de acumular rendimentos. [...] Até os globalizadores mais ávidos apoiarão avanços locais que tenham o potencial de gerar rendimentos monopólicos, ainda que o efeito de tal apoio seja produzir um clima político local antagônico à globalização.[322]

Destes traços, uma problemática se esboça: faz sentido falarmos em vanguarda no Brasil se aqui o que chegou mais perto dela sempre visou à constituição de uma institucionalidade burguesa-nacional ou a um cosmopolitismo burguês, de tipo oficial, privado (como no caso de Curt Lange) ou estatal (Koellreutter)? Justamente aquilo a que se opuseram os grupos que, no contexto europeu, foram os mais merecedores desse termo. Eis o caroço da questão: descobrir se possuímos em nossa recente história musical grupos que possam ser referidos como vanguardistas sem que esse termo "vanguarda" assuma um uso inteiramente diferente do que o consagrou. Também temos que atentar se o que observamos não é o início daquela repetição institucionalizada do ato vanguardista – ocasionando sua ressignificação histórica pela repertorização e padronização do choque, pelo jogo muitas vezes individual, ainda que não racional – que é própria ao pós-modernismo enquanto lógica cultural multinacional que se firma a partir de 1945.

Pouco importa se nós vamos re-significar o termo "vanguarda" ou se adotaremos novas expressões como nos sugere Gilberto Mendonça Teles (1931-) ao falar em "vanguardas individuais do modernismo". O que importa é que nós tenhamos consciência de quais são as características que nos afastam e aproximam daqueles primeiros movimentos históricos de vanguarda, sabendo extrair daí as lições que essas diferenças e semelhanças representam na recente história da cultura burguesa que aqui se desenvolveu. Afinal, a ausência de um elemento não é apenas isso, não é uma simples falta parcial, é um transtorno de todo o resto, é um estado novo que não se pode prever no antigo.

Pensemos, em um momento antecipatório, o caso concretista que nos ocupará pelos próximos capítulos. Poemas visuais como "Lygia Fingers" (1953) ou qualquer outro da série

[321] Ibid., pp. 95-6.
[322] D. HARVEY, "A Arte de Lucrar: globalização, monopólio e exploração da cultura". In: D. MORAES (org.), op. cit., p. 154.

“Poetamenos”, não podem ser considerados como originadores de uma experiência estética pelo seu caráter quase lúdico de não-conciliação com nosso passado poético mais imediato (deslocamento). A poesia foi transferida do campo literário para o da visualidade e a centralidade do poema não é mais a verbalidade do texto, mas sua espacialidade (verbivocovicualidade) que elimina qualquer intuito mimético. Tampouco podemos chamá-los de vanguardistas, tão distante eles se estabelecem com relação àqueles primeiros movimentos do século passado. Aqui, no caso do concretismo – mas parece que também é válido para outros movimentos nacionais – nós estamos falando de indivíduos que, mesmo quando agrupados, preservam uma singularidade marcante e perseguem autonomamente projetos individuais ou quase-individuais num retorno pós-vanguardista à moralidade auto-interessada.

Seus modos de intervenção e expectativa configuram um vanguardismo de novo tipo: cosmopolita e particular, mas que não questiona a instituição arte na sociedade burguesa (suas instâncias legitimadoras), nem apresenta aquele projeto mais político que estético. Por isso, seus manifestos são mais burocráticos e legitimadores do que incendiários e contraventores. Esse vanguardismo à brasileira, famélico por institucionalidade, é bastante próprio e bastante nosso, e continua à espera de um nome que o qualifique. Fazer isso é valorizá-lo em sua especificidade de “modernismo temporão”, como o definiu Ridenti.

Feitas essas observações liminares, seguem alguns apontamentos sobre os principais momentos da produção do grupo paulista de poesia concreta em três diferentes aspectos conjugados: 1) textos criativos (poemas e manifestos), 3) textos críticos e teóricos sobre arte, poesia e literatura e 4) prática tradutória/tradutologia. Assim, práticas distintas não se separam nem se confundem, respondendo cada uma ao seu tempo dentro do *modus operandi* do grupo. Tanto a teoria literária como a da tradução, que se esboçam desde os primeiros contatos com os textos de vanguarda (especialmente Pound), só vêm à luz nos momentos finais de dissolução do grupo, mas estão intimamente radicados nas ideias apresentadas desde os primeiros momentos da produção poética. É o que veremos.

Capítulo 3 – Linguagem Concreta: poemas e manifestos

3.1. Poesia em verso: da Geração 45 ao pré-concretismo

Se, como observamos, as ideias modernistas não causaram impacto imediato no campo musical no período imediatamente posterior à Semana de 22, a poesia foi quem mais sofreu influxos das novas ideias, fazendo com que as novas formas poéticas estabelecidas a partir de Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Mário de Andrade vigorassem por mais de vinte anos (até meados da década de 40). Inovações ocorreram neste ínterim, dando-se com maior frequência nos temas e não na forma, como se pode observar em Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, que flertaram com a temática política, ou Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt e Cecília Meireles, que assumiram o mote religioso. Outros, como Vinícius de Moraes, Emílio Moura, Dante Milano, Henriqueta Lisboa, Joaquim Cardoso e Alphonsus de Guimaraens Filho, adotaram uma espécie de hermetismo estético-metafísico. Justamente a partir desta última vertente, derivada das experiências formais dos simbolistas, surgiu a chamada Geração 45, restauradora dos metros e formas clássicas fixas[323].

Essa geração, da qual inicialmente fizeram parte os poetas concretistas, realizou no Brasil um vigoroso movimento de recusa a algumas investidas modernistas das primeiras décadas do século, semelhante ao que já havia sido realizado no estrangeiro por Rainer Maria Rilke (1875-1926), Pablo Neruda (1904-1973) e T.S. Eliot, instaurando uma espécie de *neoclassicismo* quanto à temática e às formas poéticas. O soneto foi ressuscitado (como também a ode), as consonâncias exaltadas e os convencionalismos líricos pré-vanguardistas voltaram a ser valorizados como tentativa de reestabelecer a harmonia do mundo após a catástrofe bélica da II Grande Guerra. Também reaparecem no palco da nova poesia, as paisagens idílicas, a dicção sobranceira e o diálogo fiel com a tradição greco-romana-judaico-cristã que havia sido brevemente interrompido ou, ao menos, secundado.

Mas houve continuidades. Sérgio Buarque de Holanda, em artigo de 1948 dedicado a Bueno de Rivera (1911-1982), enfatizou a persistência de características modernistas na nova geração a fim de pôr por terra a "noção convencional, e não a mais verdadeira, que se formou acerca desse movimento", reconhecendo também a presença de Góngora e St. John Perse

[323] A. BOSI, *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 491.

(1887-1975) em uma dicção recatada, que tenta "disfarçar emoções de fundo romântico"[324]. Dois anos depois, em "Retórica e Poesia", ele caracterizaria melhor essa geração como "neomodernismo", que não se volta contra a posição modernista em si, "mas contra o seu prosaísmo" a partir da atitude de "transigência com nosso latente parnasianismo", repondo a divisão entre *estilo nobre* (*sermo sublimis*) e *remisso* (*sermo humilis*): "um puro e simples retrocesso às posições combatidas pelos modernistas de 22"[325]. Interditou-se o prosaísmo deliberado (como o da poesia piada, por exemplo) dos primeiros modernistas. E uma vez mais, em "Amor em Terra de Razam", chamou a geração de "contrarreforma" que se fez "sob o signo da disciplina". Aqui a *disciplina* é a revelação da *sermo sublimis* como a maior ligação do concretismo com a Geração 45.

Entre os principais representantes desse movimento estiveram Péricles Eugênio Silva Ramos (1919-1992), editor-chefe da *Revista Brasileira de Poesia*, na qual surgiram os poetas concretistas, Domingos Carvalho da Silva (1915-2004), Geir Campos (1924-1999), Bueno de Rivera, Lêdo Ivo (1924-2012), José Paulo Moreira da Fonseca (1922-2004), Thiago de Mello (1926-), Paulo Mendes Campos (1922-1991), Marcos Konder Reis (1922-2001), Geraldo Vidigal (1921-), Dantas Mota (1913-1974), Mauro Mota (1911-1984), Cyro Pimentel (1926-2008), Afonso Félix de Sousa (1925-2002) e Paulo Bomfim (1926-), todos marcados pela disciplina poética junto à métrica, às formas fixas e pelo abandono do nacionalismo[326]. O refluxo nas investidas mais radicais, que na década de 30 formavam uma intuitiva e espontânea tentativa de equilibrar as experimentações com a linguagem poética – a qual, segundo Alfredo Bosi, foi avaliada positivamente até mesmo por Mário de Andrade, crítico severo e figura de proa do modernismo paulista –, agora assume a condição de cânone programático. Para isso, investigou-se as zonas íntimas do indivíduo, a esfera psicológica, correlacionando-as a sentimentos por meio de símbolos.

Uma vez que metáforas, imagens e símbolos constituem o material mais próprio à atividade poética, a marca distintiva dessa geração (e que se fará presente na produção pré-concretista dos três poetas noigandres) reside no confinamento da expressividade íntima a motivos, palavras-chave e mitemas específicos que se repetem por metros fixos. Porém, não há nos jovens Haroldo, Augusto e Pignatari aquela "preferência pelo verso livre curto" típica

[324] S. B. HOLANDA, "Pássaro Neutro". In: *O Espírito e a Letra: estudos de Crítica Literária*, vol. II (1948-1959). São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 63-4.
[325] Idem, "Retórica e Poesia", op. cit., pp. 167-169.
[326] Fernando Ferreira de Loanda (1924-) foi o primeiro a empreender um recenseamento desta geração em seu *Panorama da Nova Poesia Brasileira*, Rio de Janeiro: Editora Orfeu, 1951.

desta geração, como notou Manuel Bandeira, em *Apresentação da Poesia Brasileira*. Haroldo e Augusto priorizam o verso curto rimado, enquanto Pignatari, desde muito cedo, foi adepto dos versos brancos. Por ser posterior ao que acostumamos chamar por verso branco, essas iniciativas assumiram um caráter contrastante que configura uma "sensibilidade e técnica bastante diferenciadas dos mestres de 22"[327]. Assim, esses novos poetas limitaram o alcance da linguagem poética, que sonda a vida psíquica a certas formas da tradição, como se essa normatividade consistisse na própria condição do ato poético: amaneirou-se a poesia, recolocando na ordem do dia os recursos da prática parnaso-simbolista a partir da inspiração intimista e existencial da Europa no entre guerras.

Foi Domingos Carvalho da Silva[328] quem apresentou uma espécie de manifesto dessa geração no I Congresso Brasileiro de Poesia (1948), proclamando o abandono do modernismo e a "transigência" com o passado que lhe antecedeu. Em 1949 sairia o número único da *Revista de Novíssimos*, com textos do artista plástico Waldemar Cordeiro, o conto *Sangue*, de Haroldo de Campos e poesias de Décio Pignatari e Augusto de Campos. Esta revista, assim como a *Revista Brasileira de Poesia*, estava ideologicamente ligada aos princípios apresentados por Domingos Carvalho da Silva no ano anterior. Eram também veículos habituais da Geração: os Clubes de Poesia e o suplemento Literatura e Arte do *Jornal de São Paulo* – dirigido por Osmar Pimentel (1912-1969) e Péricles Eugênio da Silva Ramos –, no qual abundavam influências do *new criticismo*, de I. A. Richards (1893-1979), Cleanth Brooks (1906-1994) e William Empson (1906-1984). Foi para esse jornal que Décio deu o depoimento, depois consubstanciado em "A Crítica e o Despautério ou a Mosca Azul", objeto de análise mais adiante.

São bastante esparsas as informações sobre as atividades desenvolvidas pelos membros do grupo de poesia concreta paulista antes de sua ruptura[329] com a chamada Geração 45, registrada em 1950. Tais indícios biográficos, quando existentes, estão sempre afetados pelas referidas autoproclamações. Uma das alternativas para se preencher essa lacuna é adentrar ao que Raymond Williams denominou por "estrutura de sentimento". Se fizermos isso, a primeira evidência que saltará aos olhos será o papel desempenhado pelas instituições culturais sobre o grupo concretista, muito mais marcante do que aquele que teve sobre os

[327] M. BANDEIRA, *Apresentação da Poesia Brasileira*, p. 210.
[328] Poeta, tradutor de Eliot e "um dos guias do nosso pós-modernismo", segundo Sérgio Buarque de Holanda.
[329] João Bandeira e Lenora de Barros (1953-), em sua cuidadosa apresentação do grupo paulista de poesia concreta, afirmam que o rompimento com a geração teve como "gota d'água" uma homenagem a Menotti del Picchia promovida pelo Clube de Poesia.

chamados movimentos históricos de vanguarda (surrealismo, dadaísmo, cubismo, futurismo etc.) dos princípios do século XX. Especialmente porque, a partir de 1951, tiveram início as Bienais Internacionais de Arte de São Paulo, organizadas pela prefeitura com inspiração nas bienais de Veneza. Algo que Augusto de Campos também reconheceu em comentário dirigido ao teórico argentino Gonzalo Aguilar, quando da leitura de sua tese *Teoria da Poesia Concreta Brasileira*.

> O MASP funcionou, até 1968, no edifício dos *Diários Associados*, na rua Sete de Abril, n. 230. No mesmo edifício, a partir de 1949, se estabeleceu o MAM. [...] Recordo que frequentávamos os dois museus da rua Sete de Abril e especialmente a Cinemateca Brasileira (filmoteca do MAM), onde vimos grandes retrospectivas dos filmes de vanguarda: Eisenstein, Dziga Vertov, o cinema expressionista alemão, o surrealista de Artaud e Buñuel, as aventuras abstratas de Fischinger e de outros, mais jovens, como Norman Maclaren, toda uma enciclopédia do cinema experimental.[330]

O MASP existia desde 1947 , em 1949 sediou a exposição de Alexander Calder e, em 1950, a de Max Bill. Em 1948 foram iniciadas as atividades do MAM, precedidas pelas conferências de Léon Dégand[331] (1907-1958), e tendo na sua inauguração performance musical de Koellreutter. Gonzalo Aguilar notou também como o papel institucional do MAM era de oficialidade modernizadora do acervo cultural nacional em complementação às atividades do MASP[332]. Estes acontecimentos incidiram sobre a estrutura de sentimento da época na mesma medida que influíram na institucionalidade da própria poesia concreta. O contexto não pode ser disfarçado:

> Na passagem da década de 40 para a seguinte, com o apoio interessado de Nelson Rockefeller e do MoMA de Nova York, o Museu de Arte Moderna de São Paulo nasce, pelas mãos de Ciccilo Matarazzo, em torno do calor da disputa local entre figuração e abstração, que se entrecruza com outras discussões sobre uma arte de participação social.[333]

No MASP, foi realizado, antes da Bienal, a exposição *Fotoformas* de Geraldo de Barros, de cartazes suíços sob influxo da Gestalt e a dita retrospectiva de Max Bill (artista cuja escultura *Unidade Tripartida* seria a grande vencedora da I Bienal, logo comprada pelo museu). Também foi criado, a partir dele, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) que, com

[330] A. CAMPOS apud G. AGUILAR, *Poesia Concreta Brasileira*, p. 59.
[331] CATÁLOGO, *Do Figurativismo ao Abstracionismo: Introdução Sérgio Milliet, texto de Léon Dégand*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1949, 70p.
[332] G. AGUILAR, op. cit., p. 58.
[333] J. BANDEIRA; L. BARROS, *Grupo Noigandres*, p. 11.

o seu curso de desenho industrial baseado na Escola de Chicago[334] (formada por egressos da Bauhaus), promoveu cursos com os professores Pietro e Lina Bardi, Jacob Ruchti (1917-1974), Leopold Haar (1910-1954), Flávio Motta (1923-), Zoltan Hegedus, Salvador Candia (1924-1991), Gastone Novelli (1925-1968) e Roberto Sambonet (1924-1995). Dos cursos do IAC saíram figuras como Alexandre Wollner (1928-), autor de importante obra sobre a institucionalização do design no Brasil, Antônio Maluf (1926-2005, polêmico vencedor do prêmio de melhor cartaz na primeira Bienal[335]) e Maurício Nogueira Lima[336] (1930-1999).

Condenados que somos a uma involuntária retroversão histórica, sempre miramos o passado a partir das experiências e possibilidades do hoje. A partir disso, quando olhamos bem o contexto de que falamos (virada da década de 1940 para 1950 no Brasil), não fica difícil – tarimbados que somos pelos ardis do neoliberalismo – suspeitar que esse cosmopolitismo entreguista tinha seus claros patrocinadores. Foi o que notou Aracy Amaral quando tocou nesse delicado assunto da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo em "História de uma Coleção"[337]. Aracy apresentou muito bem – inclusive com transcrição de trechos de cartas – o tom geral das exigências que Nelson Rockefeller fez a Sérgio Milliet, então diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, caso este quisesse realmente ter um museu de arte em sua cidade. Foram muitos os seus "recados" e "lições" para "acelerar um *momentum* latente", para o qual "não se deve infelizmente esquecer o papel importante da publicidade na vulgarização da arte". Ecoam aqui vozes cosmopolitas de capítulos passados (Música Viva) o que também mereceu o destaque de Lisbeth Gonçalves Rebolo que cita essa mesma carta[338].

Nelson Rockefeller havia criado, em 1937, o Office of Coordination of Inter-American Affairs (OIAA) que, junto ao Export-Import Bank (Eximbank), foi um importante instrumento de empreendedorismo ideológico norte-americano na América-Latina. Mas, por

[334] Frederico Morais (1936-) afirma que, depois do congelamento do construtivismo russo após a ascensão stalinista, essa tendência transferiu-se para a Bauhaus (via Lissitzky) ou aos EUA (via Pevsner e Gabo). De qualquer modo, as duas tendências se reencontram em Chicago nos nomes citados. "Vale dizer, floresceu no exterior o concretismo mais formalista, mais acessível ou mais viável em termos de mercado". F. MORAIS, "A Vocação Construtiva da Arte Latino-Americana (mas o caos permanece)", p. 22.

[335] O júri que premiou Maluf era composto pelo crítico Mário Pedrosa, o arquiteto Rino Levi (1901-1965) e o artista Lívio Abramo (1903-1992). Em seu conhecido artigo sobre as bienais, Pedrosa relatou que Maluf, "então estudante de arquitetura, [...] ganhou o concurso de cartazes para a I Bienal. Os velhos maestros consagrados resmungam (sobretudo Segall), mas não são ouvidos". M. PEDROSA, "Bienal de Cá para Lá", p. 256. Sobre o artista, cf. R. T. BARROS; T. H. P. LINHARES, *Maluf: projeto arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antonia (USP), 2002.

[336] S. MICELI, C. TOZZI, *Maurício Nogueira Lima*. São Paulo: Edusp, 1995.

[337] In: *Museu Contemporâneo da Universidade de São Paulo. Perfil de um Acervo.* São Paulo: Techint, 1986.

[338] L. G. REBOLO, *Sérgio Milliet, Crítico de Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

divergência de interesses diretos ou simplesmente por seu excesso de petulância, Rockefeller foi preterido em seu projeto de museu e só contemplado depois (na segunda rodada) de ter transigido um pouco mais com a burguesia local (grife-se o *pouco*), revelando um conteúdo programático que pode ser visto uma vez mais nas cartas de Carleton Sprague Smith (1905?-1994) – musicólogo amigo de Rockefeller – também mencionadas por Aracy Amaral[339].

Por isso, quando Vilanova Artigas nomeia de tubarões colecionadores e mercadores de arte, ele indica com precisão crítica aquilo que Alexandre Wollner (o mencionado ex-aluno do IAC) afirma em "A Emergência do Design Visual"[340] ou que Lenora de Barros e João Bandeira corroboram: a orientação de interesse do Instituto de Arte Contemporânea pela produção do pós-guerra suíça, italiana e alemã. Também não se deve diminuir o papel desempenhado pelo então pintor ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro um dos primeiros intelectuais no Brasil a se reivindicar como filiado às ideias do italiano Antonio Gramsci. Um revolucionário que ganhou notoriedade porque, ao polemizar com as posições de Di Cavalcanti, não ter poupado nem mesmo Portinari, como indicam seus artigos "Abstracionismo", "Pintura Abstrata" (1949) e "A Arte Polimatérica" (1950)[341]. Uma posição que parece se confirmar nas palavras de Frederico Morais, ao afirmar, em 1978, que o concretismo iniciou "a revisão da obra daqueles artistas, como Portinari e Di Cavalcanti, que representam o estágio anterior: uma estrutura patriarcal e agrária"[342]. A crítica é transformada em apologia e a abstenção em superação.

Na cronologia estabelecida por Vivian Boehringer, Cordeiro conheceu Luiz Sacilotto (1924-2003), Geraldo de Barros e Lothar Charoux (1912-1987) ainda em 1947. Neste mesmo

[339] Fernanda Ferreira Marcondes Nogueira menciona uma passagem promissora – segundo a linha de raciocínio que viemos desenvolvendo – do trabalho de Serge Guilbaut ("Recycling or Globalizing the Museum: MoMA-Guggenheim approaches". *Parachute*, n. 92, 1998). Infelizmente, a obra não pôde ser integrada em tempo à bibliografia desta tese, fica, no entanto, o registro para desdobramentos futuros: "O Museu estava tentando isolar e promover uma cultura positiva da energia, liberdade, modernidade, força e claridade: uma arte moderna para uma época moderna, uma cultura otimista individualista em contato com a 'verdadeira alma americana'. Por isso Nelson Rockefeller, já em 1946, estava tentando, com diferentes resultados, encorajar os brasileiros a criarem Museus de Arte Moderna em São Paulo, Rio [de Janeiro] e Belo Horizonte, duplicando MoMA's para lançar o Brasil em um senso de economia moderna e energia empresarial livre. A arte moderna foi vista como o mais precioso aliado dos empresários esclarecidos. Brasil e Argentina, graças a esses esforços, embarcaram em um ambicioso programa de Bienais Internacionais orientadas à apresentação da arte abstrata. MoMA entendia a importância dos Museus Modernos para a criação de alianças entre grupos e elite no hemisfério ocidental e iniciar um amplo programa internacional (financiado pelo fundo Irmãos Rockefeller) dedicado à defesa e promulgação da arte moderna na Europa, Índia e América Latina. Arte moderna, um importante sinal de individualismo e criatividade, estava correndo como fogo de palha ao redor de todo o mundo livre". S. GUILBAUT apud F. F. M. NOGUEIRA. *Políticas Estéticas e Ocupações Poéticas: uma genealogia (im)possível a partir do concretismo brasileiro*, p. 17.

[340] In: A. AMARAL, *Arte Construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Melhoramentos, DBA, 1998.

[341] Cordeiro também publicou "Ainda o Abstracionismo" no número único da *Revista de Novíssimos* de 1949.

[342] F. MORAIS, op. cit., p. 27.

ano, foi à Itália, voltando no seguinte como delegado do Art Club Internacional, quando começa suas pesquisas abstratas[343]. O próprio Cordeiro funda uma filial do ACI em São Paulo (do qual se torna vice-presidente), que realiza sua primeira exposição no MASP. Depois esteve no MAM (em 1949, na exposição "Do Figurativismo ao Abstracionismo", organizada por Léon Dégand, trazida ao Brasil por Matarazzo) e na I Bienal Internacional de São Paulo. Foi também Cordeiro quem, em 1951, expôs ao lado de Luiz Sacilotto no I Salão de Arte Moderna de São Paulo e quem, em 1952, publicou o "Manifesto Ruptura", que lhe rendeu contato com os poetas noigandres, com Tomás Maldonado e o grupo concretista argentino referido nos capítulos anteriores. Em 1953, viajou com Décio Pignatari para o Congresso Continental de Cultura no Chile.

Mas o surgimento oficial dos poetas que se tornariam concretistas se deu um pouco antes, em fevereiro de 1949, na *Revista de Novíssimos*. Meses depois, como adiantado, figuraram poemas seus na *Revista Brasileira de Poesia* (São Paulo), um dos veículos da Geração 45[344]. O que vemos se repetir nos anos seguintes, quando são publicados os livros *O Carrossel*, de Pignatari, e *Auto do Possesso*, de Haroldo, ambos pelo Clube de Poesia de São Paulo (1950) e *O Rei Menos o Reino* (Edição do autor, 1951) de Augusto. Vale observar que, dentre os três futuros concretistas, foi Pignatari quem trouxe a cunha desagregadora com relação à Geração 45 pela exploração de uma maior liberdade rítmica, pelo barbarismo imagético e temáticas inusuais não filiadas à tradição ocidental, perceptíveis já em "O Lobisomem" [345] (1948). Na base desse primeiro poema divergente, está a perturbação do sujeito poético (pelo jogo de duplos com o índio iroquês), absolutamente estranha à voga neoclássica de então, o que se ampliará cada vez mais até o advento do concretismo propriamente dito, em 1956.

Na coletânea de Pignatari, ainda muito carregada pela dicção melodiosa e rara da narrativa simbolista, vemos o esforço confesso e constante pela expressão da individualidade em seus momentos concretos, mas fugidios. São cantos recônditos que, em sua versificação ampla (exceto no poema que nomeia a obra) e repleta de nobreza sintagmal, ainda ignoram qualquer preocupação com a visualidade do poema. A começar por "O Carrossel", que ocupa

[343] V. BOEHRINGER, "Cronologia". In: H. COSTA, *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antônia (USP), 2002, p. 62.
[344] Outros veículos importantes para a divulgação dos trabalhos da Geração 45 foram as revistas *Joaquim* (Curitiba) e *Orfeu* (Rio de Janeiro, 1948-1953), além dos Clubes de Poesia e os congressos sobre poesia realizados em diversas cidades do Brasil (Recife-1941 e 1946, São Paulo-1945 e Ceará-1948).
[345] Este que é o primeiro grande poema de Pignatari foi publicado em *O Estado de S. Paulo* com a rubrica errada de "José Pignatari".

metade do livro com sua "longa sequência de versos de corte brevilíneo", quase cronometrada. Em seguida vem "O Lobisomem" que, já no primeiro verso, tenta "represar a direção numa forma sentenciosa e repousada: 'O amor é para mim um iroquês / De cor amarela e feroz catadura"[346]. Logo no início do poema, como se vê, o "movimento anfibráquico" (colocar um tempo longo entre dois curtos) do segundo verso abole a tonalidade esboçada no decassílabo inicial que é espichado, alterando o andamento. Esse é só um exemplo de alguns que Sérgio Buarque nos fornece, sempre verificando neles a inconstância-base de sua mobilidade "não necessariamente arrítmica" ainda que amétrica.

Em "Rosa d'Amigos" (1949), por exemplo, a tentativa de renovação com relação à poesia vigente se dá pelo rotacionismo semântico do léxico "rosa", cuja escolha não parece arbitrária. Por um processo de construção poética bastante semelhante, Gertrude Stein chegou à sua famosa frase-limite "Rose is a rose is a rose is a rose" (em "Sacred Emily", de 1913, publicado em *Geography and Plays*, 1922), que posteriormente foi "transcriada" em português por Augusto de Campos)[347]. Seu intuito era afastar a imagem sonora da palavra "rose" de sua associação imediata à coisa "flor" e assim demonstrar o caráter convencional (cultural) do signo com relação ao seu significado, que, em termos saussurianos mais precisos, seria a identificação de um laço arbitrário entre significante e significado na composição do signo[348].

Na sucessão significante de "Rosa d'Amigos", "rosa" que ao início serve como roda de amigos, depois é insinuada em uso setecentista (como mancha circular e rosada nas faces), assume em dado momento sugestão de uso tabuístico, retorna como substituto de Sol e é finalmente associada à ideia de "ronda". As imagens são pouco claras, vistas apenas por estreitas frestas entre "aquela que domina e não tem sangue mas aplaca" e o "Príncipe Dilucular" que, "com seus clarins de cimitarras d'oiro, sangra o dorso da noite [...] revoga a lei do pântano e promulga a rosa". Na verdade, repousa sobre "rosa" toda a abertura do poema precisamente pela volatilidade semântica já demonstrada no léxico, algo muito parecido com

[346] S. B. HOLANDA, "Ritmo e Compasso", *Diário Carioca*, 10 jun. 1951. In: *O Espírito e a Letra: estudos de Crítica Literária*, vol. II, p. 399.

[347] É bem próximo disso que afirma Kandinsky "Por fim, pela repetição frequente (jogo que livra a juventude e que se esquece mais tarde) uma palavra perde o sentido exterior da designação. Do mesmo modo, se perde às vezes o sentido tornado abstrato do objeto designado e só subsiste, desnudado, o som da palavra". W. KANDINSKY. *Du Spirituel dans l'Art, et dans la Peinture en Particulier*, Trad. Nicole Debrand, Bernadette du Crest. Paris: Denoël (Folio/Essais), 2012, pp. 82-3.

[348] Quando Ferdinand Saussure (1857-1913) fala em "arbitrário", diz que o signo, enquanto junção de um pensamento a um som (imagem acústica), é um fenômeno histórico-social, uma construção cultural. Quanto à filiação de Pignatari às ideias de Stein, podemos encontrar outra evidência em, por exemplo, um dos poemas em prosa de Pignatari, "Epitáfio", redigido em fluxo ininterrupto de ideias sem pontuação.

o que havia feito Lêdo Ivo em seus poemas, inclusive valendo-se de palavras como "navio", "mar" e a própria "rosa", como notou Sérgio Buarque de Holanda pouco antes em "Amor em Terra de Razam"[349].

A entoação, o movimento que revela o esforço da alma que trabalha a frase à procura das palavras, se corporifica de maneira controversa. Começa nos dois primeiros versos do poema, em posições intermediárias devido ao uso não casual de tônicas acentuadas e dois pontos ("dirás:" e ": é"); depois resolve-se em cadência rítmica quase perfeita carregando-se sobre os penúltimos fonemas dos últimos versos da primeira parte. Na seção seguinte, o primeiro verso continua a estrutura dos da anterior, mas invertido: a cadência perfeita é posta no início, mais uma vez pelo atrativo dos dois pontos enunciador ("direi:") e depois se desenvolve com repouso simétrico, mas irregular, no início dos períodos (segunda e sexta, quinta e nona de hendecassílabos, terça no nonassílabo e mesmo pelo uso de vocativo, "irmão") que estabelecem uma dinâmica descendente.

Os versos longos forçam a ampliação das pausas nos versos menores por simples resolução de simetria, e assim dilatam o tom de suspensão expectante neste poema que arrancou de Sérgio Buarque de Holanda o adjetivo "admirável". Em casos como "Nos bastidores da janela" (parte V), que se resolve no acelerar do maior verso da estrofe ("Os dedos de quem é maior que a lua, aquém do sol"), ocasionam, pela desigualdade nos pés métricos, não a expectativa, mas o tom de uma conclusão que se anuncia em outro ralentando, "À transfiguração da porta". Por isso era conhecida de Décio a dificuldade que tais recursos centrípetos impingiam ao leitor, fazendo o reconhecimento vir em passagem bufa: "Nossos livros tem perdido o glosador mais sábio".

Ainda que recorrendo vez e outra a meios tradicionais como a condução sonora por *assonâncias* (Esta é a rosa d'amigos (direi) / Aplaca sobre a mesa os cotovelos: / O que vai de pálpebra a pálpebra / E da pálpebra à janela / Não vai da hiena ao abutre / Nem de ambos à alvorada), a redundância por *alternâncias vocálicas* (na terceira estrofe), homofonias por recorrência de palavras ou sintagmas (elípticas ou absolutas), e mesmo o mencionado uso diafórico da palavra "rosa", a estrutura heterocrônica do poema fere o leitor. Em um poema dotado de regularidade métrica e esquemas de rima, o tema se apresenta em uma unidade visível (entenda-se audível) e vigorosa, pela familiaridade movente dos sons, que facilitam o envolvimento da sensibilidade do leitor e a clareza das proposições, como no caso do soneto e

[349] S. B. HOLANDA, "Amor em Terra de Razam" *Diário de Notícias*, 5 mar. 1950. In: *O Espírito e a Letra: estudos de Crítica Literária*, vol. II, pp. 170-7.

seu caráter marcadamente silogístico. Por outro lado, esta ferida pignatariana no leitor decorre da função lógica e psicológica da métrica com relação à "marcha intelectual e afetiva do poema"[350], que se distingue da Geração 45 e está conectada ao abandono da visão harmoniosa e integradora do poema como espaço que unifica, no plano da arte, as contradições da vida.

É o que se repete na farsa trágica "O Jogral e a Prostituta Negra" (1949), agora com maior nitidez dos caminhos que levarão ao concretismo, mas tudo ainda bastante submetido à elevação discursiva de quem tenta nublar a expressão da subjetividade pela vagueza da evocação. Mais uma vez, é a própria dificuldade de forjar poeticamente o momento vivido, "aquela que deitada era um poema e o não é mais", que vitaliza a atividade do tecelão da língua. A frase de registro é "Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas", cuja força conotativa é ampliada pela antecedência de "Rosa d'Amigos". Os frutos do esforço ressignificante do poema anterior agora ampliam a ambiguidade na construção das imagens, tonificando a imolação daquele que tenta descrever o desnobre ato com a "mulher dos ofícios da penumbra", daquele que tenta narrar "a hora carbônica e o sol em mormaço entre sonhado e insone". Todavia, a situação é mais complexa agora, e mesmo quando se dá a conservação retórica, por exemplo, no uso da rima concatenada (anadiplose) em "É a hora do rio, o grosso rio que lento flui / Flui pelas navalhas das persianas", ela rapidamente se dissolve reaparecendo acrescida de tmese[351] anafórica em "inter(ataúde e espelho)morres".

A assimetria dos versos é bastante evidente, mas nem sempre implica em polirritmia, como se pode ver no terceto de abertura "Onde eras a mulher deitada, depois / dos ofícios da penumbra / agora és um poema", que só sofrerá interrupção na bemolização anticlímax do estribilho "Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas". Daí por diante a variação

[350] A. CANDIDO, *Estudo Analítico do Poema*. São Paulo: Humanitas, FFLCH-USP, 1996, p. 21.

[351] "tmese (s.f., do grego *tmêsis* 'corte'). Figura de construção que insere um elemento verbal entre os termos de um grupo sintático ou mesmo lexical estritamente solidários. É o caso dos parênteses que separam o pronome pessoal sujeito do verbo no início da frase de *La Route des Flandres* de Claude Simon (1960): 'Puis il (tous les trois : l'homme décharné, Iglésia et Georges – eux maintenant vêtus comme des valets de ferme, c'est-à-dire vaguement gênés, vaguement mal à l'aise, comme si – au sortir de leur lourde carapace de drap, de cuir, de courroies – ils se sentaient à peu près nus, sans poid dans l'air léger) furent de nouveau dehors'". M. AQUIEN, "Tmèse". In: M. JARRETY (org.), *Lexique des Termes Littéraires*. Paris: Librairie Génerale Française, 2001, p. 445. Como veremos, a tmese é um recurso estrutural largamente utilizado na produção poética e tradutória dos três. Dantas e Simon definem tmese como "técnica de corte" que constitui a estrutura linguística de um poema como "Bestiário (para fagote e esôfago)", que "é montado a partir dessa técnica que, provocando o aparecimento de vários e novos significados, contribui para o tom irônico-coloquial que indaga sobre a função social do artista e seu ofício". Portanto, trata-se de um recurso de exploração consciente da ambiguidade que sua escritura porta, o sentido não endereçado que ela necessariamente encerra e que fundamenta o próprio processo de análise psicanalítico: interessa tanto o *como* quanto o *que* se diz. Recorrendo a termos barthesianos, segundo os quais o escrevente pensa em pôr fim ao mundo (o ritual da nomeação que classifica e exorciza ao mesmo tempo), o escritor pensa em abri-lo: em um a palavra é uma "atividade", para o outro é um ato intransitivo, um "gesto" que quer se fixar ("Escritor e Escrevente").

rítmica se amplia, como nos três últimos versos da quarta estrofe, nos quais os quatro períodos existentes têm centralização tonal em "morre" ["Miras-te no esquife e morres no espelho. / Morres. Intermorres. / Inter(ataúde e espelho)morres"]. Em outros momentos ela oscila cromaticamente pela extensão dos versos. Tanto o uso da concatenação em "flui", quanto a quebra "câma / ra" ou a tmese "al(gema negra)cova" são recursos para deslocamento do tom: no primeiro repete a entoação epitotônica da frase anterior ("É a hora do rio, o grosso rio que lento flui"), no segundo permite o acento no "Tua" do início do verso, o que se repete com a tmese. Ao final, tudo se ritma, ainda que com irregularidade, como no início: "Suspenso o fôlego, inicias o grande ciclo / subterrâneo de retorno / às grandes amizades sem memória / e já apodreces // Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas")[352]. Sempre para dimensionar a composição do poema, o ofício do poeta, como (re)criação do instante já morto ("Tudo passa neste rio, menos o rio").

No ano seguinte, o poeta iniciou a escrita dos poemas que comporiam *Rumo a Nausicaa* (1951), coetâneos à entrevista considerada inauguradora da teoria concretista: "A Crítica e o Despautério ou a Mosca Azul" (10 set. 1950). Aqui, a mesma exploração da polissemia como artifício alegórico da obra em contraposição à desconstrução direta da semântica como em futuristas, dadaístas ou surrealistas. Enunciações similares são utilizadas para figurar diferentes estados de espírito abstrato, que, em verdade, são sempre os mesmos, como em "Bateau Pas Ivre" (1950-1), "Hidrofobia em Canárias" (1950) e outros.

O mesmo estado suscitado por situações distintas tingem a mácula inexorável de um tempo, ou melhor, de uma condição que, reapresentada à exaustão, compõe por abundância a imagem de uma época. A experiência de um tempo vivido cristaliza-se por uma visão ontologizante do mundo e o dilema do multiverso é confinado à finitude da memória, à circularidade espiralada dia-noite-dia, à infalibilidade do sexo e à instintividade do cão. O dilema de "Quem é Viagem" é o mesmo do ato poetizante da prostituta que não é mais poema (Jogral), ou do "ruivo escriba de noivos" ("Altar-Menor", 1951) e seu estribilho "Meu hemocanto é sem revérbero" e por aí vão.

> Ruivo escriba de noivos, jugulei num dia
> Vinte polichinelos de aleluia
> Que me rompiam dos bolsos como gritos
> De angústia expletiva.
>
> ("Altar-Menor")

[352] Em "Altar-menor", deste mesmo ano, tanto o Introito quanto o Offertorium têm ritmo variante, enquanto a Antiphona tem ritmo marcado pelo estribilho "Meu hemocanto é sem revérbero", que determina a dinâmica das pausas. O que em um era bemolização da entoação (Jogral), no outro é ajuste rítmico.

– “Senhor, tua boca boquiaberta,
Pasmo de hálito no peito,
É um búzio oco que não canta!”
– Ó quem sutil, ó quem coragem,
Rompe agora o brônzeo estreito
Entre a língua e a linguagem.

(“Bateau Pas Ivre”)

Apesar de “Altar-Menor” consagrar o neologismo de Décio Pignatari (“hemocanto”, “pedrangularmente”), a expressão ainda não é diligenciada na visualidade da linguagem, mas por construções lógico-discursivas elípticas de grande elevação e burilamento, que recorrem constantemente a elementos poéticos tradicionais, como cadências de falsa metátese, para predicar o “rei de horrível majestade” (“mártir inédito do meu tédio”) ou rimas cruzadas (“E estiro-me na catacumba / De um sono imorredouro à flor da escória, / Enquanto um grito póstumo retumba nas / Torres de Tombo da Memória”). É a viagem pela linguagem, como desejado por Rimbaud em seu “Bateau Ivre” (1871)[353], no qual o “rumo hostil ao vento fere um sonoro momento nas capânulas da glote” e transforma o poema (“hóstia de enxofre e aleivosia”) em “cantos surdos” de urros livres (“E este voltar-me para os cantos surdos / E soltar meus urros”).

E, repetindo o “Jogral”, a mesma dança de permutas, de retomada e reordenação dos sintagmas, como “punge a foz do super-flúmen” que, associado a “quem é viagem fere a quilha”, reaparece como “afunda a quilha à foz do flúmen”. Composições parecidas que expressam momentos similares, mas nunca idênticos, numa poesia que se move nas sutilezas da fugacidade, com as recorrentes imagens náuticas de clara inspiração homérica: “a nau e a boca, a brisa, ó água – Nausicaa!”[354]. É como se o tema só se apresentasse por fragmentos conexos de algum modo, mas não de todo apreensível, já que a inversão dos sintagmas é o carrossel que tenta progressivamente abandonar a lógica discursiva para plasmar experiências de linguagem pela escrita estelar, como sugere a epígrafe de John Steinbeck. Futuramente essas ideias serão lidas como exercícios de “subdivisão prismática da Ideia” ao estilo de Mallarmé e que antecipam a poesia concreta.

Já em “Hidrofobia em Canárias” (1951, provavelmente seu poema mais isométrico e estruturado em rimas toantes), o ruivo torna-se lobo, o que repete o tema de “Lobisomem”.

[353] Posteriormente traduzido por Haroldo e Augusto de Campos.
[354] D. PIGNATARI, “Rumo a Nausicaa”.

Eu, que sou raro e lobo, ou cão raivoso,
Anseio à linfa que me agride, ó linfa!,
Mas rôo o faro com caninos de ouro,
Sangrando à lua este caim de mim!
[...]
Aronda, aronda, cave canem, mulier –
Decius é o cão
pignatari – o canil.

("Hidrofobia em Canárias")

Em "O Lobisomem", a afirmação havia sido "Não sou cão, não sou gente – sou Eu", mas é um "eu" descartesianizado, animalizado que passa do subjetivismo à lide com o ente. Esvaziado de subjetivismos, sem pele, de nervos ao vento, o *ente* é a própria medula que fala o *épos* do povo e apresenta um mundo visto por lentes cubistas. Também em "A Água e a Boca" (1952) há uma referência ao balido de um cordeiro na vizinhança de Ulisses ("Ninguém Polümetis"); por isso, também se disse "ninguém" ao gigante que tinha apetite de sua carne. É a oscilação entre a instintividade do lobo e a imolação do cordeiro. A rebeldia poética que em "Altar-menor" é associada aos "meus urros", também reforça a busca pela instintividade, o despregar-se da razão em troca da comunicação de um incógnito de si mesmo; essa ideia reaparecerá posteriormente de modo mais radical na negação da psicologia enunciadora, no "giro das galáxias que se espalham pelo espaço sem centro" ou no "eu que perdeu a fala" na "Stèle 3" ("Stèle pour Vivre", 1955, in *Vértebra*, 1956).

O que começa a se confirmar é uma prática que lega ao ato da leitura um papel ativo que devolve, pelas aberturas deixadas na obra durante a composição, vida ao momento morto (duração), porque esse já não fala: "meu hemocanto não tem revérbero", como o balido da ovelha de Ulisses: "e um cordeiro que balasse adiante, na linha dos deuses foragidos, a elegia violeta do morrer do sol". Este autossacrifício retorna na evocação de Pafnúcio, protagonista autoflagelado de Anatole France (1844-1924) em *Thaïs* (1890), e no desfecho da primeira parte do poema "Bufoneria Brasiliensis" (1952): "Não o toqueis, porém: o caso está encerrado". Importa também mencionar "Eupoema" (1951), no qual reaparecem (não por tmeses ou palavras-cabide) a leitura multifocal ("meu olhar de errata a penas deslinda as feias fauces dos grifos e se retrata") e o "eu" que se doa integralmente à escritura ("Eu não sou quem escreve, mas sim o que escrevo: Algures Alguém são ecos do enlevo").

De tudo que vimos, constata-se que há em Pignatari uma tentativa constante de narrar momentos morredouros e entrecortados em que, cada vez mais, a temática do discurso aflui para o questionamento do sujeito, "este senhor menino, que habita meu paço / entre ecos que

exala um sonho e outro, é um sonho primordial do olvido em recordar-me". Mas suas impressões não são as de um "eu", mas o *épos* da época que dialoga com a tradição ocidental. Inicialmente, a inovação no léxico é operada com técnicas como a ambiguidade, descontextualização e rotacionaismo.

Só depois, como veremos, virá o geometrismo espacializante que tenta abolir o verso em *Noigandres 3* ("Stèles", 1956), confirmada a partir de *Noigandres 4* (1958). Por enquanto, a vagueza narrativa, oscilante do barroquismo à criptografia, se dá pelo uso de um vocábulo sofisticado e léxico propositadamente ambíguo que, pela abertura ao leitor, fornece vida ao poeta coagulado. Uma supressão da expressividade que somente depois – quando o uso de tmeses, cortes, palavras-cabide ("O Jogral e a Prostituta Negra") for substituído pela escrita lacunar que, finalmente, cedeu lugar à espacialização plurileitora ou polissêmica – entraremos na via que desaguará no concretismo da chamada "fase heroica" que, conduzido ao zênite, chegará ao sinalismo. Constante apenas a tentativa de expressar a busca do poeta, que nada mais é, porque isso é tudo para ele, que o próprio exercício da linguagem.

É isso que vemos nos textos teóricos que se iniciam com "A Crítica e o Despautério ou a Mosca Azul" (10 set. 1950), publicado pouco antes da estreia livresca de Augusto, quando Décio Pignatari deu início à referida oficialidade genética autoproclamatória ao tentar justificar *post festum* suas opções poéticas em "O Jogral e a Prostituta Negra". Mas o que nos pede a autovisão concretista é muito forçoso e encontrar aí os rudimentos do que veio a ser a teoria da poesia concreta é tarefa mais que exagerada. Naquele momento, em que o termo sequer era cogitado, o esforço do poeta concentrava-se exclusivamente no resgate do caráter oral imanente à *poesia*.

Partindo das premissas do inglês George Derwent Thomson[355] (1903-1987), Pignatari contrapõe o caráter oral-performático e coletivizante da experiência poética nos grupos sociais menos complexos ao monologuismo contemporâneo de uma cultura grafocêntrica e suas "poesias jamais declamáveis", em expressão emprestada de Carlos Drummond de Andrade. No centro da discussão está a perda do *pathos social* e a ampliação do *pathos privado*[356]. Décio vislumbrava acertadamente esse fenômeno como índice da luta constante pela

[355] D. G. THOMSON, *Marxism and Poetry*. London: Lawrence & Wishart Ltd., 1946, 64p.
[356] A respeito do realismo romanesco moderno, Lukács afirma: "Este firme objetivismo do conteúdo, este grande realismo na representação do desenvolvimento social pode ser realizado na obra de arte somente quando o âmbito da realidade quotidiana 'média' se amplia e o escritor alcança o *páthos* da 'vida privada', para usar a expressão de Balzac". G. LUKÁCS, "O Romance como Epopeia Burguesa", p. 97. Ideia que se manterá intocada por toda a obra de Lukács, como se pode observar em sua elaboração na *Estética* da arte como "redução da vida privada do indivíduo".

transposição do poema oral entre os que fizeram "do papel seu público, moldando-o à semelhança de seu canto"[357]. Mas este caminho não necessariamente tem que ser pensado apenas do ponto de vista dos "recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama"[358] de autores como T. S. Eliot, Ezra Pound e Marianne Moore (1887-1972) como nos quer fazer entender a autovisão retrospectiva. Estreitamento de vistas que revela pouca coerência com as invocações exemplares de Friedrich Hölderlin (1770-1843) e Lêdo Ivo.

Ainda que haja o reconhecimento da poesia escrita como modo peculiar de conversão de um texto concebido oralmente (porque a fala sempre antecede a escrita) para um registro que reproduza aquela imaginação sonora, transformá-lo em usos de ordem tipológicas que deslocam suas lides gramático-lexicais é mais uma barra forçada. Tanto a recorrência do "n" e de vogais surdas no terceto extraído de "A Jaula" (*Ode ao Silêncio*, 1948), quanto os monossílabos átonos largados nos fins de versos na tradução de Manuel Bandeira para "Hälft des Lebens" ["Metade da Vida"] são considerados como antessala das investidas caligráficas de uma Marianne Moore, em "The Fish"[359]. Evidentemente, o arbítrio teve tiro curto e a própria inconsistência das referências deve ter excluído os nomes de Ivo e Hölderlin nas reivindicações futuras do caminho pontilhado pela poesia nessa sua tendência caligráfica. Não foi incoerente o Décio Pignatari de 1950, mas o Pignatari compilador, que torceu as frases do primeiro na direção de um concretismo até então inconcebido.

Cabe ainda reforçar que a menção teórica de Pignatari sobre os recursos gráficos e tipográficos (que encaminham o poema ao caligrama) não se reflete em sua poesia. Mesmo que em *O Carrossel* já exista um deslocamento na organização do poema, pela dança sintagmática que, direta ou indiretamente, o conduz a uma quase-prosa, sua falta de rima, métrica ou estrofe (*Rumo a Nausicaa*) não invalida o incessante ir e vir do ritmo para dar lugar a procedimentos do pensamento, como é próprio à prosa. Suas imagens permanecem governadas pelas leis da imagem e do ritmo, mais que por medidas externas, independentemente se elas ainda se consubstanciam por versos (talvez com exceção saliente em "Epitáfio"). A unidade do poema não é uma forma fixa ou conceito, mas a imagem que surge quando a analogia triunfa sobre o pensamento lógico[360]. Somente com "O que se Perdeu" (1952), que inova tanto no uso de transcrições fonéticas (que depois servirão à sua

[357] D. PIGNATARI, "A Crítica e o Despautério ou a Mosca Azul", *Jornal de São Paulo*, Suplemento, 10 set. 1950. In: T. P. C., p. 24.
[358] Ibid., p. 24.
[359] Este poema, do qual Pignatari apresenta as três últimas estrofes, seria posteriormente traduzido por Augusto de Campos e publicado em 05 jul. 1960 na página Invenção do *Correio Paulistano*.
[360] Aqui, valho-me das distinções estabelecidas por O. PAZ, *O Arco e a Lira*, pp. 74-84.

confecção de “Estela Cubana”, 1962), como na escrita lacunar ou “estelar” das “Stèles pour Vivre” (1955)[361], ou na criptografia incomunicante, pela criação de léxicos, em “Um Flau de Verca” (1955) e “Ponta de um Peso” (1955), que a prática poética de Décio assume um direcionamento proto-espacializante.

Será por fim em “Um Movimento” (1956) que o geometrismo de Décio entrará definitivamente em cena como problematizador do uso do espaço no discurso, mesmo que num discurso lógico-racional que permita sua transcrição extensiva (linear). O poema referido tem como eixo estruturador a letra “m”, que comparece à maioria dos léxicos empregados (em proporção de 15/19). Depois, com “Terra” (rotação gráfica), “Hombre” (lipograma), “Beba Coca-Cola” (anagrama construído a partir do *slogan* traduzido da empresa, que acabou por gerar involuntariamente também um lipograma) e “Caviar” (lexicalização por transposição sintática: substantivos convertidos em verbos), a transcrição já não faz sentido, porque são textos que não descrevem um objeto, mas põem-se como poema-objeto, o que continua por caminhos outros como o cinepoema “Life” e toda a teoria da poesia sinalística. Disso deve-se extrair que, verdadeiramente, houve uma facilitação da comunicação se comparado com os efeitos dispersivos dos recursos de ressignificação semântica ou de ampliação lexical que vinham ocorrendo quando da preservação do discurso linear, algo a que voltaremos no próximo capítulo.

Aquelas ideias apresentadas por Pignatari em 1950 – mais teóricas que poéticas, como o provam os poemas analisados há pouco, ou os de Haroldo de Campos, que veremos adiante – seriam validadas por Augusto no texto que antecedeu à série “Poetamenos”[362] (1953), mas pela mobilização de recursos provenientes de outro *inventor*, Anton Webern, comprovando o caráter inflexivo desta série. Mas, antes da composição de “Poetamenos”, se deu a importante criação do grupo Noigandres com o lançamento do primeiro número de sua revista homônima, em 1952. A palavra “noigandres”, que aparece no vigésimo canto dos *Cantares*, de Ezra Pound, foi tomada do aparentemente misterioso verso do poeta provençal Arnaut Daniel (1150?-1210?) em sua canção “Er Vei Vermeills”. No contexto poundiano, a palavra expressa um tipo de enigma linguístico supostamente caro aos trovadores occitânicos como Daniel, associado, pelos poetas paulistas, às dificuldades lexicográficas do ato poético inventivo (“Noigandres, eh noigandres / Mas que diabo quer dizer isto?”, Canto XX). Hugh

[361] Cf. D. SCHÜLER, “Estelas e Estrelas: uma incursão na poesia de Décio Pignatari”, 1997. In: http://www.schulers.com/donaldo/estelas.htm.
[362] A. CAMPOS, “Poetamenos” (janeiro-julho 1953), publicado pela primeira vez em *Noigandres* n. 2, São Paulo, fev. 1955 e republicado em 1962 (*Noigandres 5*).

Kenner (1923-2003), em *The Pound Era*[363], apontou que "d'enoi gandres" é a forma cognata do francês moderno, em que "ennui" é tédio e "gandres" deriva do verbo "gandir" (proteger), adquirindo um sabor de palavra "portmanteau"[364]. Mas não foi bem isso que explicou o filólogo Alfred Hower quando esteve no Brasil, como veremos no último capítulo, quando detalharmos a crítica de Wilson Martins.

Noigandres 1 teve tiragem de 300 exemplares. Na capa, o uso caligráfico do nome do grupo, bolado por Décio Pignatari, é manifestação concretista em uma revista em que nenhum poema poderia ser assim chamado com propriedade. Não é uma publicação propriamente de vanguarda, como também não foram *Klaxon* e *Música Viva*[365], para ficarmos em apenas dois exemplos nacionais, ainda que os poemas contidos em *Noigandres* fossem formalmente vanguardistas. Inicialmente, ela foi uma revista-livro com a finalidade de pôr em circulação poemas dos então dissidentes do Clube de Poesia, e que a partir do terceiro número (dezembro de 1956) passou a agrupar nomes como Ronaldo Azeredo, Wlademir Dias-Pino e Ferreira Gullar.

Desse primeiro número da publicação, vale destacar "Thálassa Thálassa", de Haroldo de Campos, nucleado pela mesma temática da ruptura com a Geração 45, como vimos pesar em Pignatari. O uso de figuras etimológicas como "mistério" em "os Templários de um Mistério sem templo" ou "dátilos" em "dátilos claros como digitalis", estabelecem o mesmo paralelo entre o epigonismo do menino-poeta ("O Bastardo, o Herdeiro / Presuntivo de uma linhagem a extinguir-se / Como os híbridos nas espécies carregando a semente infecunda") e aquele que "desce das Terras-Firmes e procura O Mar". Neste caso, o uso etimológico de *dáktulos* (greg. "dedo da mão") associado ao *digitalis* latino, aciona a ironia, por ser esta mesma palavra a que designa o pé-métrico da clareza na versificação greco-latina, que nesse momento do poema é evocado em conotação messiânica.

> Sustém a andança do Poema, ó Favorita,
> De fúnebre nudez sitiada por eunucos
> Enquanto sobre Ti os dátilos claros como digitalis
> Se abrem

[363] H. KENNER, *The Pound Era*. Londres: Faber & Faber, 1971.
[364] "Palavras-cabide", como chamam os concretistas, e que se consagraram na língua francesa como *mot-valise*, foram criadas por Lewis Carroll (1832-1898) e aparecem também em outro autor reivindicado pelo grupo concretista, Jules Laforgue (1860-1887): "Yeux des portraits! Soleil qui, saignant son quadrige, // Cabré, s'y crucifige!" ("s'y crucifie" + "s'y fige").
[365] A respeito da revista *Musica Viva*, Cf. L. CANDIDO, *Incomunicação ou Cosmopolitismo? H.J. Koellreutter e os debates sobre a comunicabilidade artística*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – ECA-USP. São Paulo, 2009.

E nada à Tua ilharga o cardume aguerrido dos delfins
- E Tu, Árvore da Linguagem,
Mãe do Verbo
Cujas raízes se prendem no umbigo do Mar
Ergue Tua copa incendiada de dialetos
Onde a Ave-do-Paraíso é um Íris de Aliança
E a Fênix devora os rubis de si mesma.
Recebe este idioma castiço como um ouro votivo
E as primícias do Poema, novilhas não julgadas
Te sejam agradáveis!
Tu, Mãe do Verbo cercada de hespérides desnudas,
Cuja fala é sinistra qual a voz dos Oráculos,
E bífida como a língua dos Dragões...)[366].

"Thálassa, Thálassa" é expressão tomada de empréstimo dos soldados gregos ao avistarem as águas do Ponto Euxino, depois de meses de retirada. Foi da expressão "pará thina polyphlóisboio thalasses" que Ezra Pound extraiu a ideia de "melopeia intraduzível". Talassia também é o nome dado ao enjoo provocado pelo mar, e que, no texto haroldiano, assume a condição de súplica pelo renascimento do poema num contexto tecnológico que lhe é brutalmente hostil – ou, ao menos, é hostil a suas formas classicizantes: "O dia nos confina entre os pássaros ocos, os cavalos de força e a mucosa eletrônica", respectivamente o telefone, o horse-power e o rádio. Construído por *abundância*, o poema ecoa a voz morta do poeta ("pífaros surdos emborcados na areia") que, à noite, adora o sol de plástico e o baralho. A imagem aqui é a da beira do abismo tecnológico, do poeta que "é um menino sentado entre os sábios e erguido entre os homens".

... Mas um dia o Povo se cansará de ouvi-lo
O Povo se cansará de chamá-lo "O Justo"!
(Nesse dia os telefones não serão pássaros de gargantas ocas
Repetindo para sempre os nomes pérfidos do Exílio
E escorpiões domesticados devorarão a língua dos rouxinóis
Para que todos possam ouvir a irretrucável
Dialética do Encéfalo Eletrônico)
— E como os Dez Mil que viram o mar e disseram "O Mar!"
— E como o Doge de arnês de prata no Bucentauro de núpcias
— Ou essa criatura – a medusa – de pura substância marinha
Tão límpida que a retina não filtra – azul sem tara,
Um homem desce das Terras-Firmes e procura
O Mar.[367]

Existe neste poema um evidente teor autorreferente, ainda que não biográfico, que tematiza a ruptura com a Geração 45 ("o Povo das Cavernas, o Povo da Terra-Firme / Os

[366] H. CAMPOS, "Thálassa, Thálassa". In: *Noigandres 5*, pp. 54-5.
[367] Ibid, p. 55.

Comedores de Terra / Cujos primogênitos apodrecem em cântaros de barro / E são os deuses dos alicerces, os padroeiros, os lares / Das Construções-de-pedra e dos Bens-de-raiz") e o início da descoberta da linguagem em sua fluidez amorfa e fecunda como na metáfora misógina do "mar varonil com seus testículos de ouro". Não se trata dos convencionalismos *habitués*, do mar engradado pela "língua-d'oc dos vaticínuos", mas do mar enquanto liberdade móvel que se repetirá no tema da educação do Príncipe em Agedor na ciropedia haroldiana nesse mesmo número da revista. Uma remissão parelha ao "reino elementar e placentário", que havia aparecido em Bueno de Rivera ao também falar em "peixe", "náufrago", "lagoa", "hipocampos" etc., que remete à "cresciente vida que ahora empieza" dos peixes de Neruda.

Como em Décio Pignatari e em conformidade com seu livro anterior cuja exemplificação do espírito pode ser vista em "Lamento Sobre o Lago de Nemi" (1949), nada de preocupações tipográfico-espaciais. É Pound e James Joyce (1882-1941) em que a circularidade das dinastias reais (popularmente sumulada na expressão "rei morto, rei posto", que não comparece ao poema) é materializada poeticamente por repetições alternadas de sintagmas ("o azar é um dançarino", "chama teu inimigo", "a virgem que encontrei", "coroado de rainúnculos") que remetem a invariantes dinásticas (casamento por conveniência, a morte, a reposição do reinado etc.) e que se substanciam nas rimas consoantes no segundo e terceiro verso de cada estrofe e na fixidez métrica. Embutido está o tema, de fundo religioso, da continuidade inalterável dos ciclos fenomênicos e que se repetirá por toda sua vida: silêncio-som-silêncio, alfa-ômega, nascer-morrer. Mesmo em poemas em que a temática religiosa não comparece, como é o caso de "Servidão de Passagem", a dinâmica encantatória dos dísticos é profundamente litúrgica.

Mais distante ainda do concretismo está "Rito de Outono", que Sérgio Buarque de Holanda deduziu corretamente como uma das "duas vertentes opostas de nossa poesia novíssima" ao lado da vertente lançada por Décio Pignatari. O avezado crítico reconheceu em Haroldo uma presença mais firme do simbolismo francês associado ao arsenal bíblico, mitológico e oriental. Também destacou a "imaginação luxuriante" e o "ritmo solene" que prefere "o ourives ao bufarinheiro" em justa afinação com o "mallarmeísmo latente" desta geração, mas com a peculiaridade de uma nota stefangeorgeana "nos motivos e até na cadência"[368]. O diagnóstico é agudo e preciso:

[368] S. B. HOLANDA, "Rito de Outono", *Diário Carioca*, 03 jun. 1951, op. cit., p. 395.

> Seus versos são *prudentemente governados*, e se traem por vezes alguma emoção é, segundo uma fórmula memorável, a emoção que relembramos na tranquilidade. O *acaso*, a *inspiração*, que se considera impropriamente um "mal romântico", e oitocentista, quando na realidade já era um "mal" helênico e vinha de Homero, tem *escasso lugar* nesta obra. Por outro lado seu "hermetismo", como em grande parte dos nossos poetas novos [...], parece ser principalmente, para recorrer ao símile tirado da velha retórica, *hermetismo "de palavra"*, não "de pensamento". Mas o *jogo de vocábulos*, a procissão dos motivos e imagens, o ritmo, são dominados em todas as minúcias por uma *inteligência sempre alerta*, que sabe dirigir seus instrumentos e que se apoia deliberadamente numa *tradição*.[369]

Há muita clareza por parte do crítico ao visualizar as obras dos futuros concretistas, indicando a bifurcação que permanece invisível a muitos olhos de nossos dias. Enquanto Haroldo de Campos buscava "o abrigo das formas tranquilas", Décio Pignatari empenhava-se na *mobilidade*, rompendo ligeiramente com a "companhia neoclássica e neo-rococó"[370]. Mobilidade que envolve *expressão* ("que se procura a si mesma e jamais se encontra") e se manifesta no próprio processo formativo do poema, dos temas e dos ritmos que o estimulam, como também aparece em *O Rei Menos o Reino* (1950-1), de Augusto, no qual a preocupação com a tipologia funcionalizada também é inexistente.

A ideia do poeta como angustiado em trabalho vão, manifestação de um desejo desprovido de objeto, (des)faz as vezes de temática poética. Regente sem reino, "solitário sem sol ou solo em guerra"; que lavra o deserto "de areia areia arena céu e areia"; "a Angústia roendo um não de pedra / digere sem saber o braço esquerdo", tudo isso remonta a uma voz que passa e transcende o poeta de metáforas cuidadosamente oblíquas. As imagens incorpóreas – que vagam indefinidas como a "floresta de símbolos" das "Correspondências" de Baudelaire – repicam entre pontos de materialidade insistentes como "vento", "pedra", "areia", "seda", e estabelecem a condição análoga entre o poeta e aquele rei que "à falta de reino pisa o próprio corpo" ou da voz que não fala, mas (desen)canta "ao som de areia" a angústia do amante. Pode-se observar que métrica (hendecassílabos) e ritmos invariantes do início, ainda que a entoação oscile em sua regularidade, erigem uma monotonia estrutural que nos fornece a dimensão da angústia ("flor marcada a ferro") esculpida pelo desespero ("vento solitário") sobre o tédio ("pedra nua"). De raízes rochosas, fez-se caule que "outro vento e belo, o ódio, / torceu-se a sua volta e fê-lo vento / em seu lugar eu fui nascido a sangue".

[369] Ibid., p. 396. Os grifos são todos meus e têm a finalidade de destacar algumas características que Sérgio Buarque de Holanda observou neste primeiro texto de Haroldo de Campos e que o acompanharam durante toda sua produção concretista, como veremos posteriormente.
[370] Ibid., p. 397.

É esse o estado de espírito que se reapresenta nos dois principais poemas de Augusto no primeiro número da revista *Noigandres* (1952): "O Sol por Natural" e "Ad Augustum per Augusta". No primeiro, dedicado a Solange Sohl – pseudônimo de Patrícia Galvão –, a mesma fixação essencialista em "pedra" e "ar". Este último, visto como "pai da forma volúvel", remete à amorfia expressiva contida em "negra massa e negra" do mar em *O Rei Menos o Reino*. No fundo, o "rei sem reino" carrega a mesma ausência de sentido do céu (que "É ar e ar reunido") e daquele que se entrega às coisas do amor. A insistência – que denota a leitura de Mallarmé pela subdivisão da ideia – também se dá na metaforização da amada: "grupo de vidros combinados", "lenda de vidrilhos", "cão de diamante", "estrutura de vidro" ou "andorinha", "ave", "pomba" e "corvo", que intertextualizando Poe e Prometeu estabelece o referido jogo de duplos: "Porém o corvo disse (com a minha voz)"[371].

Já "Ad Augustum per Augusta" recobra os paralelismos, tanto métricos (heptassílabos) quanto no uso das rimas serpenteantes (ora dominantes, na primeira quadra da parte I: ABBA, ACAC, DADA, ora absolutas, terceira quadra da parte II: "vendeu"/ "deus"/ "meu"/ "morreu") que deixam o poema a um passo da quadrícula concretista (que terá sua expressão máxima em "Quadrado" de 1959). Mais uma vez, a repetição de imagens vagas, como "mar" ("Vou longe. Mar. Amar", "O Mar. Eu sigo adiante, / pérolas na virilha [...] O Mar cede-me a cama / De água que não termina", parte IX), "sol" (incluindo a reaparição de Solange em "Mas a Solange eu lego / Meu coração ex corde", parte VI ou "A bússola solange / Perdeu a direção", part. IX) e o "rei" ("– Quem sabe onde é o rei? / – Amigo, amigo, amigo, / Ignoro e não sei", parte IX).

Nesta recorrência exaustiva, está presente uma clara tentativa de edificar um *não-lugar* que remeta à angústia de não se encontrar em uma experiência poetizável em tempos de apagamento da subjetividade. Como destaca Aguilar, a pergunta sobre o "eu" lírico não tem apenas consequências no plano técnico do descontentamento com as normas formais, trata-se "muito mais de um desajuste entre experiência e escritura, voz e contexto"[372]. Processo começado por Baudelaire, que obteve força máxima com o empenho de Mallarmé e que é um dos recursos fundamentais da prosa proustiana.

[371] Iumna Simon e Vinícius Dantas complementam a esse respeito: "O poema é mulher, ave, abelha, pássaro, leopardo, atleta, tudo o que aspira levantar voo, saltar e se libertar. O poeta é travesti, búfala/lo, parasita, lagartixa, para se auto-ironizar no poema que 'se medita como um círculo medita-se em seu centro': a imagem, a metáfora, recursos tradicionais da poesia, são utilizadas para a reflexão sobre o fazer poético (metalinguagem)". I. SIMON, V. DANTAS, *Poesia Concreta*, p. 16.
[372] G. AGUILAR, op. cit., p. 168.

Hugo Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna* também nos permite chegar a essas conclusões (exceto no que se refere a Proust), e essa é também uma questão importante para as vanguardas e os construtivismos. Em todos há essa problematização da individualidade, mas com finalidades as mais distintas e resultados não menos discrepantes. De novo, a questão não pode se encerrar na técnica como manda a análise formalista, porque elas estão sendo usadas e reivindicadas pelos principais artistas burgueses do século XX com os mais variantes objetivos. A anulação da representação da individualidade é a tarefa comum executada de maneiras múltiplas e variadas, com finalidades muitas vezes contraditórias.

"O Sol por Natural", por sua vez, é dividido em seis partes, mais o ofertório acróstico-caligramático, mantendo a regularidade rítmica, a proximidade métrica e rimas claras (dominantes ou redobradas) por toda a primeira parte. Na segunda, encurtam-se os versos e alongam-se as estrofes, sustentando a regularidade rítmica e as rimas cruzadas (1-3/2-4/7-9/8-10) que passam às dominantes que se rarefazem até os versos em prosa da parte III. Agora a redundância não ocorre mais dentro de uma simetria sonora relativamente fechada, mas apenas por forças de parentesco de significado. A linha que daí se deduz é que o enclave "De ouro, a voz" na última quintilha da primeira parte (verso 4) desdobra-se, na parte II, desmoronando a estrutura métrica e estrófica e, a partir da terceira, transforma-se em uma construção livre, quase em prosa e de condução bastante sutil.

Ainda de 1952 são "Ciropedia ou da Educação do Príncipe" (publicado na edição seguinte da revista, 1955) e "Claustrofobia" (publicado apenas em *Noigandres 5*, 1964), poemas de Haroldo que cursariam caminhos distintos dos estabelecidos até então, mas confirmando uma busca comum. São poemas etimológicos que operam o mesmo intuito pignatariano de ampliação do léxico da língua. Em Pignatari, isso acontece prioritariamente pela descontextualização ressignificante (semantização), enquanto em Haroldo a composição de palavras, ao estilo joyceano do *Finnegans Wake*[373], assume a condição de linha condutora, o fio de Ariadne, "a filifórmula" que conduz pelos labirintos da linguagem. Trata-se de construções lexicais neológicas bastante peculiares, muitas vezes advindas de hibridismos e quase sempre com finalidades nominais (substantivas e adjetivas), o que não elimina as construções por sufixação ou prefixação.

[373] A epígrafe justa do poema é "You find my words dark. Darkness is in our souls, do you not tink" de James Joyce.

O cultivo léxico que antes se dava pelo uso de palavras raras, forâneas, arcaísmos, hibridismos e tímidos neologismos, sofre uma grande transformação a partir da "educação do príncipe" na "idade de ouro". Agora, o próprio ato de construção neológica torna-se o eixo do poema em sua tentativa de materializar a lide do poeta com a matéria bruta da linguagem. Todavia, ainda não há em Haroldo a abertura polissêmica de Décio, e quando Haroldo coloca o neologismo no centro do poema, seu intuito também é edificar um enigma pela ambiguidade, mas diferente de Décio. A lacuna que era intensiva e insolúvel em Pignatari (poema-jogo), em Haroldo é extensiva pela busca no dicionário, pela arqueologia das palavras (poema-busca). A dança sintagmal do "Lamento Sobre o Lago de Nemi" e a construção de palavras, que antecedem o concretismo propriamente dito, são as principais contribuições de Haroldo ao grupo Noigandres.

A composição por palavras foi o mesmo recurso utilizado por James Joyce para romper com as "rotinas salubres" e "composturas reais" do ato linguístico (*linguamortas*: "oblivion sagrando a raiz das árias"), e assim avançar sobre a sensualidade despudorada (*língua viva*) que finda o período da infância poética: "As mulheres em Agedor são para o amor não para o sonho. / Elas erguem os joelhos, estendem os raios-lazúli e ofertam ao forasteiro o sexo bivalve", confirmando a identificação lacaniana de que a escrita de Joyce é a mais afinada à escrita de um não-assinante do inconsciente, ou seja, do texto sem sujeito. Para Jacques Lacan (1901-1981), e isto está no seu *Seminário 23*, em Joyce o real se transmite diretamente na palavra construída, ele se corporifica por um método matematizante que funcionaliza a palavra por sua posição no discurso, o que lhe dota de uma certeira abertura que Lacan desenvolveu, a partir do *Finnegans* de Joyce, sob a legenda de "nó borromeano"[374].

Como vimos até agora, há nos três poetas paulistas o onipresente questionamento autoirônico do poeta como "rei" da linguagem, o que coloca no centro do ato poético a problemática da escritura e do discurso, da "equitação do verbo" (na "Ciropedia"), valor máximo na estética da geração anterior e sua tentativa de harmonizar sujeito e objetividade. Verdadeiramente, a imagem da nobreza e o fundo mitológico que lhe sustenta, são ainda características da geração anterior, mas que agora assumem uma conotação transgressora. Toda essa condição de crise do sujeito-poeta como organizador verbal da realidade é a primeira grande marca que os distingue da geração anterior, ou melhor, que os contrapõe.

[374] Tese apresentada por R. R. CORGOSINHO, *O Poema Concreto e a Contribuição de Lacan: a não-relação endereçada*. Tese (Doutorado em Letras) – FL-UFMG. Belo Horizonte, 2011.

Agora a proposição poética está ancorada na destituição do "eu" como centro de enunciação, lição que, como visto, veio de Mallarmé.

Podemos afirmar que, nos instantes iniciais da empreitada, reagiu-se contra o subjetivismo lírico de tipo clássico da Geração 45, ainda que amplificando a dicção, o vocabulário e, de um modo mais geral, mas autêntico, o universo poético que negavam. Extremou e caricaturou: o sentimento amoroso é desencorajado, quando não puramente carnalizado pelo erotismo proto-pornográfico ("sexo bivalve", em Haroldo, "tuas pernas em M / silenciosa moenda do crepúsculo" na prostituta negra, de Décio, ou na passagem "e com cuidados-orvalho e penetrando / e com singelos de vidro e penetrando / nesse interregno de tuas coxas // enluernar teu coração de esperma", de "O Coração Final", de Augusto), ao mesmo tempo em que "o humor e a ironia corroem a sempre ameaçadora nobreza dos temas líricos". O cotidiano grotesco choca-se, fundente, com arrojados recursos linguísticos como o uso de *tmeses* (especialmente em Augusto e inclusive em "Coração Final") que "interceptam a frase linear, contribuindo para a simultaneidade da informação poética buscada", as montagens de palavras ou "as metáforas se esgarçam na sintaxe e rodam livres em torno da essência dos objetos"[375] do mesmo modo que os versos e palavras espalham-se graficamente pelo branco da página.

Mas o que em Augusto se dava pela *temática* da evasão ou subtração, em Haroldo atinge, como dito, o centro da forma poética pelo recurso à composição de palavras ao estilo joyceano: o uso da linguagem como expressão construtiva da interioridade que abdica do referencial mimético para adquirir corpo no próprio processo de sua manipulação. Não há mais a harmonia organizadora da palavra com relação às coisas do mundo, mas o mergulho em seu movimento próprio e amorfo (o poeta "escafandrista"). O que também se vê em Pignatari, por exemplo, no "príncipe cantor" de "Rosa d'Amigos" ou em seu "Epitáfio" ("Estás cansado Pignatari / [...] Mansas dinastias de gestos nas ruinas dulcificando as intempéries da memória / Descansa Pignatari"), igualmente indicadores da crise do sujeito-criador e seu aprisionamento nas formas convencionais, como também aparece em "Hidrofobia em Canárias" ("décius é o cão / pignatari – o canil"). No fundo, há o mesmo afastamento do "eu lírico" enquanto convenção construtiva poético-textual, o que justifica a referência anterior à escrita cubista de Pignatari. Ficam, desse modo, claras as diferenças, Haroldo foi o geólogo que operou uma "arqueologia das palavras" ou "mineralogia do

[375] I. SIMON, V. DANTAS, op. cit., p. 16.

texto”[376], ao passo que Augusto foi o músico, pois nele residiu a consciência musical mais bem realizada, e também porque, sobre essa arte, foi o que mais soube e escreveu (desde o prólogo a “Poetamenos” até *Música de Invenção* e *Balanço da Bossa e Outras Bossas*); Pignatari foi o espírito prático e utilitário da convergência, o poeta *designer* mais bem acabado.

3.2. Visualidade e Criação do Paideuma

Se Pignatari havia trazido a Haroldo e Augusto, a partir de “O Lobisomem”, a célula germinativa da ruptura com o humanismo da Geração 45 pela fuga temática, descartezianização (tratar a si mesmo como estranho) e abandono dos procedimentos formais consagrados, foram as Bienais de 1951 e 1953 que lhes propiciaram o estabelecimento de referenciais definitivos para a quebra do epigonismo já então anunciada. A partir das obras vistas nas bienais (ou nas exposições que lhes antecederam, especialmente Max Bill, Calder e Mondrian), as experimentações finalmente apontavam o caminho definitivo para a ruptura. Daí por diante, os concretistas se dedicarão ao estabelecimento de uma linhagem histórica dentro da poesia, capaz de legitimar a nova posição assumida pelo grupo a partir da técnica formal.

É o que vemos em “Poetamentos” (1953), série textual multicolor composta por Augusto de Campos e que, posteriormente, foi publicada em *Noigandres 2* (1955). Aqui, não se pode falar propriamente em “poemas”, tão profundamente arraigados se encontram no processo de decomposição da linguagem musical ocidental do *serialismo integral* de Webern e na espacialização visual do material poético. Subestimando a exposição Ruptura (MAM-SP, 1952), o manifesto de mesmo nome que marcara o início do movimento concretista paulista e todo o trabalho de Mário Pedrosa no Rio de Janeiro, desde 1950, junto ao grupo Frente[377], a versão noigandres da história pós-data precisamente na redação (nem ao menos é a data da publicação que só se dará em 1955) da série “Poetamenos”, de Augusto de Campos, o ano do seu nascimento. Foi Ferreira Gullar o primeiro a desmistificar essa visão, entre 1959 e 1960,

[376] Esse tipo de estratégia também foi adotada por Lêdo Ivo em *Cântico*, através do “duelo entre a inspiração e o dicionário”, como define o próprio poeta, sendo que o processo cumulativo (*Ode ao Crepúsculo*) vem do “seiscentismo gongórico” e ressoa em Murilo Mendes e Vinicius de Moraes.

[377] Afirma Otília Arantes (1940-) que Mário Pedrosa foi “o responsável pela criação do primeiro núcleo ‘concreto’, em 1947/48 no Rio, com Ivan Serpa (1923-1973), Mavignier, Abraham Palatnik (1928-) – aos quais se uniriam depois muitos outros, dando origem ao grupo ‘Frente’, de cujos desdobramentos surgiu o neoconcretismo”. O. B. F. ARANTES, “Prefácio”. In: M. PEDROSA, *Política das Artes: textos escolhidos I*, p. 19.

em seus artigos publicados na página de Artes do *Jornal do Brasil*, posteriormente recolhidos em *Etapas da Arte Contemporânea*, como veremos no próximo capítulo.

A exposição que originou o grupo homônimo liderado por Waldemar Cordeiro (Ruptura)[378], rompia com as vertentes subjetivas do figurativismo expressionista e a tendência aleatório-abstracionista (concepção "hedonista da arte abstrata"), propondo em seu lugar a organização do espaço (a estrutura das formas e das cores) desvinculadas de conteúdos extra-pictóricos (figuração/expressão). Segundo palavras do crítico Mário Pedrosa, essa nova poética, pautada nos princípios da *Gestalt* (teoria da forma), se configurou pela "exteriorização precisa da própria visualidade, uma objetividade formal que aspira ao momento em que a própria mão poderá ser substituída na confecção do quadro". Cordeiro já havia passado pelo expressionismo, pelo flerte com o cubismo, pelo abstrato informal e pela geometrização construtiva a partir de Mondrian via Max Bill. Também herdou a concepção da arte de Konrad Fiedler (1841-1895), que concebia a arte não como um processo de representação, mas como um processo de conhecimento, e da Gestalt. Foi sob essas influências que Cordeiro redigiu o Manifesto Ruptura.

Na referida série de 1953, Augusto pensou converter à poesia a *handwerkslehre* da música de Webern. Sua proposição de uma melodiadetimbres [*klangfarbenmelodie*] com palavras configurava uma convergência para um "tema gráfico-fonético ou ideogrâmico" no uso das frases, palavras, sílabas e letras, numa espécie de serialismo integral do léxico (do fonema ao sintagma), que inclui ainda o uso do branco na página e variações cromográficas que, quando oralizadas, reverberam por um caminho tortuoso, o mesmo perseguido por Décio Pignatari em suas proposições teóricas[379]. Mas, naquele momento, esse caminho ainda era pouco claro e a aproximação dos artistas do grupo Ruptura (liderado por Waldemar Cordeiro) e dos jovens músicos da Escola Livre de Música (fundada por Koellreutter) ainda não havia sido devidamente metabolizado. Vejamos como isso se transluz na obra.

O conjunto é composto por seis poemas que empregam nas letras as três cores primárias (azul, amarelo, vermelho) e as três secundárias (laranja, violeta, verde), compondo uma "melodia de timbres" em séries de duas, quatro ou cinco delas (apenas um poema mobiliza seis cores). Foram publicados pela primeira vez em *Noigandres 2* (fevereiro de

[378] Além de Waldemar, compunham o grupo Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Kazmer Féjer (1923-1989), Leopold Haar (1910-1954), Luiz Sacilotto e Anatol Wladyslaw (1913-2004).
[379] A *klangfarbenmelodie* havia sido apresentada por Schoenberg, ao final de sua *Harmonielehre*, como um dos caminhos possíveis à nova harmonia nascente: abolição da distinção tradicional entre altura sonora [*höhe*] e timbre [*farbe*]. A. SCHOENBERG, *Harmonia*, p. 578.

1955) junto à ciropédia de Haroldo, em tiragem limitadíssima de uma centena de exemplares, devido ao custo do colorido de Augusto, conforme relato de João Bandeira e Lenora de Barros[380]. *Noigandres 2* não conta com Décio Pignatari que, desde junho de 1954, estava na Europa travando contato com Eugen Gomringer (1925-), ligado a Max Bill e à Ulm, cuja poesia chamada de *konstellationen* [*constelações,* vindo de Mallarmé] muito inspirou os concretistas. Em 1955 Gomringer publica "Do Verso à Constelação: função e forma de uma nova poesia". No mesmo ano, alguns poemas de "Poetamenos" foram oralizados no Teatro Arena, em São Paulo, pelo maestro Diogo Pacheco (1921-), com projeção simultânea de *slides* coloridos e sob o autorrótulo de "poesia concreta", como havia sido no artigo à revista *Forum*, do Centro Acadêmico da Faculdade Paulista de Direito[381].

Por isso dizermos que é nesta série que tem início a exploração das múltiplas dimensões do significante a fim de estabelecer novos modos de relacioná-los numa sintaxe de ordem espacial (grafo-sintaxe). Agora, o som, a distribuição dos signos no branco da página, o uso funcional da tipografia, a pluridirecionalidade das linhas de leitura (polissemia), o agrupamento por cores etc., são os recursos que tentam manter a unidade do poema que não tem mais sua estrutura assentada no verso linear, mas no signo enquanto tal, que tende a se subdividir em seus fonemas: o poema gerador dos seus próprios processos formais. Todavia, ainda não foi atingida aquela radicalidade de "Un Coup de Dés", de Mallarmé, no qual a *comunicação poética* se dá exclusivamente pela manipulação (jogo de pesos, estruturação) linguística e não mais pela *expressão* temática. Aqui ainda não há o apagamento da psicologia enunciadora ou do tema referente, o que só ocorrerá na fase ortodoxa do concretismo, ainda que seja visível o direcionamento neste sentido. Daí a se dizer que a poesia concreta, em sua fase heroica, será uma poesia de comunicação não-expressiva porque desprovida da problemática do sujeito, o que se viabiliza pelo uso de signos concretos e não simbólicos.

Começa então a se esboçar, mas sem consumação definitiva, o apagamento do sujeito enunciador que conduz ao poema enquanto realidade ensimesmada: poema-objeto. Isso nos faz concordar com a observação de Aguilar que vê "Poetamenos" como antítese à vertente normativa, intimista e estetizante da Geração 45, mas que ainda mantém a "subjetividade" angustiada do sujeito como instância enunciadora e um evidente "expressionismo" temático,

[380] J. BANDEIRA, L. BARROS, *Grupo Noigandres.* São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antônia (USP), 2002, p. 13.
[381] Ibid., p. 18.

comumente obscurecido por sua consideração (inclusive por parte dos próprios noigandres) junto ao período concretista propriamente dito.

> Em Augusto de Campos, o abandono progressivo do verso durante os anos 1950 representou a necessidade de plasmar uma experiência fragmentária mas intensa, que é característica do moderno. Já em seu livro de poemas de 1953, observa-se o esforço por configurar uma imagem sintética dessa experiência que evite a lógica discursiva e que seja equivalente ao espaço da página e à espacialidade dos signos (cada peça de *Poetamenos* é um ideograma). Esta tensão entre experiência moderna fragmentária e busca de imagens sintéticas é o núcleo mais persistente da poética de Augusto de Campos.[382]

É importante insistir que "Poetamenos" não foi publicado em 1953, ainda que seja datado deste ano (jan.-jul. 1953), mas em dezembro de 1955, em *Noigandres 2*, e depois em edição individual (1973). No ano de 1954, Pignatari leciona sobre poesia moderna no V Curso Internacional de Férias Pró-Arte[383], organizado pelo maestro Koellreutter, no Rio de Janeiro, entre 10 e 31 de janeiro. Deu-se aí, como se pode ver no programa divulgado à imprensa, a introdução do nome de Mallarmé como uma das raízes da poesia moderna – ao lado de Rimbaud, Laforgue e Tristan Corbière (1845-1875) –, pavimentando assim o caminho à "rarefação dos limites da poesia-prosa em James Joyce e Pound". Também foi neste ano que o grupo estabeleceu contato com o então jovem compositor francês Pierre Boulez, igualmente adepto da conjunção Mallarmé-Webern. O contato se aprofunda com a ida de Pignatari à Europa (1954-6), quando também contata John Cage, Edgar Varèse (1883-1965), Michel Philippot (1925-1996), Hermann Scherchen (1891-1966, ex-mestre de Koellreutter[384]), Tomás Maldonado (líder do abstratoconcretismo argentino) e especialmente Eugen Gombringer, autor de "Constellationen" (1953) e do manifesto "Do Verso à Constelação" (1955). Ainda em 1955, Augusto começa a se corresponder com o poeta estadunidense e.e. cummings (1894-1962).

"O Jogral e a Prostituta Negra" (em *O Carrossel*), de Pignatari, "Ad Augustum per Augusta" (em *Noigandres 1*), de Augusto, e "Ciropedia ou a Educação do Príncipe" (em *Noigandres 2*), de Haroldo, não tinham nada que ver com o concretismo que estava sendo concebido em 1955 influenciado – suspeitemos, a julgar pelo fato da teoria ter visivelmente se

[382] G. AGUILAR, op. cit., pp. 275-7.
[383] O nome dado ao curso foi "Raízes da Poesia Moderna".
[384] Há na breve cronologia do grupo apresentada à *Teoria da Poesia Concreta* a menção de correspondências entre os três integrantes do grupo Noigandres onde são discutidos "problemas estéticos e ideológicos" a partir da definição de engajamento proposta por Sartre. Esta discussão jamais será referida nos textos manifestos pelo grupo, tendo portanto um feitio exclusivamente privado e circunstancial, mas de modo algum desprezível, sobre a formação dos autores. Cf. T. P. C., p. 260.

adiantado à prática – pelos referidos contatos. Mas, mesmo no caso da teoria, fica difícil falar em concretismo antes disso. A amarração – senão definitiva ao menos definidora – das noções veio em dois artigos de Augusto de Campos[385] deste mesmo ano de 1955, que não continham a expressão "poesia concreta", só acrescida em sua versão de 1956. Antes disso, o termo só teve figuração textual em outubro de 1955, no introito "Poesia Concreta", que acompanhava esses três poemas[386]. Mesmo assim, o documento é posterior ao contato de Pignatari com os concretistas de Ulm.

Ao embalo das artes plásticas e da música, Augusto reconhecia uma tendência na poesia contemporânea de pôr "de lado as pretensões figurativas da expressão" (o que, para ele, não implicava a negação do seu significado), dotando a palavra na obra escrita de uma autonomia sem precedentes, atingindo o estágio mais extremo (e até exagerado) da afirmação sartreana de que na poesia as palavras não são simplesmente signos (como na prosa), mas *coisas* cujo manuseio desencadeia toda uma nova estruturação poética "ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade toda dinâmica, 'verbivocovisual' [...] de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis"[387]. Uma presentificação linguística – intransferível à formulação imagética – que foi definida, neste mesmo período (1956), por Octávio Paz ao apontar que "toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase. Em consequência, o sentido ou significado é um *querer dizer*. Ou seja, um dizer que pode ser dito de outra maneira. O sentido da imagem [poética], pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica a si mesma*"[388].

Em "Pontos-Periferia-Poesia Concreta" é expresso, pela primeira vez, o tema que será, doravante, repetido em *ostinato*: a espacialização visual do poema como "subdivisões prismáticas da Ideia" no "poema planta" de Mallarmé, a "técnica do palimpsesto" por associações sonoras em Joyce, o mosaico ideogrâmico de Pound, a desintegração da palavra

[385] A. CAMPOS, "Poesia Estrutura", *Diário de São Paulo*, 20 mar. 1955 e "Poema, Ideograma", *Diário de São Paulo*, 27 mar. 1955, posteriormente coligidos sob o título de "Pontos-Periferia-Poesia Concreta", publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* em novembro do ano seguinte. Como veremos no último capítulo (parte 3), algumas passagens inteiras deste artigo-compilação de 1956 inexistiam ou eram bem outras na publicação original, sendo mais do que sínteses, rasuras e enxertos de um percurso alterado. Trata-se de uma mudança do ponto de gravitação da história, da inversão copernicana dos noigandres, como detalhou Paulo Franchetti: "Diminuir as diferenças na valorização dos autores e realçar a contribuição que cada um deles prestou à elaboração do projeto da poesia concreta". P. FRANCHETTI, *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. Campinas: Ed. Unicamp, 1989, p. 50.
[386] A. CAMPOS, "Poesia Concreta", *Fórum* (revista do C. A. 22 de Agosto da Faculdade Paulista de Direito), ano I, n. III, outubro de 1955.
[387] Idem, "Pontos-Periferia-Poesia Concreta". In: T. P. C., p. 55-6.
[388] O. PAZ, op. cit., p. 115.

pela combinação olho-fôlego em cummings e a arquitetura do verso no João Cabral de Melo Neto (1920-1999) de "Antiode" (1946) e "Fábula" (1947); todos adeptos do mesmo caminho trilhado à poesia concreta por Haroldo e Décio Pignatari, respectivamente em "Ciropedia ou a Educação do Príncipe" (1952) e "O Jogral e a Prostituta Negra". Estava formado o *paideuma*, o conjunto seletivo de influências que inspiram o grupo, mesmo que essa palavra ainda não fosse usada.

Nisto está explícito (em ao menos três aspectos) o caráter modernista do grupo: 1) a busca de um reconhecimento institucional legitimador de sua prática enquanto arte (autonomia reivindicada pelo manifesto burocrático, no caso um texto-apresentação de caráter didático), 2) o critério evolucionista de estabelecer uma linhagem legitimadora (a reorganização do arquivo e seu repertório) que demonstre sua prática inovadora como lógica consequência da evolução das formas artísticas e 3) o sectarismo estilístico (antivanguarda) devido ao estabelecimento de uma linhagem (a homogeneidade das vias históricas: um único caminho possível à realização da arte).

Estes três elementos confluíram na construção de uma linhagem, de um conjunto de autores – que eles depois chamarão por "paideuma" – que justificasse esse direcionamento da poesia à visualidade exposto nas obras e teorias que eles começavam a fabular em mais teorias que obras[389]. Nesse sentido, pode-se falar que há nos concretistas uma problemática nova (a crise do sujeito poético e seu apagamento) que é resolvida em *relativa continuidade* aos caminhos percorridos pela poesia da Geração 45, pois sua autolegitimação não rompe com o antivanguardismo destes, mas apenas com seu conservadorismo antimoderno. Assim, o antivanguardismo *neoclássico* da geração anterior é substituído por um (hiper)modernismo inspirado na Semana de 22 e pelo abstracionismo plástico legado pelas Bienais, que aparece pela primeira vez com a publicação de "Poetamenos" (1953). Igualmente, não seria de todo arbitrário afirmar que a própria formação do grupo Noigandres, em 1952, teve como finalidade uma disputa institucional que havia sido prenunciada no poema fundacional "Rosa d'Amigos", tanto em sua dedicatória ("a Haroldo / a Augusto / a mim") quanto nas passagens "conciliemos ao crepúsculo" (que se refere à necessidade de superar a geração morredoura que ainda se faz presente, especialmente na dicção) e "Atenta, meu irmão / À cavalgada dos bardos na alvorada".

[389] A importância do caráter teórico da poesia concreta não pode ser diminuída. Como observou Antonio Candido, a teoria concretista pode até mesmo ser considerada como mais importante que a poesia dela decorrente: "A sua atividade [a dos poetas concretistas] tem cunho polêmico e ânimo transformador; e talvez, nela, seja mais importante a parte doutrinaria e crítica". A. CANDIDO, *Iniciação à Literatura Brasileira*, p. 124.

Sérgio Buarque de Holanda enxergava neste nascente "pós-modernismo", uma "reação contra a espécie do jornalismo poético em que tantas vezes decaíram os epígonos da geração precedente"[390], que atingiu seus melhores resultados em João Cabral, "a mais surpreendente revelação dos *Cadernos* do Clube de Poesia de São Paulo"[391]. Era justamente o rejeitado pelos de 45 que interessava aos concretistas e, por isso, toda a polêmica construída em torno de muitos pontos comuns. A geração 45 havia sido largamente influenciada por um "parnaso coerente, e todo-poderoso" composto por Fernando Pessoa, Rilke, Paul Valéry e T. S. Eliot: equilíbrio entre contrários, harmonia espiritual-material, sublime-grotesco, paixão-ironia, poético-prosaico, mas que, entre os nossos, esteve desprovido do grotesco, do irônico e do prosaico. Enfim, desprovido de equilíbrio, porque foi unilateral, também nos concretistas. Das musas do parnaso neomoderno, os concretistas agasalharam Ezra Pound, especialmente seu tradicionalismo político e cultural de um homem novo do Middle West "em busca de antepassados ilustres", pois um mandarinato cultural só pode se justificar pela tradição.

Vimos como, no poema de Pignatari, manifestação prática do que o autor teorizou como o "poeta torturado pela angústia da expressão", a tendência concretista se refere especialmente ao uso de *cortes* ["carbô / nica", "está / tua", "cama / ra"], *tmeses* ["Teu lustre em volutas (polvo / barroco sopesando sete / laranjas podres) e teu leito de chumbo / têm as galas do cortejo", "inter(ataúde e espelho)morres", "poeta feliz(ardo em louros!)" e al(gema negra)cova] e *palavras-cabide* ["intermorres"] que obliteram o único e constante verso: "Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas". Enquanto, em Haroldo, tais tendências apareceram nas palavras-compostas que converteram as ideias erigidas (por imagens e metáforas dispostas em blocos sonoros) em "ideogramas verbais de sons", como "linguamortas", "Paranúpcias", "Pronúpicias", "puericultura", "maralmiscar", "rotundifólia", "labilingue". Nada que acresça muito ao que foi arrolado.

O texto de Augusto reforça essas ideias e deixa exposto pela primeira vez o coerente (quanto a suas premissas, não a suas consequências) desprezo concretista pelas vanguardas dadaístas e surrealistas que se opunham ao esteticismo do autor de "Un Coup de Dés". Augusto vê em Mallarmé o inventor de um processo composicional que antecipa os experimentos musicais de Schoenberg, Webern, Boulez e Stockhausen, e as novas inventivas poéticas de cummings, Apollinaire, Pound e Joyce. O que permite aproximá-los é a

[390] S. B. HOLANDA, "A Difícil Alvorada", op. cit. p. 392.
[391] Ibid.

homologia entre os processos de mobilização e emprego dos materiais artísticos, os quais o autor fixa sob o nome de *estrutura*.

> Os vários pugil/ismos do começo do século – não obstante sua utilidade e necessidade – tiveram o infortúnio de obscurecer a importância desse "poema planta", desse "grande poema tipográfico e cosmogônico", que vale por si só todo o vozerio das vanguardas de alguns anos depois. [...] As experiências que, a seguir, se entregaram futuristas e dadaístas longe estavam de possuir aquelas características de funcionalidade que fazem de *Un coup de Dés* uma rigorosa e compreensível constelação de palavras.[392]

Esta cosmogonia de Mallarmé ocorre, segundo Augusto, porque, a partir de "subdivisões prismáticas da Ideia", a unidade poética passa a ser buscada por outros recursos construtivos que não os da tradição poética ocidental. A funcionalização poética dos recursos do tipógrafo é posta como base de hierarquização e recorrência temática, de indicações de entonação e de pausas. Trata-se, fundamentalmente, da "utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servir a toda a gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico"[393], dotando de maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção pelo uso do branco da página.

Augusto racionaliza e formaliza os procedimentos pelo cruzamento labiríntico de seus esquemas gráfico-temáticos a partir do famoso prefácio mallarmaico. Mas a funcionalização tipográfica é apenas um dos novos aspectos explorados por Mallarmé em "Lance de Dados", ainda que visceralmente ajustada a sua concepção mais global. Augusto nem sempre sustentou esse desprezo ou desconhecimento de outras dimensões do poema e, quanto a isso, os comentários a sua tradução (em parceria com Haroldo e Pignatari) em *Mallarmé* (1974) são suficientemente evidentes. O que importa destacar por agora é sua percepção e ênfase inicial de que a manipulação do tipógrafo pelo poeta francês era muito diferente das investidas futuristas e seu intuito de destruição da sintaxe. Segundo Augusto, o futurismo não pôde realizar o que propôs, mas sacrificou-se incondicionalmente para sua realização, ainda que em esforço debalde.

> E será possível discernir na "imaginação sem fios", nas "palavras em liberdade", na drástica condenação do adjetivo, algo assim como o pressentimento olfativo de uma renovação poética que eles, futuristas, não

[392] A. CAMPOS, "Pontos-Periferia-Poesia Concreta", *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 11 nov. 1956. In: T. P. C., pp. 31-35.
[393] Ibid., p. 35.

> chegariam a cristalizar, mas para a qual não deixaram de contribuir bastante, e até certo ponto, mais do que bastante: com sua própria imolação.[394]

Cabe também dizer que Augusto cobra dos futuristas uma "renovação poética" aos moldes mallarmaicos quando, na verdade, eles almejavam a morte da poesia, e é este fator que coloca os futuristas numa situação à parte no conjunto de movimentos artísticos do início do século passado. De modo coerente, a contraposição ao futurismo virá pelos *calligrammes* de Apollinaire, que não tinham o ímpeto destrutivista do futurismo, agindo por meio de uma "ideografia"[395]. O que existiu em Apollinaire foi uma "lógica ideográfica" de disposição espacial da palavra escrita (sintético-ideográfica) contraposta à "justaposição discursiva" da lógica gramatical (analítico-discursiva) sem nunca rompê-la em definitivo. Isso não desmerece o poema visual de Apollinaire e permite reconhecer algumas situações próprias geradas pelo procedimento.

Augusto não ignorou esse limite de Apollinaire, mas o exagerou, recriminando a representação figurativa do tema como técnica análoga ao ideograma. Segundo ele, falta ao poema ideográfico de Apollinaire a noção de visualidade sintética não-figurativa, como realizado pelos *Cantares*, de Pound, a partir da sinologia de Ernest Fenollosa (1853-1908) em "The Chinese Written Character as a Medium for Poetry"[396]. A este "método ideogrâmico" do poeta estadunidense, Augusto ainda agregou, como realizações exemplares nesse mesmo sentido, o acionamento dinâmico da tipografia no poema "No Thanks", de e.e. cummings – com quem Augusto se correspondia desde 1955 – e as diretrizes teoréticas contidas em "O Princípio Cinematográfico e o Ideograma", publicado por S. Eisenstein, em 1929, e editado em *Film Form*[397].

> Nessa extraordinária epopeia moderna, fragmentos se justapõem a fragmentos, Cantos a Cantos, sem qualquer ordenação silogística, atendendo tão-somente aos princípios ideogrâmicos: o poema, a esta altura quase completo (quarenta anos de labor criativo: 95 Cantos!), assume ele próprio a configuração de um fantástico ideograma da cosmovisão poundiana.[398]

[394] Ibid., p. 36.
[395] A este respeito vale a leitura do artigo "Devant l'ideogramme d'Apollinaire", publicado por ele mesmo, sob o pseudônimo de Gabriel Arboin, na revista *Soirées de Paris*, julho-agosto, 1914.
[396] O próprio Pound traduziu e publicou o texto de Fenollosa na *Little Review* (vol. VI n. 5,6,7,8), 1919.
[397] Ensaio originalmente publicado como posfácio ao livro de N. Kaufman, *Cinema Japonês* (Moscou, 1929). Em 1999 Haroldo de Campos publicou uma tradução do referido artigo feita por Heloysa de Lima Dantas: H CAMPOS (org.), *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, 2000.
[398] A. CAMPOS, "Pontos-Periferia-Poesia Concreta". In: T. P. C., p. 39.

Assim, quando Augusto, em nomenclatura ainda desajeitada, fala em "poema estrutura", ele está caracterizando uma tendência comum a esses autores: a expressão ideogrâmica (preferencialmente não-figurativa) que estabelece "uma equivalência fisionômica" com o tema do poema. Portanto, o termo *estrutura* aqui promete um jogo de equilíbrio-desequilíbrio movido por artifícios poético-intelectuais análogos aos da música (ao jogo de repetição-esquecimento, semelhança-dessemelhança, aparecer-parecer) e que encontram mais uma exemplificação no romance-poema *Finnegans Wake*, de James Joyce, no qual o ideograma transparece nas montagens léxicas (superposição de palavras) e no feitio micro-macrocosmo de sua composição circular.

> A verdade é que as "subdivisões prismáticas da Ideia" de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação "verbivocovisual" joyciana e a mímica verbal de cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: poesia concreta[399].

Desse modo, Augusto de Campos, seguindo e adensando as ideias do músico francês Michel Fano (1929-), aponta como as práticas destes poetas convergem para o trabalho com estruturas que abdicam de um contexto temporal vetorial, no sentido de um desenvolvimento, para centralizarem a totalidade no instante, que só se compõe (adquire significado) com a apreensão da totalidade sincrônica da obra. Augusto confunde o ideograma de Apollinaire (caligrama) com os poemas "em forma de", figurativos ou configurados, portanto, mantenedores da lógica discursiva tradicional. Contrapõe a isso o ideograma, enquanto poema estrutura, não-figurativo, logo, fisionômico e, consequentemente, sincrônico. Mas as incoerências são muitas.

Os caligramas de Apollinaire não são poemas configurados (em forma de) como foram os de Símias de Rodes (séc. III a.C.), Teócrito (310 a.C.-250 a.C.), Dosiades de Rodes ou o "Ovonovelo" de Augusto, nem ao menos são figurativos no sentido de (ainda que livres) manterem uma relação tautológica com o seu conteúdo, como veremos no primeiro item do próximo capítulo. Do mesmo modo, não há abandono maior da lógica discursiva em Pound ou cummings que também não houvesse em Apollinaire. Existe um figurativismo que pode ser dito livre porque *deriva* da escritura (não a *conforma*), mas ele não está presente em todos

[399] Ibid., p. 42. Na última etapa desta tese (capítulo V, seção III), veremos que este parágrafo foi alterado em sua publicação de 1956, com relação a sua versão original de 1955.

os seus ideogramas, ainda que, como em Pound, nunca tenha havido o abandono da lógica discursiva. As consequências que derivam destas formulações um tanto incoerentes seriam mais bem definidas por Haroldo de Campos em "Poesia e Paraíso Perdido" (*Diário de São Paulo*, 5 jun. 1955, republicado em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1955) e "A Obra de Arte Aberta" (*Diário de São Paulo*, 3 ago. 1955, republicado em *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1956).

Antes, uma consideração. Não podemos diminuir analiticamente o fascínio exercido pela voga fenomenológica de ruptura com a filosofia sartreana na França dos anos 50 quando observamos as posições dos concretistas, como as de Augusto, uma vez que não temos como comprovar a medida e o peso da influência da estética de Ulm até então. De qualquer modo, o intuito concretista é claramente comum ao estruturalista. O programa fenomenológico havia sido apresentado por Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) no I Colóquio Internacional de Fenomenologia em Bruxelas ("Sur la Phénoménologie du Langage", 1951, republicado em *Signes*, 1960), no qual remontava à definição saussureana do *signo* como entidade essencialmente relacional cuja função não consiste na expressão de um sentido, mas em assinalar uma diferença de sentido com relação aos demais signos, o que o aproxima bastante do conhecido artigo de Lévi-Strauss, e marco da nascente antropologia estruturalista, "Introdução à Obra de Marcel Mauss" (1950).

Esta voga fenomenológica que desembocou, como indicamos, na linguística estrutural inspirada pela nova antropologia, visava uma ampliação da razão a fim de compreender o quê, no mundo, e nas relações humanas que ele porta, antecede ou transcende os limites dessa própria razão. Como indicou François Dosse (1950-), foi via Merleau-Ponty que Lacan descobriu Saussure, mostrando todas as afinidades existentes entre os seus programas. Foram justamente essas ideias (vindas por Boulez, Fano etc.) que mais tocaram os concretistas em seu projeto de ruptura e afirmação contra a Geração 45, fazendo com que eles as aprofundassem especialmente pelo recurso à nova linguística proposta por Roman Jakobson (1896-1982) e refletida no "método formalista" que trataremos mais adiante. Nesta via ainda desempenharão destacado papel a *teoria matemática da comunicação* e a *teoria da informação*, de inspiração em Saussure e Charles Sanders Peirce (1839-1914), o que foi permitido pela homologia das estruturas formais deduzidas da linguística e da antropologia. A saber, o fundamento na perda do determinismo *temporal* (diacrônico) para privilegiar a determinação de ordem *morfológica* (sincrônica).

Seja permitida a ampliação do aparte, pois cabe apontar que, afeito à leitura de Mallarmé desde os 12 anos, Jakobson havia aderido ainda jovem à corrente futurista de Velemir Khlebnikov (1885-1922), Maiakovski e Malévitch na Rússia pré-revolucionária. Já em 1915 se empenhou na criação do Círculo Linguístico de Moscou – depois de ter conhecido, entre 1914 e 1915, a fonologia do príncipe Nicolas Troubetzkoy (1890-1938) – e em 1926 criou o Círculo de Praga. "Mais do que um modelo linguístico, o que vai construir o núcleo racional do estruturalismo, o modelo dos modelos, é a fonologia estrutural"[400]. Além disso, Jakobson chega a Praga iniciado na leitura de *Logische Untersuchungen*, de Edmund Husserl (1859-1938), e familiariza-se com o Curso de Linguística Geral de Saussure logo em 1920.

A fonologia leva-o a perceber a diferença de musicalidade mesmo entre línguas cujas bases lexicais são próximas (como o russo e o tcheco) devido a diferenças de tonalidade decorrentes de preferências fonológicas muito distintas, preparando os alicerces de um programa explicitamente estruturalista: a estrutura seria um todo dinâmico – a partir do formalismo russo, Husserl, Gestalt e seus vínculos com o Círculo de Viena[401] –, que exerce tanto uma função *comunicativa* (significado) quanto *poética* (significante), sendo que este último é o que mais interessa ao Círculo de Praga.

Foi isso que se apresentou no I Congresso de Linguística Geral de Haia, entre 10 e 15 de abril de 1928, no qual já se falava claramente em linguística estrutural e funcional, numa sutil, mas importante, diferença com relação às teses saussurianas: a língua como *sistema funcional* em que o corte diacronia/sincronia não é mais uma barreira intransponível, pois aqui sincrônico não se confunde com estático, como afirmado no *Ensaio de Linguística Geral*. A orientação ou inspiração, como indicado, advém das oposições fônicas de Troubetzkoy, desenvolvimento próximo ao da *diferença pertinente*, de Saussure, com o fonema constituindo a *unidade mínima de pertinência*.

À margem de toda a realidade extralinguística, todos os traços pertinentes se reúnem em doze oposições binárias. Estava criado o binarismo que se imortalizaria na contraposição das figuras retóricas da *metáfora* (seleção paradigmática mais ligada ao referente) e *metonímia* (relação de contiguidade sintagmal, mais ligada à autotelia da formulação).

[400] F. DOSSE, *História do Estruturalismo*, vol. I: o campo do signo, 1945-1966. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Campinas: Ensaio, Ed. Unicamp, p. 80.
[401] Jakobson também manterá excelentes relações com o Círculo de Copenhagen (1939), de Louis Trolle Hjelmslev (1899-1965) e Viggo Bröndal (1887-1942).

Também a obra que apresentou Roland Barthes (*Le Degré Zéro de l'Écriture*) inseria-se nesse mesmo anseio do *grau zero da unidade linguística*, de Jakobson, ou do *grau zero do parentesco*, de Lévi-Strauss. Suas ressonâncias estão na busca desesperada de uma nova escrita no *nouveau roman* após o abandono da totalidade, das aspirações universalistas e o aparecimento de uma pluralidade de escritas pelas quais o escritor se situa mediante a condição burguesa. Um enfrentamento pessoal que foi elaborado por Benjamin nos termos de *vivência* e *experiência*, ambos claramente inspirados em Proust e o seu "quase-romance": "A literatura torna-se a utopia da linguagem", afirma *O Grau Zero da Escritura*. A desmontagem passa então a ser prioridade.

Se a qualificação de cummings por Augusto havia sido sugerida pela justaposição do adjetivo *inventor* ("poeta-inventor")[402], Haroldo consolidará em "Poesia e Paraíso Perdido" (5 jun. 1955) a expressão "obra de criação", como desígnio da transformação existente nas formas poéticas. Não no sentido de uma "hierarquia de valor", mas no de uma "metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de culturmorfologia: *make it new*"[403]. Valendo-se do artigo "Date Line", de Pound, em *Make it New*[404], e sua associação ao trabalho etnográfico e antropológico de Leo Frobenius (1873-1938) por Guy Davenport[405] (1927-2005), Haroldo propõe o reconhecimento de uma "metodologia crítica, tácita ou expressa" nesse tipo de obra: "a ordenação do conhecimento, de sorte que o próximo homem (ou geração) possa encontrar da maneira mais rápida a parte viva do mesmo, e gastar o menos tempo possível com caminhos obsoletos"[406]. O que ele também vê realizar-se em P. Boulez – a partir da conjugação da Segunda Escola de Viena a Igor Stravinsky (1882-1971) –, Philippot e Stockhausen.

Pensada em contraponto, a culturmorfologia logo exige seus antípodas. O primeiro golpe mira Adrian Leverkühn, "licântropo desesperado e último da grandiloquência romântica em colapso frente à guerra total da revolução schönberguiana"[407], tingindo o centro da obra de Thomas Mann (1875-1955) com uma até então infrequente tonalidade depreciativa: "o avatar fáustico é apenas um dos dragões-chineses, uma das carantonhas de artifício de que se servem

[402] F. DOSSE, op. cit., p. 40.
[403] H. CAMPOS, "Poesia e Paraíso Perdido". In: T. P. C., p. 42.
[404] E. POUND, "Date Line". In: *Make it New*. New Haven: Yale University Press, 1935.
[405] Especialmente o seu conceito de "culturmorfologia" [*Kulturmorphologie* = "transferência de cultura"] associado por Davenport à prática poética de Pound. Cf. G. DAVENPORT, "Pound and Frobenius". In: *Motive and Method in the Cantos of Ezra Pound*. New York: Columbia University Press, 1950.
[406] E. POUND apud H. CAMPOS, op. cit., p. 43.
[407] H. CAMPOS, "Poesia e Paraíso Perdido", p. 44.

aqueles que investem a arte de uma 'função catártica' precípua, espécie de clister do coração acrescido, às furtadelas, ao elenco portátil dos decoctórios"[408].

A metáfora grotesca, porque "clister" é o que em grego nomeia a mesma modalidade de lavagem intestinal por via retal que o latino "enema", tem posição e objetivo declarados: contrapor-se ao olhar "medusante" do humanismo pela negação inicial da *catarse*.

> Esse novo arcadismo, convencionado à sombra de clichês, sancionando a preguiça e a omissão como atitude frente aos problemas estéticos, autolimitado por um senso autárquico-solipsista de *métier* que excomunga a permeabilidade entre as soluções poéticas, musicais ou das artes visuais [...], tem como palavra senha entre nós o conceito de humano. Como se a bela, a nobre, a fecunda palavra *humano* fosse um vocábulo-eunuco, destinado a nomear a esterilidade ao invés da criação.[409]

Em Haroldo, a associação se faz rápida entre *elementos de redundância* e *lugar-comum*, e os poucos artistas que conseguem desvencilhar-se do "paraíso doméstico" das convenções humanistas, só o fazem porque, inconscientemente, operam com o método crítico da culturmorfologia, o que explicaria os "isolados ápices criativos" intercalados à mórfica nostalgia do "jogo sem imprevistos". Ainda que associado à luta entre modernismo e reminiscências românticas, estas oscilações poéticas são claramente hierarquizadas e nunca reconhecidas como componentes complementares da unidade estilística dos autores.

> É tempo de libertar a obra de arte criativa da tralha de matracas e da mística do pecado original com que o conformismo das estéticas paradisíacas procura ferreteá-la para garantia da salubridade convencionada de suas estâncias de ócio fungível: "intelectualismo", "formalismo" e outros tantos falsos pejorativos [...].[410]

A solução estaria em "colher no ar uma tradição viva" do modo como realizaram os autores criadores Pound, cummings, Boulez, entre outros, acrescidos dos pequenos lampejos inventivos de alguns conservadores desbordados. Caberia, em defesa das escolhas dos autores não-mencionados e em ataque ao radicalismo modernista de Haroldo, replicar com certa ironia a frase que perora sua crítica: "Não é muito esperar do intelectual brasileiro, em 1955, que pondere essa dialética".

Como vemos, muitas dessas ideias vieram de Pierre Boulez: a associação Mallarmé-Webern, a "estrutura funcional", os "isomorfismos", a dinâmica "micro-macrocósmica", o espaço como agenciamento dos elementos artísticos etc. É perceptível não só a influência

[408] Ibid., p. 45.
[409] Ibid., p. 45.
[410] Ibid., p. 47.

exercida pelas ideias de Boulez na leitura que os jovens poetas paulistas faziam das vanguardas, mas também como essa leitura estava enviesada, porque as considerações boulezianas sobre Olivier Messiaen (1908-1922), J. Cage ou B. Bartók nos artigos citados por Haroldo, são completamente ignoradas, como se não tivessem sido vistas. Essa recusa é filha da urgência mais imediata posta pela multidirecionalidade e multidimensionalidade do material poético que emanava das experiências quase-concretistas com as quais se debatiam os brasileiros. Os novos processos de agenciamento do material poético são vistos em analogia ao esforço construtivo-formal lido em Webern por Boulez. Em Webern, a elaboração de uma morfologia e de uma sintaxe nova, que conduz ao centro do discurso e das possibilidades retóricas, é independente da ideia de um princípio fundador da obra, e foi justamente daí que vieram as críticas de Adorno.

É o que vemos nos dois artigos de Boulez citados textualmente em "Poesia e Paraíso Perdido", expressão, aliás, tomada de empréstimo da argumentação do compositor francês em "Moment de Jean-Sébastien Bach" (*Contrepoints*, VII Cahier, Paris, 1951, pp. 72-86). O outro artigo é "Éventuellemente..." (*La Revue Musicale: l'Oeuvre du XX Siècle*, Paris, 1952, pp. 117-147). Ambos foram republicados em 1966 em *Relevés d'Apprenti* que, por sua vez, foi publicado no Brasil em 1995 como *Apontamentos de Aprendiz*, e compreende os escritos preparatórios (1948-1958) dos cursos que o compositor francês ministraria em Darmstadt na década seguinte (1960-65, publicados em *Musikdenken Heute 2*, 1985) e que substanciariam seu *Penser la Musique Aujourd'hui* (1963)[411].

A ideia central de "Momento de Johann Sebastian Bach" é apresentar uma alternativa de continuidade na evolução das formas que se afaste das "nostalgias de paraísos perdidos" e das "comodidades salutares" dos estilos, classicismos, epigonismos, como adiantado por Haroldo, localizando no problema da expressão o dilema de toda uma época. Segundo Boulez, Stravinsky e Schoenberg pararam diante do impasse do material liberto diante da forma, um voltando às formas fixas do passado, o outro flertando com a retomada da tonalidade, mas com a mesma irresolução perante as dificuldades de se estruturar artisticamente os novos materiais. Este caminho foi o de Webern ao buscar o "fenômeno arquitetural" (uma articulação musical em que "o tema gera todas as figuras sonoras de seu desenvolvimento e a sua própria arquitetura, sendo que esta deriva daquelas"[412]),

[411] No Brasil, *Penser la Musique Aujourd'hui* foi lançado como *A Música Hoje* (1972), e *Musikdenken Heute 2* como *A Música Hoje 2* (1992).
[412] P. BOULEZ, "Momento de Johann Sebastian Bach", p. 28.

desdobramento de uma linhagem da música ocidental que se estende de Bach (*Variações Mizler*) aos dias de hoje, com um breve desvio romântico. É este o caminho histórico da forma musical até atingir o seu grau de integração racional e consciente dos materiais artísticos capazes de engendrar, por derivação imanente, suas próprias formas[413]. Foi isso, segundo Boulez, o que Stravinsky e Schoenberg intuíram sem se lançarem adiante.

O primeiro, sempre segundo Boulez, "incapaz de chegar por si mesmo à coerência de uma linguagem que não seja a tonal" transfere seus expedientes para outros princípios de estruturação que de imediato ele não conseguiu desenvolver. Seu afamado "neoclassicismo" seria, portanto, decorrência de sua incapacidade de instaurar imediatamente uma forma nova com esquemas de acurar o material sonoro, próprios, definidos e capazes de transparecerem o esforço único da "construção em si", do "jogo de formas". Em Scheonberg, a retomada da tonalidade tem justificação simétrica: o compositor austríaco esperava que a "suspensão" da tonalidade – conforme expressão de René Leibowitz (1913-1972) – fosse capaz de suscitar uma morfologia, uma sintaxe e, claro, formas inteiramente novas, como ocorreu com os sistemas anteriores (tonal, modal).

Assim, o retorno à tonalidade em Schoenberg foi a afirmação da liberdade do material sonoro perante as fórmulas petrificantes em que estavam se convertendo os procedimentos seriais por ele desenvolvidos. Segundo Boulez, Schoenberg não foi capaz de ver aquilo que ele próprio criou e que só foi percebido por Webern: o *princípio serial* como "gerador de funções", em que a "*evidência sonora* é atingida pela geração da estrutura a partir do material. Estamos falando do fato de que a arquitetura da obra deriva diretamente da disposição da série"[414]: autotelia, contiguidade, metonímia, estruturalismo.

Enquanto os polos Schoenberg-Stravinsky desativaram a semântica, Webern reorganizou o discurso, por meio de uma "concepção radicalmente nova do espaço sonoro utilizável". Todos os materiais sonoros estão agora disponíveis e integralmente livres de qualquer forma pré-concebida, permitindo a manifestação de uma "vontade reforçada de instaurar uma ordem musical sempre em aberto"[415]. A verdade pede que se diga que ao menos Schoenberg havia visualizado essa situação e não quis levá-la adiante, o que também parece ter ocorrido com Adorno, que enviou suas críticas a esse respeito diretamente ao jovem

[413] Comentando *Penser la Musique Aujourd'hui*, Vladimir Safatle afirma que "o termo 'estrutura' não é aqui aleatório. De fato, há certo estruturalismo musical em Boulez que é claramente assumido por ele mesmo. O material musical vale integralmente em razão das relações que ele estabelece". V. SAFATLE, *Cinismo e Falência da Crítica*, p. 191.
[414] P. BOULEZ, op. cit., p. 24.
[415] Ibid., p. 25.

Boulez. Nele, como dito, também estava presente o nome de John Cage, que não se adequava (tanto pelo ataque à autonomia da arte como pelo uso do acaso) ao intuito construtivista dos brasileiros, o que por sua vez justifica a aceitação imediata do futurismo russo.

O acaso rompe com a racionalização e controle total, marca identificadora da arte moderna especialmente em sua fase de autonomização e afastamento da mimese, e evoca a ideia de inconsciente (na medida em que foge da previsibilidade e do cálculo) e de singularidade afirmada a despeito das convenções pré-individuais. Daí a recusa a esses movimentos, a manutenção da expressão subjetiva pela negação dos esquemas de racionalização do material. A preservação da autonomia, como a homogeneidade dos materiais, torna-se desse modo uma questão secundária e provisória, mas quando chegar (nos *Popcretos* / anúncios publicitários), não virá pela afirmação da subjetividade. John Cage, especialmente em seu debate travado com Pierre Boulez, ainda a ser estudado com sistemática, foi excluído devido ao seu toque profundo nos destinos históricos das categorias de *autonomia* e *organização* no interior da estética contemporânea.

Todas essas ideias foram repetidas no último grande texto publicado pelo grupo em seu período pré-concretista: “A Obra de Arte Aberta”. Precisamente por ser mais genérico e menos resolutivo, mais analítico e menos proponente, o texto consegue visualizar o concretismo como a resolução-síntese encontrada pelos autores na criação de uma obra poética afiliada ao *método crítico criativo* por eles deduzido de alguns poetas que lhes antecederam. A ênfase foi temporariamente retirada do ideograma e conduzida a outras consequências. Vale mencionar como exemplificação dos caminhos distintos percorridos pelos três poetas até atingirem o concretismo como formulação poética fundamental que, a rigor, não existe na explanação haroldiana qualquer referência ao ideograma. É, como antes, *make it new*.

Preocupado em “indicar alguns dos vetores” do sempre mesmo “campo vetorial da arte poética do nosso tempo”, a mesma culturmorfologia de Mallarmé, Joyce, Pound etc., Haroldo não se refere à *arte concreta*. Retoma a “estrutura pluridividida ou capilarizada” do poema mallarmaico e chama-o “poema constelação”. Tudo muito similar a Augusto, mas com uma diferença: não há em Haroldo qualquer menção à tipografia funcional. Não que isso contradiga os apontamentos de seu irmão, mas indica a coexistência de visões díspares, ainda que convergentes, quanto aos fundamentos dessa nova prática poética. Para Haroldo, a ênfase está no seu caráter antimetrificante (antilinear) que se vale do silêncio da página em branco como centro dinâmico de uma meditação inteiramente nova de uma “rosácea verbal” do tipo

"círculo vico-vicioso" inspirado na escrita palimpséstica do *Finnegans Wake* ("allspace in a notshall")[416].

Assim, o que vincula estes autores à prática concretista é a "redução fenomenológica do objeto", que o autor define aos moldes de Husserl pela adoção de uma "forma poética aberta" que é a própria objetificação linguística, como na microscopia pela macroscopia em Joyce, no uso "tortográfico" do fonema em cummings[417] e nos *Cantares* de Pound. É nesta obra de arte porosa à leitura, que nos permite abordar "por qualquer das partes através das quais se procure assediá-la"[418], que se revela a "estrutura aberta" entendida como afinada aos princípios da Gestalt. Este método, especialmente visível nos "Pisanos", de Pound, construído a partir do enriquecimento do léxico por parte de simbolistas e surrealistas, propiciou o surgimento de uma arte de "essências e medulas" com, mais uma vez, correspondência em Pierre Boulez.

Aqui, a proximidade às teorias de Walter Benjamin se faz por demais evidente, especialmente ao remeter ao barroco como analogia ao novo estágio de alegorização na arte de vanguarda.

> Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte "perfeita", "clássica", do "tipo diamante", e enunciou a sua concepção da obra aberta, como um "barroco moderno". Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas.[419]

Pelo que vimos, a construção do conjunto seletivo de influências do grupo Noigandres se efetivou enquanto tentativa de desvincular os jovens poetas da geração anterior e, ao mesmo tempo, filiá-los a outra linhagem legitimadora que não seja a das vanguardas consagradas (especialmente o surrealismo) ou do expressionismo. Essa observação é importante porque mesmo um crítico arguto como Alfredo Bosi, conhecedor inconteste da literatura brasileira, incorreu em equívoco ao falar do concretismo: "Os poetas concretos entenderam levar às últimas consequências certos processos estruturais que marcaram o

[416] H. CAMPOS, "A Obra de Arte Aberta", p. 50.
[417] O próprio artigo inclui uma tradução de Augusto de Campos para o poema-miniatura "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r", posteriormente publicado em *10 poemas de e.e. cummings.* Rio de Janeiro: Serviço de Documentação, MEC, 1960.
[418] Ibid., p. 51.
[419] Ibid., p. 53.

futurismo (italiano e russo), o dadaísmo e, em parte, o surrealismo, ao menos no que este significa de exaltação do imaginário e do inventivo no *fazer* poético"[420].

Este erro, ínfimo no contexto de sua obra – e que é amenizado logo adiante ao falar que "a poesia concreta quer-se abertamente antiexpressionista" – deve ser creditado muito mais ao frescor do assunto (a obra foi escrita em 1968) do que ao próprio autor. Como teremos ocasião de conferir, nenhum dos escritores reivindicados nestes primeiros anos como influências do grupo de poesia concreta pode receber o rótulo de "vanguardista", nem mesmo em sua acepção mais genérica. Bem da verdade, não há uma reivindicação de autores na edificação do *paideuma*, mas de obras específicas que por suas vezes recebem leituras bastante condicionadas pelos critérios envolvidos nas eleições, assunto ao qual voltaremos mais de uma vez adiante.

Ferreira Gullar, em seu ensaio de 1965 a respeito das autorreivindicações dos poetas paulistas, afirmou que "a divulgação, feita no Brasil, das obras e ideias dos autores de vanguarda sofreu compreensível deformação, determinada sobretudo pelo esquematismo com que se procurou justificar o concretismo poético"[421]. Emerge assim a problemática do diálogo com as fontes, o modo de relação, que transparece explícita ou implicitamente em quase todos os textos teórico-literários, tradutológicos e manifestos. Como vimos até aqui, da especificidade dos temas rastreados à condução da leitura, passando pela restrição na escolha dos autores, tudo conspira para uma revisão dos fundamentos da poesia, para uma nova figuração dos processos históricos que a constituem e que em seu fechamento proporá, sem conseguir realizar, uma visão inteiramente nova da literatura brasileira.

Em linhas gerais, abominavam-lhes o antiexperimentalismo, a "equitação do verbo" (Ciropedia) e o "canil" ("Hibrofobia em Canárias") das convenções formais. Por isso, suas reivindicações estão sempre condicionadas pelo modo de trabalhar o material poético (método ideogramático, divisão prismática da ideia, tipografia funcional etc.), o que os conduziu a uma aproximação controlada (que pode ser lida como "formalista") das vanguardas: dissolver o verso para salvar a poesia.

Eis o objetivo principal da poesia concreta: renovar a expressão poética pela supressão da instância literária do "eu lírico" – o que foi visualizado como possível a partir da

[420] A. BOSI, *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 532.
[421] F. GULLAR, *Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967, p. 4.

apropriação de referenciais das artes plásticas trazidas pelas Bienais de São Paulo – fazendo com que a polêmica suscitada por suas ideias fosse muito além da disputa com a geração precedente, incidindo sobre o verso enquanto unidade mínima estruturadora da poesia. Daí o sentido da afirmação de Alfredo Bosi: "Talvez as vanguardas concretistas tenham mais razão no que afirmam do que no que negam"[422].

3.3. A Fase Concretista dos Poetas Noigandres

Sendo assim, a poesia concreta só surgiu como projeto – com poema e manifesto – em dezembro de 1956, a convite de Waldemar Cordeiro, na Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM-SP, que reuniu, além dos três poetas paulistas, Ronaldo Azeredo, os mencionados membros do grupo Ruptura, Aluísio Carvão (1920-2001), Lygia Clark (1920-1988), João José da Silva Costa (1931-), Hermelindo Fiaminghi (1920-2004), Judith Lauand (1922-), Maurício Nogueira Lima (1930-1999), Rubem Ludolf (1932-2010), César (1939-) e Hélio Oiticica (1937-1980), Décio Vieira (1922-1988), Alfredo Volpi (1996-1988) e Alexandre Wollner. Nesta ocasião foi lançada a revista-livro *Noigandres* n. 3 com o subtítulo de "Poesia Concreta", na qual estão, entre outros, "Si Len Cio" e "O Â Mago do Ô Mega", de Haroldo de Campos, "Ovonovelo", "Tensão" e "Salto", de Augusto, além das "Stèles I e II" e "Um Movimento", de Pignatari.

A revista, então com tiragem de 500 exemplares, seria posteriormente divulgada no Rio de Janeiro (edifício do Ministério da Educação e Cultura) com a transferência da exposição, que conseguiu juntar, por poucos instantes, os poetas paulistas e o grupo Frente liderado por Mário Pedrosa, que agregou os nomes de Gullar e Wlademir Dias-Pino. Tudo isso está registrado na revista *ad* n. 20, com separata dedicada à Exposição Nacional de Arte Concreta. Gullar, que contribuiu com "O Formigueiro", tinha publicado *A Luta Corporal* (1954), enquanto Pino respondia por *Os Corcundas* (1954) e *A Máquina ou a Coisa em Si* (1955) quando produziu "Sólida" e "Ave". Estas duas últimas obras mencionadas do autor são livros-objetos que foram apresentados na Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-7) e posteriormente desapareceram: "Nos trabalhos de Dias-Pino, as palavras são substituídas [...] por signos gráficos"[423], já num encaminhamento da *estrutura* ao *processo*[424].

[422] A. BOSI, op. cit., p. 536.
[423] P. MENEZES, *Roteiro de Leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 55.

O lançamento foi planejado. Paralelamente à exposição, foi organizada, na sede da UNE, a Noite de Arte Concreta, com palestras de Gullar e Pignatari (que substituiu Oliveira Bastos), sobre a qual escreveu Antônio Houaiss (*Jornal do Brasil*, "Sobre Poesia Concreta", 24 fev. 1957), como retomaremos no último capítulo. No mesmo dia do evento na UNE, Mário Faustino, então responsável pelo suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, publicava um texto exaltando o concretismo e interpelando Bandeira, Drummond e Cabral a falarem sobre o assunto[425]. Segue-se então uma série de artigos publicados na imprensa que constroem o caminho da ruptura entre paulistas e cariocas e que pode ser emblematizada pela polarização crucial: "Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição", de Haroldo de Campos, *versus* "Poesia Concreta: Experiência Intuitiva", de Gullar, Bastos e Reynaldo Jardim. Os artigos foram publicados lado-a-lado no *Jornal do Brasil*, em 23 de junho daquele ano, como veremos mais adiante (capítulo IV).

Junto a isso, é lançada a revista *ad*, na qual "os concretistas brasileiros têm a oportunidade de se reunir como presença imediata de realizações e como postulação de princípios"[426]. As transições do verso ao ideograma e do ritmo linear ao espaço-temporal são reafirmadas como nova estruturação da linguagem. Não se trata mais de poesia propriamente, mas de verbivocovisualidade da linguagem com "aparentamentos isomórficos" na arquitetura. A questão colocada à poesia pela abolição do verso engendrou novos problemas (relações) de espaço-tempo (movimento) análogo às artes visuais e à moderna música eletrônica. Reconhece, talvez por *mea-culpa* às ofensivas haroldianas contra a catarse, que o "concretismo não pretende alijar da circulação aquelas tendências que, por sua simples existência, provam sua necessidade na dialética da formação da cultura"[427]. Em sua dialética, essas vertentes se ocupam dos mesmos problemas, ainda que com resoluções bastante distintas.

> Todas as manifestações visuais o interessam [ao concretismo]: desde as inconscientes descobertas na fachada de uma tinturaria popular, ou desde um anúncio luminoso, até a extraordinária sabedoria pictórica de um Volpi, ao problema máximo de Mallarmé ou às maçanetas desenhadas por Max Bill, na Hochschule für Gelstaltung, em Ulm.[428]

---

[424] Cf. W. DIAS-PINO, *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1971.
[425] O texto de Faustino, "A Poesia Concreta e o Momento Poético Brasileiro" foi publicado em 10 fev. 1957 e republicado em *Poesia-experiência.* São Paulo: Perspectiva, 1977.
[426] D. PIGNATARI, "Arte Concreta: objeto e objetivo". In: T. P. C., p. 63.
[427] Ibid., p. 64.
[428] Ibid., p. 65.

A poesia saturada enquanto literatura lança-se no cotidiano e o acento utilitarista, até então inexistente, faz-se vibrante na aproximação a decoradores, paisagistas, desenhistas de esquadrias, arquitetos e estudantes de arquitetura reunidos na revista. O que, evidentemente, é reafirmado em "Nova Poesia: Concreta (manifesto)", publicado na mesma edição. Re-proposição do espaço como nova realidade rítmica móvel de estruturas relacionais que libertam o leitor dos "liames lógicos da linguagem"[429]. E ainda se considera "arte popular" porque se apropria da propaganda, da imprensa, rádio, televisão, cinema etc. (a denominada terceira revolução industrial), ao colocar o olho como quesito primeiro à comunicação mais rápida. O antepassado concretista, tantas vezes reivindicado por nomes forâneos (Mallarmé, Pound, cummings), encontra agora seus hipônimos em Oswald de Andrade [américa do sul // américa do sol // américa do sal][430], João Cabral de Melo Neto [todas as fluidas // flores da pressa; // todas as úmidas // flores do sonho] e Mário de Andrade[431].

o elevador subiu aos céus, no nono andar,
o elevador desce ao subsolo,
termômetro das ambições.
o açúcar sobe.
o café sobe.
os fazendeiros vêm do lar.[432]

O ideograma é apresentado como tendência explícita ou latente historicamente demonstrável em inúmeras das manifestações literárias da primeira metade do século passado. Diante da crise do verso, a estruturação dinâmica do texto em múltiplas dimensões simultâneas foi vista como a forma mais adequada à substituição da poesia de expressão subjetiva em contexto industrial. É precisamente esse uso ou funcionalização estrutural do espaço que relaciona artes visuais, gráficas, tipográficas, dodecafonia, música eletroacústica e cinema. Estas novas modalidades de manifestação grafovisual são vistas como "produto industrial de consumação" que expressa (enquanto linguagem) a crise própria dessa linguagem em seu estágio industrial, quando "a palavra começou a deslocar-se do objeto a que se referia", alienando-se semanticamente, atomizando-se, como no famoso verso "Rose is a rose is a rose is a rose", de Gertrude Stein, no *Finnegans*, de Joyce, e na tortografia de

[429] D. PIGNATARI, "Nova Poesia: concreta (manifesto)", p. 67.
[430] Em 1977, Haroldo de Campos chamaria esse procedimento de "transformismo ideogrâmico". H. CAMPOS, "Ideograma, Anagrama, Diagrama". In: *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, p. 71.
[431] "América do Sul /América do Sol / América do Sal" foi um motivo que serviu de inspiração para uma passagem em tmese do "Bestiário" (1955) de Augusto de Campos ("sem/sol/ou/sal/ário") e depois serviu a Haroldo para compor, em 1961, seu "Poema" que se iniciava em "de sol a sol / soldado / de sal a sal / salgado". Em 1977, Haroldo de Campos referiria a esse mesmo procedimento chamando-o por "transformismo ideogrâmico". H. CAMPOS, "Ideograma, Anagrama, Diagrama", p. 71.
[432] M. ANDRADE apud D. PIGNATARI, op. cit., p. 68.

cummings. Propõe-se a resolver em termos de linguagem sensível os conflitos postos pelo mundo contemporâneo ao poeta.

> a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica: §jarro§ é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. a palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro, como §la mer dans la mer§. isomorfismo. [...] a poesia concreta acaba com o símbolo, o mito. Com o mistério. O mais lúcido trabalho intelectual para a intuição mais clara. Acabar com as alusões. Com os formalismos nirvânicos da poesia pura. a beleza ativa, não para a contemplação.[433]

Christian Morgenstern (1971-1914), Kurt Schwitters (1887-1948), Alexander Calder, Piet Mondrian e Alfredo Volpi ("para que o artista não decaia depois dos quarenta") são agora convocados como antídoto à ininteligibilidade classicizante de uns Domingos Carvalho da Silva (*Praia Oculta*), Carlos Drummond de Andrade (*Claro Enigma*) e Thiago de Mello (*Narciso Cego*)[434]. Como se vê, a trégua pignatariana que defendia uma dialética da diversidade teve vida curta. É o "fim do claro-escuro dos botões da sensibilidade apertados na penumbra", que pode ser entendido como fim da catarse, pela negação da "tradição do rigor" (à qual será contraposta a *tradição viva*), como na sempiterna exigência do preceptor Meisterludi na ciropedia de Haroldo.

No manifesto redigido por Augusto, "Poesia Concreta (manifesto)", a mesma reivindicação da poesia concreta como caminho de total responsabilidade perante a linguagem e suas constantes metamorfoses. Pelo manuseio de sua "facticidade"[435] no "campo magnético de possibilidades"[436], afirma-se como "posição de realismo absoluto" ao colocar-se contra toda "introspecção autodebilitante e contra o realismo simplista e simplório"[437]. Essa ideia de realismo absoluto vem de Waldemar Cordeiro, artista com o qual Augusto desenvolverá, a partir de 1964, a série *Popcretos*. Por agora, o rigor do domínio total da palavra está posto na "cronomicrometragem do acaso, o controle, a cibernética. A escolha simplesmente humana de uma palavra, ponto-evento". Daí também a depreciação do aleatorismo na escrita automática surrealista.

---

[433] D. PIGNATARI, op. cit, pp. 68-9.

[434] Essa ideia seria desenvolvida em sua tese apresentada ao II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária em 1961 na cidade de Assis (SP), na qual anuncia o "salto participante" da poesia noigandres. A tese seria publicada junto a uma antologia de poemas no primeiro número da revista *Invenção* em 1962 (cf. cap. V).

[435] A. CAMPOS, "Poesia Concreta (manifesto)", *ad – arquitetura e decoração*, n. 20, São Paulo, novembro/dezembro de 1956 // *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 12 mai. 1957. In: T. P. C., p. 71.

[436] Vale lembrar os termos de Décio Pignatari: "renunciando à disputa do absoluto, ficamos no campo magnético do relativo perene". D. PIGNATARI, "Nova poesia: concreta (manifesto)", p. 67.

[437] A. CAMPOS, "Poesia Concreta (manifesto)", p. 71.

No poema concreto, o campo relacional de funções se estabelece sincronicamente entre *quaisquer* (lê-se *algumas*) partes do poema e não apenas pelo encadeamento diacrônico (sucessivo e linear) dos versos, o que lhe assegura, senão uma visualidade, uma para-lógica ideográmica. Por isso a sintaxe discursiva (silogístico) é associada à perspectiva pintúrica, "híbrido anacrônico de coração atômico e couraça medieval". A poesia concreta preenche então "um novo sentido de estrutura capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável"[438]. A poesia concreta substitui a sintaxe (relação de ordenação discursiva que se faz pela concordância ou subordinação) pela parataxe (justaposição de enunciados não coordenados, como na parataxia psicológica).

> - funções-relações gráfico-fonéticas ("fatores de proximidade e semelhança") e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea entre olho e fôlego, que, aliada à síntese ideográmica do significado, cria uma totalidade sensível "verbivocovisual", de modo a justapor palavras e experiências num estreito colamento fenomenológico, antes impossível.
>
> - POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO.[439]

Programa bisado no manifesto de Haroldo de Campos, no qual o caráter "objetal" da poesia aparece enquanto recurso que não *apresenta*, mas *presentifica* o fazer poético. O objeto não é atacado por combalidos meios tradicionais da língua cotidiana ou das convenções literárias petrificantes, mas é atingido na "medula". A este encargo ficaram as plurifacetas mutuamente estimulantes do circuito sempre reversível da verbivocovisualidade (elementos gráfico-espaciais, acústico-orais, conteudísticos). O fonema (advindo da voga estruturalista francesa via Boulez) é reposto como nova unidade mínima reguladora das interações óticas, acústicas, sintéticas, morfológicas e lexicais, continuando-repetindo a ideia de um serialismo integral. Também é nesse texto que aparece, pela primeira vez, a palavra "paideuma" para designar o "elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas"[440]. A continuidade da ideia de "colher uma tradição viva" e não uma "tradição do rigor" (entendido como rigor das formas) se dá pela substituição da "psicologia da composição" pela "fenomenologia da composição",

[438] Ibid., p. 71-2.
[439] Ibid., p. 72.
[440] H. CAMPOS, "Olho por Olho a Olho Nu (manifesto)", *ad – arquitetura e decoração*, n. 20, São Paulo, novembro-dezembro 1956 // *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 28 abr. 1957. In: T. P. C., p. 74. Essa palavra, aliás, parece ter vindo de Pound, Cf. T. P. C., p. 138.

contraposição que será rapidamente substituída, no artigo haroldiano de 23 junho de 1957, por passagem da "fenomenologia da composição" à "matemática da composição".

> a POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa
> contemporânea
> permite a comunicação em seu grau + rápido
> prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana se- melhante à q a BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema etc.), quer como objeto de pura fruição (funcionando na arqui-tetura, p. ex.), com campo de possibilidades análogo ao do ob-
> jeto plástico
> substitui o mágico, o místico e o *maudit* pelo ÚTIL
>
> TENSÃO para um novo mundo de formas
> VETOR
> para
> o
> FUTURO[441]

A funcionalização do poema acompanha a consolidação do termo concretismo, que se estenderia por todo ano de 1957 iniciando, como dito, com a ida da Exposição Nacional de Poesia Concreta para o Rio de Janeiro, quando repercutiu, de modo especial com a cobertura dos jornais, mormente o *Jornal do Brasil*, no qual os concretistas paulistas haviam recém conquistado a quarta página do Suplemento Dominical (juntos a Gullar e Grünewald), e em *O Cruzeiro*, que comparava a nova poesia a Elvis Presley[442] (1935-1977). A notoriedade chegou depois da visita de grandes nomes da poesia brasileira, como Manuel Bandeira[443], Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade. Por esta mesma ocasião, Antônio Rangel Bandeira, publicou em *ad* uma nota a respeito do poema "Ovonovelo" (Augusto de Campos), incluído na Exposição de Arte Concreta.

A partir de maio do ano seguinte, 1958, os concretistas começaram a trabalhar no Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo*, no qual se dedicaram à tradução de, entre outros, Gertrude Stein, Kitasono Katsue (1902-1978), John Donne (1572-1631) e os futuristas italianos, iniciando um trabalho que detalharemos no último capítulo. Entre o final dos anos 40 e o início dos 60, os poetas haviam traduzido "de Shakespeare, John Donne e os metafísicos ingleses aos modernos norte-americanos, como Stevens, Williams, Moore; de

[441] H. CAMPOS, "Olho por Olho a Olho Nu (manifesto)", p. 76.
[442] "O Rock'n Roll da Poesia", 02 mar. 1957, acompanhado da reprodução de "Si Len Cio", de Haroldo, e "analianeliana", de M. Bandeira.
[443] Bandeira, posteriormente, incluiria "Mar Azul" de Gullar, "Tensão" de Augusto de Campos e "Translação" de Cassiano Ricardo em sua referida antologia *Apresentação da Poesia Brasileira.*

Dante a Ungaretti, passando por Marino; de Villon a Reverdy e Ponge; de Arno Holz a Gomringer; de Basho a Kitasono Katsue; Huidobro e Lorca; Maiakovski e Khlébnikov, entre muitos outros, além dos quatro autores que consideram centrais: Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings"[444].

No que diz respeito ao abandono voluntário do verso, ele se intensifica em *Noigandres 4* ("Plano-Piloto para Poesia Concreta"[445]), como a expressão poética mais adequada ao clima modernista nacional assumido com a construção de Brasília e com a dita "redemocratização" do período, a qual, evidentemente, não incluiu a ampliação dos direitos sociais aos trabalhadores do campo, a conquista de direitos trabalhistas por parte dos operários urbanos, de direitos políticos das massas populacionais analfabetas ou o direito de elegibilidade por parte de candidatos comunistas (o PCB continuava na ilegalidade). Mas o escolhido para ser o porta-voz poético dessa modernização foi Guilherme de Almeida (1890-1969), repetindo a escolha quando da inauguração do MASP.

> A eliminação da rua como célula de organização urbana, no "Plano Piloto" de Lúcio Costa, era [vista como] homóloga à eliminação do verso na poesia concreta. Cidade sem ruas, poesia sem versos: os elementos de reconhecimento e orientação básicos são substituídos por uma espacialidade que exige novos preceitos. [...] Na espacialidade concreta, a naturalidade estaria dada pelas leis gestálticas de percepção, mas essas não são um meio para restabelecer uma naturalidade perdida, e sim um modo de evidenciar o contexto artificial e industrial, em que a poesia tem lugar.[446]

Manifesto síntese do projeto concretista, o plano-piloto é exemplo típico de documento legitimista e nada incendiário: apresenta a súmula resolutiva da teoria que enforma a poesia, em conformidade maior ou menor à aplicação do método ideogrâmico. É a busca pelos "precursores" de uma prática presente que é filha da "evolução crítica das formas" e que valoriza o uso do espaço para além do que fizeram futuristas e dadaístas ("contribuições para a vida do problema"). E esse problema é o da resolução do impasse do material poético diante da "coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal", ou seja, necessidade de uma comunicação direta, sinalística, não-discursiva, uma "comunicação de formas", de "estrutura-conteúdo" e não de "mensagens".

---

[444] J. BANDEIRA, L. BARROS, *Grupo Noigandres*, p. 22.
[445] A. CAMPOS, H. CAMPOS, D. PIGNATARI, "Plano-Piloto para Poesia Concreta". In: *Noigandres 4* (março de 1958, 300 exemplares), São Paulo, 1958. In: T. P. C., pp. 215-8. Também pertencem a *Noigandres 4*, "Terra", "Beba Coca-cola", "Hambre" e "Life" de Décio, "Fala Clara", "Branco" e "Mais e Menos" de Haroldo e "Uma vez", "Eixo Fixo" e "Sem um Número" de Augusto.
[446] G. AGUILAR, op. cit., p. 83.

A forma geométrica ("matemática da composição", "racionalismo sensível") é, portanto, o que pode eliminar os resíduos românticos da individualidade e da expressão poética, então vistas como inadequadas ao novo momento histórico de realização de um Brasil moderno. Entra em cena, finalmente, a Gestalt pela "cronomicrometragem do acaso. controle, cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: *feedbeck*"[447]. Na literatura isso levou a uma radicalização dos caminhos cursados e, ao fim do ciclo concretista que dá lugar à poesia sinalística, sua consequência mais elevada.

Mas o marco da radicalização do grupo, do ponto de vista estético-poético, está entre 1960 e 1961, período em que Augusto, Haroldo, Décio, Cassiano Ricardo, Edgar Braga, Grünewald, Mário Chamie e Pedro Xisto começam a publicar na quinta página do suplemento "Nas Letras e nas Artes, no Lar e na Sociedade", do jornal *Correio Paulistano*, intitulada Invenção. Este período contempla os artigos "Construir e Expressar" (11.9.1960) de Pignatari, com ideias de 1959, "Dois Novos Poemas" (Haroldo, 17.4.1960), "Ovo Novo no Velho" (Pignatari, 8.5.1960), "A Temperatura Informacional do Texto" (Haroldo, junho 1960), "Acaso, Arbitrário, Tiros" (Pignatari, 17.7.1960), "Contexto de uma Vanguarda" (Haroldo, julho 1960), entre outros que abordaremos no próximo capítulo junto a alguns dos poemas citados.

Nos anos seguintes, especialmente a partir de 1962, as ações que estavam divididas entre *Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil* (ensaios e traduções), revista-livro *Noigandres* (poemas) e *ad* (manifestos) confluíram para uma única revista periódica e relativamente homogênea quanto à temática e ao *design*: *Invenção (revista de arte de vanguarda)*, sob os auspícios de Mário Faustino (até 1966), dando início à substituição da *poesia concreta* pela *poesia invenção*, termo também tomado de Pound, que persistirá até a publicação de "Nova Linguagem, Nova Poesia" (25 jul. 1964), de Luís Ângelo Pinto e Décio Pignatari. O ano seguinte, 1961, é o de "Situação Atual da Poesia no Brasil", de Décio Pigantari, apresentada ao II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária (Assis-SP), publicada dez anos depois em *Contracomunicação* desse mesmo autor – ambos assuntos dos próximos capítulos.

Como vimos, a poesia concreta, diferentemente da poesia de vanguarda do início do século XX, surgiu no museu. Para uma série de comentadores isso lhe tira o caráter vanguardista, enquanto para outros a instituição museu, devido às transformações históricas das tecnologias de reprodução, mudou seu *modus operandi* ao longo do século XX, tornando

[447] A. CAMPOS, H. CAMPOS, D. PIGNATARI, "Plano-Piloto para Poesia Concreta", p. 217.

possíveis novas formas de construção do arquivo e, portanto, de um movimento vanguardista surgir em seu interior. Aqui, como se vê, entra em jogo uma definição precisa das vanguardas e do papel institucional do museu ao longo do século XX. Mas só isso não basta, é preciso pensar o problema a partir de outra perspectiva: independentemente de a poesia concreta ser uma manifestação vanguardista ou não, ela possui algumas características que a distinguem e aproximam das chamadas vanguardas históricas da primeira metade do século XX.

Um exemplo é o fato de a poesia concreta ter aparecido primeiramente dentro da instituição responsável pela preservação do cânone artístico. Esta "neovanguarda", aceitemos chamá-la assim, não precisou forjar formas alternativas de legitimação exteriores às da instituição arte, valeu-se das já existentes. É ilustrativo disso saber o que Haroldo de Campos disse em entrevista a Aguilar: "Nós não nos aproximamos do problema da vanguarda à maneira iconoclasta do futurismo italiano, mas à maneira histórico-crítica de Ezra Pound: *vanguarda significa um ponto de vista sincrônico e atualizador do passado*, uma ideia que é tanto de Pound como de Walter Benjamin"[448].

Há quem veja nos futuristas italianos a dissolução dos elementos característicos à arte e há quem veja neles a ampliação das fronteiras do campo artístico. O que está em jogo são os critérios. Luigi Russolo criou o *intonarumori* (ruidor) e escreveu *L'Arte dei Rumori* (*A Arte do Ruído*, 1913), os construtivistas russos chamavam os artistas de "engenheiros" e os poetas concretos associavam sua atividade à do "*designer*". Isso significa que, embora estes indivíduos sejam vistos pelo restante da sociedade como artistas, eles não diferenciavam mais a sua tarefa de outros dos chamados ofícios úteis. Aqui aparece uma questão muito importante que já foi tomada como aporia: se os diferentes movimentos artísticos do início do século XX resolveram-se, cada um a seu modo em suas respectivas necessidades, em torno do denominador comum de uma experiência artística que acabou sendo legitimada pelo restante da sociedade (e mesmo entre seus pares produtores de arte), como poderemos falar que a vanguarda é aquela que tenta dissolver a arte no cotidiano? Mais, como podemos ver diferença entre ela e a neovanguarda?

A questão é que essa dissolução no cotidiano é aparente, ideal, uma superação ilusória que não elimina a arte, mas a problematiza enquanto instituição. É uma ficção assim como a não-linguagem que ela busca. O ponto fundamental é que as neovanguardas não colocam

[448] H. CAMPOS, "La Escritura del Asombro: entrevista a Haroldo de Campos", *Espacios*, n. 20, 1997. In: G. AGUILAR, op. cit., p. 70.

mais em questão a institucionalidade da arte, porque ela nasce assimilada por uma lógica que se impõe pelas instituições artísticas como os museus, o mercado de arte e a comunicação de massa. Quando os concretistas se lançaram pelo museu, eles estavam surgindo para o mundo por dentro do cânon institucionalizado, não eram tão marginais quanto se diziam, pois tiveram generosos patronos que desfrutavam de oficialidades.

Mas se esta é uma diferença que se apresenta nas relações exteriores (sócio-históricas), não é difícil atinar para sua complementaridade nas ideias e práticas poéticas que rastreamos até aqui. Analisando a imanência constitutiva da obra e relacionando-a ao que existiu antes e depois dela, sem levar em conta a sua condição institucional, também é possível determinar se uma obra é vanguardista ou não na acepção original das vanguardas históricas do início do século passado. Ao se proceder nesses termos, é possível confrontar a estrutura imanente de uma obra (o arranjo dos elementos que lhe constituem), com a tradição e como se colocam os modos de neutralização e descumprimento das regras recebidas para a sua concretização. Aqui também veremos diferenças salientes. Foi por esse caminho que o debate promovido ao longo dos anos 60 e 70 – sob as legendas de "envelhecimento das vanguardas", "repetição vazia do gesto vanguardista" etc. – apresentou seus melhores resultados. Também será muito útil se dentro dessa relação com a tradição especificarmos *como* esses movimentos operam seu (des)construtivismo entre os polos da razão formalista e do aleatorismo. Certamente existem outras formas de subpensá-los, mas exporemos a questão assim por enquanto.

No caso do concretismo paulista, a institucionalidade das Bienais e da polêmica figurativismo-abstração revelada pelas especulações de Max Bill, fez com que houvesse desde muito cedo uma refutação da composição automática (aleatorismo) que caracterizou dadaísmo, surrealismo e seus derivados. De forma muito contrária a isso, há nos poetas e pintores paulistas um distanciamento claro (em termos de racionalidade sensível, planejamento e consciência) deste legado. Portanto, sua *não conciliação* com a tradição (sua libertação dos hábitos herdados), seu caráter, em última instância, antimimético, não se dá pelo recurso ao inconsciente, mas ao formalismo deliberado (geometrismo). Uma característica que não se restringe à delimitação específica a uma determinada arte, mas ao próprio espírito (e à institucionalidade) que anima esses diferentes movimentos.

Por isso também Mário Pedrosa afirmou, em "Paulistas e Cariocas", que "a mocidade concretista de São Paulo carrega a mesma preocupação de 'sabença', ao lado da 'poesia'. [...] Os pintores, desenhistas e escultores paulistas não somente acreditam nas suas teorias como

as seguem à risca", o que não se verifica no caso dos cariocas, que são mais dados à sensualidade: "se os paulistas dão à forma todas as atenções sacrificando tudo o mais, mesmo que a tenham de isolar na tela, os cariocas ainda a querem integrada numa relação espacial bem ou equitativamente repartida". Diferença que adquire plena evidência também na poesia que viemos observando, tendente, mais e mais, à exposição de um vocabulário elementar cuja ordenação busca "mostrar os andaimes de sua ideia", com um desprezo relativo pela sensualidade do material que lhe constitui, tornando-o, assim, quase indiferente à determinação da *maneira* artística, como na obra do concretista andreense Luiz Sacilotto.

Retomando, a questão para os movimentos do início do século XX não foi sempre a negação do passado, mas a negação da tradição, da força exercida por esse passado sobre o presente, que podia ou não vir acompanhada de um desprezo maior ou menor pelo passado em sua totalidade. No caso dos futuristas italianos e do dadaísmo ("Só o contraste nos enlaça com o passado" dizia o "Manifesto Dada", de 1918) o desprezo era evidente. Em outros, como o cubismo e o expressionismo, persiste apenas uma busca pela libertação das tradições dominantes do passado. Por isso o anti-historicismo da vanguarda ou do modernismo diz respeito fundamentalmente à tradição, ainda que vez ou outra possa generalizar-se.

Mais uma vez, quando voltamos ao concretismo brasileiro, pensando primeiramente na poesia, esquadrinhamos como sua ênfase visual ligava-se à tentativa de ruptura com a unidade histórica de padronização da poesia ocidental: o verso. Subverteu-se a hierarquia dos elementos poéticos, priorizando a materialidade bruta da palavra num processo de desnaturação léxica. De forma consciente, os concretistas operam uma ruptura radical com a discursividade. Ao menos foi isso que pudemos ver em suas manifestações mais radicais, e é isto que os vincula visceralmente aos movimentos históricos de vanguarda do início do século passado.

Por outro lado, o concretismo passou da vanguarda ao modernismo ao canonizar os elementos herdados da tradição vanguardista. É o envelhecimento da vanguarda, o que, ao menos em princípio, não diminui em nada o seu papel histórico na modificação do repertório de nossa literatura (com obras, autores, estilos e recursos interditos pela oficialidade). Com seus custos e dores, a poesia concreta abriu a percepção de aspectos escamoteados por séculos de exclusão canônica, numa história a contrapelo não aos moldes de Benjamin (com o elemento classista colocado no centro das questões), mas de Pound, repousando sobre a linguagem.

> Os modos de intervenção já não eram os das vanguardas históricas, mas sim uma atitude de pesquisa sistemática e de construção de linhagens, na qual não se deve excluir certa pretensão didática, que é a marca discursiva dos primeiros textos do grupo [...]. O postulado que usaram os poetas concretos (e as neovanguardas em geral) foi mimeticamente vanguardista (o novo e seus modos de intervenção), mas os resultados obtidos por sua revisão transformaram radicalmente seus antecessores.[449]

Não serão poucas as alegações de que a arte concreta brasileira é de vanguarda porque já existiram outros movimentos de vanguarda que atuaram em museus, como Duchamp e seus *ready-mades*. Mas, se colocada desse modo, a questão nos conduz ao erro, pois o fator determinante no papel histórico das vanguardas em contraposição ao modernismo (como demonstrou Peter Bürger) não reside na sua relação com o museu, mas com a instituição arte, o que é certamente bastante mutável em dependência dos percursos da história.

> Os *ready-made* de Duchamp não são obras de arte, e sim manifestações. [...] A provocação depende daquilo contra o quê ela se volta; nesse caso, depende da representação de que o indivíduo seja o sujeito da criação artística. [...] Se hoje um artista assina e expõe um cano de estufa, de forma alguma ele está denunciando o mercado da arte, mas a ele se incorpora; não destrói a ideia da criatividade individual, mas a confirma. O motivo para isso há que buscá-lo no fracasso da intenção vanguardista de uma superação da arte. Uma vez que o protesto das vanguardas históricas contra a instituição arte *enquanto arte* se tornou receptível nesse meio-tempo, o gesto de protesto da neovanguarda padece de inautenticidade.[450]

A prova de que há diferença no "neovanguardismo" noigandres é que ele vê continuidade entre Mallarmé e alguns artistas de vanguarda do início do século passado, como demonstramos, tornando o próprio termo "neovanguarda" insustentável. Por mais que muitos artistas de vanguarda se vissem como contrapostos ao esteticismo da poesia pura, há um elemento que os unifica em São Paulo[451], como havia em Adorno. Porém, em Adorno a referência não vai para Mallarmé em 1897, mas para Baudelaire. Vemos que o critério é diferente, e para cada critério novo há sempre uma narrativa nova, que, no caso concretista, se contrapôs à onda surrealista (também como Adorno) e do expressionismo[452], no entanto, ao menos para Adorno, Boulez não continua Baudelaire. Isso só é possível em um revisionismo histórico interdisciplinar em que o eixo da seleção, ou critério do *paideuma*, é a superação do verso como unidade mínima do poema. O trabalho do poeta a partir de então não se dá mais

[449] G. AGUIAR, op. cit., p. 61-4.
[450] P. BÜRGER, *Teoria da Vanguarda*, p. 110.
[451] Cf. H. CAMPOS, "Pontos-Periferia-Poesia Concreta".
[452] D. PIGNATARI, "Poesia Concreta: Pequena Marcação Histórico-Formal". In: T. P. C., p. 65.

sobre a produção em determinado idioma, mas com relação à linguagem em sua vasa universal.

Quando o critério passa a ser outro, isso tem um efeito hermenêutico de reavaliação do passado ou de uma nova repertorização do arquivo (historiografia). A questão agora está na *ação* (mais que violência) *sobre a linguagem* causada pela espacialização (visualização) da poesia. A este novo repertório deram o nome de *paideuma*, "elenco de autores cujas ideias servem para renovar a tradição", ou seja, aqueles com quem se pode aprender[453]. Esta nomenclatura, que substitui a ideia de "culturmorfologia" tomada de Leo Frobenius, por meio da qual se reconstrói uma cultura a partir de fragmentos, já é por si profundamente antivanguardista. Há sempre, como observou Ferreira Gullar, a percepção de uma época "sob o signo da comunicação não-verbal" em que a forma associada à função é o projeto mais geral. Essa eleição a partir do cânone modernista do paideuma se repete na assimilação sucessiva de escritores brasileiros: João Guimarães Rosa (experimentação linguística em interação com as fontes orais[454]), João Cabral de Melo Neto (mescla entre modernismo e regionalismo[455]), Oswald de Andrade (que se torna a referência mais forte do grupo a partir de 1964) e Sousândrade. Estes dois últimos serão alvos de análises mais detalhadas nos próximos capítulos.

> O poema deixa de ser um discurso que admite qualquer versão tipográfica ou reprodutiva, e passa a ser um objeto que ocupa um lugar no espaço e que visualiza uma série de relações estruturais. Como tal, a noção de *design* permite pensar seu processo de composição e sua inserção social. No primeiro caso, o principal é a defesa dos protótipos poéticos e de uma produção na qual o elemento mecânico desloca o expressivo. No segundo, os conceitos de "função" e "utilidade" explicam a inserção social e cultural do poema: "o poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico".[456]

A dissolução da arte no cotidiano não é uma intencionalidade para questionar, mas a consequência inevitável da exigência de uma arte nova para um novo contexto. É "educação dos cinco sentidos" na acepção de uma conscienciali**z**ação desprovida de qualquer caráter utópico (protesto). Segundo Aguilar, existe uma "posição paradoxal do artista que quer fazer

[453] Colher uma tradição viva, disse Pignatari, em 1950.
[454] "Um Lance de 'Dês' do Grande Sertão" (1959). Originalmente em H. CAMPOS, P. XISTO, *Guimarães Rosa em Três Dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1970 // republicado em A. CAMPOS, *Poesia, Antepoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
[455] Essa mesma característica foi atribuída a Volpi em "O Geômetra Engajado" de Haroldo de Campos.
[456] H. CAMPOS, "Evolução de Formas: Poesia Concreta", *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 13 jan. 1957. In: T. P. C., p. 77.

objetos úteis em um mundo no qual a utilidade faz parte das relações de dominação"[457]. Mas o que há de paradoxal na aliança entre poesia e dominação? Paradoxal é apenas a tentativa de adequar a nova arte a um contexto utilitarista sem que o autor perca sua autonomia, o que não parece ter sido o caso paulista, ainda que Pignatari afirme a respeito de seus poemas: "Objetos-bens-de-consumo, sim, mas no âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são a valores meramente utilitários".

Vão-se os anéis com os dedos, pois a autonomia do artista concreto é mantida apenas de modo relativo em São Paulo, como indicaram as palavras de Pedrosa sobre a pintura concreta paulista, a que Dantas e Simon completaram: trata-se de uma "verdadeira utopia construtivista: o poema quer tornar-se mercadoria, mas sem valor de troca, para poder resgatar e afirmar o poético e a poesia numa sociedade em que tudo está à venda"[458]. Portanto, a sempre notada relação entre poesia e visualidade corresponde à noção de beleza útil e utilitária que gera uma "diferença hierárquica de configurações e ideogramas culturais"[459], o que demonstra como os concretistas se viam mais como *participantes* que como *críticos* da modernização, uma fatalidade.

Com estas breves aproximações, podemos identificar que não havia uma unidade quanto aos propósitos da arte concreta, mas um conjunto de práticas que lançavam mão de recursos composicionais próximos para a realização dos mais distintos propósitos. No contexto da poesia, o concretismo afirmou-se como antítese a uma vertente idealizada, intimista e estetizante, que é o espectro que nos sobrou nas mãos sob o nome de Geração 45. Isso depois se transformou em um poderoso veículo de combate à prática e política cultural dos CPC's até o regime militar, como também observou Ferreira Gullar, tudo com o devido amparo institucional público e privado, velho sonho irrealizado do maestro Koellreutter em sua radicalização reacionária.

Nas artes plásticas (pintura e escultura concretistas) a preocupação maior era a reação à chamada arte social, enquanto na música o que houve de mais próximo do concretismo foi o Grupo Música Nova, que só seria fundado em 1963 com o lançamento de manifesto homônimo, que fez conhecidas "transcriações" de poemas dos noigandres de uma maneira bastante própria e cuja polêmica extrapola em muito o espaço dessa tese. Como afirmado, fica

[457] G. AGUILAR, op. cit., p. 78.
[458] I. SIMON, V. DANTAS, op. cit., p. 25.
[459] D. PIGNATARI, "Forma, Função e Projeto Geral", *ad – arquitetura e decoração*, n. 24, São Paulo, julho/agosto de 1957. In: T. P. C., p. 155.

difícil, com tamanha heterogenia, estabelecer o que cada um objetivava, sendo mais prático, e menos arbitrário, reconhecer as características comuns que nos permite aproximá-los: um projeto geral, mais ou menos elaborado, que surge da confluência de novos espaços institucionais e de uma nova condição do artista ante sua arte em uma época dominada pelo cálculo do lucro que, no campo estético, ocasionou o que Lukács chamou de "indústria do agradável".

Iumna Simon e Vinícius Dantas vinculam a poesia concretista às profundas mudanças de percepção e sensibilidade que a experiência nos grandes centros urbanos provoca: uma nova estrutura de sentimento, para usarmos os termos de Raymond Willams. No entanto, essa mudança não diz respeito apenas aos temas, mas principalmente ao "desejo de apresentá-la nos próprios modos de formar a linguagem". Em analogia emprestada dos autores, a poesia concretista nem sempre fala disso ou daquilo na cidade, mas busca expressar-se nos mesmos termos da vida na *urb* moderna, por uma linguagem própria às suas percepções e sensibilidades, na mesma medida em que o procedimento que a engendra, aparentemente, lança a atividade do poeta a uma dimensão artesanal que o aproxima do gráfico e afasta-o do original ofício de poetar: "o que tradicionalmente se espera do poético – a inspiração, a expressão de sentimentos ou estados d'alma – foi liquidado"[460]. Para salvar a poesia é preciso afastar-se da atividade poética, é preciso transformar as palavras em coisas. Mas essa artesanalidade não pode ser confundida, pois em 1963, Haroldo afirmava desembaraçadamente em nome dos demais: "a poesia concreta fala a linguagem do homem de hoje. Livra-se do marginalismo artesanal".

Em "Contexto de uma Vanguarda", o quase ex-concretista associava a "elaborada linguagem discursiva" da poesia em versos a um "anacronismo de salão" provocado justamente pelo "marginalismo artesanal" referido e sua "alienação metafórica". Neste momento, de forma bem contrária ao espírito de Mallarmé e mais ligado ao espírito da época, desejou-se o caminho do escritor ao escrevente, para recorrermos a termos barthesianos, do estilo ao fluxo contínuo do texto pós-moderno – "Não importa de fato chamar o poema de poema: importa consumi-lo, de uma ou de outra forma como coisa", uma renúncia utópica que é um gesto autêntico da mais profunda "paixão do real" que já indicava a distopia por vir no pós-golpe. É neste mesmo texto que Haroldo afirma "A poesia concreta – como evolução de formas – nasceu no Brasil e na Europa, através da pesquisa apartada de autores (Grupo

[460] I. SIMON, V. DANTAS, op. cit., pp. 7-25.

Noigandres de São Paulo, de um lado; Eugen Gomringer de Berna/Ulm, de outro) que tendiam para conclusões comuns e até certo ponto semelhantes".

Portanto, concluir que a poesia concreta simplesmente não consiste em um movimento de vanguarda, ao menos aos moldes pensados a partir dos movimentos históricos do início do século passado, é apenas reconhecer a profunda diferença que os separa, pois o que a poesia concreta tem de mais importante não é o caráter vanguardista, mas a transferência da atividade poética para um paradigma que lhe é alheio, histórica e formalmente, sem comprometer sua autonomia estética ao menos inicialmente, o que acaba fundando um novo tipo de arte muitas vezes lido como novo tipo de vanguardismo. Quando o faz (dissolve sua autonomia), é de modo totalmente diferente das vanguardas. É preciso, assim, encarar as transformações formais por ela operadas em termos visuais, como algo adquirido (nas bienais, museus, cinematecas, cursos e exposições) e que permitiu uma releitura da história da literatura a partir desse ponto de vista (da distribuição espacial do texto na página ou em algum outro suporte desejado para atacar a linguagem), redescobrindo autores e textos considerados como desvios marginais. Tudo isso ajudado pelo elemento sonoro-musical que aparece desde as primeiras experimentações visuais de "Poetamenos", de Augusto.

Também é de bom alvitre salientar que esta reavaliação de textos e autores não canônicos implicou a diminuição do papel das vanguardas oficiais como o futurismo e o dadaísmo, uma vez que em ambos a ideia de *repertório* não faz sentido algum. No concretismo, a relação com o passado não é escandalosa como nas outras duas vanguardas, e esta é uma diferença fundamental, ao passo que a montagem de grupos, os manifestos, os programas são o que há de comum. No concretismo, o escândalo foi substituído por uma nova seleção, com inspiração em Pound, Bauhaus, Mondrian e Van Doesburg ou na leitura que deles foi feita em Ulm. É isso que vemos em "Kurt Schwitters ou o Júbilo do Objeto"[461], no qual Haroldo também avalia que a assimilação tardia de Oswald se deveu à dificuldade em travar contato com sua obra.

Seria precisamente a relação com a obra de Oswald que lhes forneceria a ideia de uma escovação a contrapelo da história da literatura brasileira, que será mais bem desenvolvida em *Re Visão de Sousândrade*[462], no ensaio de Haroldo "Texto e História" (1967, em *A Operação*

[461] H. CAMPOS, "Kurt Schwitters ou o Júbilo do Objeto" (com tradução de "Anaflor"), *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 28 out. 1956 e 04 nov. 1956.
[462] A *Re Visão de Sousândrade* (1964) inclui o artigo de Haroldo e Augusto de Campos "Sousândrade: o Terremoto Clandestino", versão revista e ampliada dos anteriores "Montagem: Sousândrade" (I a VI) in Invenção, *Correio Paulistano*, entre 18 fev. 1960 e 26 fev. 1961.

do Texto) e na palestra posteriormente transcrita e publicada sob o título de *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos* (1989)[463]; esses textos desencadearão uma polêmica não correspondida com Antonio Candido. Trata-se de assuntos dos próximos capítulos que, por sua vez, trarão novos interlocutores.

[463] A "ressurreição" se daria com Mário da Silva Brito (1916-), em *Ângulo e Horizonte* de 1969). Em 1958 Décio Escreveu "Oswald de Andrade: riso clandestino na cara da burrice" in *Jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes*, n. 2, Campinas.

Capítulo 4 – Metalinguagem: polêmicas e teorias

4.1. Poesia Visual como Tradição Vanguardista

Como demonstrado no capítulo anterior, apesar do aparato institucional mobilizado, permanecia entre os poetas paulistas a insatisfação com o reconhecimento público e massivo do concretismo, espírito que animou as prerrogativas de "Evolução de Formas: poesia concreta" (13 jan. 1957), de Haroldo de Campos. A opinião é bastante controversa se olharmos a partir de hoje, especialmente se tivermos em mente as palavras de Philadelpho Menezes (1960-2000) – talentoso continuador de muitas ideias concretistas, mas falecido prematuramente – ao indicar que "Só de 1956 a 1965 foram publicados mais de cem artigos assinados pelos componentes do grupo Noigandres (portanto, não se pode afirmar que a poesia concreta foi marginalizada pela grande imprensa)"[464]. Segundo o artigo haroldiano, a indiferença para com o concretismo existia e devia ser combatida pela ortodoxia na seleção dos esquemas e materiais empregáveis, interditando melodia, figuração e o "discurso-conteudístico-sentimental"; todos dispensáveis "fósseis gustativos" no contexto da inteligência contemporânea.

Agora a construção do objeto artístico se dá como definido pelo formalismo russo – Viktor Chklovsky (1893-1984) e Ettore Lo Gatto (1890-1983) –, por suas reverberações no Círculo Linguístico de Praga (via Jan Mukarovský, 1891-1975) e pelo *Método Formal* de V.M. Jirmúnski: o binômio *material-processo* substitui a *forma-conteúdo*. Isso justifica a alusão ao fonema grafo-visual como unidade mínima do conjunto poético (e não mais o verso) e a anulação definitiva da arte simbólica para um exercício para-alegórico (verdadeiramente *estruturalista*), o que redundará na revalorização enviesada do barroco que se dá a partir da ideia de um barroquismo estilístico[465].

[464] P. MENEZES, *Roteiro de Leitura: poesia concreta e visual*, p. 43.

[465] Informa-nos Wilson Martins, em sua minuciosa obra *A Crítica Literária no Brasil*, que o resgate do barroco começou com Guilhermino César (1908-1993, *Aspectos da Literatura Barroca*): "A 'reabilitação' do que se convencionou chamar barroco literário [...] datava dos anos 30 nos países europeus e foi interrompida pela guerra; isso explica que tenha chegado tão tarde ao Brasil e se haja aqui recebido como novidade nas ideias críticas". W. MARTINS, *A Crítica Literária no Brasil*, vol. II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 699. Segundo Simon e Dantas, a tese do barroquismo foi bastante incentivada por ideias de Mário Pedrosa, que também aproximou o concretismo a uma tradição de "arte nacional de expressão universal" lida *ad retro* do concretismo ao barroco de Aleijadinho, passando pela arquitetura moderna. I. SIMON, V. DANTAS, *Poesia Concreta*, p. 89.

Era mais uma vez decretado o fim da arte como *imitação da natureza* (mundana e humana) para o triunfo da arte *teleologia do procedimento* na relação dos materiais. É arte-jogo, não mais arte como janela do mundo humano: "Por material, entendemos tudo o que entra na obra e deve ser organizado pelo artista, a saber: os elementos linguísticos, ideias, sentimentos eventos etc., enquanto forma para nós é a maneira pela qual o escritor manipula esse material para produzir o efeito artístico visado"[466].

A definição é clara e autoexplicativa. Além de buscar, mais uma vez, nas "palavras como coisa" – na "frase-objeto" de Sartre, em *O Que é Literatura?* – a legitimação para uma comunicação que não se viabilize pelo signo, mas pela forma enquanto "presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial"[467]. A sempiterna afirmação das "palavras como coisa" significa que há entre os concretistas a "busca de uma nova sintaxe espacio-temporal" que desautorize a leitura linear, colocando, de uma só vez, a poesia à altura da sensibilidade visual rápida e eficiente própria a uma época dominada por novos meios de comunicação (jornal, publicidade, cinema, TV, cartaz etc.) e explorar ao máximo toda a ambiguidade que essa escrita traz em duas fases bastante distintas. Numa primeira, a estrutura "orgânico-fisionômica" (com construção do tipo palavra-puxa-palavra em que a metáfora e a subjetividade ainda têm espaço: "ovonovelo", "o â magodo ô mega", "um movimento" entre tantos), noutra a "geométrico-isomórfica" (racionalização probabilística da combinatória de palavras ou temas predeterminados: "terra", "uma vez", "ver navios", "nascemorre" ou "forma").

E a passagem que continua o texto permite entrever o ímpeto latente de aproximação entre *arte* e *máquina*, *poema* e *mercadoria*, ou seja, o enfoque utilitário do objeto poético: "Não há cartão de visitas para o poema: há o poema". Abdicando de solipsismos e "paraísos perdidos" tão próprios aos lugares comuns, recorre-se ao aparentamento entre poesia e outras artes, como havia ocorrido em parte do dadaísmo e do futurismo italiano[468]. No entanto, aqui a mobilização do espaço gráfico como campo de força natural do poema não chegou a questionar o estatuto da arte, infringindo inicialmente apenas alguns critérios de legitimação da poesia, que se referiam muito mais à disputa com a geração passada e pelo domínio da

[466] Jan Makarovsky citado por H. CAMPOS, "Evolução de Formas: poesia concreta". In: T. P. C., p. 78.
[467] H. CAMPOS, op. cit., p. 79.
[468] Segundo o historiador da arte e pesquisador do CNRS francês Giovanni Lista (1943-), "Marinetti transpôs para a literatura o princípio pictural da desarticulação dinâmica do objeto", lançando em 1912 o "Manifesto Tecnológico da Literatura Futurista", conduzindo o poema à abolição do modelo literário e instaurando uma "nova concepção da página tipograficamente pictural" na qual os livros-objeto tornam-se "obras de arte plásticas saídas da escritura". G. LISTA, *Le Futurisme*. Paris: Édtitions Pierre Terrail, 2001, p. 104.

dicção poética, algo próximo do que havia ressaltado Apollinaire a propósito de poemas futuristas[469].

Essa tentativa de superar uma geração por meio de recursos extrapoéticos modula o caráter e o sentido de acionamento dos elementos que compõem o todo artístico: deixa-se de pensar na "obra em reflexo", passando à "obra em progresso". Sai de cena o poeta maldito e entra o poema-útil "consumível como um objeto plástico". Com a experiência literária pensada nesses moldes, a questão da forma como instância identitária abstrata e última da poesia (um soneto, por exemplo), perde todo o sentido. Torna-se "cartão de visitas", "falta de invenção" e, mais uma vez, "clister para a arte senil dos poetas oficiais"[470], como se todos os poetas fossem obrigados a perseguir os mesmos objetivos e metas quando diante do ato poético: evolução das formas, transformação da linguagem, enfim, a "um certo tipo de *forma mentis* contemporânea" imposta pela visualidade saturada e veloz das grandes metrópoles no segundo pós-guerra (cartazes, *slogans*, manchetes de jornais). Posteriormente, na entrevista "Aspectos da Poesia Concreta", Haroldo de Campos revelaria que a ideia de *forma mentis* que nos pressiona foi extraída de Hugh Kenner (*The Poetry of Ezra Pound*) no sentido de "máximo de economia e contenção, uma comunicação direta de formas verbais"[471].

E essa falsidade nos pressupostos acaba, inevitavelmente, desestabilizando um pouco o texto, que tem seu discurso erigido em negaças aos ditos "poetas oficiais" e sempre reclamando oficialidades. Mas que institucionalidade ou reconhecimento os ditos poetas oficiais – tem-se suposto historicamente que Haroldo se referia à chamada geração 45 – tinham que os poetas noigandres também não tivessem? Aqui percebemos que, se não por cinismo – e acreditamos evidentemente que não o foi – os concretistas não reconheciam a sua inserção no cenário artístico como oficial ou institucional. Suas ambições eram bem maiores, não queriam só que estivessem à sua disposição os novos meios legitimadores da arte, mas também os antigos, ao ponto de não considerarem estes novos dispositivos como suficientes.

Vê-se desse modo que não havia clareza quando ao papel histórico e ao lugar que ocupavam esses poetas no mecanismo institucional da cultura brasileira, o que aparentemente corrobora a tese de Carlos Guilherme Mota (1941-) que considera os concretistas paulistas

[469] "Sua atitude contrária à de Marinetti e seu movimento não mudará. Se ele demonstra simpatia por seu espírito inovador, por outro lado ele repugna seu dogmatismo (falaríamos hoje 'terrorismo'), a sua recusa sistemática às contribuições do passado e da tradição e às rupturas que eles introduzem na linguagem, especialmente pela técnica das 'palavras em liberdade'". M. DÉCAUDIN. *Guillaume Apollinaire* (avec préface de Philippe Saupault). Paris: Librairie Sévier, Vagabondages, 1986, p. 105.
[470] H. CAMPOS, "Evolução de Formas: poesia concreta", pp. 80-1.
[471] Idem, "Aspectos da Poesia Concreta". In: T. P. C., p. 137.

como poetas alienados. Não lhes passava pela cabeça que o papel histórico que cumpriam era justamente o de comandarem uma transformação institucional que assumisse "as responsabilidades da tradição viva" nucleada pelo critério da evolução de uma "consciência rigorosamente organizadora que atua sobre o material da poesia"[472]. E sua consolidação decretava a falência de outros modos de fazer arte, daqueles que não reconheciam o jogo "severamente disciplinado por uma vontade lúcida de estrutura" (a escrita sintético-ideográmica como alternativa crítica ao discurso analítico discursivo) o coração do ato poético.

> [...] palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico como fator de estruturação espaciotemporal (ritmo orgânico), constelações semânticas precipitadas em cadeia e consideradas simplesmente do ponto de vista do material, em pé de igualdade com os restantes elementos da composição.[473]

Sucede-se então o arrolo de referências – mais obras que artistas – para o "estudo sistemático de formas, arrimado numa tradição histórica ativa" que anima a prática concretista. Reconhece-se pela primeira vez na dupla Fenollosa & Pound o uso da expressão "esplêndido relâmpago de *poesia concreta*" (grifo nosso) e em Jean Hans Arp a alusão à *konkrete Dichtung* [poesia concreta] a propósito de *Klänge* [Sons], de Kandinsky, ainda que os poemas aí reunidos guardassem proximidade muito maior com o "supra-realismo de tipo científico em voga em revistas argentinas como *Madi* e *Nueva Visión*"[474]. E a colheita dessa tradição viva ainda no ar chega às raias do exagero ao anunciar Eugen Gomringer como "*o mais representativo*, do ponto de vista da obra de arte criativa, dos jovens poetas da Europa de hoje" e a Hochschule für Gestaltung de Ulm, "*o mais importante* reduto europeu das experiências plásticas de vanguarda" (grifos nossos)[475]. Exagero porque, para Haroldo, "obra de arte criativa" é uma expressão mais do que genérica, assim como o seu uso do termo "vanguarda".

Visto desse modo, à luz do distanciamento histórico, o *paideuma* concretista assume uma feição de bizarria ao ser anunciado como uma quase coincidência com as ideias de

[472] Idem, "Evolução de Formas: poesia concreta", p. 80.
[473] Ibid., p. 81.
[474] Ibid., p. 82.
[475] Posteriormente, Haroldo também exagerou ao falar da arte concreta em Ulm como "o que de mais inventivo poderia oferecer o panorama cultural contemporâneo". H. CAMPOS, "A Nova Estética de Max Bense", *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 21 mar. 1959, p. 6. Do mesmo modo que reincidiu, em "Umbral para Max Bense", ao dizer Khliébnikov como "maior renovador da poesia russa" Idem, "Umbral para Max Bense". In: M. BENSE, *Pequena Estética*, p. 18. Mais do que um juízo sobre a poesia russa, parece-nos índice ou mensagem não endereçada que revela os critérios e apreços do juiz.

Gomringer, em Ulm, inspirado pela Bauhaus (seus poemas "Constelações" de 1953, a influência do "Lance de Dados", dos caligramas de Apollinaire, de cummings e Joyce). Tudo como se tais ideias não surgissem no *corpus* concretista em rigorosa sincronia com os contatos efetuados com esses artistas, especialmente após as exposições de Mondrian, Calder e a intitulada Do Figurativismo ao Expressionismo (1950), o advento das bienais internacionais de São Paulo, das duas passagens de Max Bill por aqui, das visitas de Tomás Maldonado e outros concretistas sul-americanos e depois da estada de Pignatari na Europa, justamente para estudar os fundamentos desse novo formalismo europeu que ele havia conhecido a partir de Waldemar Cordeiro, com quem viajou ao Chile em 1953.

Assim, essa confluência não se mostra resultante tanto de coincidências nos caminhos da lógica evolução formal da poesia nestes diferentes países, muito menos ao acaso, mas a induções e aproximações progressivas que envolveram instituições culturais recém-criadas, órgãos da mídia e financiamentos internacionais, todos decorrentes de uma posição análoga e muitas vezes aliada, mesmo que nunca idêntica, ante o processo de modernização das nações capitalistas ocidentais na segunda metade do século passado. O sincronismo próprio à ação do capital multinacional proporcionou a simultaneidade (desigual e combinada) na aparição de proposições estéticas símiles em diferentes localidades do globo, algo até então jamais visto. Esse pioneirismo transnacionalmente compartilhado pelas vertentes estéticas construtivistas é uma reivindicação justa dos concretistas e também uma característica marcante e das mais comuns à pós-modernidade.

É isso que podemos extrair do que afirma Frederico Morais em "A Vocação Construtiva da Arte Latino-Americana (mas o caos permanece)", retomando ideias suas apresentadas no Seminário sobre Política e Processos de Amostragem de Arte, promovido pelo XI Salão de Arte Contemporânea de Campinas (novembro de 1977). Morais mostra "como as grandes exposições internacionais do tipo Documenta de Kassel, bienais de Veneza e Paris, exercem uma forma de colonização sobre a arte mundial, como que determinando, juntamente com as multinacionais do mercado, o tipo de arte a ser realizado por países e continentes"[476]. O que foi grandemente incentivado "por alguns estrangeiros, que por aqui [América Latina] passaram, ficaram e/ou até assumiram novas cidadanias". Influência que se exerceu também por meio de líderes locais, latino-americanos, como os casos de Tomás Maldonado e Jorge Romero Brest (1905-1989).

[476] F. MORAIS, "A Vocação Construtiva da Arte Latino-Americana (mas o caos permanece)", p. 18.

> O primeiro é autor do projeto original da Escola Superior de Desenho Industrial, prevista inicialmente para funcionar no Museu de Arte Moderna do Rio, mas, afinal, inaugurada como entidade autônoma, em 1962. E o segundo, que fundara com Emílio Petorutti e Lucio Fontana, a Academia Altamira, em Buenos Aires [...] aqui realizou conferências em 1948 e 1953. Sua passagem pelo Brasil, em 1948, antes da exposição de Max Bill e da inauguração da Bienal de São Paulo, em 1951, e em seguida, por ocasião da mostra dos concretos argentinos, no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1953 – mostra que ele apresentou – foi sem dúvida estimulante para os artistas que, pouco depois, iriam se reunir em torno do Grupo Ruptura, em São Paulo (1952), base do concretismo paulista, e do Grupo Frente (1953), base do neoconcretismo carioca.[477]

Pesando as evidências, se existe uma *vocação construtiva* em nosso continente, como polemiza o título do estudo de Frederico Morais, isso só pode ser afirmado caso se tenha a finalidade de destacar a inexistência entre nós de determinadas correntes vanguardistas (que sejam antigeométricas, antissimétricas e antirracionalista), nunca uma tendência latente ao abandono da expressão ou da identidade local, como destino natural de qualquer cultura nacional que não seja prejudicada pelos frequentes desvios ocasionados pelas escolas nacionalistas. Particularmente no caso brasileiro, o geometrismo se deu sempre em contingente menor do que o vociferado e sempre mantendo relativa flexibilidade quanto à liberdade abstratizante, como no Grupo Frente, nos Neoconcretos ou em Flávio de Carvalho, ainda que não tenham faltado investidas nesse sentido mais ortodoxo, especialmente por parte de poetas e pintores paulistas, como viemos destacando[478].

É bastante parecida a argumentação de Roberto Pontual (1939-1992) a respeito da exposição de Max Bill, em 1950, revelando uma quase unanimidade entre os principais trabalhos sobre o construtivismo na América Latina (coletados fundamentalmente por Aracy Amaral, *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, Ana Maria de Moraes Belluzzo, *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina* e pelo próprio Roberto Pontual, *América Latina: geometria sensível*): o papel histórico definidor das bienais no desenvolvimento das culturas latino-americanas, ainda que as tendências ideológicas que elas fizeram presentes, nem sempre tenham comparecido nas teorias. O trecho é mais uma vez longo, porém necessário:

> Visitada em conjunto por Pedrosa, Mavignier, Palatnik (que já iniciara suas pesquisas cinéticas) e a escultora Mary Vieira, [...] a obra de Bill lhes

[477] Ibid., pp. 19-20.
[478] Para uma distinção adequada a partir das diferenças entre concretistas de São Paulo e Rio de Janeiro, cf. M. PEDROSA, "Paulistas e Cariocas" (originalmente em *Jornal do Brasil*, 19 fev. 1957, republicado no catálogo da exposição Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, na Pinacoteca do Estado de São Paulo). In: *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*, pp. 253-6.

> oferece a primeira amostragem de arte concreta no Brasil, significativa particularmente através das gravuras da série *15 Variações Sobre um Tema*. Vem então, na sequência, a I Bienal Internacional de São Paulo [...]. Ali, um dos destaques é a representação suíça, na qual o grupo atuante em Zurich (Bill, Richard Paul Lohse e Leo Peupi), ao lado de Sophie Taeuber-Arp, confirmam a existência de uma nova pintura na linhagem de Mondrian e van Doesburg [...]. Outros fatos fixariam bem o espírito da Bienal de estreia: a Max Bill cabe o prêmio internacional de escultura, com sua *Unidade Tripartida*; Ivan Serpa recebe o prêmio destinado a jovem pintor nacional, com uma composição de círculos prontos ao movimento virtual em espaço neutro, longe de qualquer sentido alusivo; dá-se ao paulista Antonio Maluf, estudante de arquitetura, aluno do Instituto de Arte Contemporânea recém-fundado no Museu de Arte de São Paulo, e já atraído pela pesquisa do concretismo, o prêmio de cartaz para a mostra em causa; e Waldemar Cordeiro era um dos muitos escolhidos para compor ali a representação brasileira, o que fazia indicando em dois trabalhos a sua adesão ao novo rumo.[479]

Por isso soa incoerente aquele radicalismo, e de certo modo também a arrogância nada indulgente, que havia no texto de Haroldo e que reaparecem em "A Exposição de Arte Concreta e Volpi" (19 jan. 1957) de Pignatari: "liquidação da trôpega tradição expressionista da arte moderna brasileira (a abstrata inclusive)" devido ao "estágio provinciano de evolução formal, por ignorância e por falta de nível crítico e força seletiva". Autointitulado "poeta de vanguarda", Pignatari desfia a bravata lamentando publicamente sua condição de *outsider* que, "somente na Alemanha", conseguiu encontrar "um reduzido grupo de poetas, ligados à revista *Spirale* e chefiados pelo suíço-boliviano Eugen Gomringer, empenhados na 'poesia-sem verso', a que tinham recém-chegado partindo de pontos comuns aos nossos". Mais uma vez, a mesma impressão de que os três vanguardistas paulistas sempre fizeram poesia concreta, mesmo antes das Bienais, de conhecerem Max Bill, Pierre Boulez ou mesmo Gomringer, o que evidentemente não é verdade e já ficou demonstrado: "é a primeira vez que as experiências passadas tendentes à poesia-sem-verso são trazidas ao exame crítico, para efeitos de redimensionamento e com propósitos de continuidade, enriquecidas de novas invenções e possibilidades estruturais"[480].

Os poetas, agora concretistas, de São Paulo começam a afirmar que a poesia concreta nasceu em 1953, ainda que sem a sua fisionomia mais madura, com "Poetamentos", de Augusto de Campos; porém, quando descobrimos que a série só foi publicada em 1955, nos sentimos um pouco menos convencidos. Do mesmo jeito que hesitamos quando percebemos que nenhum dos dois artigos de 1955, que deram origem a outro de 1956 (no qual Augusto

[479] R. PONTUAL, "Brasil: as geometrias possíveis", op. cit., p. 58.
[480] D. PIGNATARI. "A Exposição de Arte Concreta e Volpi". In: T. P. C., pp. 89-90.

fala em “poesia concreta”), não têm grafado em seus corpos a expressão “poesia concreta” ou qualquer uma de suas derivações semânticas (concretismo, arte concreta etc.). A expressão só figura na versão de 1956. Parece assim evidente que existe uma deliberada dissimulação no sentido de fingir não ver a desinformação que tais declarações implicavam, que um discurso concebido segundo o jogo da “obra aberta”, da ambiguidade, poderia enredar socialmente, os caminhos que uma embaralhada de palavras poderia gerar. Não seria nenhuma novidade se pensarmos pelo que passou o maestro Koellreutter nesse mesmo período tentando implantar esses mesmos valores no campo musical. Afora os elogios vexantes mencionados no segundo capítulo, a constante tentativa de conciliação nos debates, o ecletismo onipresente de Koellreutter, que tem contatos com o charlatanismo, suas citações sem aspas, o uso do plágio como figura retórica em textos e, sem poder confirmar a deliberação, também em música[481]. Nada do que o concretismo fez chegou perto disso.

Neste sentido, os concretistas, ainda que se mantivessem na linha mais elitista do cosmopolitismo, como Koellreutter, foram muito mais rigorosos e precavidos: nunca tiveram medo de aspas ou citações. Foram mais profissionais e assim tornaram, por um jogo de recuperação e esquecimento, muito mais difícil elaborar uma versão dos fatos sem passar pelo crivo oficial deles próprios. Um esforço que teve sua coroação máxima e definidora com a posterior institucionalização da Casa das Rosas: Espaço Haroldo de Campos de Poesia, onde são atualmente desenvolvidas e financiadas atividades sistemáticas de estudo e divulgação da obra dos poetas concretistas, em especial àquela mais diretamente ligada ao corifeu que dá nome ao espaço. Este, aliás, constituído a partir de seu acervo documental (biblioteca, hemeroteca e periódicos em geral, recentemente acrescidos de um centro de referência onde se coletam trabalhos sobre o poeta) e administrado pela Poiesis: Associação dos Amigos da Casa das Rosas, da Língua e da Literatura (uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), por intermédio de financiamento público e privado[482].

Se existe – e existe – uma nota sobre a oralização de “Música e Poesia Concretas” no III Concerto do Festival Ars Nova, de 1955 (como também existe o artigo para a revista do

[481] Além das indicações feitas a esse respeito no segundo capítulo (os artigos “Neo-Realismo Brasileiro”, “O Princípio de Utilidade” e “O Mestre dos Mestres”, de Koellreutter, e “Rebaixou-se o Maestro Koellreutter aos Princípios Musicais de Moscou”, de Pagu) acrescente-se o artigo “Que Ismo é Esse, Koellreutter?”, de César Guerra-Peixe (1914-1993), publicado em *Fundamentos*.

[482] Estas informações foram retiradas do trabalho de conclusão de curso em biblioteconomia de Paloma dos Santos Altran: “A poiesis é responsável pela administração da Casa das Rosas, Casa Guilherme de Almeida, Museu da Língua Portuguesa e Biblioteca São Paulo”. P. S. ALTRAN, *Biblioteca de Centro Cultural, Qual o seu Papel? Um estudo sobre a biblioteca da Casa das Rosas*. Monografia (Conclusão de Curso em Biblioteconomia) – FESPSP. São Paulo, 2011, p. 30.

Centro Acadêmico da Faculdade Paulista de Direito), não faltam artigos lançados até dezembro de 1956 que não empregaram o termo "poesia concreta", revelando como a linha do tempo da poesia dos três é pensada como apagogia do caminho presente que coincide com Ulm. Ferreira Gullar, em crítica que detalharemos mais adiante, impugnou essa tese noigandres de que o concretismo brasileiro nasceu em São Paulo no ano de 1953, seja demonstrando a preexistência das bienais em 1951 ("primeira grande vitória internacional da arte concreta") ou em artistas residentes no Rio de Janeiro (que depois se reuniriam no grupo Frente), seja afirmando taxativamente que só na Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-7) as "experiências iniciais da poesia concreta eram assim trazidas a público pela primeira vez"[483]. Aliás, o próprio Gullar havia composto em 1954 o poema "Roçzeiral" (em *A Luta Corporal*) nesta mesma tendência concretizante que Antônio Houaiss chamou de "semi-concretista" e depois qualificou, especialmente sua parte final, como "cacocaligramas", que expressam a entrega impotente à batalha cotidiana da lide com a palavra.

Também cabe salientar, uma vez mais, a existência de diferenças internas: o que em Haroldo era "vontade de estrutura", em Pignatari é enfrentamento do "problema da estrutura dinâmica do poema", que, por sua vez, tem correspondência nas mesmas questões formais abordadas por Volpi (obras apresentadas em sua retrospectiva no MAM, em meados de 1957), Mondrian (mobilidade dos elementos do *boogie-woogie* como superação da ortogonalidade estática) ou Calder (estrutura dinâmico planetária). Pela variação regulada de uns poucos elementos ("capacidade de rigor na organização de formas"), provoca-se um movimento leitor e uma experiência artística inéditos: a própria "fundação de uma tradição do rigor para a cultura brasileira"[484]. Em poucas palavras, ao falar de Volpi Pignatari evoca a "estrutura dinâmica", expressão que sugere uma aproximação com as ideias estruturalistas que estavam chegando. E podemos afirmar com ainda mais certeza que o rigor no tratamento e comunicação inventiva das formas é o critério que funda toda uma releitura da arte brasileira, em evidente contradição com a análise da literatura brasileira como *formação* (vir-a-ser) de um "sistema local de problemas e contradições" que confluíam para a constituição da nacionalidade, ideia que Antonio Candido retomou de Silvio Romero e tocou adiante[485].

Essa argumentação que acompanha a radicalização visual dos poemas é reapresentada na conferência de Décio Pignatari no auditório da UNE, no Rio de Janeiro (10 fev. 1957), por ocasião do lançamento da exposição de arte concreta naquela cidade. Fenollosa – via Ezra

[483] F. GULLAR, *Etapas da Arte Contemporânea*, p. 229.
[484] D. PIGNATARI, "A Exposição de Arte Concreta e Volpi", p. 93.
[485] Cf. R. SCHWARZ, *Sequências Brasileiras: ensaios*, p. 20.

Pound de *ABC of Reading* – reintroduz o tema do "espaço como elemento substantivo da estrutura poética" que conduzirá à poesia concreta. E ainda que não haja em Pound, como não há em Joyce, a utilização do branco da página como recurso para a composição (o que só se deu com "Un Coup des Dés", de Mallarmé), vemos nascer, no uso das "palavras-metáforas", um "pequeno ideograma verbivocovisual", como definiram os concretistas em expressão tomada do próprio Joyce. Dessa maneira, lança-se *post-festum* os fundamentos de uma tradição modernista de poesia que tem como critério único a verbivocovisualidade e que encontra correspondência no *modus operandi* da arte advinda de Anton Webern, Maliévitch, Mondrian, Walter Gropius, L. Mies van der Rohe (1886-1969) e Le Corbusier (1887-1965).

A lista de artistas, que agora envolve novos nomes, tem como finalidade a ampliação do seleto grupo de praticantes diretos ou indiretos do concretismo. Essa ampliação quantitativa enreda uma neutralização das diferenças entre os mencionados, como poderemos verificar mais adiante no que diz respeito à arquitetura moderna ou nas indagações a respeito da "temperatura informacional do texto" em Joyce e Guimarães Rosa. Segundo Pignatari e seus parceiros, a poesia concreta brota justamente quando essa corrente histórica nascida em Mallarmé se cruza com figuras e obras ligadas a outra linhagem: a do "poema visualmente figurativo" que vem de Símias de Rodes passa por François Rabelais (1494-1553), Lewis Carroll e tem sua primeira teorização em Apollinaire, assunto que será retomado por Pignatari posteriormente em "Ovo Novo no Velho" (Invenção, *Correio Paulistano*, 08 mai. 1960).

No juízo de Pignatari, mesmo que nestes últimos (Símias, Rabelais, Carroll e Apollinaire) haja um deslize rumo ao "decorativismo sem sentido", são eles que apresentam, ainda que de modo inconsciente, uma alternativa ao enunciado *analítico-discursivo* do poema pela expressão *sintético-ideográfica*, como definiu Apollinaire sob o pseudônimo de Gabriel Arboin no já mencionado artigo à *Soirée de Paris* ("Diante do Ideograma de Apollinaire"). Mas havia um "equívoco" no caligrama que era ignorar a questão do movimento na confecção do texto criativo. Segundo Pignatari, foi cummings quem "compreendeu o erro: escapou ao caligrama e conseguiu realizar, já, verdadeiros ideogramas" ao utilizar melhor os recursos tipográficos a fim de explorar as "peculiaridades fisionômicas de certos caracteres verbais"[486].

Aqui existe um breve desajuste na leitura pignatariana da obra de Apollinaire, que, na verdade, é uma questão concretista por excelência, como tentaremos demonstrar em mais uma divagação. Apollinaire definiu sua poesia como "uma arte de criação e não de reprodução",

[486] D. PIGNATARI, "Poesia Concreta: pequena marcação histórico-formal". In: T. P. C., p. 97.

porque nela podiam se encontrar frases sem sequência lógica, onomatopeias, uma ausência de pontuação que, juntos, produzem um efeito acumulativo e chocante para o leitor. É assim que Apollinaire equilibra o recurso tipográfico ao conteúdo de certos poemas dos *Caligramas*, como "Carta-Oceano" ou "Meninas à Chapultepec", produzindo um resultado bastante ajustado às demandas de simultaneidade que tem suas primeiras aparições – segundo Marcel Adéma (*Guillaume Apollinaire le Mal Aimé*) e Nicole Marie Mosher (*Le Texte Visualisé: le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste*) – no simbolismo.

Mesmo na semelhança, portanto, persiste uma diferença entre Apollinaire e Mallarmé que reside na evocação pelo conteúdo em um e a fragmentação operada pela ressonância de palavras em outro. Michel Décaudin (1919-2004), em seu artigo "La Nouveauté de Calligrammes dans l'Oeuvre d'Apollinaire", afirma que o caligrama tem a função de "proteger Apollinaire contra ele mesmo e contra os desregramentos de sua imaginação"[487]. Diferente do que se fazia antes, seu caligrama tem uma pluralidade cubista de pontos de vista que "rompem a semelhança da imagem e do conteúdo", estabelecendo uma relação metonímica entre forma e conteúdo que é inteiramente inovadora, pois não existia em nenhum dos poemas anteriormente citados uma relação tautológica entre tema e figura. Trata-se de um aprendizado com Mallarmé.

> É possível apreender "as chaves" dos poemas visuais anteriores a Mallarmé mas é sempre ambíguo para dar um sentido ao caligrama moderno. Ele é embasado sobre signos arbitrários, não convencionais, sobre uma liberdade de palavras. A mensagem linguística evita a autonomia do leitor que é desencorajado pela mistificação do poema. O visual adveio de um meio de pôr em relevo a multiplicidade de leituras possíveis. O caligrama reaproxima do poema conversação, ele próprio precursor da escritura automática revelada por Breton nos *Les Champs Magnétiques*. Michael Riffaterre menciona no início de *La Production du Texte* essa citação de Breton que ilustra a novidade da linguagem poética "O poema deve ser uma derrocada do intelecto". Uma derrocada de palavras, imaginadas, é isso que pode caracterizar os poemas caligramáticos como "Carta-Oceano" ou "Meninas à Chapultepec".[488]

Nicole Marie Mosher caracteriza o caligrama do século XX pelo estímulo à multiplicidade de leituras advinda do simbolismo, coincidindo com os poemas figurativos anteriores em seu didatismo decorrente de sua "composição heteróclita e pictural" tão própria à *Technopaignia* de Símias, Dosiades ou Teócrito e que inexiste em Mallarmé. Essa corrente,

[487] M. DECAUDIN. "La Nouveauté de Calligrammes dans l'Oeuvre d'Apollinaire". In: *Le Flâneur des Deux Rives : bulletin d'études apollinairienne* n. 4, 1954, p. 38.
[488] N. M. MOSHER. *Le Texte Visualisé: le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste*. New York, Bern, Frankfurt, Main, Paris: Lang, 1990, p. 08.

que veio da antiguidade grega, continuou no quarto século latino quando foi a vez de Publius Optatianus Porphyrius (326?-) e, a partir da época merovíngia, em Venâncio Fortunato (530?-600) que refez os acrósticos de Porphyrius. Depois vieram Alcuíno de Iorque (735-804) e Rábano Mauro (780-856) que lhes deram um fim religioso. "Entre os séculos X e o XVI, nota-se a ausência de qualquer poesia visual que retoma o impulso no XVI com o célebre caligrama de Rabelais e os poemas visuais dos poetas de corte como Melin de Saint Gelais ou Jean Grisel". Posteriormente, os caligramas ainda se refugiaram entre "medíocres" (séc. XVIII)[489] e reapareceram justamente em Hugo no poema "Les Djinns", com algumas "excentricidades tipográficas" que dão um aspecto pictural ao poema. A diferença de Apollinaire, inaugurada por Mallarmé, foi visionar o poema numa "época em que a quintessência da arte se exprime pela fusão metonímica da poesia e da pintura"[490].

Como indica a bibliografia consultada, a origem dos caligramas está na pictografia final dos ideogramas formulados, uma vez que os signos da escrita ideográfica são os signos pictóricos petrificados que estão nas imagens, diferentemente da escritura fonética que é formada por signos totalmente arbitrários porque baseada em outra forma de escrita primitiva: "os signos mnemônicos, signos aos quais se atribui um sentido convencional. As escritas fonéticas parecem ser um aperfeiçoamento dos signos mnemônicos"[491]. Enquanto a escrita maia se vale de um importante papel da pictografia, na escrita a meio caminho entre o ideograma (signo-palavra) e os signos silábicos – como demonstrou Ezra Pound em *ABC of Reading*[492] e Ernest Fenollosa em "Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia" –, o ideograma chinês é um signo que pode servir ao mesmo tempo de verbo, de nome e de adjetivo: enquanto o ideograma chinês é sintético, o ocidental é analítico, enquanto um é um ser (chinês) o outro é um ato, um gesto, um movimento. Por isso também Apollinaire se interessou pelo ideograma chinês.

Na época alexandrina, alguns poetas dispuseram seus poemas em versos com variação crescente e decrescente de comprimento, o que, de algum modo, evocava uma imagem. Depois a criatividade e o sentido do poema passaram a ser circunscritos *a priori* ao formato de um objeto determinado. Finalmente, o poeta moderno busca uma visualidade objetiva com olhares vários, como demonstrou o filólogo alemão Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff

[489] O exemplo indicado pela autora é a obra de François Pannard, *Théâtre et Oeuvres Divers*, publicada em Paris pela Duchesne em 1763.
[490] N. M. MOSHER, op. cit., pp. 10-11.
[491] Ibid., pp. 13-14.
[492] E. POUND, *ABC of Reading*. Norfolk: New Directions, s.d.

(1848-1931) em *Die griechischen Technopaegnia*. Considerado por muitos como o criador da *technopaignia* – ou "composição de poemas em versos figurados ou ropálicos" (este último do grego "rhopalon": em forma de clava, respondendo também pelo verso iniciado em um monossílabo, tendo cada um dos seguintes uma sílaba a mais que o precedente) – Símias de Rodes criou os primeiros poemas do gênero (provavelmente na Ásia Menor): "O Machado", "As Asas" e "O Ovo" que foram reunidos em uma *Antologia Grega* no primeiro século da era cristã, depois revisados no século IX, por Constantin Céphalan.

Em *Poetry of the East* (1856) William Rounseville Alger (1822-1905), como Ernst Robert Curtius (1886-1956) em *La Litterature Européenne et le Moyan Age Latin*, atinou para a influência do leste (especialmente persa) no advento da *technopaignia*. Essa tese, que também reaparece em Margaret Church, foi prontamente refutada por Charles Boultenhouse (*Poems in the Shapes of Things*, Art News Annual), ironicamente, o autor que serve de base para as reflexões de Pignatari. Independentemente da contribuição ou não das culturas orientais, o fato é que "essa forma poética tende a eliminar a distinção feita por Aristóteles entre as artes rítmicas (dança e poesia) e as artes de repouso (pintura e escultura). A poesia visual é a fusão entre as duas artes: poesia e pintura"[493], demonstrando por outro caminho o caráter antiaristotélico – mas que não pode ser exagerado – da visualidade poética.

Se o desejo era inscrevê-los sobre objetos, os poemas visuais de Símias foram "destinados a preservar a superfície dos objetos reais diferentemente dos poemas figurados posteriores". Ainda que coincidam no aporte de um discurso duplo (verbal e icônico), "Símias emprega um conteúdo tradicional [lógico discursivo] para compor um poema visual – novidade na época – essa forma de expressão poética não era tradicional. Apollinaire, por outro lado, [...] emprega a forma tradicional, uma vez que a encontra nos gregos, mas com um conteúdo novo onde a imagem não é metafórica"[494]. Em "Carta-Oceano" a mensagem do poeta é uma "não-mensagem sem começo nem fim" e em "A Gravata e o Relógio" e "O Ovo" a sequência lógica do texto está aniquilada[495]. Diferenças notadas que não poderiam ser as mesmas de Pignatari, uma vez que sua única referência mencionada (Boultenhouse) nega esta tese. Porém, a isso voltaremos depois.

Como indica Mosher, já La Fontaine em "Conte du Tableau" explorou o tema lessingiano (de extração aristotélica) da diferenciação entre pintura e literatura ao dizer "les

[493] N. M. MOSHER, op. cit., p. 21.
[494] Ibid., p. 25.
[495] Ibid., p. 30.

mots et les couleurs ne sont choses pareilles / ni les yeux ne sont les oreilles", que é problematizado em "Carta-Oceano" ao abandonar a primeira pessoa a fim de eliminar toda a carga de subjetividade metafórica tão própria aos poemas gregos (semelhança entre conteúdo e imagem). Agora a relação não é mais de parecença, mas de contiguidade por meio de um gênero híbrido, como definiu Willard Bohn, em *The Aesthetics of Visual Poetry, 1914-1928* (capítulo "Toward a Calligrammar"). Aliás, Bohn é um grande especialista em poesia visual, tendo publicado outros livros como *Modern Visual Poetry, Reading Visual Poetry, Apollinaire Visual Poetry and Art Critcism*. Foi Bohn um dos primeiros a reconhecer que os poemas de Símias ou Porphyrius, diferentemente da poesia visual do século XX, não comportam o efeito de simultaneidade, mas o de continuidade[496].

"Asas", de Símias, por exemplo, é dividido em duas partes, cada uma composta por seis versos coriâmbicos (uma sílaba longa, duas curtas e uma longa), o que permitiu Wilamowitz qualificá-lo como prática de "brincadeira", mas que não deve ser exagerada porque há muito do pulso bucólico na metáfora icônica do poema grego, como indica Mosher ao falar nas "numerosas metáforas bucólicas" que "dissimulam a dualidade poeta-poema" que se impõe por exemplo logo no começo do poema "O Ovo": "Receba-o com benevolência". Depois, a visualidade ocidental foi retomada por Teócrito em "A Siringe" [*Syrinx*: a flauta pastora de Pã] (formado por dez tubos de comprimento variado, cada um representado por dois versos) também preocupado com a versificação bucólica. Teócrito caracterizou-se por empregar hexâmetros em uma época de predomínio dos alexandrinos do *dístico elegíaco* como expressão ajustada à espiritualidade bucólica. E em "A Siringe" ele abandona os hexâmetros (que só comparecem nos dois primeiros versos) para compor versos de metrificação desigual. Mas "A Siringe" é um poema muito mais ambíguo que os de Símias pelo uso de perífrases e homonímias, ainda que impere o clima bucólico-pastoral centrado justamente na figura de Pã, que foi comparado por Platão em *Crátilo* à linguagem "duplamente verdadeiro como toda falsidade".

Diferente é o caso de "O Altar" de Dosiades, em que "é a forma que advém do conteúdo" cuja obscuridade, pela elaboração ambígua do texto, exige um esforço de decriptação pela ausência de uma identidade precisa decorrente de evocações. Perdeu também o caráter bucólico como "A Siringe" ou "O Ovo", mas ganhou uma mistura de palavras obscuras e dissimuladas que encaminham o poema à alegoria. De qualquer modo, "a expressão visual que Símias, Teócrito ou Dosiades empregam para compor seus poemas

[496] Ibid., p. 151.

necessita do respeito aos limites do objeto escolhido"[497], enquanto os de Apollinaire desposam de uma inteira liberdade da forma e do conteúdo. Diferença que parece não ter sido muito percebida pelos concretistas, ainda que (e talvez justamente por isso) eles reivindicassem essa primazia para si próprios.

A partir do quarto século cristão, a Gália assumiu um papel preponderante no domínio das letras mesmo entre os pagãos, quando Publius Optatianus Porphyrius lançou a *Carmina Figurata* ("picto limite dicta notans", inscrever os versos no interior de um limite pintado) como forma de expressão para lembrar o imperador Constantino (272-337) de seu exílio. E também pode ser vista em Ausônio (309-393) e posteriormente em Venâncio Fortunato, sempre com "qualidade medíocre", numa espécie de "technopaignia grega mas com um estilo um tanto mais forçado e afetado"[498]. A diferença mais saliente é a passagem do caráter de "inscrição sobre um objeto" a uma espécie de "panegírico ao imperador Constantino". Mesmo em casos como "O Altar", "O Órgão" e "A Siringe", há uma diferença sensível entre gregos e latinos. E mesmo que em "O Altar" Porphyrius fale que nessa página escrita em bimetro iâmbico cataléctico (no qual a sucessão de pares curto-longo se encerra com a supressão de uma ou mais sílabas) é incondicionalmente respeitada a lei do metro ("haec pagina iambico bimetro catalectico scripta servat ubique legem metri, arae imaginem fecit"), há uma personificação que mistifica o sentido do texto, enquanto em Fortunato (que concebeu um de seus poemas como decoração de um muro de igreja) a prática é associada à tradição do "lacrimae Christi" muito em voga na literatura hagiográfica da época. No entanto, uma coisa é comum aos poemas visuais até então:

> A dificuldade de escrever havia sido expressada no poema de Símias, "O Ovo", de Teócrito, "A Siringe" (representada pela personalidade híbrida de Pã) e de Porphyrius, "O Órgão". Fortunato se serve de metáforas para comunicar essa dificuldade; ele se compara a um pássaro cativo "ego incautus passer"; ele está acorrentado pelo poema e não será liberto antes que o poema esteja terminado. Ele se compara igualmente a um marujo desajeitado "rudis nauta" preso entre as correntes e o rochedo, metáfora seguidamente empregada pelos poetas romanos se comparando a um marinheiro onde a obra é o barco.[499]

Foi este caráter metalinguístico sempre latente que, a partir do século XIX, começou a ver a acentuação da crise de um desenho que é a metáfora de um texto que ele já não representa mais. Isso teve início lá atrás, em Porphyrius, pois enquanto o conteúdo dos

[497] Ibid., pp. 35-6.
[498] Ibid., p. 51.
[499] Ibid., p. 75.

poemas de Símias tinha uma característica essencialmente mitológica destinada à louvação de um deus, nos dele vemos uma adequação às regras clássicas em um poema que demanda a liberdade do poeta ao imperador Constantino. Um processo progressivo de cristianização da prática (consequentemente individualização, como as duas coisas não podem estar divorciadas) que desembocará em Fortunato, que se apresenta como "um poeta dobradiça", cristão e pagão ao mesmo tempo, que emprega um vocabulário impregnado de neologismos e artifícios que fazem dele "um dos poetas que mais influenciaram a Idade Média, do mesmo modo que Apollinaire no século XX foi considerado como um precursor da poesia concreta"[500]. Isso significa dizer que, apesar da "qualidade de seu estilo ser medíocre", Fortunato parece se aventurar pela coleção de uma grande variedade de figuras retóricas que farão grande sucesso no barroco, como o seu emprego de assíndetos (verso 13), pleonasmo (verso 6) e o hipérbato (verso 7).

No também medíocre Alcuíno inglês, o poema visual assumiu o papel de instrumento de uma "reforma cultural" que se iniciou pela expressão (como nos visualistas precedentes) da dificuldade de compor um poema dirigido a Deus. Estamos falando do *carmen figuratum* carolíngio – ou caligrama de mesma origem – cuja arquitetura de signos configura um desenho que vem do interior formando um símbolo religioso da arte que se repetirá em *De Laudibus Sanctae Crucis*, de Rábano Mauro que, inclusive, menciona Porphyrius. Existe uma inovação comum entre eles: "a importância dada à imagem tendendo a criar uma ruptura entre as próprias palavras" por meio de uma "disposição heteróclita das letras"[501]. Depois, entre os séculos X e XVI, a poesia visual desaparece da língua latina até voltar à tona pelas mãos dos retóricos franceses que, inspirados pelo *Roman de la Rose*, promoveram a transição da poesia da Idade Média para a da Renascença na França[502]. Agora as imagens alegóricas são apresentadas de um novo modo, a "sintaxe é destruída, a rima é sincopada, a tipografia é subvertida"[503], adiantando procedimentos cubistas de Apollinaire que descansam despercebidos na teoria noigandres.

Essa "visão emblemática" se transformou no enigma dos retóricos que será desdenhado pelos escritores da Plêiade, o que nos permite dizer que "a implantação do humanismo na França fez renascer a poesia visual", originando inclusive a edição da

[500] Ibid., pp. 77-78.
[501] Ibid., pp. 85-88.
[502] Cf. P. JODOGNE, "Les Rhétoriqueurs et l'Humanisme". In: *Humanism in France*. New York: Manchester UP, 1970.
[503] N. M. MOSHER, op. cit., p. 100.

Anthologie Greque pela qual os poetas franceses descobrem os poemas figurados de Símias, de Teócrito e os imitam, "adaptando seus próprios textos sobre as velhas formas". Talvez o maior representante dessa prática seja Mellin de Saint-Gelais (1491-1551), e que também pode ser verificada em um integrante da Plêiade, Jean-Antoine de Baïf (1532-1589), "o primeiro poeta francês [...] que tentou encadear dois versos perpendiculares por duas linhas que representam uma cruz"[504]. Pouco depois de sua morte, mais precisamente em 1592, surgiu uma pequena antologia de caligramas intitulada *Silvae, quas vario carminum genere primani scholastici Collegii Dolani societatis Jesu, in publica totius Civitatis gratulatione, laetitiaque ex tempore obtulerunt... Dolae, Typis Ant. Dominici*[505]. O gênero ainda envolveu outros poetas desconhecidos como Simon Bouquet e Jacques Cellier (?-1620?) e a publicação na França da obra atribuída na Inglaterra a George Puttenham (1529-1590), *The Arte of English Poesie*.

Depois foi a vez de George Herbert (1593-1633), da "Diva Garrafa", de Rabelais, que é retomada por Robert Angot (sieur de "L'Éperonnière", 1581-?) e de Charles-François Pannard (1689-1765). Destaque para o nome de Jean Grisel (1567-1622), o "mais fiel imitador de Símias", que dedicou suas *Premières Œuvres Poétiques* (1599) – em que figuram quatro caligramas (junto a três madrigais) – ao "mui cristão Rei da França e de Navarra" Henri IV[506] (1553-1610). E que em "Bourbon Géméreux" evocou Rábano Mauro pela flor de lis em vermelho no texto de três madrigais. Mas em Fortunato e Mauro havia uma dimensão mística, o que não é o caso de Grisel que tem interesses estritamente pessoais (a aceitação na corte), como o foi em Prophyrius tentando convencer Constantino para sair do desterro.

Diferentes propósitos direcionados a leitores distintos valeram-se de um mesmo expediente visualizante de bajulação ou barganha[507]. Só no século XX, com a liberdade total das palavras e da forma (afinada ao desapego vanguardista de reconhecimento institucional, vide que Apollinaire andava profundamente influenciado por Marinetti), o caligrama deixa de ser um instrumento, tornando-se uma arte que não é limitada nem pelo conteúdo nem pela imagem, "que pode ser lida e olhada dum ponto de vista simultâneo, [pois] a fronteira das palavras e a imagem estão aniquiladas"[508]. Não se trata mais da busca por legitimidade

[504] Ibid., pp. 106, 107 e 110.
[505] Mencionado por A. CANEL em *Recherches sur les Jeux d'Esprit*, Evreux: Auguste Hérissey, 1867, p. 86.
[506] N. M. MOSHER, op. cit., p. 118. Grisel evidentemente se inspirou na *Chef d'Oeuvre Poétique* de Robert Angot de *l'Emperonière* (bem-sonada à estética barroca) para compor o seu "Les Oeufs de Pâques"
[507] Mosher afirma que "La Hache d'Armes Antique" de Grisel reflete integralmente "o desejo do poeta de agradar ao rei". Ibid., p. 119.
[508] Ibid., p. 119.

(anexação à corte, fim da pena de exílio), ou religião ou pedagogia mitológica. No início do século XX pintores e poetas se uniram "alimentados por um desejo comum: criar uma arte nova"[509].

Os *Caligramas* de Apollinaire aparecem em 1918, como tentativa de solucionar situações presentes em sua obra[510] desde 1911, e tinham, a despeito da dificuldade de determinar suas influências, o objetivo de "simplificar a sintaxe poética, despolui-la de toda retórica"[511], como ocorrido com o *motlibrisme*. Equacionando os fluxos que vêm de Marinetti (*parole in libertà*), Henri-Martin Barzun (1881-1973, tipografia de Lacerba), o simultaneismo de Sébastian Voirol (1870-1930) e o lirismo cosmopolita de choque em Blaise Cendrars (1887-1961), Décaudin deduz que a mais forte influência veio dos pintores, que exerceram para a poesia do século XX o mesmo papel que os músicos para o simbolismo do XIX. Algo que ele detalha em outras obras e que é corroborado por Peter Read[512]. Foi especialmente dos cubistas que veio a simultaneidade, o abandono da expressão etc.

Picasso e Georges Bracque (1882-1963) colam pedaços de jornal em suas telas, Marc Chagall (1887-1985) planifica suas pinturas, Robert Delaunay (1885-1941) realiza sua Tour Eiffel e suas Janelas, enquanto os futuristas expõem em Paris: todas tentativas de fixar uma síntese entre música, poesia e pintura que possa ser apreendida em sua totalidade em um só lance de olhos. Além disso, Apollinaire deu o título "Et Moi Aussi Je Suis Peintre" à sua coletânea de "ideogramas líricos" que deveria ter sido lançada em 1914. Sua poesia, como a pintura cubista, intenta recriar a unidade do objeto para além da imitação (como Picasso que abandonou o uso de modelos), passando da reprodução à criação, como indica "L'Esprit Nouveau". Mas havia nesta afirmação algo certamente muito diferente da leitura concretista, pois não falta aí ecletismo, ainda que os critérios da seleção se reduzam a dois: "valor da surpresa como força poética, e a verdade da arte, que deve exprimir a vida em todo seu mistério"[513], reivindicando a tradição e criticando os excessos futuristas.

---

[509] Ibid., p. 148.

[510] "Alguns meses mais tarde, em março de 1911, surge em tiragem de luxo (120 exemplares), uma série de trinta pequenos poemas, quadras e quintilhas, *Le Bestiaire ou Cortége d'Orphée*", sendo que ainda antes, em 1908, uma prévia desse trabalho foi apresentada em *La Phalange*, "um livro onde a imagem não é simplesmente ilustração, nem o texto simples legenda, mas onde sua complementariedade se impõe ao leitor" M. DÉCAUDIN, *Guillaume Apollinaire*, p. 84.

[511] M. DECAUDIN, "A Propos de Calligrammes". In: C. TOURNADRE (présentation). *Les critiques de notre temps et Apollinaire*. Paris: Garnier Frères (Col. Les Critiques de Notre Temps), 1971, p. 83. (originalmente em *Apollinaire Calligrammes.* Paris: Le Club du Meilleur Livre, 1955).

[512] P. REED, *Picasso et Apollinaire: les métamorphoses de la mémoire 1905/1973*. Paris: Jean-Michel Place, 1995.

[513] M. DECAUDIN, "Le 'changement de front' de Apollinaire". In: C. TOURNADRE, op. cit., p. 86 (originalmente in *Revue des Sciences Humaines*, n. 60, octobre-décembre, 1950).

É importante observar que já em Maur se anunciava uma ruptura sentida na visualidade do texto, mesmo que não internamente à trama textual. Por isso, também os séculos XVI e XVII serem considerados "a idade de ouro da poesia emblemática" por toda a Europa. Fortunio Liceti (1577-1657), na Itália, publicou, entre 1630 e 1640, vários comentários sobre os caligramas de Símias, coletou uma tradução latina de "A Siringe", de Teócrito, que saiu com o título de *Ad Syringam a Theocrito Syracusio Compactam Ad Inflatam Encyclopedia*, e reproduziu "O Altar", de Porphyrius, em sua *Encyclopaedia Ad Aram Pythiam Publili Optatiani Porphyryii*. Por essa época, Guido Casoni (1561-1642) compôs caligramas a partir de episódios bíblicos em *La Passione di Christo*. Na Alemanha existiram os poetas barrocos do século XVII, conhecidos como Escola de Nuremberg, estudados por Georg Philipp Harsdorffer (1607-1658) em *Poètes Baroques Allemands*.

Pouco a pouco, a metamorfose operada no trabalho tipográfico (que também aparece em Laurence Sterne (1713-1768), de *Tristram Shandy*, ou Charles Nodier (1780-1844), de *Histoire du Roi de Boheme* ou no poema de Vicente Huidobro (1893-1948, "Tour Eiffel") se converte em princípio poético e é apresentada, a partir de Mallarmé, como inteiramente livre do cânon intocado da "imagem do poema que representa algum objeto familiar, alguma forma que pudesse ser definida" e é daqui que vem a principal herança de Apollinaire. Em "Un Coup de Dés" a imagem não é mais metáfora da totalidade do poema, pois "os versos são delimitados pela forma da imagem que repete o conteúdo"; o poema se revela como o espaço em que se concretiza a problemática da linguagem.

Se isso foi feito em algum momento pela poesia visual, foi unicamente em Rabelais, quando o caligrama, sob uma aparência trivial, prende a consciência dos homens em algo que pode ser um meio de criar uma nova comunicação e uma nova linguagem. Por isso seus caligramas são chamados por Mosher de "fantasistas": "Em Rabelais a bebida é um símbolo da franca comunicação e igualmente a base de uma nova riqueza intelectual que vai transformar a linguagem, ela não é, como em Pannard, a expressão de um epicurismo banal"[514].

> O caligrama de Rabelais oferece, pela primeira vez, uma outra possibilidade de utilização do poema visual. A imagem da *Diva Garrafa* apresenta um panegírico à glória de Dionísio, a qual favorece uma franca comunicação entre os homens. O poema de Rabelais não se sustenta sobre a linguagem

[514] N.M. MOSHER, op. cit., pp. 130-1.

> por ela mesma, como nos *Caligramas* de Apollinaire, mas sobre um meio de servir da linguagem em vista de uma criação útil à humanidade.[515]

Essa caligrafia, que põe a linguagem diante de novos problemas (problemas do homem que se centra sobre si mesmo), reaparece no Apollinaire de "Coração, Coroa e Espelho", texto em que "a linguagem faz palavras simples esconderem uma angústia metafísica como a de uma alienação de si"[516]. Isso porque o conteúdo sugerido não se assemelha à imagem e sua verbalidade se dissipa em múltiplos pontos de encontro. Isso era algo que não ocorria com as variações tipográficas do século XIX, como as de Nicolas Cirier (1792-1869, "L'Œil Typographique" e *L'Apprentif Administrateur*, 1839-1840), revalorizada por Raymond Queneau (1903-1976, *Bâtons, Chiffres et Lettres*) e que anteciparam o modo de trabalho de certos poemas futuristas. Esforço igual se viu no século XIX quando Hugo organizou com grande liberdade o seu poema, também fantasístico, "Os Djinns" (de *Orientais*), com um aspecto visual que difere de todos os poemas românticos. Em quinze estrofes de oito versos cada uma, Hugo faz do elemento visual a intensificação do campo semântico.

> A poesia visual não é um fenômeno novo no século XIX com o poema de Mallarmé "Um Lance de Dados" e, sobretudo no século XX com os *Caligramas* de Apollinaire, mas simplesmente uma expressão poética em que o poeta e o leitor tomam consciência e reconhecem o valor estético. A busca da forma visual dos "Dijinns" prepara o leitor à imagem abstrata do "Lance de Dados" formada por um conteúdo, igualmente abstrato, deliberado de todo constrangimento poético. A imagem não será mais metáfora do conteúdo como nos poemas caligramas gregos ou latinos mas metonímia do conteúdo.[517]

Mallarmé havia, em "Crise do Verso", anunciado a nova orientação da poesia que seria desumanizada e deliberada da presença elocutória do poeta a partir de então: "A obra pura implica a desaparição elocutória do poeta, que cede a inciativa às palavras, pelo choque de suas desigualdades mobilizadas". Portanto, a antecipação de Apollinaire em Mallarmé se dá na composição por fragmentos nos quais o poeta desaparece. Por outro lado, essa desaparição dotou o leitor de um papel ativo na construção do sentido do poema numa infinidade de percursos de leitura[518]. Por isso, Mosher chega a indagar se nos caligramas modernos ainda é possível falar em "obra de arte" ou se é mais adequado falar simplesmente

[515] Ibid., p. 167.
[516] Ibid., p. 132.
[517] Ibid., p. 144.
[518] É esse caráter operatório que Alain Badiou evoca para impugnar a alegação de hermetismo em Mallarmé. Cf. A. BADIOU. *Pequeno Manual de Inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

em “um meio de comunicação mais explícito tendente a evocar pela imagem uma redundância da mensagem”, em que “o trabalho do leitor é tentar encontrar um trajeto que resolva a problemática da imaginação diante da justaposição das imagens” [519].

Porém, a diferença é clara: em Apollinaire há um conflito entre uma linguagem leve e cotidiana que tende à fragmentação e uma resistência encantatória que não permite a desaparição completa do lirismo que ele alcança em “Les Fenêtres”, uma “tentativa heroica que ele havia celebrado nos pintores [...]. O Poema concilia assim, por uma façanha surpreendente, toda a aspiração lírica e espiritual dos melhores poemas de Apollinaire, e toda a complexidade antilírica das novas formas picturais que haviam excitado sua admiração”, como afirma S. I. Lockerbie[520]. O que também é indicado por Philippe Renaud que, em texto de 1969, confirma a existência de um “caráter onírico” por detrás da função ordinária e banal das palavras empregadas, seu lado simultaneamente oculto e enigmático que fazem com que o poema “não possa ser pensado nem claramente conhecido. Ele não existe senão na leitura”, algo diferente de Mallarmé, pois “muito dos elementos poéticos tradicionais sobrevivem, levados à sua perfeição última”[521].

> Seus poemas [de Mallarmé] são feitos de pedras preciosas, do trabalho de ourives, que mesmo a contragosto da verdadeira vida do poema, conservam seu valor, seu brilho, seu preço. Ademais, seus poemas subsistem não somente por sua magia, mas por sua música e a coerência de sua arquitetura. Mesmo esvaziados de suas vidas, eles permanecem de pé como os templos desafetados [*désaffectés*]. Lugares de eleição de ritos secretos. O *risco* posto por Apollinaire é bem maior, o maior talvez que possa assumir um escritor a morar no santuário da poesia.[522]

Jean Roudaut (1929-) vê nos *Caligramas* (“L’Espace Sacré”) uma negligência das “pesquisas do passado que fizeram a unidade de *Alcools* por um culto ao pensamento”, no que é indubitável a pressão exercida sobre ele pela experiência da guerra, como também notou André Breton em “Une Activité de Jeu”, de 1952. Para Roudaut, em Apollinaire, “estabelece-se portanto uma ordem das coisas na qual se encontra um poeta que não a criou. A linguagem deixa de estar na origem do mundo poético”[523]. Outros ainda consideraram por ângulos diferentes os distanciamentos entre as tradições do poema moderno e a da poesia visual, como a que se manifesta entre Mallarmé e Apollinaire. É o que pensam intérpretes franceses da obra

[519] Ibid., pp. 145, 146 e 150.
[520] S. I. LOCKERBIE. “Le Rôle de l’Imagination dans ‘Calligrammes’”. In: C. TOURNADRE, op. cit., p. 89 (originalmente em *La Revue des Lettres Modernes*, n. 146-149, 1966).
[521] P. RENAUD “La ‘Provocation’ des Fenêtres”. In: C. TOURNADRE, op. cit., p. 90.
[522] Ibid., p. 90.
[523] J. ROUDAUT, “L’Espace Sacré”. In: C. TOURNADRE, op. cit., p. 99.

de Apollinaire, como o linguista Jean-Claude Chevalier (1925-) e o escritor André Billy (1882-1971). O primeiro afirma haver no emprego caligráfico de palavras como *faire*, *vouloir* e *pourvoir* a "passagem de certa linguagem, a linguagem poética de tipo mallarmeano, a outro tipo de linguagem, a linguagem falada, sem que o movimento atinja um grau de identificação com o segundo tipo". A passagem exige referência:

> A *linguagem corrente* explicita abundantemente, ela faz uso constantemente de palavras de baixo poder informativo. Em Mallarmé, pelo contrário, cada palavra constitui uma emergência, dotada de uma grande força informacional. Esse tipo, no limite, resulta nas palavras em liberdade, onde a força da informação, por definição, é máxima; Apollinaire e Max Jacob criticaram muito bem nas *Soirées de Paris* essa poesia de Palavras em Liberdade descritiva e analítica que, no plano poético, não é um resultado, mas uma reversão. Reagindo contra esse atomismo, resultado absurdo de um mallarmeismo ao qual ele vira as costas, Apollinaire volta à retórica tradicional da palavra que flana sobre o pensamento.[524]

Existência de características distintivas que também pode ser vista no texto de André Billy preparado para o oitavo volume da coleção Poètes d'Aujourd'hui da editora Pierre Seghers. A passagem, apesar de longa, também vale por sua reprodução integral.

> As *Soirées de Paris*, que eu tinha assumido por minha conta, me custaram muito caro. De acordo com Serge Férat e a baronesa de Oettingen, Guillaume as me comprou para fazer o órgão por excelência das novas tendências poéticas e plásticas. Elas reapareceram então em novembro de 1913, ilustradas por naturezas mortas de Picasso. No número seguinte, foi a vez de Matisse, Marie Laurencin, Albert Gleize e Jean Metzinger. Houve em janeiro de 1914 um número especial do aduaneiro Rousseau. Derain, Picabia, Georges Braque, Archipenko, Vlaminck e Fernand Léger vieram em seguida. Nas *Soirées* da nova série, a poesia era representada por Max Jacob, Fernand Divoire, Henri Hertz, Jean Royère, Vincent Muselli, Blaise Cendrars, Jacques Dyssord, Henri Strentz, Soffici e, claro, Apollinaire. O número seguinte, o de junho de 1914, continha o que Guillaume chamou então de *ideogramas líricos* [idéogrammes lyriques] que ele nomeou mais tarde por *caligramas* [calligrammes]. "Com essa produção, escreveu Gabriel Arbouin no número seguinte, agora não há mais dúvidas que escritores modernos tendem a voltar à ideografia. O acontecimento é curioso... É uma revolução no sentido pleno da palavra. Mas essa revolução não está senão em seu início..." O que espera Apollinaire fundar sobre essa inovação? Há muito ele a defendeu com toda sutileza que sabia empregar em casos semelhantes, mas foi talvez o suficiente para se afirmar com alguns sucessos agradáveis. Por um lado eu não acredito que, mesmo se não tivesse dado sobrevida por muito tempo aos *Caligramas*, ele teria arrebatado

[524] J. C. CHEVALIER, "Quelques Remarques sur un Index de Calligrammes". In : C. TOURNADRE, op. cit., p. 95.

> muitos jovens poetas nesse caminho. Além disso, eu repreendi a esses caligramas-autográficos, reproduzidos fotograficamente, por falta de perfeição. Apollinaire recusou-se a partilhar dessa visão. A perfeição não é o que configura o mais importante em arte e poesia.[525]

Perceba-se o descompasso da contradança. Segundo o artigo de Décio Pignatari de que falávamos no momento anterior à digressão ("Poesia Concreta: pequena marcação histórico-formal"), ignoradas as distâncias e a despeito de sua insuficiência na sugestão de uma poética concretista, essas tendências ideográmicas ou visualizantes vindas principalmente da voga cubista francesa encontram-se para gerar no Brasil os sempre já mencionados Mário de Andrade, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto, cuja "estrutura ortogonal, arquitetônica e neoplasticista das estrofes, o jogo de elementos iguais" será pretensamente replicada na "nova linguagem poética" apresentada em "Si Len Cio", de Haroldo de Campos, "Ovonovelo", de Augusto, e "O Formigueiro", de Ferreira Gullar. Poemas úteis, "síntese crítica, isomórfica, da relação palavra objeto [...] substantiva, direta e comunicativa, e estruturalmente consequente". O intuito é bem diferente de Apollinaire e, uma vez mais, o inimigo número um da poesia é indicado no "jargão lírico e a peste metafórico-liriferante que assola a poesia nacional e mundial"[526], pois o concretismo é "exatamente o oposto de todo surrealismo e expressionismo"[527]. Nada parecido com o que se vê no poeta francês.

Essas ideias seriam, como antecipado, retomadas por Pignatari em "Ovo Novo no Velho" que, grosso modo, refuta as hipóteses aventadas pelo crítico Péricles Eugênio da Silva Ramos (já referido membro da Geração 45) no terceiro volume da *Literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho (1911-2000). Irritou a Pignatari a acusação de falta de criatividade do poema de Augusto, uma vez tomado ciência da existência de um poema em forma de ovo composto por Símias de Rodes a partir da *technopaegnia* e que, como vimos, foi inúmeras vezes retomado ao longo da história da cultura ocidental, inclusive por Apollinaire. Cobrança de Silva Ramos que é válida perante as acusações levantadas contra o autor dos caligramas ("deslize", "defeito" etc.) que, reconheça-se, sempre foi muito mais livre e inventivo do que pensava Pignatari e poucas vezes se rendeu à simplicidade de fazer

[525] A. BILLY, "Guillaume Apollinaire". In: *Guillaume Apollinaire: une étude par André Billy, un choix de poèmes et une bibliographie établis par Henri Parisot, manuscrits, dessins, portraits*. Col. Poètes d'aujourd'hui, vol. VIII. Paris: Editions Pierre Seghers, 1956, pp. 27-8.
[526] D. PIGNATARI, "Poesia Concreta: pequena marcação histórico-formal", pp. 98-9.
[527] O artigo fala de uma adaptação a várias vozes da série "Poetamenos", de Augusto, apresentada no Teatro de Arena de São Paulo, em novembro de 1955, pelo grupo musical Ars Nova, bem como do "recital de poesia concreta, com novos poemas" apresentado em 03 de junho de 1957 no Teatro Brasileiro de Comédia, com partituras de verbalização de Willys de Castro e direção geral de Diogo Pacheco. Ibid., p. 100.

"poemas em forma de", ainda que revelando nuances sutis, mas verdadeiras, que tornaram ainda mais convencional o poema de Augusto de Campos.

Pignatari sublinha as diferenças: em Símias há um evidente simultaneísmo em que a leitura converge para o centro do poema, acelerando o processo declamatório (1º verso na primeira linha, 2º na última, 3º na segunda, 4º na penúltima etc.). No de Augusto, a linearidade discursiva, mas *em forma de* um objeto e com recursos internos que, supostamente, isomorfizam o formalismo externo, como nas palavras de Pignatari a respeito de "Vision and Prayer", de Dylan Thomas (1914-1953), que podem ser integralmente convertidas ao poema de Augusto, tamanho o parentesco formal: "rimas internas, assonâncias, aliterações, sugestões simultaneístas de leitura e também na 'vertical' e mesmo predominância estatístico visual de certas letras"[528]. Assim, Pignatari estabelece uma tradição de "autores de poemas configurados" ("toda uma tradição de vanguarda") que vem de Símias e desemboca no concretismo, ainda que existam entre eles diferenças mais do que evidentes. O traço comum deslindado talvez consista na mais própria definição das vanguardas ao gosto concretista: "Ser novo, no sentido do poema configurado, é sinal inconfundível de espírito de vanguarda – e, na verdade, de todas as formas de literatura que a Antiguidade nos legou, esta é a única que permanece vanguarda ainda hoje"[529]. Algo bem distante do que viemos definindo por vanguarda.

4.2. A Evolução das Formas, Entropia Negativa e Antiaristotelismo

Percebe-se que a ampliação do leque de obras e autores, que agora envolve toda a milenaridade da poesia visual, tem como finalidade afirmar a existência de uma corrente histórica que nasce do cruzamento da visualidade poética com o caminho ao que a cibernética denominou por *entropia negativa*, desembocando no concretismo e cuja motivação, desde sempre, foi o afastamento das definições aristotélicas. Isto ocorre apesar da inobservância de Pignatari quanto ao caráter antiaristotélico contido na poesia visual, de todo ignorado pelo autor que lhe serve de referencial. Essa dimensão fica evidente apenas em "Poesia Concreta-Linguagem-Comunicação" (28 abr. 1957), de Haroldo de Campos, que é, seguramente, o mais

[528] Philadelpho Menezes definiu da seguinte maneira o poema: "Augusto de Campos procurou fazer aquilo que se chama 'metalinguagem': incorporou o poema antigo para retrabalhá-lo modernamente, inserindo nele um discurso sobre a transformação do velho no novo pelo princípio da circularidade". P. MENEZES, op. cit., p. 68.
[529] Boultenhouse citado por D. PIGNATARI, "Ovo Novo no Velho". In: T. P. C., p. 182.

coerente ataque (teórico) concretista ao princípio aristotélico de identidade. O subsídio para tal tarefa é a leitura que Samuel Ichiye Hayakawa (1906-1992) fez em "Semântica, Semântica Geral e Disciplinas Correlatas" e "What is Meant by Aristotelian Structure of Language?" (em *Language, Meaning and Maturity*), da "semântica geral" de Alfred Korzybski (1879-1950, *Science and Sanity*).

Como um ajuste dos hábitos de pensar ao estágio atual da geometria não-euclidiana e da física de Albert Einstein (1879-1955), esse método científico-matemático – enquanto "sistema de funções posicionais, deliberadamente esvaziados de conteúdo, que podem, assim, receber qualquer conteúdo" – livra o pensamento contemporâneo da sina dos dualismos "metafísicos, pré-científicos, animistas" numa não rara demonstração de etnocentrismo[530]. Todas essas ideias de Haroldo seriam reexpostas nos estudos "Fenollosa Revisitado" e "Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma leitura de Fenollosa", que foram publicados em *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (1999, já referido em nota anterior), junto às traduções providenciadas por Heloysa de Lima Dantas destes mesmos textos de Fenollosa, Chang Tung-Sun (1886-1973), S. I. Hayakawa e Eisenstein, acrescidos de "Interação entre Linguagem e Pensamento em Chinês", de Yu-Kuang Chu. Agora, qualquer poeta que, ao elaborar uma obra se ativer à "estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional", será acusado de semanticismo.

Essa tradição, reunida em torno da "culturmorfologia", veria na ideia de "parentesco isomórficos", da Gestalt, uma solução para a desejada estrutura espaciotemporal (nucleada pelo ritmo) para o poema concreto. Enquanto o princípio gestaltiano, que foi apresentado por Wolfgang Köhler (1887-1967) e Kurt Koffka (1886-1941, *Princípios de Psicologia de la Forma*) e já utilizado por Décio Pignatari (em "Nova Poesia: Concreta"), tenta acessar a objetividade sem o recurso semântico apenas pela homologia entre estruturas de realidades dessemelhantes por natureza (pela sua própria entificação enquanto objeto), a dimensão espaciotemporal concretista foi inspirada na tantas vezes aludida definição fenollosa-poundiana do ideograma chinês.

[530] Na passagem de Hayakawa tomada por Haroldo a questão é ainda mais clara, pela presença da palavra "primitivo" em meio à argumentação: "[...] esses sistemas matemáticos não são o resíduo casual de primitivas noções metafísicas e animismos, mas sistemas de funções proposicionais, deliberadamente esvaziados de conteúdo, que podem, assim, receber qualquer conteúdo" H. CAMPOS, "Poesia Concreta-Linguagem-Comunicação", *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 28 abr. 1957 e 5 mai. 1957 // *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 1 jun. 1957 // revista *ad*, ano IV, n. 23, São Paulo, maio-junho 1957. In: T. P. C., p. 106.

O poema passa a ser visto como um complexo de "sistemas de sinais estruturalmente isomórficos" em que a palavra é retida como objeto dado (e manipulável em sua fragmentação grafofonética) sempre capaz de "criar uma forma, criar, com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas – o poema"[531]. Como se vê, a reivindicação de um espaço conceitual próprio à poesia é inalienável, com a diferença que este espaço não é mais literário, mas um "sistema não-aristotélico" (semiótico) desligado da questão da *identidade* (arte como imitação da natureza). E, por não usar mais a palavra como conteúdo ("veículo de interpretação do mundo objetivo"), mas como materialidade bruta para a composição ("poema-objeto concreto"), sua arrumação formal, sua estrutura é "seu verdadeiro conteúdo"[532], uma vez que sua relação com o mundo exterior ou interior do poeta se dá por uma relação de estrutura, mesmo que permeada pelo "lastro imediato de significado" ainda impregnado na palavra.

No fundo, o que vemos é uma intrincada elaboração teórica para o abandono da *denotação* poética. Haroldo afirma explicitamente que a palavra *terra* "poderia conotar toda uma geórgica", abrindo um caminho alternativo à impregnação do léxico pela tradição, afirmando que o leitor concreto deve prever que "uma dada conotação será lícita (como até certo ponto inevitável)", desde que essa carga semântica adicional não impugne, mas corrobore o jogo de elaboração das formas. Haroldo ainda afirma, em rápido desajeito com a concordância, o poema estruturo-conteudístico como dotado de uma dimensão semântica qualitativa e quantitativamente controlada em que "qualquer outra *démarrage* catártica [sic], qualquer outro desvio subjetivista, é alheio ao poema e corre por conta da tendência à nomenclatura"[533].

Haroldo recorreu ao exemplo de "Terra", de Décio Pignatari, porque aí uma única palavra "será o núcleo gerador do conjunto relacional" do poema ao engendrar os léxicos e sintagmas. Começa com "erra". Depois vem "ara terra" que, formado pelo descarte do "a" em "terra" na linha anterior aditado de um "ra" intrometido como quebra da expectativa (7ª linha), é rapidamente assimilado pela lógica do poema que, por sua vez, originará "rara terra", "erra ara terra", "terra ara terra" até o desfecho em "terra a terra" (sintagma latente durante todo o poema, que Haroldo se refere como "coro fonético virtual"), sempre por sucessivos processos de "retroalimentação" (*feedback*) da cibernética. Na imagem completa do poema, a aradura movente do solo.

[531] Ibid., p. 108.
[532] Ibid., p. 109.
[533] Ibid., p. 110.

A cibernética, que chegou a Pignatari por meio de Norbert Wiener[534] (1894-1964), é explicada no texto por Wladyslaw Sluckin (1919-1995, *Mentes e Máquinas*). A isomorfia das estruturas se evidenciaria pela homologia do modo de agenciamento dos materiais no poema e a sistemática de funcionamento do correr na "fita de um teletipo ou na esteira rolante de um noticiário luminoso"[535]. Porém, afora essa dimensão distributiva dos termos, ainda existem outras "linhas de força" que constituem esta "estrutura conteúdo" de um poema que gera a si próprio, como, por exemplo, o da conotação semântica de algumas proposições como "errar arar", "terra ara terra" e "rara terra". Em uma analogia pintúrica, afirma Haroldo de Campos:

> Um quadro concreto possui um determinado *número cromático*, que controla quantitativamente o número das cores requeridas para a solução do particular problema proposto; o poema concreto possui o seu *número temático*: isto é, as cargas de conteúdo das palavras, tratadas do ponto de vista do material, só autorizam um determinado número de implicações significantes, justamente aquelas que atuam como vetores estruturais do poema, que participam irremissivelmente de sua *Gestalt*. Nenhum decorativismo, nenhum efeito intimista de pirotécnica subjetiva.[536]

Esta é a ideia que anima o poema "Branco", de Haroldo de Campos. O formalismo racionalista é por demais evidente, assim como a daí decorrente recusa ao vanguardismo que, mais uma vez, manda notícias pela depreciação do surrealismo, comprada de Fenollosa pela irônica expressão "proposições admiráveis como: *um bugio de cauda malhada não é uma assembleia constituinte*" (de "Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia"), para se referir ao fato de que o surrealismo "não procurou desenvolver uma linguagem" que superasse a lógica tradicional. Gerar um reino do absurdo a partir do sistema aristotélico é – para Haroldo, Fenollosa, Hayakawa ou Korzybski – fecundar o "filho bastardo" desta própria lógica, seu "irmão torto". Para todos eles, é preciso adotar um sistema novo, como o matemático, a partir do qual seja possível uma linguagem com "um instrumento de controle que evidencia e elimina os elementos que entrem em contradição com suas estruturas rigorosas"[537], como ocorre no caso do automatismo da escrita.

---

[534] Cf. D. PIGNATARI, "Poesia Concreta: organização".

[535] H. CAMPOS, op. cit., p. 112. A detalhada análise de Haroldo de Campos ainda destaca em "Terra" as relações de *proximidade* e *semelhança* (triângulos, trapézios, vértices, colunas ortogonais, sulcos no branco do papel etc.) na grafovisualidade, suscitando ainda correspondência fisionômica (estrutura visual = estrutura verbal), e *vocalização criativa* (jogo de timbres e ritmos) no plano acústico: "As orientações conflitantes dos elementos triangulares principais; a produção perceptual de formas no corpo de outras; os dois sulcos espaciais paralelos e os dois outros que lhes são, respectivamente, perpendiculares, e cuja injunção cria uma espécie de flexão visual no rumo da leitura; os setores que mínguam da palavra à letra; tudo isso impõe gráfico-espaciotemporalmente a estrutura do poema, cujo fluxo verbal fora subitamente alterado, retificado e conduzido ao rendimento-clímax pelo feedback, pelo erro autocorretivo". Ibid., p. 117.

[536] Ibid., p. 114.

[537] Ibid., p. 115.

No entanto, o propósito dos concretistas era bastante outro, como nos indica a citação de Haroldo que afirma "os conteúdos locais de palavras e sequências de palavras, requeridos pelo *número temático* do poema *terra*", que não chegarão jamais a suprir "a demanda de catarse que assalte a determinado leitor desse poema, de tal maneira indesligáveis de sua estrutura e resolvido nela. Saber ver e ouvir estruturas será pois a chave para a compreensão de um poema concreto". Permanece, portanto, a racionalidade modernista que "considera a estrutura, relações, ordem, o conteúdo da arte", mas em um sistema novo de linguagem: comunicação rápida de formas-estruturas e não de conteúdos verbais, num deslocamento da atividade poética que "agride imediatamente [...] o campo perceptivo do leitor que nele busque o que nele existe: um conteúdo-estrutura", uma "virtualidade da comunicação não-verbal"[538]. Com isso traz para a discussão os nomes de Jurgen Ruesch (1910-1995) e Weldon Kees (*Nonverbal Communication: notes on the visual perception of human relations*) em suas leituras do artigo "A Chinese Philosopher's Theory of Knowledge", de Chang-Tung-Sun, publicado na revista de semântica geral *Etc.* Depois de todo esse arcabouço mobilizado vem a contraposição *analógico-digital*, a linguística *discursiva / não-discursiva* que conduz à *metacomunicação*.

> Com o poema concreto ocorre um fenômeno até certo ponto semelhante ao da *metacomunicação*: a diferença maior estará, porém, sempre, em que tal poema não cogita da comunicação de mensagens ou conteúdos exteriores, mas usa desses recursos para comunicar formas, para criar e corroborar, verbivocovisualmente, uma estrutura-conteúdo.[539]

Em "Poesia Concreta" (1 junho 1957), de Pignatari[540], a justificativa vem de Kurt Koffka (*Princípios de Psicologia da Forma*) e Ernst Cassirer (1874-1945, *Filosofia das Formas Simbólicas*), enquanto os exemplos evocados são os de Mário de Andrade (a já demonstrada definição do *verso harmônico* no "Prefácio Interessantíssimo"[541]) e as palavras *portmanteau* (adjetivação do substantivo sem alterá-lo), de Lewis Carroll e James Joyce. Fala-se, assim, em uma sintaxe visual orientada por "fatores de proximidade e semelhança" que se relacionam tendo em vista uma simultaneidade poética inspirada nas línguas denominadas por Cassirer como isolantes (não-flexionada em que a "ordem das palavras é que preenche a

[538] Ibid., pp. 118-9.
[539] Ibid., p. 121.
[540] Quando republicado em *Teoria da Poesia Concreta*, o artigo recebeu um subtítulo ("Poesia Concreta: organização"), caixa-alta nos parágrafos e nomes próprios, além de cortes dos trechos que já apareciam em "Nova Poesia: Concreta (manifesto)", de 5 de maio de 1957. Junto ao texto de Pignatari, foram publicados na mesma página (5 do Suplemento Literário) o "Poema Concreto-Conteúdo-Comunicação" (síntese resumida do já analisado "Poesia Concreta-Linguagem-Comunicação"), de Haroldo de Campos, além dos poemas "Branco", de Haroldo de Campos, "Velocidade", de Ronaldo Azeredo, e "Eixo Olho", de Augusto de Campos.
[541] Cf. capítulo II do presente trabalho.

função tradicional das mutações lógico-gramaticais")[542]. Isso significa dizer que a "etimologia das línguas ocidentais" baseia-se na associação de ideias, enquanto que a oriental (ideogrâmica) é uma "etimologia pictográfica" (figurada).

A pobreza na definição da poesia concreta como "forma de pura relação", além de ser uma demonstração de erudição bem pouco criteriosa ou interessante – afinal, o conceito de isomorfismo (enquanto "conflito de fundo-e-forma-em-busca-de-identificação") vem da citação em Hugh Kenner de um texto de Fenollosa para discorrer sobre Pound –, acaba fomentando uma estética que se diz construtivista, mas que talvez fosse mais correto designá-la como geometrização ou matematização gerenciada por um *parti pris* formalista para evitarmos a confusão com o primitivismo construtivista dos primeiros modernistas brasileiros da década de 20. Mesmo que Anita Malfatti tenha manifestado, em *Nu Cubista* (1915-6), entre outras, as influências da Independence School of Art de Nova Iorque, ou Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) tenha geometrizado nas duas pinturas com nome *Cubismo* expostas na Semana de 1922 e também perdidas para sempre.

O geometrismo, que aqui nasceu sob a legenda de "cubismo", nunca chegou à abstração pura por conta própria, do mesmo modo que havíamos assinalado a recusa às tendências mais destrutivas do cubismo francês. Mesmo depois, quando esta tendência reapareceu em algumas obras de Tarsila entre 1924 e 1925[543]. Como nos casos anteriores, mais uma vez, não houve o abandono da figuração que "uma geometria acima das prisões que o zelo geométrico costuma instaurar". No modernismo brasileiro, cubismo e geometrismo confundiram-se com frequência, prevalecendo de ambos unicamente seus elementos construtivos (entendidos no sentido de edificação de uma nova identidade cultural, não no de recurso exclusivo e sistemático à estrutura), em linha com o que viemos argumentando[544]. Contudo, as palavras são sempre relacionais e hoje falar em construtivismo é referir-se à tendência da qual os concretistas foram representantes insignes: as vanguardas construtivas (ou a arte estrutural).

Vale lembrar que essa não é uma exclusividade nacional, e que nem todos construtivistas foram iguais, bastando como exemplo o caso uruguaio e sua figura mais

[542] D. PIGNATARI, "Poesia Concreta: organização". In: T. P. C., pp. 126-8.
[543] Cf. R. PONTUAL, "Brasil: as geometrias possíveis", op. cit., p. 52.
[544] O que se comprova também na Exposição Nacional de Arte Abstrata que ocorreu em fevereiro de 1953 no Hotel Quitandinha em Petrópolis: "comportava 23 artistas de geração e formação diversas – de Thomaz Santa Rosa (1909-1956), Zélia Salgado (1909), Margaret Spencer (1914), Antonio Bandeira (1922-1967), Fayga Ostrower (1920) e Rossini Perez (1932) a Serpa, Carvão, Palatnik, Lugia Clark, Lugia Pape e Décio Vieira". Ibid., p. 59.

emblemática, Torres García. Segundo o também uruguaio Angel Kalenberg (1936-), García nunca sucumbiu à estética dos equilíbrios como a obra de Mondrian, a qual "poderia chamar-se numérica, geométrica, quantitativa", permanecendo estática "mesmo em obras como *Broadway Boogie Woogie* (1942-3) – a pintura mais dinâmica de quantas produziu". Para além da matemática, o uruguaio de formação artística europeia foi um "pioneiro das gramáticas plásticas estruturais"[545]. Desse modo, cabe perguntar: como poderia haver uma vocação construtivista na América-Latina se o fator preponderante em sua estética é a noção de *estrutura* que é fundamentalmente europeia? Somente em uma visão eurocêntrica ou enquanto *vocação* em seu sentido etimológico (*vocatio+onis*: chamamento). Isso é perceptível, por exemplo, no fato de Torres García recorrer, incessantemente, ao número áureo, pois a medida áurea é a unidade racional mínima da noção de *estrutura* que responde como raiz europeia do construtivismo torresgarcialiano, não podendo mais iludir quanto a suas origens.

Dentro dessa conceituação mais geral, "O Formigueiro", de Ferreira Gullar, "Solidão", de Wlademir Dias-Pino, "Um Movimento", de Pignatari, seriam exemplos incipientes de poemas fisionômicos, enquanto "Ovonovelo", de Augusto, seria de figurativos nos quais predomina a "forma orgânica". Enquanto "Tensão" (A. Campos), "Velocidade" (R. Azeredo), "Fala Clara" (H. Campos) ou "Baum Kind Hund Haus" (Gomringer) marcam o início da fase *isomórfica* (sem discurso linear) que tenta resolver-se num movimento estrutural ainda mais racionalista. Tudo decorrência do "problema da comunicabilidade" e da "comunicação mais rápida" em um contexto tecnológico, o que implica um "problema de funcionalidade" que coloca o poema em um novo patamar: o de "Fundar uma tradição do rigor. Volpi. Para que o artista brasileiro não decaia depois dos quarenta. Ou antes"[546]. Em um último exemplo, a diferença ainda pode ser vista na comparação possível e de certo modo exigida entre o *poema figurativo* "Chuva" (1918), de Apollinaire (que os concretistas associaram *strictu sensu* com o *caligrama*), e o *poema concreto* "Pluvial" (1959), de Augusto de Campos (que eles associam ao *ideograma*). Não se trata de um "poema em forma de" no caso de Augusto, porque ele estabelece uma relação de semelhança (não-figurativa, por meio de paronomásia) com a estrutura essencial do movimento pluvial popularizada pela imagem do cair de pé e correr deitado, da mesma maneira que no poema "Branco" (1959), de Haroldo de Campos, a distribuição das palavras-cores sobre o plano da imagem estabelece-se enquanto homologia

[545] A. KALENBERG, "O Universalismo Construtivo: Joaquín Torres Garcia". In: R. PONTUAL, op. cit., pp. 32-35.
[546] D. PIGNATARI, "Poesia Concreta: organização". In: T. P. C., pp. 126-130.

do processo de pintura de um quadro abstrato que se apresenta instantaneamente e que, ao vê-lo, somos instigados a percorrê-lo quantas vezes forem necessárias para decifrar o enigma de sua produção e, claro, do seu sentido. O corpo como explicitação do processo, para falarmos na linguagem barthesiana.

A mesma distinção quanto aos períodos de revelação da poesia concreta (passagem do ideograma fisionômico ou estrutura orgânica para a estrutura matemática) ressurge em "Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição", 23 de junho de 1957, publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, ao lado do artigo contraditor "Poesia Concreta: experiência intuitiva", assinado por Ferreira Gullar, Oliveira Bastos[547] e Reynaldo Jardim. Uma vez mais, a poesia concreta é vista como desaguadouro da "evolução das formas", segundo a qual a forma produzida vale por si própria enquanto resposta ao vetor desse próprio desenvolvimento. Mais adiante, essa mesma transferência de lugar do poema, nas diferentes fases de seu processo histórico, será nomeada como "rejeição da estrutura orgânica em prol da estrutura matemática", ou passagem da fenomenologia para uma prática em que a estrutura escolhida "determinará rigorosa, quase que matematicamente, os elementos do jogo e sua posição relativa"[548].

Essa ideia de que "a simples vontade de conceber o poema como um todo matematicamente planejado fará, na operação criadora, pender afinal a balança para o lado da racionalidade construtiva", foi extraída de Mário, o que também justifica, de certo modo, o *poema curto* (a "justa brevidade") como "experiência elementarista" em contraposição ao "poema de tipo monumental", cuja "*longueur* será um apelo irresistível à quebra do controle organizador e um convite às velhas ligaduras sintáticas comprometidas com o ranço discursivo que se pretende rejeitar"[549]. A eliminação do poema descritivo-narrativo (orgânico fisionômico) faz com que o conteúdo do poema seja sempre a sua estrutura formal (geométrico-isomórfico).

Compassadamente, essas posições de Haroldo e Décio ainda serão corroboradas por "Lance de Olhos sobre um Lance de Dados", do próprio Haroldo, publicado no periódico carioca *Jornal de Letras*, em agosto de 1958. Nesse texto, que teve sua parte mais significativa transcrita como nota em "Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição", o modernismo concretista (no sentido de um antivanguardismo) aparece em

[547] Oliveira Bastos seria posteriormente responsável por outra importante crítica ao concretismo, o artigo "A Poesia Concreta e o Problema da Comunicação", *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 15 set. 1957.
[548] H. CAMPOS, "Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição". In: T. P. C., p. 134.
[549] Ibid., p. 135.

cores fortes ao abordá-lo como "tentativa de derivar uma estética contemporânea atuante da obra de Mallarmé" e envolver outros artifícios de uma "liberdade vigiada por uma consciência seletiva e crítica", como a teoria racionalista da composição, de Edgar Allan Poe, ou a "disciplina controladora do acaso", de Maurice Blanchot (1907-2003).

A já mencionada entrevista de Haroldo de Campos concedida a Alexandre Gravinas[550], "Aspectos da Poesia Concreta", ratifica a argumentação dos três poetas paulistas apresentada até então: economia e contenção da linguagem (sintético-discursiva) para uma comunicação mais rápida e direta (*forma mentis*) e ampliação do *paideuma*, acrescentando ao ideograma poundiano ("Cantos Pisanos" e "Perfuratriz de Rochas") e ao "uso semafórico dos brancos" no "Lance de Dados" (o qual Valéry, *Variété – II*, chamou por "espetáculo ideográfico"), o caligrama de Apollinaire ou, mais especificamente, a teoria daí decorrente (apresentada sob o nome de Gabriel Arboin), como também o futurismo (Ardengo Soffici [1979-1964], Francesco Cangiullo [1884-1977], Marinetti), cujos "estímulos vivificantes" dos manifestos importam mais que a "cinemática descritiva" de suas poesias, e algo da "pura idiotia" dadá, com destaque para a "Nota para o Burguês", de Tristan Tzara (1896-1963), mesmo que a resultante dadaísta rejeite "deliberadamente, a noção de estrutura coerente, definindo Tzara seu propósito como o de possibilitar 'a cada ouvinte a ligação das associações convenientes'"[551].

Definindo melhor a lógica e a gênese das aproximações: Haroldo foi buscar em Hugh Kenner a junção Mallarmé-Pound, como Augusto havia buscado em Boulez a dupla Webern-Mallarmé[552], cruzando-a com o enlace Mallarmé-Joyce de Robert Greer Cohn. Juntou a isso a união Joyce-cummings e Gestalt-serialismo por Fano. Ainda encontrou corroboração para o resultado na tese da ideografia em James Joyce (de Eisenstein) e no "elenco básico de autores quase idêntico ao estabelecido" por Eugen Gomringer inspirado em Max Bill[553].

---

[550] *Diálogo*, n.7, São Paulo, julho de 1957.
[551] H. CAMPOS, "Aspectos da Poesia Concreta", p. 139.
[552] Em *A Música Hoje*, Boulez afirma que a ilusão de querer "ligar todas as estruturas gerais de uma obra a uma mesma estrutura de engendramento global", só pôde ser superada a partir da *Segunda Cantata*, de Webern, com "a ideia extremamente proveitosa", que consiste em formar a série como fator de unificação de *subgrupos* e *supergrupos* pela criação de verdadeiras "figuras isomorfas" que se alojam "na base de conjuntos privilegiados que reconstituem num estágio superior, o que elas representam no interior da série". P. BOULEZ, *A Música Hoje*. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 100. Abdica-se, assim, de um "conjunto de base, implícito ou explícito" que fundamente e organize toda a obra, numa ideia ainda bastante associada à de tema. A partir de então, não se trata mais de criar "conjuntos seriais", mas do desdobramento conjuntivo de estruturas parciais no decurso de composição do objeto musical. Na dupla Webern-Boulez há uma variação no uso da série ao exemplo mallarmaico como também destacado a respeito de "Poetamentos" de Augusto.
[553] "Do Verso à Constelação – Função e Forma de uma Nova Poesia" na revista *Spirale*, n.5, Berna, Suíça.

Porém, essa coincidência não teve quase nada de casualidade e uma muito clara causalidade, ainda mais quando se sabe que Pound tratava a condensação como princípio da poesia ("dichtung = condensare – gists and piths / essências e medulas"), ao passo que Gomringer a pensava como "constelação", que são definições muito distantes. O que há de comum é, no fim, apenas a consideração "do instrumento ideográfico como o processo mental de organização do poema em exata consonância com a urgência por uma comunicação mais rápida, direta e econômica de formas verbais que caracteriza o espírito contemporâneo, antidiscursivo e objetivo por excelência" (sintético-ideogrâmica). É a relação espaço-tempo – questão filosófica por excelência do século XX e o centro nervoso da cultura pós-moderna, como demonstrou David Harvey – sem deslizes irracionalistas.

> Evidentemente, a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado, que não conduz a qualquer tipo de "comunismo do gênio". O poema concreto não se nutre dos limbos amorfos do inconsciente, nem lhe é lícita essa patinação descontrolada por pistas oníricas de palavras ligadas ao sabor de um subjetivismo arbitrário e inconsequente. [...] O poema concreto é submetido a uma consciência rigorosamente organizadora, que o vigia em suas partes e no todo, controlando minuciosamente o campo de possibilidades aberto ao leitor.[554]

Importa também observar que essa relação espaço-tempo neles não advém de Henri Bergson (1859-1941), mas de sua crítica por Susanne Langer (1895-1985, *Feeling and Form*), que coloca a questão no polo oposto, ou seja, na organização do espaço e não apenas seu caráter temporal. O fato da "ilusão primária" da poesia "aparecer, como um eco, como ilusão secundária em outra, dá-nos uma sugestão da comunidade básica das artes"[555]. É a ruptura com as definições de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) de que "uma arte só pode atingir seu efeito de maneira a mais plena quando se satisfaz em trabalhar dentro dos limites temporais ou espaciais do seu instrumento" para introduzir "efeitos e ilusões além das estritas capacidades do instrumento imitativo" por um processo formal altamente organizado. Essas "ilusões secundárias" de Langer correspondem à isomorfia enquanto replicação das relações que regem seu funcionamento para o afastamento da "capela literária, colégio espiritual, igreja e sociedade secreta" que, em sua opinião, o surrealismo herdou do romantismo.

No plano teórico, ressoam os críticos formalistas russos e o círculo linguístico de Praga que "considera a obra literária como algo existente por seu próprio direito, independentemente de elementos biográficos ou de outra natureza". Agora, no poema

[554] Ibid., p. 142.
[555] Ibid., p. 144.

concreto, o poeta não se lança mais à arte "em prol de uma expressão total da personalidade na vida e na ação", mas como "poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra (o poema objeto útil, de consumação)". Por isso, também "o poema concreto não se arroga funções catárticas" e escapa das armadilhas da "poesia não escrita" (ao gosto dadaísta e surrealista) porque, no concretismo, o centro é o poema: "ela [a escrita surrealista] – o que quer que seja – não constitui propriamente um problema poético, mas psicológico"[556].

Dos futuristas italianos, que são muito mais elogiados que criticados nesse texto (críticas que, frise-se, nunca dizem respeito às posições políticas daqueles), vem o apelo à máquina e a seus produtos, acompanhado do repúdio ao "misticismo artesanal", numa mais que evidente apologia que visa a um "maior controle dos elementos em jogo" na poesia. Mais uma das coisas de que deve abrir mão o poeta para poder ser poeta: é preciso fazer tudo o que não fizeram os poetas nos mais diferentes tempos e nas mais diferentes sociedades para se produzir poesia no segundo pós-guerra. Para isso, recorre-se às "possibilidades de uma arte combinatória obtida através de meios eletrônicos, a cibernética etc., [que] interessam extremamente, como novas perspectivas de organização do material poemático, ao poeta concreto".

A afirmação é fecunda em desdobramentos, pois revela o sentido da "arte-objeto" enquanto objetificação isomórfica ocasionadora de conhecimento, cumprindo, enquanto forma, muito mais um desígnio ideológico (ou mercantil) que o papel da "coisa poética" inspirada em Sartre, uma vez que ele "se acrescenta ao mundo dos objetos como uma entidade nova, dotada de caracteres irreversíveis. Não é uma linguagem instrumental, não é interprete de objetos, mas sim um objeto direto próprio"[557]: não é autônoma com relação ao funcionalismo utilitário (esteticismo), mas o momento conceitual de uma estética aplicada (funcionalismo). É construção visual a partir de despojos da *verbum*, como aparece com nitidez máxima nessa entrevista – de teor didático bem ao gosto modernista de educar para ser compreendido – que ainda evoca o Mondrian, do *Princípio Geral da Equivalência Plástica* (1920), o teatro, de Henri Pichette (1924-2000), o teatro Merz, de Kurt Schwitters e Kandinsky.

[556] Ibid., pp. 146-7.
[557] Ibid., p. 149.

4.3 A Funcionalização do Poema

Como pudemos verificar até aqui, o concretismo que floresce a partir dos três poetas paulistas tem sua origem remota no grupo De Stijl e passa pelo neoplasticismo até chegar ao Art Concret, de Van Doesburg, e atingir seu ponto culminante em Vantongerloo, porque é deste que vem a maior parte da prática de Max Bill, que ressoa em São Paulo pelo recurso às leis aritméticas e das ciências exatas. Portanto, ele vem do construtivismo dos Países-Baixos que se deslocou para a Alemanha com "numerosas estadas de Van Doesburg na república de Weimar e suas múltiplas intervenções em torno da Bauhaus, como em Hanôver e Berlim"[558], especialmente após o seu Stijl Kursus, de 1922. Também passou por dadaístas como Raoul Hausmann (1886-1971) e pelo Schwitters neoplástico (1923) – que, como poeta, aplicou tanto a ortogonalidade quanto explorou os recursos tipográficos em alguns de seus poemas como "Ursonate".

Mas é na Suíça e durante a guerra mesmo que se situa a verdadeira posteridade das ideias de Mondrian, do Stijl e da arte concreta de Van Doesburg metabolizadas por uma nova geração de artistas como Max Bill, Richard Paul Lohse (1902-1988), Verena Loewensberg (1912-1986) e Camille Graeser (1992-1980) que lhes imprimem um direcionamento quase científico. Repete-se ainda na Itália com o MAC (Movimiento d'Arte Concreto), de Bruno Munari (1907-1998) e Mario Nigro (1917-1992), chegando à Argentina com Arte Madí, Arte Concreto-Invención etc., entre 1945 e 50. É o que afirma Serge Lemoine em seu estudo *Mondrian et De Stijl*.

> O Brasil conheceu um movimento parecido no início dos anos 1950 com uma tendência de arte concreta nascida da ampla reação à retrospectiva de Bill que ocorreu em 1951 em São Paulo: numerosos jovens artistas tornaram-se assim seus discípulos, mas também de Mondrian, de Van Doesburg, de Vantongerloo, tais como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Geraldo de Barros, Almir Mavignier que se dirigirá a Ulm, à Hochschule für Gestaltung como estudante, Mary Vieira. Quanto a Alejandro Otero e Jesús Rafael Soto, vindo os dois da Venezuela nos anos de 1950, eles conheceram a arte de Mondrian quando chegaram a Paris e partiram de seu exemplo para desenvolverem suas obras.[559]

Finalmente teve início, no Brasil, a construção do puro ritmo e cadência racional de cores que procura uma estrutura aberta apta a se tornar o próprio sujeito da pintura, numa eliminação-renúncia da individualidade autocentrada do artista que se entrega aos padrões exteriores tidos como "universais". O que Doesburg fez com a vaca em *La Vache* foi

[558] S. LEMOINE, *Mondrian et De Stijl*, p. 118.
[559] Ibid., p. 135.

equivalente à "retomada não figurativa de um tema cezanniano" em *Les Jours de Cartes,* em *Composition IX* ou "o desfecho do processo de abstração de um motivo realista"[560], que será a pedra de toque da arte concretista em outros campos que não o da pintura. Do mesmo modo que Kandinsky falava em "concreto" pensando no abstrato, Stijl fazia concretismo pensando em uma "estética purificada, dita abstrata": a abstração lógica da forma e da cor corresponde à concretização dos motivos, por isso se tornou "anti-expressionista, anti-individualista e anti-subjetiva"[561].

Em "Base da Pintura Concreta", como vimos no primeiro capítulo, os concretistas dos Países-Baixos já falavam em "excluir o lirismo, o dramatismo, o simbolismo etc." na "construção do quadro", e que a "técnica deve ser mecânica, diríamos exata" num "esforço pela clareza absoluta" que se mostra primordial. Por sua vez, o construtivismo de Kandinsky diz respeito à "harmonização do conjunto sobre a tela que faz a obra de arte", um processo de desobjetivação da beleza, uma representação abstrata pela desmaterialização que ele vê como o modo mais adequado de realização de valores transcendentes tão necessários à época. Maeterlinck, Wagner e Schoenberg: as novas formas procuram a ausência de forma, a pura linguagem, como o fluxo contínuo do texto levantado por Jameson, a escritura em Barthes ou o que Gullar chamou de "ausência do objeto". Resta ao final desse processo apenas uma vibração "sobrenatural". Depois, como também vimos, Kandinsky abordou a arte concreta como algo próximo aos seus objetivos, o que foi posteriormente desmistificado por Max Bill, afinal a eliminação da subjetividade, da individualidade e da expressão de Doesburg é o oposto do "princípio da necessidade interior"[562].

Por isso, também a música para Kandinsky é "exteriormente emancipada da natureza, não tem necessidade de pedir emprestado as formas exteriores para sua linguagem"[563]. Em *Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular,* Kandinsky afirma a "liberdade totalmente ilimitada do artista na escolha de seus meios", sempre fundado sobre a necessidade interior e que fala "em nome da honestidade", do mesmo modo que em Koellreutter. Todavia, há ainda mais uma diferença saliente: "a evolução e afinamento da alma humana, ao movimento do triângulo" (metáfora holística recorrente) é a fuga do utilitário e do material como nas composições espirituais de Maeterlinck: expressionismo abstrato. Uma composição mais

[560] Ibid., p. 71.
[561] Ibid., pp. 36-48.
[562] KANDINSKY. *Du Spirituel dans l'Art, et dans la Peinture en Particulier*, p. 118.
[563] Ibid., p. 99

simples porque não é simbólica, mas diretamente expressiva, em que "todo esse processo de evolução parece espantosamente aquele da música"[564].

Isso nos permite observar que havia no Stijl uma aplicabilidade latente, como também havia no projeto mondrianesco que não se ajustava às ideias de Kandinsky, muito distante do pragmatismo que ascende junto à ofensiva e ao dogmatismo que se apossam dos poetas, como podemos ver em "Forma, Função e Projeto Geral" (julho/agosto 1957), de Décio Pignatari, onde uma única frase inicial impõe o argumento que funcionaliza o poema aproximando-o do *design* e da publicidade.

> A postulação já clássica: "a forma segue a função", envolvendo a noção de beleza útil e utilitária, significa a tomada de consciência do artista, tanto artística quanto *economicamente*, frente ao novo mundo da produção industrial em série, no qual, *et pour cause*, a *produção artesanal é posta fora de circulação*, por antieconômica, anacrônica, incompatível e incomunicável com aquele mundo impessoal, coletivo e racional, que passa a depender inteiramente do planejamento, em todos os sentidos, níveis e escalas.[565]

A inversão é completa e só permitida no campo da retórica. Pignatari aponta um "abismo entre a arte e o público" devido ao processo artesanal de produção do objeto e as expectativas de um "novo tipo de consumidor" (é assim que Décio se refere ao leitor ou espectador). Pignatari aborda o abismo, mas não indica quando o modernismo teve grande público. A incoerência, é claro, tem justificativa: almejava juntar modernismo e grande público (pós-modernismo). Para resolver esse impasse, portanto, seria necessário apelar para uma arte formalizada por "belas máquinas úteis" que permitam, ao estilo da Bauhaus, superar "a fase individualista de rebeldia crítica contra a máquina"[566]. Mas Pignatari não era ingênuo de achar que essa obra seria plenamente aceita pelo público, portanto, seria necessário funcionalizá-la, mesmo que em uma perspectiva declaradamente financeira: "uma comunicação mais rápida e incisiva". Pignatari nota, inclusive, uma bifurcação na "proposição e solução dos grandes e pequenos problemas da arte moderna": por um lado, a resolução do "objeto útil" (consumível, em que a forma é justa paráfrase do objeto) e, por outro, a "ideia-objeto autônoma" (mais consequente e profunda, exibindo a ideia sensível que ela própria é). Enxerga dois caminhos possíveis à arte: a aplicação como elemento de moda funcional ou como dessemantização do imaginário (conceitual).

---

[564] Ibid., pp. 200-206.
[565] D. PIGNATARI, "Forma, Função e Projeto Geral". In: T. P. C., p. 153. Grifos nossos, exceto na expressão "et pour cause" italicizada no original.
[566] Ibid.

Augusto de Campos, que esteve ausente nas discussões, retornou em "A Moeda Concreta da Fala" (Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 1 set. 1957) com a proposição de uma história literária a partir do relacionamento metonímico (contiguidade não-metafórica) entre poema e linguagem, de Susanne Langer (*Problems of Art*), a busca de um "bom sortimento de conceitos básicos ou radicais" que sirvam como "mínimo múltiplo comum da linguagem" ("moeda concreta da fala"), de Edward Sapir (1884-1939, *El Lenguaje*) e as "essências e medulas" de um exagerado Pound, de *ABC of Reading* ("o maior poeta moderno de língua inglesa")[567].

A proposição é autolegitimadora enquanto "uso formulativo da linguagem": "Talvez toda uma história da evolução da poesia pudesse ser traçada a partir da contradição entre os propósitos não-discursivos da poesia e os meios (a sintaxe lógico-discursiva) por ela empregados"[568]. Se esse caminho fosse refeito, certamente chegaríamos à poesia concreta que "não se dissocia da linguagem, nem da comunicação. Mas despe a armadura formal da sintaxe discursiva. Em relação a esta afirma sua autonomia, eliminando a contradição entre natureza não-discursiva e forma discursiva"[569].

O que se vê é a tentativa de uma comunicação rápida (vista como mais adequada ao ambiente e, portanto, mais eficaz) pela simplificação informativa, pela tentativa de isolamento ou sintetização dos processos linguísticos a partir do modelo ideogrâmico, o que configura uma antítese acabada do processo surrealista. Ainda, não se vê em nenhum momento abalada a instituição arte, seja pela já destacada racionalização simplificante (o mais que é menos e que não permite uma indesejada "intransitividade semântica"), seja na defesa da autonomia da poesia concreta enquanto influência social que se assemelha à moda (ou seja, que influi sem se imiscuir) a pretexto de descongestionamento linguístico-poético. Sob divisa, os dois caminhos distantes e, fatalmente, complementares: "A poesia concreta circunscreve o seu próprio âmbito e função autônomos dentro do campo da linguagem. Mas pretende influir sobre o discurso, na medida em que puder revivificar e dinamizar suas células mortas, impedindo a atrofia do organismo comum: a linguagem"[570]. Quer-se autônoma para manter sua concepção formal livre das contingências cotidianas, mas nunca se pensa inoperante ou

[567] Em 24 de fevereiro deste mesmo ano de 1957, Antônio Houaiss havia falado da aproximação de Sapir ao ideograma chinês como auxílio à criação poética. A. HOUAISS, "Sobre Poesia Concreta". In: *Seis Poetas e um Problema.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, p. 137.
[568] A. CAMPOS, "A Moeda Concreta da Fala". In: T. P. C., p. 159.
[569] Ibid., p. 172.
[570] Ibid., p. 163.

sequer imparcial na moldagem desse mesmo cotidiano, como a moda vestual estudada por Roland Barthes lançando mão, justamente, da ideia de "produção da mínima diferença".

Pelo que vimos até agora, o concretismo pode ser definido como uma recusa do sujeito enunciador em poesia, não da comunicação. Pelo contrário, os textos se tornaram mais comunicativos (mesmo que sem um sentido significante fechado) à medida que o verso foi abandonado, o que consubstancia o próprio abandono do sujeito enunciador. Existe uma despersonalização do enunciado ainda que não haja um anonimato autoral. No fundo, a querela entre objetivismo e subjetivismo nos concretistas resume-se a isso. O deslocamento que viemos destacando (da verbalidade à visualidade) não questiona a instituição arte, sequer os protocolos de legitimação da arte de um modo geral: apenas o paradigma poético de então. No fim, é isso que toda arte modernista (a partir de Baudelaire) faz em maior ou menor medida: o constante salto no escuro que interpela os postulados e as formas de legitimação de cada arte. O vanguardismo questiona a própria arte enquanto tal.

O concretismo atira-se no cotidiano apresentando seus poemas-objeto que não mimetizam mais um objeto determinado, mas o *modus operandi* da linguagem (algo impessoal) no mundo contemporâneo. Porém, existe uma ambiguidade aí que foi muito bem apanhada por Ferreira Gullar em suas primeiras críticas à arte concreta. Segundo Gullar, a existência dessa ambiguidade – de uma obra que transcende os postulados teóricos que orientam sua concepção originária – foi a principal motivação do neoconcretismo em sua tentativa de reavaliar as obras de autores reivindicados pelos concretistas paulistas (poesia e pintura), especialmente Mondrian, Malévitch e Pevsner, para além da cada vez maior racionalização e cientifização dos problemas estéticos. E é esse finca-pé na defesa da natureza própria ao objeto estético que não lhe permite cogitar a arte surrealista ou dadaísta, os quais, propriamente, não são mais arte.

As divergências entre concretistas paulistas e cariocas já havia sido estabelecida por correspondência (posteriormente revelada por Augusto de Campos) e reafirmada no artigo "O Poema Concreto", publicado meses antes no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (17 mar. 1957) no qual Gullar sacava do processo de espacialização visual do poema "uma função rigorosamente expressiva". Isso foi confirmado tempos depois, quando o poeta-crítico escreveu "Poesia Concreta: palavra viva" (Suplemento Dominical do *Jornal do* Brasil, 23 fev.

1958), por ocasião de um ano do lançamento oficial da poesia concreta. Aqui podemos ver uma muito consciente autocrítica com algumas criações suas, especialmente "Verde Erva"[571].

O que o texto coletivo de junho de 1957 ("Poesia Concreta: experiência intuitiva") atacava era, justamente, o excesso de racionalismo da teoria proposta pelos concretistas de São Paulo, chegando a reconhecer uma compreensível inferioridade da nova poesia com relação aos melhores momentos da milenar poesia do verso rimado e medido. O que transparece é que o projeto da poesia concreta no Rio de Janeiro vê essa nova prática muito mais como uma luta contra "as formas poéticas fatigadas" que uma declaração de superioridade, como parece ter sido o caso paulista. A pesquisadora Helba Carvalho sumariou bem, em sua dissertação *Da Poesia Concreta ao Poema Processo: um passeio pelo fio da navalha*, orientada pelo professor João Adolfo Hansen (1942-), a crítica que, a partir de 1959, se tornaria a essência neoconcreta. O excerto justapõe passagens do referido artigo triautoral:

> A poesia concreta não tem por objetivo a "comunicação mais rápida", senão na medida em que essa rapidez está implícita na economia natural do poema: o máximo de expressão controlado pelo mínimo de palavras. [...] A poesia concreta não é um meio "mais eficaz" de atacar o objeto, porque o "objeto" não preexiste ao poema, mas nasce com ele – o poema é o objeto: o poema ataca o sujeito (o espectador). [...] Assim, no poema concreto, o leitor é levado ao encontro de um objeto durável – e isto coloca o poema em oposição ao anúncio e aos processos publicitários em geral – onde a linguagem pretende apenas precipitar uma ação do leitor e não criar um objeto para ele. [...] O poema concreto é o novo meio de se controlar totalmente uma experiência. [...] O poema concreto quer ser o novo habitat vital da palavra. [...] O poema concreto deve valer como uma experiência cotidiana – afetiva, intuitiva – a fim de que não se torne mera ilustração, no campo da linguagem, de leis científicas catalogadas.[572]

Neoconcretos e concretos compartilham, portanto, a recusa às vanguardas mais radicais pela perda da autonomia do objeto estético; contudo, essa autonomia era substituída nos últimos pelo recurso à ciência e à matemática, o que nunca foi aceito pelos neoconcretos, que viam nisso uma negação do irracionalismo e da subjetividade, mas nunca uma posição de defesa do caráter estético sensível da arte. Promoviam, segundo Gullar, por um caminho que não o das vanguardas oficiais, igual anulação do estético. Para os neoconcretos, a Gestalt é percepção, enquanto a arte é significação, uma análise que envolve a afirmação do indivíduo

[571] Outros poemas concretos de Gullar que podem ser encontrados em sua antologia *Toda Poesia* (Rio de Janeiro: José Olympio, 2000) são "Mar Azul", "Árvore" e "Fruta", além dos já mencionados "Verde Erva" e "O Formigueiro".
[572] H. CARVALHO. *Da Poesia Concreta ao Poema Processo: um passeio pelo fio da navalha*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – FFLCH-USP. São Paulo, 2002, pp. 64-5.

pelo reconhecimento do caráter cultural dos materiais (e do contexto relacional destes com autor e público) e a consequente educação dos sentidos sem a naturalização das leis da forma.

Neste prisma, não há no concretismo noigandres qualquer tipo de revolta, tornando-se pura contemplação: contemplação por parte do público diante da arte (como manda a tradição modernista) e do criador ante as leis gestálticas no momento da concepção da obra. Os neoconcretos negam a comunicação mais rápida, o recurso publicitário, o ataque ao objeto (preferindo o ataque ao sujeito) e a eliminação da subjetividade pelo assujeitamento às leis das ciências. Para os neoconcretos, não seria falso dizer que a arte é oposição à publicidade, do mesmo modo que falam em "multivocidade que a palavra encerra" e não "verbivocovisualidade". O fato mais agudo é que eles inovam ao extrapolarem o âmbito poético (a autonomia do objeto literário) para transferir a poesia para o encontro com o espectador que se torna especulador poético (Mallarmé chamava-o "operador"), mas se mantendo como experiência estética.

> Da impessoalidade pregada por Mondrian – o que pretendia na verdade era eliminar da obra as confissões individualistas, os efêmeros equívocos individuais – chegou-se à eliminação da própria objetividade do artista que foi substituída por uma objetividade exterior a ele, ditada pela fatalidade das leis da física. [...] Mas, como a visão se constitui exatamente da soma das experiências do corpo todo, o que certa arte concreta fez não foi mais que criar artifícios óticos, desligados da simbólica geral perceptiva e, por isso mesmo, destituídos de significação.[573]

Esse "ato puro de percepção, sem historicidade" próprio às artes visuais concretistas, coincide bem com uma poesia que se revela a serviço da maquinização do cotidiano que, "desligando as formas da simbólica geral do corpo, chegou a um extremo em que o homem é negado também"[574]. E dessa apologia brota um consumismo permissivo que se consolidará em *Invenção*, revista criada a partir das experiências do grupo no suplemento do jornal *Correio Paulistano* e que teve como toque distintivo uma suposta – e não mais que passageira – inclinação política. A "poesia para" de "Servidão de Passagem", 1961, e o privilégio devolvido à música contemporânea, prometeram ampliar a gama de poetas, "mas o repertório não excedeu ao da poesia da vanguarda visual ou afiliada aos procedimentos concretos"[575]. Arquitetura, *design*, pintura e escultura são preferidas enquanto ideal de funcionalidade técnica e a poesia recorre à flexibilidade abstrata da música para se subtrair à contradição de criar objetos úteis em um mundo que exige a utilidade (apologia do existente). Não tentou

[573] F. GULLAR. *Etapas da Arte Contemporânea*, pp. 242-4.
[574] Ibid., p. 245.
[575] G. AGUILAR, *Poesia Concreta Brasileira*, p. 91.

propriamente resgatar, mas ao menos aludir, de modo igualmente efêmero, ao caráter utópico da poesia.

Tentemos entender essa configuração a partir do que fala Gullar em outro ensaio, *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (1967). Segundo ele, o alargamento do "elenco de autores" que se deu nesse período, se deveu ao "processo social brasileiro (de que os concretistas não tomavam conhecimento)" e que tornou "insustentável a defesa de posições meramente esteticistas a partir de 1961-62", fazendo com que fossem assimilados, de modo devidamente instrumentalizado, alguns autores que poderiam ser associados à estética formalista dos concretistas de modo a justificá-la. Esse esforço gerou a ignorância de alguns dos mais importantes aspectos das obras destes autores, como o caso de Oswald ter "abandonado o caminho formalista, depois de 1929, para afirmar a necessidade do engajamento político", e mesmo sabendo que "Oswald jamais se desligou da realidade brasileira e jamais se entregou a exercícios puros de linguagem". O mesmo vale para Maiakovski, cuja afirmação "não há arte revolucionária sem forma revolucionária" transformou-se em bordão formalista para a poesia: "Ele era um inovador, como todo verdadeiro poeta, mas nunca fez da pesquisa formal o objetivo de sua poesia"[576].

Ainda que Gullar simpatize com a ideia de relacionar miséria social à persistência de "estruturas arcaicas", chegando a uma tese desenvolvimentista que afirma sermos "o passado dos países desenvolvidos e eles são o 'espelho do nosso futuro'", ele nunca se entrega à ingenuidade do progresso puro e simples, assinalando que, "com essa industrialização e esse *know-how*, de que necessitamos para nos libertar, vem a dominação. Assim, o novo é, para nós, contrariamente, a liberdade e a submissão. [...] A luta pelo novo, no mundo subdesenvolvido, é uma luta anti-imperialista". A pergunta de fundo de Gullar é se as vanguardas (entendidas enquanto continuidade do romantismo e da arte-pela-arte) "num país desenvolvido será obrigatoriamente vanguarda num país subdesenvolvido"[577].

A resposta é imediatamente negativa, a começar pelo que se observa na prosa, pois "pouco ou nada tem o realismo brasileiro a ver com o realismo de Flaubert, não se registrando nele a evolução formal que conduziu, na Europa, à destruição da estrutura narrativa objetiva". Por isso, simbolismo, naturalismo e parnasianismo são, para Ferreira Gullar, mais "instrumentos de afirmação de certos setores da intelectualidade" que produto da "evolução interna da poesia ou da prosa". Mas sua visão mantém-se no campo do evolucionismo, o que

[576] F. GULLAR, *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, pp. 4-5.
[577] Ibid., pp. 8 e 21.

se vê em sua dedução de que estes movimentos expressam os anseios culturais de diferentes grupos no início da república "quando se dá a divisão das forças que se uniram para liquidar com o Império", numa interpretação claramente inspirada em modelos europeus, especialmente o francês, e que se comprova uma vez mais na passagem em que diz "pode-se aplicar esse conceito para o caso de comunidades sem tradição cultural, nas quais a superestrutura estética tem pouca densidade e consequentemente quase nenhuma autonomia"[578].

Seguindo o raciocínio do poeta maranhense, em outros lugares onde haja uma maior tradição cultural, há uma possibilidade maior de defesa contra fatores externos à arte e, consequentemente, uma maior estetização de seus instrumentos[579]. No Brasil, supostamente haveria menos tradição. Aliás, não existe nada mais contraditório que dizer que a tradição é mais densa na Europa que em sociedades com traços arcaicos. Ora, quanto mais *arkhaikós*, maior a dependência da cultura ante a tradição (*traditio+onis*: transmitir em mãos). O que há na Europa não é uma tradição mais densa, mas uma cultura burguesa devidamente desenvolvida, ou seja, uma herança (*haerentia*: coisas vinculadas) modernista que se acumula por um constante ir adiante, enquanto no Brasil essa tendência se chocava com culturas *densamente tradicionais*. Poderíamos, inclusive, afirmar em provocação, que precisamente essas fortes tradições culturais davam uma nota de ambiguidade com esse traço antimoderno. A inversão de Gullar decorre de sua tentativa de afirmar a qualquer custo sua posição modernista que vê em Mallarmé a antecipação do vanguardismo e, em Baudelaire, Conde de Lautréamont (1846-1870) e Rimbaud, a antecipação daquele[580].

O que de fato falta aos países que Gullar chama de subdesenvolvidos e que engloba o caso latino-americano, é a diversificação de modalidades da ação pelo desenvolvimento das forças produtivas e da divisão do trabalho que seriam tão necessários à autonomia artística própria à cultura burguesa, o que claramente contrasta com seu esquematismo que afirma – em uma falsificação de bom tamanho – que, "durante a primeira Guerra Mundial, quando se dá o primeiro surto industrial no País, surge uma classe operária que, entusiasmada com a Revolução Soviética de 1917, começa a se organizar e em 1917 realiza sua primeira greve geral em São Paulo". Como pudemos ver no segundo capítulo, justamente para nos prevenir

[578] Ibid., pp. 24-26.
[579] Ibid., p. 26.
[580] A sua definição de vanguarda aparece pouco adiante: "Com Mallarmé as ideias estéticas, o processo criativo, atingem um nível de rarefação jamais visto. A arte se volta sobre si mesma e inicia um processo de autodevoração que se prolongará, no âmbito de certas tendências chamadas de *avant-garde*, até hoje". Ibid., p. 33.

contra a visão evolucionista/etapista, em 1917 não existia no Brasil qualquer informação minimamente verdadeira a respeito da Revolução Russa, assim como as greves que ocorreram antes de 1922 foram majoritariamente conduzidas por ideais anarquistas ou socialdemocratas devidamente adstringidos e em cruzamentos os mais retrógrados possíveis.

No entanto, ainda que se mova sobre premissas falsas, Gullar chega a observações certeiras no campo estético, notando com facilidade que "a pintura brasileira [...] não sofreu essa evolução [formal], cujos resultados – o concretismo de Bill, o abstracionismo da Escola de Paris e, mais tarde, o informalismo dos norte-americanos e europeus – seriam adotados pelas gerações do pós-guerra"[581], mas como um modo de reação à arte que aqui então se desenvolvia do que propriamente como lógica de sua evolução formal, como tantas vezes afirmado por evolucionistas em geral e concretistas em particular.

> O formalismo na pintura – que se corporifica no movimento "arte concreta" – estimula nesse sentido as pesquisas da nova geração poética, que chegara ao esgotamento das proposições formais da geração 45. O grupo Noigandres, de São Paulo, que se formara na leitura de Pound e dos autores que estão na formação desse poeta (Tristan Corbière, Jules Laforgue etc.) e nas obras de Joyce, junta-se a outros poetas que vinham de pesquisas ligadas à tradição brasileira do Modernismo, e se deflagra o movimento concretista na poesia. [...] Ao estabelecer sua linhagem histórica, os concretistas paulistas não descartam inteiramente os poetas brasileiros modernos – abrem exceção para Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Drummond e João Cabral de Melo Neto – mas valorizam neles apenas o aspecto formal e naquilo em que anunciam a desagregação da sintaxe discursiva. Ao contrário de todas as tendências anteriores manifestadas na arte e na literatura brasileira, desde o romantismo, o Concretismo surge com uma problemática puramente formal e se mantém desligado de qualquer temática nacional.[582]

É por esse caminho que o autor reconhece o vanguardismo *lato sensu* como "problemática alheia à nossa realidade" no que também havia doses de ingenuidade, pois o concretismo cumpriu muito bem seu papel histórico demandado por nenhuma outra realidade que não a nacional. Ainda que sua temática e proposições sejam alheias às tradições culturais dos povos que formaram o Brasil, ela nunca foi um ente desprovido de enraizamento histórico. Os concretistas só são vanguardistas no sentido de se apresentarem como uma *brigada avançada* (ou "ponta de fila" diriam os mais antigos) que se expõe e quer ser seguida, que se revela na tentativa de quebrar com a recepção individual da obra ao visualizar o poema (exposições e oralizações). Ou ao se lançarem em polêmicas e manifestos. Contudo, falta ao

[581] Ibid., p. 29.
[582] Ibid., p. 30.

concretismo aquele caráter mais político que estético de que já falamos. Eles são (no máximo) uma "vanguarda estética", o que dentro do nosso raciocínio, seria uma contradição em termos. E se a pensarmos enquanto modelo estético caberia ainda perguntar: deveria o poema deixar de ser poesia para salvar-se ou "evoluir"? Deveria a sensibilidade artística – as possibilidades máximas da sensibilidade humana – curvar-se a conceitos científicos?

A questão fundamental é que essa visibilidade provocada pelo concretismo é uma visibilidade moderna, cuja confusão, no pensamento de Gullar, tem rápida explicação. A concepção das vanguardas em Gullar vem da definição de Umberto Eco, segundo a qual a *obra aberta* é vista como uma tentativa de especificar a natureza mais geral da arte moderna, uma vez que considera a noção de "vanguarda" como "imprecisa e arbitrária – já que a definição do que é 'mais avançado' é polêmica"[583]. Coerentemente, o termo vanguarda torna-se indiferente se perdemos de vista as distinções que temos insistentemente destacado: institucional e mais político que estético, portanto, ligada à função social da instituição arte.

Visto por esse ângulo, o teor político do vanguardismo não reside no seu conteúdo (como no realismo) ou na sua forma (como na arte-pela-arte), mas na relação que a obra estabelece com o espectador e que transcende as aspirações estéticas, num caminho que foi preparado pelas investidas sinestésicas de Baudelaire. O ganho desse teorema é a abertura de caminho para um engajamento cultural sem precedentes, uma vez que estabelece um novo modo de relacionar-se com o seu público que vai além da contemplação e da relação estética entre obra e público.

Toda obra é aberta na medida em que porta certa ambiguidade, na medida em que suscita mais do que o projetado. Isso porque sua carga semântica carrega marcas de seu tempo (da época de sua concepção e recepção) tal como afirmou Marx a respeito do modo como os homens constroem sua história sem uma consciência plena de suas consequências. No modernismo, essa ambiguidade é explorada ao limite, enquanto no vanguardismo ela extrapola até mesmo o estrito círculo da arte, exigindo uma designação própria. Quando essa distinção é ignorada, de fato, o termo torna-se inútil. E no mesmo caminho de Eco, Gullar inclui o *acaso* como característica modernista que remete à "abertura" moderna de Mallarmé ou Baudelaire, em um claro embaralhamento, pois o *acaso* influi decisivamente no grau de organização da informação estética, na ampliação da medida de desordem do material: da

[583] Ibid., p. 37.

entropia, o que não necessariamente lhe afeta o alcance, mas fere o seu caráter moderno de controle e manipulação racional de seus elementos.

Gullar vê no automatismo esse triunfo máximo da entropia (da ausência de especificação pela ordenação da informação com relação a um contínuo) e no concretismo o caminho inverso que conduz ao mesmo lugar, ou seja, a anulação da expectativa. Porém, no concretismo o evento se dá pelo estabelecimento de um novo sistema tão ordenado que igualmente anula a imprevisão: "Tal constatação obriga-nos a considerar o problema da comunicação, não como um acontecimento meramente físico, sensorial, (como pretendem os gestaltianos) mas como um fato histórico, isto é, incerto no processo social da cultura". O salto no escuro, portanto, "reflete a necessidade de apreender os aspectos novos da realidade que se revela e se transforma"[584]. Hegel referiu-se à morte da arte porque verificou no real uma riqueza dinâmica de movimentos e contradições que não cabiam mais nas formas fechadas da arte, mas apenas na abertura de sua lógica dialética. Ao que tudo indica, Hegel não viu o movimento correspondente ao de sua filosofia ocorrer na arte, especialmente na música instrumental; não viu a quebra dos sistemas também na arte, como pôde ver Nietzsche pouco depois.

Sem prever as consequências de suas próprias afirmações, Gullar permanece sem distinguir modernismo e vanguarda, mesmo ao tratar do acaso que, na verdade, arruína a crença na subjetividade racional que permanece em Mallarmé. O poeta francês ainda acreditava que "a mente humana é a fonte da realidade e que, portanto, o aprofundamento do pensamento em si mesmo, desligado das limitações concretas do mundo, conduzirá à verdade absoluta". É nisso que as vanguardas não acreditam mais e essa é a reitora de suas diferenças: a simultaneidade como ataque à recepção individual, efeito político-moral sobre o espectador etc. Mesmo no seu projeto de *Le Livre*, a abertura da obra controla o acaso. "O rompimento de Mallarmé com a construção linear, unidirecional, da linguagem, no poema *Un Coup de Dés*, e a busca de uma construção aberta, multívoca, especializada, é a superação da linguagem simbolista que pretendia, com metáforas e símbolos, vencer a lógica positivista das relações de causa e efeito"[585].

Esse conjunto de ideais marca uma considerável mudança no pensamento de Ferreira Gullar, possibilitada por sua adesão à "dialética concreta do particular e do universal" contida em *Introdução a uma Estética Marxista*, de Lukács, para chegar a posições totalmente

[584] Ibid., pp. 42-3.
[585] Ibid., p. 50.

contrárias às do filósofo húngaro. Para isso, ainda recorreu ao Lenin de *Materialismo e Empiriocriticismo*. Manteve uma posição antivanguardista no sentido que viemos formulando, porque seus parâmetros fundamentais são Sartre e Lukács, ainda que bastante dilatados: "Porque não existe uma internacionalidade 'pura' e sim os modos como as particularidades nacionais se comportam no conjunto da realidade internacional constituindo-a, cada obra de arte comunica uma particularidade que é individual, regional, nacional e internacional ao mesmo tempo"[586].

Por essa mesma época, vale mencionar a divulgação de "A Nova Estética de Max Bense", publicado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, em 21 de março e 04 de abril de 1959. Em 14 de agosto de 1955 já havia saído no caderno de Literatura e Arte do mesmo jornal (margeando uma publicidade de página toda do magazine Mappin) o texto "Um Novo Movimento Literário e Filosófico", assinado por Jules Klanfer, no qual são divulgadas algumas das ideias de *Augenblick*, publicação em que apareceram os primeiros e principais escritos teóricos de Max Bense[587]. Depois disso, somente em 17 de outubro de 1959 o nome deste autor aparecerá em comentário de Otto Maria Carpeaux[588] (1900-1978). Pouco depois, em 21 de março de 1959, foi publicada a primeira parte do ensaio ("1. Crítica e Obra de Invenção"), que seria completada em 4 de abril seguinte por "2. A Categoria da Criação".

Em ambos – que podem e pedem para ser analisados conjuntamente – vemos o delineamento das afinidades estéticas entre Ezra Pound e Max Bense pela convergência entre evolução inventiva das formas e atividade crítica; ao crítico, cabe a missão claramente antipluralista de "ordenação do conhecimento de modo que a próxima pessoa (ou geração) possa, o mais rapidamente, encontrar sua parte viva, e venha a perder o mínimo possível de tempo com questões obsoletas"[589]. Deriva daí o reconhecimento de que a "excelência de um crítico se mede não por sua argumentação, mas pela qualidade de sua escolha". Uma revolução crítica que tem como base o formalismo russo advindo de Jakobson, especialmente o que mais interessou a Haroldo, "Linguagem Poética de Khliébnikov". Retoma as junções via Hugh Kenner, Robert Greer Cohn, David Hayman (*Joyce et Mallarmé*) e Maurice Blanchot ("Le Livre à Venir" em *La Nouvelle NRF*, out.-nov. 1957).

---

[586] Ibid., pp. 65-6.
[587] J. KLANFER, "Um Novo Movimento Literário e Filosófico", 4º caderno, Literatura e Arte, *O Estado de S. Paulo*, 14 ago. 1955, p. 77.
[588] O. M. CARPEAUX, "Leviatã", *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 out. 1959, p. 42.
[589] H. CAMPOS, "1. Crítica e Obra de Invenção", *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 21 mar. 1959, p. 6.

Em Bense estas ideias transparecem na sua aproximação à "teoria da comunicação e da informação, com os aportamentos da linguística matemática de Shannon, da cibernética de Wiener e da semiótica de Morris e Carnap"[590] como aparece em *Rationalismus und Sensibilität* (1956), que postula que a criação "só pode ser progressiva, uma vez que a inovação pertence à sua essência" ("Das Existenzproblem der Kunst"). Depreciando Francis Ponge (1899-1988) e Raymond Queneau por surrealismo (*écriture automatique* "marcada de cacoetes surrealistas", "diletantismo superior de grande classe" ou "certo *bric-à-brac* artesanal de gosto duvidoso"), Haroldo aproxima as propostas estéticas de Bense à poética de Gertrude Stein e sua analogia com o princípio fugal de Bach (a partir da repetição) proposta por Elizabeth Walther ("Notizen über Gertrude Stein").

Num caminho bastante avesso ao tradicional, a poesia moderna passa a ser pensada como um processo de "entropia negativa", ou seja, de um controle matemático da informação a fim de dosar a "medida da desordem" que acarretará no inevitável redimensionamento da estética clássica: "diminuição do total da informação estética no processo de sua realização", "minguamento da originalidade primitiva através do qual, precisamente, essa informação estética pode ser desenvolvida em princípio de estilo" e "informações triviais transformam-se em estéticas"[591].

> Teorias da literatura tornam-se facilmente ideologias da literatura. Disto o *new criticismo* não está livre, nem tampouco a teoria da literatura marxista de Georg Lukács, nem a hermenêutica literária ontológico-fundamental de Martin Heidegger ou Emil Staiger [...] somente uma teoria da literatura, cujos efeitos consistam na aplicação metódica de teorias de origem não-literária, pode reagir contra o evidente atraso das ciências da literatura ideologizantes, oficiais ou oficiosas. A racionalidade continua sempre sendo a opositora mais bem sucedida da ideologia.[592]

Fica evidente o anseio concretista – ou ao menos de Haroldo de modo mais manifesto – pela refundação de uma teoria da literatura como esboçado em Ulm (produto artístico como "esquema de comunicação", "literatura útil", "de consumo" etc.) que reaparecerá em "Da Tradução como Criação e como Crítica"[593]. Seguiu-se assim o mesmo caminho de Max Bense (uma "nova estética" semiológica), mas acrescido da "sentença absoluta" de Albrecht Fabri (1911-1998, "por algum tempo professor da escola Superior da Forma, Ulm") e, claro, recorrendo sempre que necessário ao Pound de *Literary Essays* (lido por H. Kenner na

[590] H. CAMPOS, "2. A Categoria da Criação", *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 04 abr. 1959, p. 3.
[591] Ibid.
[592] Ibid.
[593] Tese para o III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária – Universidade da Paraíba, 1962, posteriormente publicada na revista *Tempo Brasileiro*, nº 4-5, jun.-set. 1963.

introdução às *Translations* de Pound) e Boris Pasternack [1890-1960] (via Boris Schnaiderman). Este, como os demais assuntos relacionados às traduções, serão aventados posteriormente (capítulo 5). Também não haveria absurdo maior que afirmar contra Lukács a razão como negação da ideologia, como ocorre no excerto haroldiano.

É na página Invenção do *Correio Paulistano* que transparece a deliberação construtivista entre os concretistas, como podemos ver em alguns textos importantes como "Construir e Expressar" (11 set. 1960), parágrafo único extraído de "A Coragem de Construir", prefácio a *Fluxograma*, livro de Jorge Medauar (1918-2003) lançado pelo Clube de Poesia, 1959, no qual Décio reafirma que "a vontade de construir superou a vontade de expressar" (aquela antiga "vontade catártica de cantar"), pois hoje "o operário quer um poema racional, que lhe ensine a agir e pensar como a máquina lhe ensina"[594]. Na exposição, a proposição poética se dá a partir de "premissas da revolução industrial" e do suposto amor antiludita que o operário sente pela máquina[595]. Toda essa apologia do aparato tecnológico é expressão de uma crença na evolução (progresso) técnica na qual falta qualquer psicologia. Mas, ironicamente, um poema concreto, em seu anonimato enunciador, não faz outra coisa senão expressar as "lamúrias pessoais", o que, em psicologia, poderia se definir como uma relação de negação entre autor e escrita que não se efetiva pelas vias tradicionais da retórica ou "demagogia", como prefere confundir Pignatari. Curioso notar que em um único parágrafo essa palavra ("demagogia") apareça duas vezes como designativo das formas que escapam ao construtivismo concretista.

Pouco depois, em 17 de abril de 1960, Haroldo de Campos publicou "Dois Novos Poemas Concretos", que comenta "Caviar", de Décio Pignatari, e "Forma", de José Lino Grünewald. No primeiro, a criação de pseudoverbos ("substantivos ficticiamente verbificados e desencadeados num círculo semiológico vicioso"), no segundo a "cambiância de prefixações, num crescendo-decrescendo visual" que tem as linhas centradas em uma coluna de "o" e limite no "r" infinitivo[596]. Justamente essa prática de "redução semântica" para facilitar a comunicação ("sintaxe relacional-visual") que motivou as acaloradas discussões sobre o alcance e função da poesia visual, tratada especialmente no artigo de Décio Pignatari "Ovo Novo no Velho", de 8 de maio de 1960 (Invenção, *Correio Paulistano*). Esta mesma

[594] D. PIGNATARI, "Construir e Expressar". In: T. P. C., p. 175.
[595] Iumna Simon referiu-se a isso em 1990 como "racionalidade stakanovista de seu construtivismo temporão". I. SIMON, "Esteticismo e Participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)", *Novos Estudos*, n. 26, São Paulo, mar. 1990, p. 130.
[596] H. CAMPOS, "Dois Novos Poemas Concretos". In: T. P. C., p. 178.

defesa da poesia concreta contra a acusação de pobreza criativa reaparece em "A Temperatura Informacional do Texto", de Haroldo de Campos, publicado em junho de 1960 na *Revista do Livro*, ano V, n. 18, Rio de Janeiro (INL).

Trata-se novamente da necessidade de redução da "temperatura informacional do texto", como pensou Max Bense ("Klassifikation in der Literaturtheorie" publicado na revista *Augenblick*, 2/1958) a partir do teorema linguístico de Benoît Mandelbrot (1924-2010, "Linguistique Statistique Macroscopique", em *Logique, Langage et théorie de l'Information*, de 1957) e não como operaram James Joyce ou Guimarães Rosa, que só foram concretos no princípio, mas não na contenção máxima possível da temperatura informativa. Ora, segundo a concepção de Mandelbrot, na "informação estética" a dita temperatura informacional é um dado da sua própria realização e "só pode ser encarado corretamente quando posto em função do processo específico da realização para a qual contribui"[597], estando, portanto, vitalmente ligado à "evolução de formas no plano criativo".

Nos juízos de Haroldo, Rosa e Joyce se subtraíram a essa lógica ao se inclinarem à "diversificação verbal em literatura" e não à elaboração de um "vocabulário mínimo cientificamente escolhido", dando "um caráter único, de oficina personalíssima, aos artefatos linguísticos de ambos os autores". Eles não dão forma ao imperativo geral da "evolução das formas", à "crise do verso" tão própria a "uma noção de literatura não de cunho artesanal, mas, por assim dizer, industrial, de produto tipo e não típico, de linguagem minimizada e simplificada, crescentemente objetivada, e, por isso mesmo, em princípio fácil e imediatamente comunicável". A experiência estética foi posta de lado definitivamente pela eficácia da funcionalidade mercantil, do jogo característico aos mecanismos do consumo de moda ("mínimo múltiplo comum da linguagem", "vocabulário mínimo artisticamente escolhido", "mínimo necessário para o êxito da realização estética") que rejeitam "os luxos e cerimônias do artesanato"[598].

Buscando sustentação nas palavras de Mário Pedrosa, Haroldo fixa a força da arte no "plano gráfico-gestáltico", nos elementos de recorrência e redundância, devidamente *controlados* e *racionalizados*, num esforço declaradamente contrário à "alienação onírico-hedonista" dos surrealistas, nos quais "não se pode perceber nenhuma organização, nenhum sistema semântico". Decorre, daí por diante, a pormenorização e justificação da simplificação

[597] Idem, "A Temperatura Informacional do Texto" in T.P.C., p. 191.
[598] Ibid., pp. 192-3.

do poema no combate à "consuetude das rotinas petrificantes"[599], implicando o que Gérard Genette (1930-) denominou por "redução provisória do ser literário da literatura"[600]: o Flaubert de *Salambô* é um "exotista" muito abaixo do autor da *mot juste* identificado por Pound; de Machado de Assis interessam suas investidas tipográficas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (capítulos LV e CXXXIX); e há reducionismo até mesmo na ênfase nos "Cantos Pisanos", de Pound, sempre a fim de adequá-los aos princípios postulados por Max Bense ("Estética Informativa" em *Aesthetica II*, 1956, Agis-Verlag). O controle da temperatura informacional ocorre pela "distribuição selecionada, excepcional de elementos" segundo os "cosmo-processos físicos" detectados tanto pela teoria da informação de Claude Shannon (1916-2001) e Warren Weaver (1894-1978) como pela cibernética de Norbert Wiener (*La Cibernetica*, tradução italiana de 1953): relação informação-entropia que consiste no próprio controle do acaso.

Haroldo, em sua defesa e em coro com seus colegas, lançou mão de recursos retóricos como os processos preconizados teoricamente para sua poesia: redundância, mínimo de informação, rapidez etc., sempre alegando uma oposição radical à eloquência palavrosa (palavrismo só em Guimarães Rosa ou James Joyce). Vemos, a partir daqui, como os concretistas fundamentaram suas ideias em textos de alguns autores que orbitavam, ainda que cada um a seu modo, as mesmas leituras e questões estéticas, sempre registradas em edições importadas da última hora (portanto, de privilegiado e restrito acesso) e reduzidas a algumas ideias principais. Também usavam um linguajar sofisticado, uma retórica finamente erudita e distribuíam citações em inglês, francês, italiano, latim, grego, russo, alemão e chinês. Em alguns momentos, pressupuseram a desinformação ou burrice alheia, associada à predisposição ao clister e enema. E quando agitaram suas armas contra os fantasmas parnasianos da Geração 45, acertam em cheio, numa casualidade propositada e dissimulada, as vanguardas históricas mais radicais, a cultura nacional-popular então nascente e o comunismo.

Essas ideias serão novamente defendidas por Pignatari em "Acaso, Arbitrário, Tiros", também publicado na página Invenção do *Correio Paulistano* (17 jul. 1960), no qual o poema, novamente concebido como "permuta dialética entre o racional e o intuitivo", é equiparado à mobilidade e inteligência orgânico-criativa de uma partida de xadrez. Aqui, mais

[599] Ibid., p. 195.
[600] G. GENETTE, "Estruturalismo e Crítica Literária". In: E. P. COELHO, (org.). *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Trad. Maria Eduarda Reis Colares, Antônio Ramos Rosa e Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Portugália Editora, 1968, p. 372.

uma vez, a excelência do fazer artístico reside na estrutura pensada "dentro do princípio serial e das colocações probabilísticas e estocásticas" como ele presumia ocorrer na "melhor e mais rica música contemporânea"[601]. O rascunho de uma revisão geral da literatura, aos moldes do "Tolstói sem tolstoismo" proposto em 1946 por Nina Gourfinkel (1900-1984), e que se desdobrará em muitas polêmicas nos anos seguintes, estava estabelecido. Cabe-nos agora destrinchá-lo.

[601] D. PIGNATARI, "Acaso, Arbítrio, Tiros". In: T. P. C., p. 205.

Capítulo 5 – Morte da Poesia: sinalismo e tradução

5.1 O Salto Participante do Semiólogo: Poesia Invenção e Revisão

Da organização do grupo em torno da página Invenção do Suplemento Literário dirigido por Mário Faustino, surgiu a revista homônima (*Invenção: revista de arte de vanguarda*) em 1961 como necessidade de fundar um organismo editorial autônomo, dados os seus limites na condição de enclave da grande mídia. Visava, portanto, a "organização em novas bases do consumo da obra de arte" como já anunciado em seu período de suplemento no *Correio Paulistano*. De seu primeiro número, o que mais importa é a conferência "Situação Atual da Poesia no Brasil", de Décio Pignatari, no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, em Assis (julho de 1961), onde o poeta, pela primeira vez, falou em "salto participante", o que duraria até o número seguinte, no qual figuram "Servidão de Passagem", de Haroldo de Campos, "Cubagrama" e "Greve", de Augusto de Campos, e "Estela Cubana", de Décio Pignatari.

Depois, em *Invenção 3*, junho de 1963, foi publicado o "Manifesto Música Nova" assinado por Damiano Cozzella (1930?), Rogério Duprat (1932-2006), Régis Duprat, Sandro Hohagen, Júlio Medaglia (1938-), Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira (1938-) e Alexandre Pascoal. No número seguinte (n.4, dez. 1964) a assimilação de Oswald e o advento dos *Popcretos* de Augusto. Também estão aí as *Galáxias* de Haroldo, seu autêntico *work in progress*. Não bastante a brevidade do período participante, a inclinação política não implicou a suspeita quanto aos pressupostos mais gerais do grupo. A mesma forma pensada autonomamente pelos princípios da Gestalt agora serve como articulação entre a poesia e um suposto processo revolucionário; tudo pela anulação do sujeito e adequação a "certo tipo de forma mentis" da época.

A crença nas técnicas geometrizantes e nas formas construtivas da Gestalt foram tidas como vinculação adequada ao contexto histórico, o que permitiu o anúncio de uma viragem ideológica sem a necessidade de revisão das premissas de seu plano-piloto. Apenas foi acrescido o "pós-escrito" de Maiakovski. Apesar da nova citação, o conceito de forma permanece inalterado. Também importa lembrar que esse salto participante, além de anunciado por Pignatari, também foi exigido por Cassiano Ricardo no mesmo primeiro número da revista. Suas palavras de então foram por "participação e mais conteúdo". Foi a respeito dessas mesmas vicissitudes que Philadelpho Menezes reconheceu em tom crítico a

"adoção um tanto artificial de temas ligados às questões político-sociais (fome, greve, reforma agrária), sem que isso afetasse significativamente a estrutura formal do poema concreto e sua concepção de poesia"[602].

A polêmica arrasta-se desde a época. Mario Chamie, em "O Pulo da Onça", adjetivou o artigo de Pignatari como "imaturidade crítica" que "não encontra solução de inteligência e lucidez para suas intenções"[603]. Segundo o autor, o "pulo da onça" foi a autonomeação para uma retórica "conteudístico-semântico-participante": "os poetas concretos sofrendo o impacto do ensaio de Cassiano Ricardo ('22 e a Poesia de Hoje'), se viram na iminência de encontrar uma linha de desenvolvimento e de libertar-se da atual situação limite", a qual decorreu "menos da evolução de um processo interno e mais da súbita percepção da ineficácia com que, até aqui, vem sendo o concretismo formulado". Chamie, desde 1962, vinha desenvolvendo a *poesia práxis*, cujos trabalhos foram registrados em *Instauração Práxis*, de 1974, opondo-se mais e mais ao concretismo. Em complemento, Iumna Simon e Vinícius Dantas sentenciam:

> Talvez se possa dizer que a produção bem menor desta fase, os poucos avanços formais sejam sintomas da consciência das contradições que a tarefa participante colocava. Parece que o Concretismo viveu este momento como uma "servidão de passagem", atravessando um terreno que não era seu, pressionado mais pela urgência das solicitações da época do que pela força das próprias soluções que emergem de seu projeto.[604]

Vê-se que tal salto não implicou uma revisão dos pressupostos quanto ao emprego dos elementos imanentes e sua relação com o contexto (modos de intervenção). A participação é sempre contemplativa, acomodatória, conformadora e se efetua pela eliminação do sujeito dito centrado: o poeta torna-se o "operário que constrói um muro" acrescido do "*post-scriptum* 1961": "sem forma revolucionária não há arte revolucionária". Uma concepção poética que podemos nitidizar com "Servidão de Passagem", diálogo em dístico entre o poeta recém-engajado (poesia com "forma de fome") e seu duplo, o poeta concretista passado e sua poesia com "fome de forma".

A economia de recursos da "poesia para" se contrapõe à exuberância coreográfica da poesia pura e formalista. Agora a aspiração à pureza, expressa na musicalidade "encantatória" de sua dinâmica aliterante, paralelismos gramaticais, estribilhos etc., está entremeada por uma

[602] P. MENEZES, *Roteiro de Leitura: poesia concreta e visual*, p. 46.
[603] M. CHAMIE, "O Pulo da Onça" in *Alguns Problemas e Argumentos*. São Paulo: Conselho Editorial de Cultura, 1964, pp. 101.
[604] I. SIMON, V. DANTAS, *Poesia Concreta*, p. 49.

facticidade que envolve rebarbas que reivindicam sua importância poética *in absentia*, como nas composições por despojos de Kurt Schwitters (mas sem o caráter desfuncionalizante), a quem Haroldo dedicou dois artigos em 28 out. 1956 e 04 nov. 1956. Ou ainda, estabelece paralelo com o uso de objetos "ignóbeis" ou "abjetos", como em João Cabral de Melo Neto (o geômetra engajado), configurando um dilema análogo às primeiras palavras de "Greve": "arte longa vida breve". A mesma atitude poética ante a transitoriedade do humano e de seu mundo, agora é expressa pela oralidade simples, mais sonora que visual, como sempre foi uma tendência em Haroldo de Campos.

Depois de uma sequência de dísticos aliterados com rimas por aproximação fonética e distanciamento semântico, a construção (também dística) do dualismo paradoxal na qualificação do mesmo ente (puro/pus, vivo/vírus, pura/para, belo/bile, fúcsia/fúria) intercalado pelo refrão "de barriga vazia". Exemplificação que pode ser repetida a respeito de "Stèle pour Vivre n. 3", por exemplo. Diferentemente da "oralidade encantatória" de "Servidão", o poema de Pignatari continua sendo poema visual com níveis de leitura claramente polissêmicos, o que põe em dúvida, senão seu caráter, ao menos sua eficácia política. Também cabe observar que, apesar de os concretistas se valerem de uma temática revolucionária para definirem a orientação do período, este revolucionarismo em nenhum momento se apresenta com clareza, o que também pode ser visto em "Greve". Aqui, não há mais a polissemia, mas a indeterminação do poeta frente aos afazeres políticos do cotidiano, e do ato poético ante a reposição dial, minimalista e insistente: "greve", única palavra possível ante o claustro, o maquinismo de ritmos e sentidos[605].

Retomando o que Sartre havia afirmado em "Mallarmé (1842-1898)" (em *O Escritor sua Linguagem e Outros Textos* ou *Situações IX*) a respeito da "torre de marfim" – que para ele não consiste em uma evasão, mas na colocação do mundo entre parênteses – intentou-se o trabalho direto com os materiais e convenções artísticas, numa "atitude que teve seu momento emblemático no final do século XIX" e que é uma ideia que aparece em Edmund Wilson (1895-1972, *O Castelo de Axel*). E, a partir disso, os concretistas fazem ginástica intelectual para a afirmação de um *nacionalismo crítico* enquanto "necessidade de se posicionar frente ao problema do nacional"[606], algo mais do que explorado, ao menos desde a Carta Aberta de Guarnieri. Foi fundamentalmente isso que os fez retomar figuras do modernismo (Oswald,

[605] Philadelpho Menezes leu o "salto participante" como uma prática que "não muda a estrutura padrão do poema concreto", mas que apenas o adequa aos "temas 'politicamente corretos' da época" o que não deixa de ser verdade quando pensamos o quanto de demagogia pode ter havido naquelas obras.
[606] G. AGUILAR, *Poesia Concreta Brasileira*, p. 104.

Pagu, Mário de Andrade) além das revisões de Sousândrade, Pedro Kilkerry e de outros da literatura brasileira, continuando um caminho que havia sido iniciado com a tentativa de aproximação do projeto concretista ao plano-piloto de Brasília que, agora, atingia outra dimensão simbólica. Por isso, Gonzalo Aguilar reforça que esse direcionamento aos temas nacionais foi facilitado pela aproximação do Grupo Tendência, de Minas Gerais – Affonso Ávila (1928-2012), Laís Corrêa de Araújo (1929-2006), Benedito Nunes (1929-2011) e Luiz Costa Lima (1937-) – entre 14 e 20 de agosto de 1963 (Semana de Nacional de Poesia de Vanguarda).

> Contudo, mais interessado em poesia do que em política, este agrupamento de escritores mineiros buscava flexibilizar o nacionalismo das esquerdas e introduzir a participação em um tipo de poesia que não se isolasse da evolução das linguagens modernas. Incorporam-se, portanto, os princípios racionais de construção e planejamento do poema, não obstante a composição da "poesia referencial" depender de pesquisa, levantamento, seleção e elaboração de um "vocabulário de referência" que assegure a objetividade e diretividade à linguagem.[607]

Essas ideias, que podem também ser encontradas na Poesia-Práxis, comprovam que a vereda ao nacional foi tão curta e controlada quanto o engajamento, e já em "& Se Não Perceberam" vemos que, com o fim das geometrizações, ensaiado pelos *Popcretos* (até em Haroldo há geometrização por paralelismo etc.), começa a disputa hegemônica aberta nos meios de comunicação de massa. É a certidão de óbito do concretismo, seu "enterro festivo e provocador"[608]. Não há mais rigor expositivo, mas a associação polissêmica e de certo modo aleatória. Um único parágrafo com frases vinculadas por coordenação aditiva estabelece as diretrizes e os meios de comunicação deixam de ser a *forma mentis* que pressiona a poesia (o crescimento da indústria cultural transformando a vida nas metrópoles), tornando-se o "cenário material em que as questões artísticas e sociais se dirimem"[609], o que se liga a "Forma, Função, Projeto Geral", em que Pignatari fala da utilidade na poesia "que, por recente, apenas principia a entrever possibilidades utilitárias na propaganda, nas artes gráficas, no jornalismo"[610], acenando para a dissolução da poesia na vida cotidiana e não uma integração pelo choque ou pela mimese.

É a arte no logotipo da Petrobrás ou na publicidade farmacológica, é a disputa por dentro do maquinário da dominação, como sonhara Koellreutter. As relações formais de

[607] I. SIMON, "Esteticismo e Participação", p. 131.
[608] G. AGUILAR, op. cit., p. 115.
[609] Ibid.
[610] D. PIGNATARI, "Forma, Função e Projeto Geral". In: T. P. C., p. 154.

simultaneidade entre as partes (constelação de elementos) tentam adequar o poema à velocidade da comunicação de massas (novo *pathos*). Da solução da equação, um poema-objeto que mimetiza o *pathos* da utilidade/velocidade, mas sem ironia, porque inexiste crítica ou recusa, como na antipublicidade "Beba Coca-Cola" (1957), de Décio Pignatari, dita inspirada no "*aguit-placát*" de Maiakovski, que pode ser lida sob o signo da poesia futurista tardia, como a do poema "Bimba Bomba" (1944), de Carlo Belloli (1922-2003). Proximidade que aumenta na música de Gilberto Mendes.

O referido poema italiano foi – e ainda é – um elogio à guerra: "bimba" [menininha], "bomba" e "bella" constroem um ideograma pelo jogo de permutações de estilo matemático e visualizante (com remetente geométrico) que integra a *estrutura* do estouro-estampido da bomba e o rebento da vida e, consequentemente, do futuro. Enlaça pureza com destruição e beligerância com natureza. Em Pignatari, o jogo é o mesmo, ainda que a *série* seja outra, contemplando os elementos grafofonéticos do *slogan* brasileiro da marca: ícone da vida moderna, ligada não apenas à ideia de capitalismo, mas à de imperialismo. Não se percebe qualquer crítica ou ironia, apenas uma entretenga das mais ligeiras que também lembra um poema sem título de Eugen Gomringer, de 1949.

Na criação de Gilberto Mendes, um moteto (ou seria motejo?) em que o coro é um grande instrumento controlado à maneira de uma mesa de som, num processo que hoje, com nossos ouvidos habituados a manipulações acusmáticas de músicas em registro eletroacústico (os dj's), nos soa bastante familiar, mas que era suficientemente inusitado à época. O vai e vem de volumes e faixas onde cada voz integra uma participação singular na tessitura sonora geral da obra e os glissandos microtonais comprovam esse intuito. A palavra aqui tem pouca ou nenhuma importância expressiva, pois não se trata mais de uma expressão que se faz pelo conceito, mas da escritura que se faz mundo enquanto cicatriz da relação do autor com sua realidade: é uma expressão desnuda em primeiro plano.

Além disso, a fragmentação fonemática dos sintagmas em música não é de todo estranha, pois esse seu fundamento abstrato primeiro é, poderíamos dizer, a condição da própria natureza da música instrumental. Na música de Gilberto Mendes, a unidade poemática (associação singular dos léxicos) funciona como uma unidade palpável, mas nunca visível, que já não se encontra na tonalidade, ainda que ela exista (ré menor). Existe, mas não é mais o elemento condutor do discurso, num caminho natural à melhor música europeia do século XX que recorreu à imagem, ao teatro, ao texto, ao que mais foi preciso para manter de pé suas musas. Esse moteto, sobre a simplicidade complexa de valores bachianos, apresenta a

experiência da coisa musical que, aparentemente desorientada, toma forma em seu desenrolar, que tem uma breve interrupção num arroto corifeico para voz masculina.

Disso se extrai que o concretismo só pode ser considerado como movimento de vanguarda na medida em que contrasta com o contexto artístico-histórico, pela semelhança formal dos modos de intervenção (manifestos, grupos, revistas etc.) e na medida em que estabelece um "corte" na tradição literária (adoção de um paradigma que não pertence à poesia: visualidade). Mas deixa de sê-lo ao manter sua autonomia conceitual, a homogeneidade (apenas um único caminho possível) para a nova arte e a racionalização intransigente do acaso. Assim, eles foram definindo suas posições e a de suas obras na nova realidade tendo como crença inalienável o caráter ativo do consumo, como na semiótica e no pensamento pós-moderno de um modo geral. E, mesmo quando declararam ser politicamente atuantes, sempre prevaleceu uma "concepção particular de poesia política" (P. Menezes), que pode ser vista em muitos momentos, como no livro de Wlademir Dias-Pino que afirma: "Hoje os grandes conteúdos cinematográficos, os enredos das tragédias – sujeiras psicológicas – e até mesmo os casos de amor, puramente individuais, têm sido armas para a burguesia confundir o espírito das massas". Um bordão que soa com tanta naturalidade quanto os *slogans* de luta de um líder sindical pelego.

Por cima do que vimos, fica evidente que os concretistas queriam se institucionalizar como porta-vozes da modernização nacional na poesia, o que se comprova pela publicação do "Plano Piloto Para Poesia Concreta" (*Noigandres 4*, 1958). O projeto de Brasília estava visceralmente ligado à afirmação de um caráter nacional, e a eleição de Guilherme de Almeida (como da vez da inauguração do MASP) corrobora essa afirmação. Brasília abandonou a rua como unidade organizadora do espaço (não conciliação) e edificou-se a partir de novos preceitos que soaram como crítica aos padrões de organização do espaço naturalizados pelo caos da metrópole. Mas, ainda que exista no plano-piloto de Lúcio Costa (1902-1998) e no traço de Oscar Niemeyer a racionalização radical do espaço concebido enquanto cidade, tais geometrizações jamais eliminam a expressão, a organicidade de suas formas, como ocorre no concretismo. Pelo contrário, Niemeyer, no embalo de Le Corbusier, afirmou até o final de sua vida – e sua vida foi longa – que o serialismo da Bauhaus tornou-se com o tempo o "paraíso da mediocridade", com seus ângulos retos próprios à ortodoxia utilitária industrial.

Há portanto na arquitetura modernista brasileira uma dupla afirmação de caráter utópico: construir o espaço a partir de padrões de organização urbana inteiramente novos e,

ainda assim, manter as formas orgânicas – no caso de Niemeyer pela resolução natural do concreto armado na curva – como recusa à matematização. Em poesia, a neutralização dos modos das relações estabelecidas se dá pelo norteamento a partir das leis gestálticas da percepção na disposição espacial do poema, sem atritar com o contexto industrial e artificial em que a poesia se insere. Por sua vez, Brasília, expressão simbólica máxima do desenvolvimentismo, revela aspectos profundos do processo de modernização nacional: seu fardo colonial autocrático incapaz de resolver impasses como os que se afirmariam a partir da reivindicação das reformas de base durante o governo João Goulart.

De todo modo, a opinião dos concretistas sobre a arquitetura moderna, especialmente a brasileira, ficava tão distante da concepção original do Plano Piloto de Brasília quanto do que pensava a respeito dele seu mestre Max Bill ou mesmo o ativo defensor do concretismo brasileiro Mário Pedrosa, como nos faz perceber uma passagem de Frederico Morais. Adiante-se que a crítica de Bill não poupou sequer o novo edifício do Ministério da Cultura (hoje, Capanema). No que diz respeito à arquitetura, pode-se dizer que os noigandres foram mais ecléticos e estiveram mais próximos da tradição eclética nacional que do modernismo de Corbusier ou do concretismo de Bill. Mas o desnível referencial era aquele que existe entre modernismo e pós-modernismo.

> Em sua segunda viagem ao Brasil, em 1953, Max Bill fez uma conferência no MAM carioca sobre o tema *O Arquiteto, a Arquitetura e a Sociedade*, que repetiria na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em São Paulo. Na ocasião, em entrevistas, fez severas críticas (e quase sempre injustas, reconheça-se) à arquitetura brasileira. A resposta veio com Lúcio Costa, que em entrevista à revista *Manchete* (4.6.53) se diz envergonhado de abordar pormenores para rejeitar uma crítica viciosa e carregada de velhos recalques pueris contra os princípios de Le Corbusier.[611]

Como lembrou Roberto Schwarz, foi Otília Arantes quem melhor indicou a complementariedade entre *funcionalismo* e *pós-modernismo* ao recusar o antagonismo entre arquitetura moderna e pós-moderna, por se tratar de uma esquematização analítica que oculta a relação fundamental de continuidade entre ambas – mais ou menos como havia insistido Sérgio Buarque de Holanda a respeito do pós-modernismo da geração 45: ambos "são momentos sucessivos de uma mesma racionalidade social"[612]. Sob este prisma, Brasília representou, à revelia das vontades de Lúcio Costa e Niemeyer, um "aprofundamento do

[611] F. MORAIS, "A Vocação Construtiva da Arte Latino-Americana (Mas o Caos Permanece)", p. 21.
[612] R. SCHWARZ, "Pelo Prisma da Arquitetura". In: *Sequências Brasileiras: ensaios*, p. 204.

caráter autoritário e predatório da modernização brasileira, em linha com a tendência que em seguida levaria ao regime militar"[613].

No entanto, o fracasso de Brasília não significou o fracasso de uma obra, mas talvez de uma concepção de arte como capaz de revolucionar a vida por meio de suas formas, ainda que estejamos nos referindo à arquitetura ou ao urbanismo[614]. No caso da capital brasileira, sua base funcionalista aprofundou esse mergulho nos limites da civilização burguesa, assunto que foi proposto em *Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas*, escrito com Paulo Arantes (1942-), no qual Otília "sustenta que foi precisamente a ausência de uma sociedade industrial desenvolvida que permitiu a realização dos experimentos por assim dizer mais totais da arquitetura e do urbanismo novos, os quais não poderiam ocorrer senão nas condições autoritárias do Terceiro Mundo, por exemplo, na Índia ou no Brasil"[615]. Que é eco do defendido em tantas partes por Mário Pedrosa, como por exemplo em "A Bienal de Cá para Lá" (1970): "Sem o Estado e o Estado ditatorial a introdução da nova arquitetura no país teria sido feita pelos canais privados e, portanto, de modo mais esporádico e gradual. A maneira súbita, maciça, em grande escala, de caráter suntuário, burocrático, monumental, com que foi introduzida, não se teria dado"[616]. Talvez essa fosse a maior inveja concretista com relação a Brasília.

Frustradas suas expectativas, em "Contexto de uma Vanguarda", publicado em fevereiro-março de 1963 no *Jornal de Letras* (mas escrito em julho de 1960), o retruque vai direto ao "regionalismo romântico", associando-o ao romantismo e ao século passado (o que, para um concretista, era muito pejorativo, bastando pensar na carga negativa de "anacronismo de salão"). Daí vem o pitoresco ou exótico que rapidamente se conecta ao típico, num ataque indireto e sorrateiro à catarse e, ato sequente, à identidade popular. A poesia concreta dispensa a mimese (a torna obsoleta) porque ela adequa a poesia, enquanto informação estética, a um "sistema informativo" proporcionado pelo tempo vivido pelo poeta, algo claramente inspirado na cibernética e na teoria da informação de Norbert Wiener ("Viver efetivamente é viver com a informação adequada"). Como indicou o artigo anterior de Haroldo, especialmente no paralelismo dos termos, estas concepções provinham de Max Bense e Pierre Boulez: um anti-

[613] Ibid., p. 200.
[614] "E, com efeito, as palavras e os termos têm suas próprias conivências com essas duas epistemes, respectivamente: se as palavras *experiência* e *expressão* parecem sempre em larga adequação com a esfera cultural do moderno, elas estão totalmente deslocadas e anacrônicas em uma era pós-moderna onde, se a temporalidade tem aí seu lugar, ela deverá falar melhor da *escritura* do tempo, mais que de uma experiência vazia que ela é". F. JAMESON, *Le postmodernisme: ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, p. 231.
[615] Ibid., p. 201.
[616] M. PEDROSA, "A Bienal de Cá para Lá". In: *Política das Artes: textos escolhidos I*, pp. 237-8.

irracionalismo porque não é propriamente um racionalismo, mas um formalismo estruturalista: "miséria da razão" na feliz "transcriação" lukacsiana de Carlos Nelson Coutinho.

O cosmopolitismo, enquanto desprendimento de qualquer elemento identitário local (doravante tido como "marginalismo artesanal", "alienação metafórica" e "anacronismo de salão"), mostra-se sob a capa de uma *linguagem comum* e mais *universal*. Há uma visualização clara da tarefa ideológica a ser desempenhada e o embuste de supostas preocupações sociais: "'é preciso saber organizar a compreensão de um livro'; e 'a boa acolhida da massa é o resultado de nossa luta e não o efeito de alguma camisa mágica na qual nascessem os livros felizes de certos gênios literários'; pois: 'quanto melhor o livro, tanto mais ele ultrapassa os acontecimentos'". O que está entre aspas simples são palavras de Maiakovski que, assim como as de Marx e Engels do *Manifesto do Partido Comunista* (descontextualizada em *Sur la Littérature et l'Art*), é usado como justificativa histórico-social para o "produto concretista" contraposto ao "atraso" nacionalista: "Não importa de fato chamar o poema de poema: importa *consumi-lo*, de uma ou de outra forma, como coisa"[617]. Exceção feita aos poemas-minuto de Oswald, o "construtivismo poemático" de João Cabral, que "contribuíram tanto para a demarcação de um elenco básico de autores imprescindíveis para a edificação de uma nova tradição poética".

A reivindicação paterna vem pela redução da experiência literária aos moldes da "redução sociológica" de Alberto Guerreiro Ramos (1915-1982), algo que surge no texto em uma frase única cujo fôlego exigido na leitura nos convence por asfixia:

> Se Guerreiro Ramos pôde até mesmo dar um exemplo de "redução tecnológica" na indústria automobilística (caminhões) brasileira, "em que se registra a compreensão e o domínio do processo de elaboração de um objeto, que permitem uma utilização ativa e criadora da experiência técnica estrangeira", nós, que não vemos o poema em sua materialidade com nenhum tipo de liturgia extra-humana, poderemos dizer por mais que o paralelismo caminhões-poemas melindre a sensibilidade dos licornes de um romantismo poético de tipo idealista (tantas vezes ocultos sob a capa do realismo mais terra-a-terra) – que a poesia concreta oferece o exemplo de uma "redução estética", em que o pensamento poético de determinados autores estrangeiros (Mallarmé, Apollinaire, Joyce, Cummings, Pound), nunca antes relacionados num mesmo contexto e para propósitos definidos, foi posto criticamente em função das necessidades criativas de uma poesia brasileira, já pressentidas por alguns de seus mais inventivos precursores (Oswald, Cabral), apresentando características próprias e inconfundíveis de formulação no grupo brasileiro, ainda face à evolução paralela e até certo ponto comum de um Eugen Gomringer, e adquirindo assim aquela criadora

[617] H. CAMPOS, "Contexto de uma Vanguarda". In: T. P. C., p. 211 (grifo nosso).

> validade não só em âmbito nacional, mas como produtos brasileiro de exportação no campo das ideias.[618]

Marx serviu como embuste. Para Haroldo, que não se interessa pelo contexto em que funcionava o excerto marxiano (*O Manifesto do Partido Comunista*, escrito na verdade em 1848), Marx é apenas mais um avalista involuntário das leituras concretistas do mundo contemporâneo. Num último gesto, reafirma seu antivanguardismo: "Da arte atualíssima de Niemeyer, disse Lúcio Costa, o urbanista de Brasília, sem temer o aparente paradoxo, que era a que mais lhe trazia a evocação da arquitetura barroca do Aleijadinho. A tradição viva é moderna. Nessa acepção, quanto mais modernos, mais tradicional, mais parente da tradição válida, onde quer que ela se encontre"[619].

Mas toda essa movimentação social, seus conflitos e consequências tornavam-se incompatíveis com o projeto noigandres que preconizava rumos bem diferentes para arte e povo nacionais, como veremos nesta última etapa a partir da atividade revisional e tradutória do grupo. Ela surge com a necessidade de se anular, por uma "reabordagem sincrônica", alguns "processos de olvido" detectados ao longo de nosso passado literário, como sintetizado em "De Holtz a Sousândrade" (Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, 17 nov. 1962) e antevisionado na série "Montagem: Sousândrade" (I a VI, Invenção, *Correio Paulistano*, publicados entre 18 dez. 1960 e 26 fev. 1961), e que depois seriam jungidos em "Sousândrade: o Terremoto Clandestino", publicado junto à primeira antologia livresca do poeta maranhense em 1964. Em todos estes textos, faz-se onipresente a denúncia de pontos lacunares na história da literatura brasileira como decorrência de eleições motivadas por critérios específicos.

No caso de Sousândrade, o *blackout* historiográfico se deve à sua inadequação poética aos parâmetros consolidados. Foi esquecido porque "escapava ao limiar de frequência da sensibilidade de seus contemporâneos, que se definia pelas principais vertentes do Romantismo canônico"[620]. E demonstram-no pelo desacolhimento crítico em José Veríssimo[621] [1857-1916] (1901) e Sílvio Romero [1851-1914] (1888, ainda que com autocorreção na edição de 1902); e no interesse mais erudito que propriamente poético de Camilo Castelo Branco [1825-1890] (1887), Humberto de Campos [1886-1934] (1930) e João

[618] Ibid., p. 212
[619] Ibid., p. 213.
[620] A. CAMPOS, H. CAMPOS, "Sousândrade: o Terremoto Clandestino". In: *Re Visão de Sousândrade*, p. 24.
[621] Os irmãos ainda assinalaram uma incompreensão do simbolismo brasileiro no autor dos *Estudos de Literatura Brasileira (Primeira Série: 1895-1898)* que o rotula como "forma estéril e manca de esnobismo". Ibid., p. 25.

Ribeiro [1860-1934] (1932). Empolgados com a redescoberta de Góngora por Federico Garcia Lorca [1898-1936] (1927), dos poetas metafísicos ingleses por T.S. Eliot (1924), de Arnaut Daniel, Guido Cavalcanti (1255-1300) e Robert Browning [1812-1889] por Pound e Gerard Manley Hopkins [1844-1889] por Herbert Read [1893-1968], os Campos iniciam seu movimento de renovação literária pela descoberta de autores e obras obscurecidos "pela rotina de uma tradição [brasileira] petrificante"[622]. Isto se dá a partir da leitura apresentada por literatos coestaduanos – Clarindo Santiago, Pe. Astolfo Serra (1900-1978) e Raimundo Lopes (1894-1941) –, do artigo "O Antropófago do Romantismo", de Edgard Cavalheiro[623] (1911-1958), e da recém-desfornada *Literatura no Brasil* (1954), de Fausto Cunha[624] (1923-2004). Tudo amparado por uma admiração confessa pela crítica de Edmund Wilson ao simbolismo.

A justificação do apagamento os poetas visualizam na existência de elementos pertencentes à literatura barroca e seus análogos nas obras de Sousândrade. Aqui, a inspiração é a definição estilística apresentada por Dámaso Alonso (1898-1990) em *Claridad y Belleza*, em 1946, ao falar das *Soledades*, de Góngora, mesclada ao conceito estilístico do *barroquismo* apresentado por Helmut Hungerland (1908-1999) em *Sugestões para a Crítica de Arte e Outros Ensaios*, publicado no Brasil em 1954. Hungerland considera o "barroquismo" como "estilo abstrato por meio do qual se podem distinguir elementos tipológicos dessa natureza em obras de períodos que lhe são posteriores, inclusive modernas"[625].

Em Sousândrade isso apareceria nos cultivos léxicos e sintáticos, no arrojado processo metafórico, na recarga de figuras de retórica, no requinte da tessitura sonora, "enfim, na opção por um fraseado de torneio original e inusitado, que se lança à importação constante de recursos sintáticos e morfológicos de extração estrangeira (greco-latina, francesa, anglo-germânica), além de eventuais interpolações idiomáticas (de palavras ou sintagmas) que vão beber ainda em outras fontes, como o tupi, o quíchua, o espanhol, o italiano, o holandês". Mas seu barroquismo pode ser ainda percebido na afinidade do *páthos* sousandradino e a atmosfera do claro-escuro do estilo originariamente seiscentista.

A alegada ilegibilidade e o experimentalismo sousandradino, até então vistos como fruto de desequilíbrio, de desnível na escrita, passa a ser reconhecido como o recurso que "consegue elevar a tensão estrutural e semântica de sua poesia a níveis raramente atingidos

[622] A. CAMPOS, H. CAMPOS, op. cit., p. 28.
[623] Cf. E. CAVALHEIRO, "O Antropófago do Romantismo", *O Estado de S. Paulo*, 10 nov. 1957.
[624] Nessa obra o autor assinala o uso precursor do proclítico do pronome átono.
[625] A. CAMPOS, H. CAMPOS, op. cit., p. 32.

entre nós", remando longe dos "vícios do Romantismo nas suas vertentes canônicas"[626]. A ligação aqui é bastante íntima, o afrouxamento da dicção romântica pelo uso sincrético da linguagem faz com que "os textos sousandradinos, considerados, estruturalmente, como processos de signos estéticos", desbordem "dos quadros do Romantismo"[627], algo intuído por Sílvio Romero. O próprio caráter *in progress* de sua obra, pela contínua experimentação com a linguagem, já lhe confere um *status* diferencial.

Dentro dessa linha de trabalho, o imagismo passa a ser o mediador da relação olho-coisa, luzindo o movimento do poema que, aos poucos, se afasta do intelectualismo e *wit*, aproximando-se dos *shots* cinematográficos e sua imediaticidade semelhante à do *haikai*. Portanto, seu alegado desequilíbrio nada mais é que a oscilação estilística entre a moderna imagem simples, mas de contundente impacto visual, e a metáfora elaborada de tipo gongorino[628]. A unidade estética do *Guesa* é descoberta uma vez mais no "estilo metafísico-existencial" de substituição da *fanopeia* e da *melopeia* pela *logopeia* (dança do intelecto entre palavras)[629], o que lhe permitiu fugir ao pranto de borbotões do mal do século.

É por isso que os Campos leem em Sousândrade um "contemporâneo sincrônico de Baudelaire", que antecipou, especialmente em "O Inferno de Wall Street" (1877), a estética buscada por Pound nos seus *Cantares*. E que, além disso, ainda foi um pioneiro no domínio das inovações do léxico de seu século, criando genuinamente compostos e sínteses metafóricas, o que lhe projetou para uma "ontologia direta" de dignidade e contenção no uso da palavra escrita pouco usuais na época.

> Poeta participante, pregou a República e, desde de seu primeiro livro, *Harpas Selvagens* (1857), insurgiu-se contra a escravatura, tomando assim posição frente aos grandes temas sociais do Brasil na época. Mas não circunscreveu aos problemas internos seu alistamento. Lançou-se a uma problemática internacional, à luta anticolonialista, buscando uma consciencialização da americanidade em termos continentais e denunciando premonitoriamente as contradições do capitalismo. Que poeta de seu tempo soube traçar a visão dantesca da Bolsa de Nova Iorque – epicentro do mundo capitalista – como um círculo infernal? Pode-se dizer que Sousândrade consegue encontrar o difícil equilíbrio entre conteúdo revolucionário e forma revolucionária, realizando em sua época o ideal que Maikóvski preconizaria, em nossos dias, para uma poesia simultaneamente engajada e de vanguarda: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária".[630]

[626] Ibid., p. 122.
[627] Ibid., p. 31.
[628] Ibid., p. 36.
[629] Cf. E. POUND, *ABC of Reading*, pp. 37-8.
[630] A. CAMPOS, H. CAMPOS, op. cit., pp. 123-4.

A atividade revisional, que tem seu início em 1960 com os primeiros textos sobre Sousândrade, passa por Oswald em 1966 e chega a Pedro Kilkerry na década seguinte. A respeito de Oswald, podemos opor a crítica estabelecida por Wilson Martins em dois textos de 1966. Segundo Martins, Haroldo de Campos ateve-se a uma leitura concretista da personalidade de Oswald, de uma suposta "estética da radicalidade", a qual é largamente desautorizada pela análise imanente tanto das obras como dos discursos oswaldianos. O que se vê, a partir de então, com a complementação da atividade poética pela tradutológica e pelo revisionismo literário (englobando uma totalidade entre poética, manifestos, teoria literária, tradução e teoria da tradução) é, num primeiro momento, instaurar um novo padrão literário que, num instante seguinte, implicará numa *nova estética* ao estilo de Max Bense. O que, verdadeiramente, consiste numa *antiestética*, porque cassa a autonomia do objeto artístico para confundir-se com a ciência e a matemática. Mais ou menos como indicou Adolfo Casais Monteiro em "A Voz Humana e a Poesia".

O juízo já assinalado que Ferreira Gullar proferiu a respeito da direcionalidade poética na série "Poetamenos", em correspondência ao próprio Augusto de Campos, foi, sem saber, recolocada por Monteiro, ao afirmar que "não existe a poesia antes do homem", o que o leva a escrever "contra a poesia à qual, por um lamentável abuso, se chama concreta, e que é a última em data das maneiras que a história registra, para evitar a poesia".

> Falsos problemas com que os poetas concretos procuram iludir um problema humano, fingindo que é um problema de palavras. Na realidade, não havia crise nenhuma a resolver. A crise em que a poesia estava é aquela mesma em que sempre, e sempre estará: a de não haver poesia que chegue para todos os que pretendem encontrá-la nos seus próprios versos, e que continuam combinando as palavras segundo as receitas habituais.[631]

Segundo Monteiro, os poetas reunidos em torno da revista *Noigandres* "elaboraram a teoria do que ainda não existia", pois quando teorizaram o concretismo, só tinham nas mãos a série "Poetamentos", tanto que foram obrigados, em "Poesia Concreta" (Augusto de Campos, 1955), a indicar o poema de Décio Pignatari "O Jogral e a Prostituta Negra" e "Ciropédia ou a Educação do Príncipe" (Haroldo de Campos) como exemplo de prática concretista *avant-la-lettre*: "foram os gramáticos mais gramáticos que jamais existiram sobre a terra, porque até aqui os gramáticos esperavam que a língua tivesse nascido para fingir serem eles que a tinham feito". O crítico ainda observa que "os jogos sutis da poesia concreta esquecem que a poesia existe porque existe a voz, a voz humana".

[631] A. C. MONTEIRO, "Voz Humana e a Poesia", *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 14 set. 1957, p. 14.

Por não supor que a palavra é uma coisa – mas um fragmento da materialidade própria aos afetos, como demonstrou Henri Meschonnic (1932-2009) em *La Rime et la Vie* – Monteiro vê que a entificação de um objeto poético não se basta a si mesma, devendo sempre, se quiser ser poesia, *ressuscitar* "o que foi pressentido e imaginado num espírito [...] individual". Agindo desse modo, a poesia concreta intenta eliminar os liames entre *palavra* e *voz* (afetividade) para superar a crise gerada pela poesia imediatamente anterior, "como se, para resolvermos o problema da falta de água, decidíssemos tomar banho em pedra, ou beber areia...". Isso porque toda crise da poesia é a crise da voz por detrás da forma que não mais a pode representar, pois não mais pulsa com vida; a poesia torna-se, por este caminho, um "xadrez de palavras mortas".

Prova dessa tendência é o fato de Wlademir Dias-Pino, ao substituir em seus trabalhos as palavras por signos gráficos (primeiro no *poema semiótico* e depois no *poema-processo*), "acabou nas artes gráficas"[632], do mesmo jeito que Ronaldo Azeredo entrou para a história literária como poeta que nunca publicou um único verso. O que havia sido indicado por Lívio Xavier como exploração de "logogrifos de almanaque", agora é levado ao limite pela poesia processo e seus logogramas[633], que dão continuidade à poesia semiótica que aspirava a uma criação visual formalmente pura, unicamente apoiada no manuseio de ícones abstratos dotados de "chave léxica", que assim fosse capaz de demonstrar a aleatoriedade da relação entre significante e significado, mas sem aleatoriedade na construção das posições sintagmáticas ou relações no campo do paradigma linguístico.

Esclarecendo um pouco os termos, a *poesia processo* foi criada em 1967 por Wlademir Dias-Pino, um dos nomes mais radicais da tendência a uma poesia sem palavras, numa consecução máxima das premissas dos anos 60, ainda que menos ortodoxa na geometrização de suas obras, procurando concluir um procedimento que se opõe frontalmente ao "vale-tudo" – lido entre aspas – das vanguardas, inovando-as a partir do "só-vale-o-que-eu-faço" concretista continuado pela poesia semiótica de Pignatari, Luís Ângelo Pinto e Ronaldo Azeredo. Enquanto na *poesia semiótica* a "chave léxica" garantia um declarado sentido às

[632] P. MENEZES, op. cit., p. 104.

[633] Logograma: espécie de alfabeto pictográfico próprio que já havia sido projetado por Torres García em algumas pictografias inspiradas nas "pirâmides astecas" (p. ex. *Pintura Construtiva*, óleo sobre papelão, 80x100 cm, 1937, Museu Nacional de Artes Plásticas, de Montevidéu) e cujos retângulos (áureos) que o compõem "contêm seu alfabeto pictográfico, seus logogramas, para empregar uma feliz expressão de Bayón". A. KALENBERG, "O Universalismo Construtivo: Joaquín Torres Garcia", p. 41. Especificamente no exemplo brasileiro, como na poesia semiótica, a palavra não é mais a unidade mínima da elaboração, mas são mantidos os jogos de simetria.

formas geométricas nele dispostas, o poema-processo buscou definitivamente "o fim do sentido no poema"[634]: o poema-processo é um poema semiótico sem chave-léxica. Há apenas a "animação semântica" que assimila aspectos da cultura *pop* como as histórias em quadrinhos e a *op art*. Este é indiscutivelmente o *point of no return* das prerrogativas concretistas: qualquer tema é válido – porque ele pretende não expressar, apenas manipular – "porque o ponto de partida de qualquer poema concreto é a palavra, e não uma coisa ou um sentimento"[635].

Em ambas as proposições pós-concretas, preserva-se do *estético* apenas a funcionalização do objeto literário a ponto de dotar suas características formais externas de uma aparência artística, num processo hoje bastante conhecido sob a legenda de "estetização da mercadoria", assunto detalhadamente estudado por Wolfgang Fritz Haug[636] (1936-) e inúmeras vezes abordado no Brasil por Roberto Schwarz e Mário Pedrosa. A poesia concreta e seus desdobramentos influenciavam decisivamente o "levantamento do nível estético do objeto industrial", consolidando no Brasil uma nova visão artística segundo a qual a ideia de *precisão* substitui a beleza estética e passa a ser a responsável pela qualidade do objeto em decorrência da adequação entre *forma* e *função*. No entanto, o poema-processo, criado por Wlademir Dias-Pino, Álvaro de Sá (1935-2001), Moacy Cirne (1943-2014) e Neide de Sá (1940-), também apresentou seu quadro didático que explicava a diferença entre poema e poesia, vital ao menos para sua teoria ("Processo: leitura do projeto"[637]). Não é mais poesia com procedimentos matemáticos, pois a poesia "implica que é preciso reduzir a significação da palavra à denotação", a seus valores elementares autênticos, assumindo assim uma posição que é uma decisão certamente autoritária.

Voltando à referida investida de Wilson Martins contra Haroldo de Campos, ela se deu nos textos "Um Radical (I e II)" publicados no Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo* (29 nov. 1966 e 13 dez. 1966). Em ambos, Martins aborda o ensaio de Haroldo que abre as *Poesias Reunidas* de Oswald de Andrade[638]. Com argumentação precisa, Wilson Martins aponta que "Haroldo de Campos refere-se mais a Oswald de Andrade do que à sua obra, mais ao Oswald de Andrade ideal e programático do que ao Oswald de Andrade real, avaliável pelo que efetivamente escreveu". É por este caminho que "a crítica do Sr. Haroldo de Campos é

[634] P. MENEZES, op. cit., p. 81.
[635] Ibid., p. 98.
[636] W. F. HAUG, *Crítica da Estética da Mercadoria.* Trad. Erlon José Paschoal e Jael Glauce da Fonseca. São Paulo: Edusp, 1997 (originalmente publicado em 1971).
[637] W. DIAS-PINO, *Processo: linguagem e comunicação*.
[638] O. ANDRADE, *Poesias Reunidas*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.

perfeitamente exata nos pormenores mas bastante contestável no conjunto, em particular na figura global que nos apresenta de um Oswald de Andrade criador e original, consciente dos seus processos e autônomo em suas concepções literárias", como também lembra o autor a respeito de *Os Condenados*, pelo qual o modernista foi acusado de *conformismo* e *anacronismo*. Em verdade, o radicalismo de Oswald foi um "radicalismo a favor das tendências predominantes na minoria vitoriosa do momento"[639].

Não há problema em querer reconhecer Oswald como adepto de uma "estética do radicalismo", porém nunca poderemos – ao menos sem graves consequências – exagerar o que aí havia de estético ou, principalmente, radical, pois "esse era o patrimônio comum a toda uma geração". Ainda adiante no texto, Martins complementa afirmando que há uma evidente hipérbole quando Haroldo considera que o autor do "Manifesto Pau-Brasil" quis se libertar do "regionalismo ingênuo em que tantos se embaraçavam". Posição problemática que será herdada unanimemente pelos seguidores teóricos do concretismo, como Philadelpho Menezes ao falar na luta concretista contra a busca da "identidade nacional" por parte de uma "visão xenófoba", como a do "romance regionalista" (aquilo que, para Haroldo, sempre se manteve como "vício renitente" em Mário de Andrade)[640]. Nas palavras de Martins, "o texto e o contexto deixam supor que o sentimentalismo é, em si mesmo, um defeito literário e poético" e que as "coordenadas da história literária têm sido um pouco sacrificadas em favor do comentário estilístico".

Mas é na segunda parte do artigo[641] que vem o questionamento definitivo do suposto antirregionalismo lido em Oswald, o que ocorre a partir de recurso aos escritos de Tristão de

[639] W. MARTINS, "Um Radical (I)", *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 29 nov. 1966, p. 38.
[640] P. MENEZES, op. cit., p. 21. Adiante, o autor complementa: "Antes de mais nada, a poesia concreta se marca pela negação desses dois elementos: a cultura rural e o intimismo subjetivista. [...] De outro lado, ela concebe o poema como algo dotado de regras internas precisas, matematicamente construído, como um objeto autônomo, um produto do mundo industrial, que independe tanto da subjetividade de que escreve quanto das impressões de quem lê". Ibid., pp. 21-2. O equívoco piora à medida em que tenta se justificar à base de um pretenso engajamento, dizendo que a arte concretista era "frontalmente contrária à visão xenófoba e folclorista que floresceu à sombra do regime militar do 'ame-o ou deixe-o'": "Muitas das obras de arte de denúncia do regime militar (em teatro, pintura, literatura, cinema) acabaram idealizando uma figura do brasileiro sofrido, pobre, mas potencialmente rico, que coincide, curiosamente, com a figura da brasilidade típica que o governo militar procurava impingir. Muitas obras de arte de denúncia possuíam o mesmo didatismo pedagógico das propagandas do governo militar". P. MENEZES, op. cit., p. 48. Ainda que seja difícil saber a quem o autor se referia, é fácil perceber a falsidade de tais afirmações que visam, mais uma vez, culpar os que foram vitimados pelo golpe, como se eles fossem, ainda que sem saber, os causadores únicos de suas próprias dores e sofrimentos. Resta a dúvida – pela inespecificidade – se fariam parte desta lista de obras xenófobas as de Portinari, Di Cavalcanti, Graciliano Ramos, Antonio Calado (1917-1997), Ferreira Gullar, Camargo Guarnieri, César Guerra-Peixe, Claudio Santoro, Osvaldo Lacerda (1927-2011), Francisco Mignone, o cinema novo e tantos outros do que tivemos de melhor, mas que desafortunadamente não viam na Gestalt ou nas teorias da cibernética a salvação da arte.
[641] W. MARTINS, "Um Radical (II)", *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário 13 dez. 1966.

Ataíde e do próprio Oswald de Andrade em "L'Effort Intellectuel du Brésil Contemporain", uma conferência proferida na Sorbonne[642]. Aqui é demonstrado como o radicalismo estético oswaldiano deve ser atenuado perante as deferências públicas do poeta modernista a figuras como Farias Brito (1862-1917), Jackson de Figueiredo (1891-1928), Renato Almeida (1895-1981), Nestor Vítor (1868-1932), Xavier Marques (1861-1942) e Tasso da Silveira (1895-1968). Depois ainda viriam Manuel de Oliveira Lima (1867-1928), Machado de Assis, Afrânio Peixoto (1876-1947), Catulo da Paixão Cearense (1963-1946) e Monteiro Lobato. Nada menos radical, nada mais regional.

Algo nessa mesma linha, mas com desacordo de outra ordem, foi afirmado pelo crítico (e um dos primeiros trotskistas do Brasil) Lívio Xavier, em um texto dedicado ao assunto em sua coluna Revista das Revistas: "Poesia Concreta (*Noigandres 3*) – Poética e Poesia de Pierre Reverdy (Mercure France)"[643]. Em justa proximidade às opiniões de Sérgio Buarque de Holanda a respeito de Ezra Pound apresentadas no capítulo anterior, Xavier pensava num Pound maior do que aquele que a teoria e, principalmente, a poesia concretistas faziam entrever: "A presente experiência [*Noigandres 3*] mostra que eles não aprenderam grande coisa na obra do poeta norte-americano".

O texto não recorre a eufemismos ou saídas pela tangente: "Acham eles pontos de contato entre as próprias veleidades de renovação da poesia e 'o pensamento ideogrâmico' em que vêm o fundamento da obra de Pound"; refutando inclusive o propalado uso da logopeia que, nele, sempre "valoriza os elementos musicais do poema, ao contrário dos nossos concretistas para quem este assume um valor quase exclusivamente visual, entre cartilha de alfabetização e logogrifo de almanaque". O mesmo vale para o requerimento de parentesco com Mallarmé, que sempre buscou "a emancipação da palavra, a sua libertação das peias da lógica comum", enquanto os "terríveis rapazes" de São Paulo "foram a Ulm, conversaram com o secretário de Max Bill e decidiram 'organizar ideograficamente' ao invés de 'analítico-discursivamente' a totalidade do poema".

O não convencimento dos nomes externos a Ulm no seleto conjunto de influências da poesia concreta é denunciado por sua funcionalidade estritamente retórica, que se repete no caso de Lewis Carrol: "O autor de *Alice no País das Maravilhas* era poeta e gênio do *nonsense* ao contrário destes jovens que dão, provavelmente, valor hermético, e com certeza,

[642] Publicada pela *Revue de l'Amérique Latine* (2ème année, vol. V, Paris, 1963, pp. 197-207).
[643] L. XAVIER, "Poesia Concreta (*Noigandres 3*) – Poética e Poesia de Pierre Reverdy (Mercure France)", *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 16 fev. 1957, p. 44.

nenhuma graça à sua produção": "a mocidade tem o direito de divertir-se, como disse o poeta José Auto, mas não sem deplorar que poetas dotados, como por exemplo, o Sr. Décio Pignatari, autor do único trecho legível de *Noigandres 3*, perca tempo nessas experiências meio infantis, meio provincianas".

Há, todavia, a clara tentativa de *construção* de um sistema e não o destrutivismo niilista das vanguardas do início do século. Na América Latina, o construtivismo ainda teve chance porque a arte de então emergia de um clima otimista, *modernista*, que instaurava um novo repertório, dando um caráter fundacional às vanguardas. Aqui, o aparentamento é apenas formal, ilustrando uma vez mais a veracidade da afirmação que não vê semelhança maior a uma casa em ruínas que uma casa em construção. No campo da cultura, o *novo* só se erige sobre a ruína do velho e, para consegui-lo, é uma disputa a sangue, uma verdadeira guerra de guerrilhas que torna, justamente por isso, a questão da preservação da herança como uma discussão perigosamente direcionada. Afinal, "como posso abdicar da herança se eu mesmo sou resultado dela?", como perguntou Walter Benjamin.

Oswald já havia sido colocado como "caso alarmante" em "Kurt Schwitters ou o Júbilo do Objeto", reaparecendo em artigo de 1957 ("Oswald de Andrade", *Jornal do Brasil*, 1 set. 1957). A apropriação da *antropofagia* vai provocar um redirecionamento dos conceitos de *homogeneidade*, *evolução* e *autonomia* que viemos destacando, e que se alastrará a partir da década de 60, o que se comprova na adoção do aleatório em "Cidade" (1963) e nos *Popcretos* (1964). Como anunciado por Haroldo a respeito de Schwitters em *A Arte no Horizonte do Provável*, "o despojo linguístico – esse amontoado residual de frases feitas, locuções dessoradas, ecos memorizados de anúncios, citações, convenções sentimentais, expressões de etiqueta, lugares comuns coloquiais etc. – também assumia o aspecto de um material a ser reencontrado e devolvido ao mundo novo do poema"[644].

Eis uma definição precisa do (tantas vezes mencionado) simulacro enquanto fundamento da prática poética: o fenômeno desprovido de sua essência ou a cópia de um original que nunca existiu. Como isso é possível? Pela construção de um objeto a partir de informações paralelas (pertencentes a um mesmo paradigma ou repertório) aplicadas a uma mesma estrutura em situação distinta. O que nos parece à primeira vista incompreensível revela uma lógica que vemos todos os dias nos mais variados ramos da indústria da cultura de entretenimento, dos filmes de terror à *pop music*, passando pelos parques temáticos. Os

[644] H. CAMPOS, *A Arte no Horizonte do Provável.* São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 36.

padrões de atores e atrizes com suas respectivas estereotipias postas em cena, os lugares comuns de enredo e, fundamentalmente, sua estrutura: diálogos curtos, modos de enquadramentos e esquemas narrativos repertorizados. Não são personagens típicos em situações típicas, mas estratégias e táticas narrativas que se repetem por verdadeiros métodos de *intertextualidade*. E, mesmo quando essas regras são quebradas, o são, exclusivamente, com o intuito de confirmá-las *in negatio*, como no caso da fábula de *Shrek* analisada por Slavoj Žižek, em *Bem Vindo ao Deserto do Real*. Tudo isso, que se repete na música, na publicidade e em outros campos, é índice de algo comum: a desorientação pós-moderna decorrente da abdicação da totalidade. A intertextualidade é o que há de literalidade no simulacro.

5.2. Tradutologia: a tarefa do tradutor

O "pulo da onça", que não se sabe (e nem se faz questão de saber) se foi para frente ou para trás, levou a um impasse que se revelou na troca de posição do poeta-teórico ao esteta-tradutor, possivelmente pela infertilidade da tentativa forçada de conciliar formalismo com engajamento em uma época em que a realidade nacional, mas não apenas a nacional brasileira, batia à porta do artista. Prova dessa inconsistência provisória foi a radicalização do formalismo pós-64, especialmente via Max Bense, depois de uma breve *saison engajée*. A poesia exigia um posicionamento político ao qual os concretistas não estavam assim tão dispostos: a solução foi teorizar e traduzir para não ceder posições.

Como vimos também, esse "pulo" teve sua antecedência por volta de 1960, nas citações de Marx e Engels por Haroldo ("Contexto de uma Vanguarda") e Pignatari ("Ovo Novo no Velho"); no entanto, poeticamente, ele não ultrapassou a dimensão temática, o que levou Paulo Franchetti a considerar essa mudança de itinerário um "acontecimento de importância quase que exclusivamente teórica". A prova disso é que, no referido congresso realizado em Assis, folhas mimeografadas do texto "Situação Atual da Poesia no Brasil" foram distribuídas com cópias do manifesto concretista de 1958 ("Plano Piloto Para Poesia Concreta"). A contradição estava posta e sua existência marca o início do fim concretista.

> Em Assis, Pignatari perguntava: "A onça vai dar o pulo. Até onde pulará para trás...? Pelo menos num sentido, pode-se dizer que o pulo da onça estava dirigido para trás: através de formulações como essas, Haroldo procura não só atribuir à poesia concreta um público concreto, mas também

> atribuir uma função social e um caráter revolucionário a todo esse trajeto poético que começava a ter cada vez mais questionada a sua "alienação".[645]

Na teoria, como vimos, revisou-se a história literária a partir de um ponto de vista supostamente vanguardista, mas que na verdade já é pós-moderno, ofuscando, por tabela, a tendência da literatura nacional para o engajamento como continuidade aos trabalhos finais dos modernistas remanescentes de 22, algo bem observado por Antonio Candido, que conceituou esse percurso como o de seu *vir a ser*, como "formação" da literatura brasileira. Uma passagem do prefácio à segunda edição de sua *Formação da Literatura Brasileira* registra exatamente isso[646]. A nova estética proposta por Max Bense auxiliou em muito no revisionismo concretista, que lhes permitiu uma reconexão com o formalismo russo pela perspectiva do estruturalismo então em moda, sem entrar em correlação com as vanguardas históricas e os objetivos que lhes são próprios.

Assim, *invenção* e *revisionismo* misturaram-se uma vez mais na tradução, que se fortalece a partir dos anos sessenta com, inicialmente, a versão em português de textos de Max Bense, que foram publicados nas páginas do *Correio Paulistano*. Depois de se encontrarem como concretistas tratava-se de converter, por um esforço hermenêutico, os demais autores existentes em proto ou paraconcretistas. E se, por um lado, como notamos anteriormente, Haroldo jamais produziu poesia visual sem palavras (e quando isso aconteceu com seus parceiros ele rumou à prosa), por outro, essa rarefação (ou diminuição para o controle) de sua atividade poética permitiu-lhe tornar-se protagonista da teoria e também da prática tradutória da equipe, tornando-se um pouco objetável caso exemplar.

E quem forneceu esse instrumental hermenêutico revisional foram os mesmos que lhes forneceram o concretismo: Ulm, agora atualizado pela filosofia de Bense, segundo Haroldo de Campos, o formulador de uma estética em progresso e em transformação, mas num desenvolvimento quase científico de complementação perene porque baseada na experimentação consagrada na revista *Augenblick* a que nos referimos no capítulo anterior. É de Bense também que vem a inspiração para a conceituação da arte de nosso tempo como aquela que habita o "horizonte do precário", tão valorizada por Haroldo de Campos. Se a aproximação Bense-formalismo já constava de 1959, o reconhecimento do último como

[645] P. FRANCHETTI, *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*, p. 83.
[646] "Quero me referir à definição da nossa literatura como eminentemente interessada. Não quero dizer que seja 'social', nem que deseje tomar partido ideologicamente. Mas apenas que é toda voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção de uma cultura valida no país. Quem escreve, contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional" A. CANDIDO, "Prefácio da 2ª Edição" (1962). In: *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, 6ª ed., Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981, p. 18.

movimento precursor do estruturalismo só aparece no seu "Umbral para Max Bense" (publicado junto à *Pequena Estética* de Bense) no qual fala que ambos não se propõem como método, mas como "suporte teórico operacional, sensível às cambiâncias da prática"[647].

No entanto, sua estética é resolutamente "empírico racional" ou "objetivo-material": vasculhar o humano por detrás da arte tornou-se "mística da criação", indecifrável e desimportante. Foi certamente com os formalistas que surgiu uma teoria que permitia esse conforto e se reservava a obrigação de apenas lidar com "problemas concretos postos pela análise da obra de arte" sem precisar "construir teorias gerais" próprias aos problemas estéticos. Nessa tentativa de realizar um procedimento analítico autônomo, os formalistas estabeleceram uma das mais rígidas doutrinas já vistas na teoria literária. Bense supera isso pela paciência e, reverenciando Hegel, instaura não uma estética fechada de tipo historicista-interpretativo, mas um sistema de pesquisa em que a *originalidade* depende do repertório e a *criatividade* é sempre relativa, como naquela "mínima diferença" abordada pelos estruturalistas, Barthes e Jean Baudrillard (1929-2007), e que vem dos formalistas russos.

Na cronologia textual, o desenvolvimento desse tema conduz à semiótica que lhes chegou em registro peirciano, como adotado por Bense (em *Theorie der Texte* de 1962[648] e *Semiotik* de 1967) e Elizabeth Walther (em seu estudo sobre Francis Ponge). Todo o desenvolvimento do concretismo, puxado mais pela teoria que pela prática, segue (notadamente no caso de Haroldo) à risca o percurso de Max Bense, da matematização de tipo estruturalista à radicalização semiótico-científica, inclusive incidindo sobre a prática tradutória que passa a sofrer grande influência das "operações de tradução" propostas pelo alemão.

> No presente livro [*Pequena Estética*], Bense procede a verdadeiras operações de "tradução", no sentido de refinar e enriquecer os esquemas semióticos através de sua reformulação progressiva (porém não excludente do esquema original) em termos de álgebra dos conjuntos, teoria do repertório, teoria da informação e da comunicação, topologia, além de procurar dar ao problema um tratamento ontológico e epistemológico.[649]

Foi também por intermédio de Bense que Haroldo de Campos aproximou-se involuntariamente de György Lukács, por um contato em comum (indireto no caso de

[647] H. CAMPOS, "Umbral para Max Bense". In: M. BENSE, *Pequena Estética*, p. 13.
[648] Este esclarecedor artigo de Bense foi traduzido por Haroldo ("Teoria do Texto"), em 1960, e reunido na pequena antologia bensiana publicada junto a sua *Pequena Estética*.
[649] H. CAMPOS, "Umbral para Max Bense", p. 23.

Haroldo) com Nicolai Hartmann[650] (1882-1950). Apesar de, já nos anos 60, existirem por parte de Haroldo todas as alegações de enrijecimento na teoria lukacsiana (que chega aos anos 80), o tom elogioso de sua consideração pregressa a respeito da aproximação Bense-Hartmann revela não só incompreensão das principais implicações dessa aceitação por parte de Bense, mas também sua completa desinformação a respeito dos caminhos da obra de Lukács nos anos seguinte. Fica claro também sua notável e irrestrita fidelidade às assertivas de Bense.

Neste último havia um elogio descabido a Lukács (porque lia sua teoria do realismo, e especialmente seu conceito de "concreto", de modo bem contrário às reais posições lukacsianas que, sempre, recusaram qualquer coisa que se assemelhasse ao concretismo), enquanto no brasileiro manteve-se uma recusa radical e integral ao autor de *História e Consciência de Classe*. Desastradamente, Haroldo, mesmo sem querer, aproximou-se do húngaro ao reter as implicações das categorias modais na formulação de uma teoria a qual tendia a se aproximar, cada vez mais, de Lukács que, por essa época, também se aproximava cada vez mais de Hartmann, que se transformou no ponto de encontro de dois autores que vieram de caminhos distintos e seguiram direções opostas. Desde 1961, Lukács interessou-se por Hartmann para formular sua *ontologia do ser social*; agora era a vez de Bense procurá-lo para outros fins, numa aproximação rápida, fortuita, mas reveladora: o eclipse teórico entre o humanista e o pós-moderno.

Detendo-nos na questão tradutória, uma vez que é possível a comoção sem ser pela via da linguagem verbal, desde que recorrendo a um sistema de signos enquanto "sistema conscientizado de sinais que partem do mundo"[651] (como já notamos mais de uma vez a respeito do caso musical), podemos aferir que nossas línguas não são extraídas diretamente dos objetos do mundo do mesmo modo como se arranca uma mandioca do solo. Elas só existem porque são a resultante complexa de "camadas de sinais e camadas de signos" que intercalam a relação sujeito-objeto. O trabalho da tradução consiste, desse modo, não tanto em passar determinadas sentenças de uma língua para outra, mas fazer emergir o produto próprio ao refazimento desse mesmo processo poético em outra língua (*paramorfia*), uma vez que a relação mundo-consciência-mundo só se efetiva com o auxílio de esquemas semióticos.

Esse é um dos pilares da poesia concreta. A poesia concreta matou o sujeito, dentre outros motivos, porque ela se pretendia objetivista, logo impessoal e anti-expressionista (adequada à época em que mercadorias vagam fantasmagoricamente). Uma vez que o

[650] Cf. M. BENSE, "Temática do Ser e Temática do Signo" e "Conhecer e Identificar". In: *Pequena Estética*.
[651] M. BENSE, *Pequena Estética*, p. 28.

“essencial à ‘expressão’ é a presença de uma específica intenção significante” pela qual se busca “reestruturar, na peculiaridade da esfera linguística, os conteúdos extralinguísticos provenientes da percepção externa, da apreensão dos estados psíquicos”, como Haroldo aprendeu com Bense, os concretistas viram-se na circunstância de poderem eliminar o sujeito enunciador enquanto recurso expressivo e, ao mesmo tempo, firmar uma pessoalidade autoimoladora no plano da escritura. A novidade do concretismo e que veio, na teoria, de Bense, foi ampliar a validade da autonomia linguística centrada na fala (que existia em Husserl e Saussure) para um modelo de natureza semiótica: “âmbito da mediação” que tende a eliminar a relevância do referente. Em uma frase, o concretismo é a aspiração à totalização semiológica no campo da *littera* e que assim tenta superar o “glotocentrismo” de uma linguagem verbal que tem poder superior à linguagem semiótica. O problema está em ser uma semiótica programada, matematizada, científica e dependente da subjetividade, ainda que a elimine como instância enunciativa.

Em Bense havia uma “estética cosmológica” – que antecede à estética informacional da relação repertório-informação – enquanto dação de ordem ao caos do mundo, do mesmo modo que Barthes, quase que pelas mesmas fontes, falou na arte como aquilo que se retira do acaso e que, no fundo, é a conclusão que nos foi permitida a respeito da obra final de Mallarmé. A cosmologia equivale à “entropia negativa” na termodinâmica ou cibernética de Norbert Wiener. A entropia é o reino da monotonia e do acaso, sua negação é a passagem de uma situação caógena a uma ordenação gestáltica. Por fim, o encerramento da *mensagem linguística global* (significativa no sentido da comunicação habitual) e o surgimento da *mensagem textual* ou *texto* “é justamente o grau zero da mensagem linguística global que revela o alto grau de sua semioticidade enquanto texto”[652]. Por isso de sua tradução dever, sempre, atender a procedimentos especiais e afinados a tais características.

O primeiro trabalho sistemático de Haroldo sobre a tradução de poesia (“Da Tradução como Criação e Como Crítica”) lança os fundamentos de uma teoria e prática inalteradas ao longo de todo seu percurso, ainda que sempre ampliadas. O artigo se baseava na junção entre a especificidade da “informação estética” detectada por Bense e a propensão à sentença absoluta levantada por Albrecht Fabri (que evidentemente também ministrou aulas em Ulm) em seu artigo ao primeiro número da revista *Augenblick* (1958), de Max Bense. Em ambas as conceituações, a tradução revela-se impossível, pois “supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra” (Fabri). Por se tratar de uma informação de tipo estético – uma *construção*

[652] Ibid., p. 34.

que se pretende única e irrepetível – a sentença assim pensada pode, no máximo e dependente do esforço proponente, ser recriada enquanto corpo análogo pela isomorfia de seu complexo constitutivo. Abre-se, assim, caminho para a "transposição criativa" (Jakobson) de elementos em uma mesma e igual estrutura, o que Barthes chamou *simulacre* e Benjamin *Umdichtung* (transpoetização). A partir dos anos 80, Haroldo começou um processo de detalhamento de sua leitura de Benjamin que não foi referido ainda neste seu trabalho, mas será futura presença constante.

> Na informação documentária e na semântica, prossegue Bense, a "redundância" (isto é, os elementos previsíveis, substituíveis, que podem ser reconstituídos por outra forma) é elevada, comparativamente à estética, onde ela é mínima: "a diferença entre informação estética máxima possível e informação estética de fato realizada é na obra de arte sempre mínima". A informação estética é, assim, inseparável de sua realização, "sua essência, sua função estão vinculadas a seu instrumento, a sua realização singular".[653]

Nessa passagem Haroldo chega bem próximo da abordagem de Ferreira Gullar a este respeito em *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, com a diferença de que agora as consequências são postas para o campo tradutório. A tradução aparece como a tarefa de buscar uma informação estética que seja, em uma determinada língua, o equivalente de uma informação estética original e com uma vinculação de identidade semântica entre ambas. Quer dizer que a tradução deixa de existir, dando lugar à busca de uma informação estética autônoma, mas relacionada ao original pela *isomorfia*: "recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca". Trata-se de uma proposição tipicamente pós-moderna que, posteriormente, Haroldo chamará por *paramorfia*, fazendo valer o rigor etimológico de "forma paralela". Uma passagem de "Tradução, Ideologia e História" (1983) registra a troca dos termos, já com pleno jargão da semiótica: "tenho preferido usar o termo paramorfismo para descrever a mesma operação, acentuando no vocábulo (do sufixo grego *para-*, 'ao lado de', como em paródia, 'canto paralelo') o aspecto diferencial, dialógico do processo, aspecto, aliás, presente em meu ensaio de 1962"[654].

A semiótica, que generaliza apreensões linguísticas elementares à totalidade de relações sígnicas da realidade social, é o alimento mais autêntico dessa prática tradutória que tem sua equivalência poética na poesia semiótica ou sinalística. O único dos três poetas que não se enveredou com radicalidade pelo campo da visualidade e eliminação da *verbum*,

[653] H. CAMPOS, "Da Tradução como Criação e como Crítica". In: *Metalinguagem & Outras Metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 2ª reimpr. da 4ª ed. (1992). São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 33.
[654] Ibid., pp. 35-37.

Haroldo de Campos, não se isentou dessa culpa e cumpriu sua pena nas *operações textuais* que aprontou sob o rótulo de transcriação. Pelo contrário, foi o mais ativo no campo da teoria e o inovador polemista no campo da tradução e do revisionismo teórico-literário animado pelas mesmas premissas dos outros dois. O poema passa a obedecer – na prática poética de Augusto e Pignatari, e na teoria e prática tradutória de Haroldo – aos desígnios da *iconicidade do signo estético* como definida por Charles Morris (1901-1979), que chegava via Max Bense. Uma teoria tradutória apurada que teve sua antecipação prática na tradução recriadora de Ezra Pound.

A tese de Pound, que serve a Haroldo porque sustida por premissas adequadas às de Bense, resolve esse impasse pela radicalização das consequências advindas da problematização da crítica como seleção e assolamento que ele apresenta como "criticism by translation". Um evolucionismo cruel, especificamente quando se pensa em palavras suas como as que mostram os poetas como "antenas da raça", na transcriação de Augusto de Campos. E fica ainda pior quando pensamos tratar-se de Ezra Pound que, segundo Pierre Furter — como veremos no tópico 5.3 – foi um apologista inflamado do fascismo.

Haroldo de Campos então repetia o bordão: "ordenação geral e expurgo do que já foi feito; eliminação de repetições [...] a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa o mais rapidamente encontrar-lhe a parte viva e perca o menos tempo possível com questões obsoletas"[655]. E corrobora esse espírito antipassadista, que não se importa em trair a letra do original, uma anedota de T.S. Eliot que reaparecerá mais tarde quando da tradução de Dante[656] (1265-1321). Trata-se de uma traição de nobre finalidade, como a de Napoleão III (1808-1873), que queria roubar toda a França para devolvê-la aos franceses, pois "acrescenta-lhe, como numa contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção".

É aí que mora o perigo, como reparou Wilson Martins, pois a ampliação dos limites das línguas não pelos significados, mas pela troca de esquemas construtivos e suas

[655] E. POUND apud H. CAMPOS, op. cit., p. 36. Esse momento de êxtase combativo nos permite suspeitar se, caso estivessem fora dos museus, teriam os poupado da destruição.

[656] Segundo Haroldo, T. S. Eliot haveria dito a propósito de uma tradução de Eurípedes pelo helenista Murray: "Necessitamos de uma digestão capaz de assimilar Homero e Flaubert. Necessitamos de um cuidadoso estudo dos humanistas e tradutores da renascença, tal como Mr. Pound o iniciou. Necessitamos de um olho capaz de ver ao passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente. Eis o olho criativo; e é porque o Prof. Murray não tem instinto criativo que ele deixa Eurípedes completamente morto". Ibid., p. 36. Posteriormente, essa ideia reaparecerá em Haroldo através da expressão "Mas o olho sincrônico enxerga a rosácea das convergências", inscrita em seu ensaio "Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma leitura de Fenollosa" (1977).

equivalências estético-comunicativas, pode trazer efeitos colaterais bem indesejados. Tanto na seleção do que traduziam, como na necessidade de eliminar o tido como inessencial (para ampliar tanto a língua do original quanto a do texto de chegada), na rota de estranhar a própria língua etc., os paulistas provocaram uma alteração no próprio caráter dessas obras.

A tradução pós-moderna de Haroldo de Campos para a obra fundadora da cultura ocidental (*Ilíada*), por exemplo, filiou-se desde sempre à teoria e prática tradutória de Odorico Mendes (1799-1864), criador do primeiro "sistema de tradução coerente e consistente" em nossas terras, adotando, entre outras técnicas que agradaram ao concretista, a da "interpolação, incorporação de versos de outros poetas (Camões, Francisco Manoel de Melo, Antônio Ferreira, Filinto Elísio), quando entende que certa passagem homérica pode ser vertida através desse expediente"[657] e a ênfase exagerada na melopeia, como manda Pound; também lhe agradava helenizar e alatinar a língua portuguesa e não o aportuguesamento da língua de Homero, como o havia feito Hölderlin com Sófocles (496 a.C-406 a.C.).

Não seriam "traduções de interesse para especialistas", algo para o qual Haroldo sempre esteve atento[658], como comprova passagem sua de 1967? Em palavras sucintas, a tarefa do tradutor, segundo a missão poundiana, é didática e por isso assume, via tradução, a função da crítica. Ademais, também se consagra que "uma forma privilegiada de leitura crítica" exige a tradução porque objetiva penetrar o âmago do texto poético "nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos", realizando, desse modo, um tipo de metalinguagem "cujo valor real só se pode aferir em relação à *linguagem-objeto*". Para se ter acesso às obras, é preciso a tradução e para se fazer a tradução é preciso uma teoria que se baseie na imprescindibilidade do ato da tradução: como uma coisa leva à outra, estamos irremediavelmente presos em um círculo vicioso.

> Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. [...] Num produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao

[657] H. CAMPOS, "Da Tradução como Criação e como Crítica", p. 39.
[658] A passagem diz: "várias das mais consumadas e criativas entre as traduções de poesia recentemente postas em circulação nasceram de encomendas promovidas seja pelas editoras universitárias de massa, seja pela iniciativa meramente comercial, atenta ao mercado de massa do campus acadêmico". H. CAMPOS, "O Problema da Tradução", *Correio da Manhã*, 02 abr. 1967, republicado como "Texto Literário e Tradução". In: H. CAMPOS, *Transcriação* (org. M. Tápia e T. M. Nóbrega). São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 21.

> significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual.[659]

A ênfase na tradução tem correspondência já mencionada no advento do texto pós-moderno, pois a tradução atua na estrutura do texto, refazendo-o conscientemente segundo as necessidades da hora, por uma metodologia que, "por desconstrução e reconstrução da história, *traduz a tradição*, reinventando-a"[660]. A poesia foi substituída pelo texto e aqui Haroldo teve preponderância, pois rumou à prosa, traduziu e teorizou, realizando uma hermenêutica sistemática que permite "engendrar no passado um presente e desgarrar deste um futuro, atitude objetiva e impessoal, que, por isso mesmo, admitirá não influências, mas confluências e pontos-de-encontro, sem prejuízo da autonomia das opções individuais" que já vimos ocorrer na teoria literária[661].

Como notamos, e não é demais repetir, a revisão da literatura brasileira não apenas exige a recuperação de autores presumivelmente esquecidos de nossa tradição, mas implica a releitura desta a partir de um paradigma pós-moderno capaz de oferecer-nos a história da formação da literatura brasileira pelo ponto-de-vista da negação dessa própria formação, como ocorreu também nos casos de Carlos Drummond de Andrade ("Drummond, Mestre de Coisas", 27 nov. 1962), Guimarães Rosa ("A Linguagem do Iauaretê", 22 dez. 1962), Murilo Mendes ("Murilo e o Mundo Substantivo", 19 e 26 jan. 1963), João Cabral de Melo Neto ("O Geômetra Engajado", 1963), Oswald de Andrade, José de Alencar, entre outros. Parafraseando a ironia de Barthes dirigida a Raymond Picard (1917-1975), em *Critique et Vérité*, não se trata apenas de rever a história de nossa literatura a partir de nossos escritores concretistas, mas somente revê-la a partir do concretismo de nossos escritores.

Talvez um artigo posterior permita-nos entender melhor a genealogia de sua tradução seletiva, que se propõe mais criativa e didática. Em "A Torre do Grou Amarelo de Li Po a Mao Tse-Tung" (1997), do veterano Haroldo de Campos, a linguagem da poesia clássica chinesa é vista como um "idioleto poético", sempre conciso e incompleto, aforismático e visual, mais ou menos como o "casulo" identificado por Pound nestes mesmos ideogramas. É poesia "escrita em caracteres ideogrâmicos e organizada segundo rigorosos critérios métricos

[659] H. CAMPOS, "Da Tradução como Criação e como Crítica", p. 43-7.
[660] Idem, "Tradução, Ideologia e História". In: *Transcriação*, p. 39.
[661] Idem, "Drummond, Mestre de Coisas". In: *Metalinguagem & Outras Metas*, p. 51.

e prosódicos" estabelecidos entre quatro diferentes tonalidades. A tarefa que cumpre, portanto, é a de transferir uma poesia "procedente de uma linguagem isolante monossilábica, de sintaxe posicional" para um idioma "analítico-discursivo" mais hipotático que paratático.

> Num ensaio do início de fevereiro de 1969 (coligido em meu livro *A Arte no Horizonte do Provável*), propus, inspirando-me nas ideias de Fenollosa e Ezra Pound, mas recorrendo também a outras fontes (Yu-Kuang Chu, E. H. von Tscharner, R. Jakobson, W. McNaughton), os seguintes critérios de trabalho: a) exame do texto original, com auxílio de versões intermediárias; b) estudo dos principais ideogramas, para desvelar neles, dentro das balizas semânticas lexicalizadas, o casulo metafórico, etimológico-visual, suscetível de aproveitamento poético; c) manter a concisão sintática e o característico paralelismo; d) tirar partido dos recursos tipográficos de espacialização na página, usando, inclusive, de modo sistemático, composição em caixa-baixa.[662]

Eis a tarefa do tradutor, captar todas as nuances pictográficas presentes em um ideograma e tentar equivalê-las na superposição de *semas*, por sua "visibilidade etimológica", como no caso de "que deságua no céu"[663], em sua versão para "Na Torre do Grou Amarelo"[664]. De todo jeito, a presença de Pound se preserva para sempre, notadamente no caso da poesia; e mesmo sua aproximação de Eliot, mencionada quando da tradução de Dante e dos chineses (à qual nos referimos anteriormente), deve-se muito mais ao que há neste de reverência a Pound. Podemos dizer que seu esforço em tradução chinesa está todo registrado nos domínios do *Cathay* poundiano, que "consagrou-se na recepção literária mais alerta e sofisticada" e que se contrapõe à técnica tradutória de um Claudel: "ele [Pound] suprime palavras e se apura na concisão do resultado, enquanto o poeta francês [Claudel] alonga e expande o original. 'The long Kiang, reaching heaven' ('O longo Kiang, alcançando o céu') é a bela solução poundiana para o último verso do quarteto chinês"[665].

A inspiração poundiana é matricial, vem de longe e é carregada de corroboradores. Vem do Pound leitor de Fenollosa e chega via Hugh Kenner (*The Poetry of Ezra Pound*,

---

[662] H. CAMPOS, "A Torre do Grou Amarelo de Li Po a Mao Tse-Tung", *Folha de São Paulo*, 29 jun. 1997. In: *Escrito sobre Jade: poesia clássica chinesa / reimaginada por Haroldo de Campos a partir dos ideogramas originais*. (org. T. Vieira). 2ª ed. rev. e ampl., São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 98.
[663] Ibid., p. 102.
[664] Ibid., p. 135.
[665] Ibid., p. 103. A referência não vem especificada no texto, mas se trata certamente do poeta francês Paul Claudel (1868-1955) que morou aproximadamente catorze anos na China (entre 1895 e 1909) e traduziu alguns poemas chineses, inclusive para o inglês. No acervo da biblioteca que foi de Haroldo de Campos (hoje pertencente à Casa das Rosas: espaço Haroldo de Campos de Poesia), não localizamos nenhuma obra de Claudel que se refira aos chineses: nem mesmo os textos como *Eloge du Chinois*, *Choses de Chine*, *La Poésie Française et l'Extrême-Orient*, *Livre sur La Chine* etc. todos recolhidos em *Oeuvres en Prose*, publicada pela Gallimard pela primeira vez na coleção Bibliothèque de la Pléiade em 1965 e com inúmeras reedições e reimpressões posteriores.

1951). Como já referido, o texto fundador é “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry”, de Ernest Fenollosa, desenvolvido no Japão entre 1897 e 1900 e cujo manuscrito foi confiado a Pound, em 1913, pela viúva do filósofo e orientalista norte-americano. Pound publicou-o entre setembro e dezembro de 1919 na *Little Review* e depois como apêndice do livro *Instigations* (1920). Em Fenollosa, como observou Pound, em 1918, o que se vê não é “uma simples discussão filológica e sim um estudo dos fundamentos da Estética”. Justamente como H. Kenner que havia indicado a proximidade dos “pontos de vista do orientalista americano com a teoria aristotélica da metáfora”, enfatizando, assim, o seu significado estético.

O efeito que essa conceituação de uma tradução interessada teve para as culturas traduzidas é que não foi pesado, nem mesmo o que implicavam socialmente declarações como as de Fenollosa a respeito do Japão em que viveu e difundiu suas teses: “Eu não posso ver o que há de melhor. Aqui não existem museus”. Quando dizia isso, o norte-americano confirmava a voga ocidentalizante através da qual “os padrões europeus eram imitados e prestigiados, enquanto que as coleções familiares e os acervos dos templos eram desdenhados e relegados ao esquecimento”[666]. Ele próprio, Fenollosa, foi beneficiário desse esquecimento, tornando-se colecionador de pinturas compradas de negociadores em Tóquio (que depois constituiriam o Departamento de Arte Japonesa do Museum of Fine Arts de Boston), do mesmo modo que seu colega de Missão no Japão, o zoólogo Edward S. Morse (1838-1925), converteu-se em colecionador e autoridade mundial em cerâmica japonesa (com uma coleção de mais de cinco mil peças, que foram posteriormente doadas ao museu de Boston).

Na leitura de Haroldo, Fenollosa é um estruturalista adiantado a seu tempo por ter proposto, em 1905, uma “base estrutural” para a arte, algo que foi detalhado por Arthur Dow (1857-1922) em seu livro *Composition*, que se tornou posteriormente uma importante peça bibliográfica na consolidação do movimento americano de Arts and Crafts. Contudo, vale salientar que, nesse contexto, “estrutural” é pensada como antinomia de “decorativo”, visto como a base da representação imitativa. Existe uma passagem ilustrativa de L.W. Chisolm a respeito de Dow e sua estética formal-utilitária que ajuda: “Dow e seus missionários merecem reconhecimento por terem iniciado uma transformação no gosto americano que desenvolveu gradualmente um amplo mercado para todas as fases do design moderno, do mobiliário Bauhaus à gráfica ‘mondrianesca’ e à pintura caligráfica”[667].

[666] H. CAMPOS, “Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma leitura de Fenollosa”, p. 31.
[667] Ibid., pp. 35-37.

Fenollosa foi assim o arquétipo do "poeticista" que os concretistas esforçaram-se para ser. O velho sinólogo enfrentava suas batalhas ao defender que "o propósito da tradução poética é a poesia, e não as definições literais dos dicionários", uma concepção que atravessará toda a teoria tradutória de Haroldo e seus companheiros. A tradução de poesia impõe a tarefa de uma operação re-criadora por parte do tradutor-inventor. Este deve inventar para compensar, porque quando traduz trai (tradutor-traidor), como Pound, Hölderlin, Odorico, entre outros: "Fenollosa procurou descobrir, na análise intrínseca dos caracteres ideográficos, as fontes do prazer estético que os textos de poesia sino-japonesa lhe proporcionavam"[668]. Uma atitude de improviso, que foi prontamente repudiada por George A. Kennedy (1901-1960), em "Fenollosa, Pound and the Chinese Character", de 1958, quando afirmou que Pound foi no máximo um poeta, nunca um tradutor.

Interessava a Fenollosa, sobremaneira, o feitio de palimpsesto de uma escrita na qual "a etimologia fica constantemente visível" e sua visualidade exibe "o processo secreto de sua cristalização", acumulando-se do mesmo modo que nossos antepassados acumulavam metáforas "formando estruturas de linguagem e sistemas de pensamento". A etimologia deixa de ser para o chinês um tesouro secreto exclusivo dos poetas, para tornar-se "como uma mimese estrutural, morfológica, orgânico-evolutiva"[669] de acesso quase universal. Parecido com o que afirmou Hugh Gordon Porteus (1906-1993, "Ezra Pound and His Chinese Character: a radical examination", 1950) a respeito de Pound: "o conhecimento que Pound tinha do chinês, pelo menos até a altura de sua segunda versão do *Ta Hsüeh*, era tão inadequado, que ele não estava nem mesmo em condições de usar um dicionário de chinês corretamente"[670]. Recorrendo a passagens de um texto ulterior, a metodologia de "tradução etimológica (e até pseudoetimológica, de uma etimologia menos científica que encantatória)" é a que os concretistas propõem, como a encontrada na "base das versões chinesas de Pound"[671].

Assim se deu o improviso: uma vez que traduzir é trair, é explorar a sentença por seu lado mais frágil (a relação significante-significado), é possível compensar essa tarefa pela construção de uma metáfora que tenha como matéria aquela coincidência fonológica que, em poesia, é sempre sentida como um parentesco semântico e que alimenta certo tipo de etimologia fantasiosa e delirante como as de um Vico do início de *Princípios de uma Ciência*

[668] Ibid, p. 41.
[669] Ibid, pp. 43-45.
[670] Ibid., p. 59.
[671] H. CAMPOS, "O Problema da Tradução" ou "Texto Literário e Tradução". In: *Transcriação*, p. 22.

Nova. O rigor filologal enfrenta a "pseudo-etimologia como produto *ad hoc* da imaginação poética"[672] e a tradução poética vira criação de metáfora do mesmo jeito que a visualidade do ideograma metaforiza seu próprio percurso etimológico: homologias ou simplesmente simpatias que usam a natureza "não como molde para o decalque imitativo, mas como modelo dinâmico" de funcionamento, que escolhe e justapõe por critérios racionais de sequenciamento quase sempre por contiguidade (semelhança-dessemelhança, sinonímia e antonímia). Poderíamos chamar de um equívoco fecundo em criatividade conquanto fracassado em sinologia, o que foi igualmente comentado pelo estudioso italiano Girolamo Mancuso (1935-):

> Ainda uma vez, Fenollosa tinha buscado a coisa justa, embora numa direção incorreta. O seu interesse e a sua sensibilidade para com as artes figurativas fizeram-no atento às qualidades pictóricas da poesia chinesa, que, ao contrário, escapavam a muito sinólogo. O mesmo sucedeu em relação a Pound, desde sempre sensível às qualidades visuais da poesia. Mas ambos foram desviados da estrada pelo preconceito quanto à natureza ideográfica dos caracteres chineses.[673]

Para Aristóteles (384 a.C -322 a.C.), pai do silogismo e da teorização poética, *metáfora* é "a transferência dum nome alheio do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, dessa espécie para outra, ou por via de analogia"[674], o que significa dar a uma coisa o nome (propriedades) que pertencem a outra. Juntam-se duas ideias ou imagens para sugerir uma nova relação não presente nos meros elementos isolados. Ou ainda, em termos haroldianos, supõe-se "o uso de 'imagens materiais' para sugerir 'relações imateriais"[675] que firmam processos relacionais enquanto metáfora estrutural. Fenollosa referia-se nesse mesmo sentido: "as relações são mais reais e mais importantes do que as coisas que elas relacionam [...] nesse processo de compor duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas"[676]. Como substrato, uma arte de estilística e expressividade libertas da comunicação referencial.

Na técnica tradutória, portanto, faz-se presente a prática poética inventiva de estabelecimento de uma "identificação de 'ícones de relação', paradigmatizando a estrutura sintética e morfológica dessas línguas". Nada mais justo, pois o método ideogramático de compor foi inspirado na leitura possível feita por Fenollosa do modelo chinês de poesia. A

[672] Idem, "Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma leitura de Fenollosa", p. 57.
[673] Ibid., p. 65.
[674] ARISTÓTELES, "Arte Poética". In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 42.
[675] H. CAMPOS, "Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma leitura de Fenollosa", p. 50.
[676] Ibid., p. 67.

leitura propunha, portanto, o descolamento de "categorias fundadoras da língua e da gramática da *episteme*", para fugir à lógica da identidade (da metáfora inferente) e instituir uma *lógica analógica* ou dialética não-sintética. Esse será o tema tantas vezes retomado e atualizado a luz de teorias sempre novas, como em alguns artigos e ensaios reunidos em *Pedra e Luz na Poesia de Dante*, ao reforçar o laço com Fabri e a hermenêutica (do tipo *paideuma*), chegando-se a falar no Dolce Stil Nuovo como vanguarda da época, e em *Traduzir & Trovar*, escrito com Augusto, referindo-se ironicamente a um "Futurismo do Duocento"[677].

A vanguarda é, como se vê, tomada como estilo intemporal que se torna o ponto a partir do qual se revisita a história literária. Como nota o apresentador da coletânea dantesca traduzida por Haroldo de Campos, Andrea Lombardi, os textos ali reunidos "reconstroem uma história literária italiana *sui generis*, indicando igualmente uma genealogia da poética de Haroldo de Campos", que é o mais emblemático dos concretistas no campo da tradução, prática e teoricamente: concretocentrismo. No caso de Dante, a equivalência de propósitos é encontrada no dualismo *translazione* e *transmutazione*, em que o "primeiro designa unicamente um sinônimo de tradução, como passagem de uma língua à outra", ao passo que o segundo pertence a "uma modificação no personagem Dante (na *Divina Comédia*) quando o amor por Beatriz cede ao amor pela *Donna gentile*, elevando a mulher amada de figura real para simbólica"[678].

Posto isso, a transcriação revela ter um princípio operatório que é tomado da metáfora, pois uma vez que a relação com a linguagem se dá pela mediação da língua, cada obra poética é "co-extensiva às verdades que prodigaliza" (A. Badiou) e as prodigaliza em uma determinada língua. Transcriar é sugerir uma relação entre duas coisas que acaba, definitivamente, enriquecendo a experiência de ambas, mesmo que esse artifício que as relacione seja algo que não exista mais no primeiro que no segundo termo (que interesse mais ao texto de chegada que ao texto de saída). A comparação não é arbitrária e provou-o Henri Meschonnic que, logo depois de afirmar a metáfora como figura de linguagem que expressa *transporte, transferência* (*La Rime et La Vie*), apresentou cinco traduções diferentes da mesma passagem ligadas entre si e ao original pelo sentido[679]. Estabelece-se uma união formal que não é analogia, mas identidade estrutural.

[677] A. CAMPOS, H. CAMPOS, *Traduzir & Trovar (poetas dos séculos XII a XVII)*. São Paulo: Papiros, 1968.
[678] A. LOMBARDI, "Transumanar, Transcriar". In: H. CAMPOS, *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998, p. 16.
[679] H. MESCHONNIC, *La Rime et la Vie*. Ed. revue et augmentée. Paris: Gallimard, 2006, p. 27.

Nos termos de 1968, pouco diferentes dos anteriores, há "Isomorfismo. Forma e conteúdo identificáveis num circuito reversível, ou a informação estética como informação sobre a estrutura, no axioma deliberadamente tautológico da moderna Estética Informativa". Para isso, as "palavras-coisa", de Sartre, são reavivadas e equivalidas pelas "palavras-rima" de Dante: *ombra, colli, erba, verde, petra, donna*, verdadeiras "ideias obsessivas" de constrição da redundância. Esse tipo de enfoque não permitiria voos mais longos, então o concretismo foi obrigado a entrar em ação: "fugi à letra das *petrose* e as interpretações que dei a certos trechos, as opções, enfim, do tradutor preocupado em ser mais fiel à invenção como algo vivo do que ao dogma do significado literal, tantas vezes esterilizante" [680]. Ao espírito de Pound (aqui dito quanto tradutor de Propércio [43 a.C.-17], mas que poderia ser o sinólogo, o concretista ou o futurista-vorticista), concentrou-se na sonoridade do canto, mais que no original por seu *sentido*, aproximando-se por vezes da *paródia*, como quando diz (1975) "hipertraduzir em português (agora Cavalcanti via Pound via Dante)"[681]. Concentra "a área semântica para exercitar sobre ela um controle absoluto" capaz de indiciar o mesmo gesto do original no teatro da linguagem, função final da tradução.

A resolução para o problema posto por Albrecht Fabri (filiado a Bense, que falou em uma sentença absoluta que só pode ser refeita se desfeita pela exploração, justamente, de sua potencial fragilidade) é um procedimento para-concretista. Daí por diante foi um caminho sem volta e em 1976, quando da tradução de seis cantos do *Paraíso* do mesmo Dante, Haroldo reafirmou a tradução criativa como "reconstituição da informação estética do original" pela confecção de um "texto isomórfico em relação à matriz": "original autônomo" ou simulacro. A tradução, assim, tende "ao escopo daquela descrita por Walter Benjamin: liberar, na língua da tradução, a linguagem pura que o original vela, e em relação à qual o sentido comunicativo (*Bedeutung*) é apenas uma referência tangencial"[682].

No final das contas, esse método inabalável que conjuga Pound e Bense (e tudo que vem junto com eles) provoca um direcionamento formalista na apreensão da obra que não necessariamente estava presente no original, como é o caso da tradução assumidamente inspiradora de Odorico Mendes para a *Ilíada*, considerada por João Ribeiro como "leitura bizarra e difícil (mais difícil que o original)"[683], especialmente por ter seguido as diretivas de

[680] H. CAMPOS, "Petrografia Dantesca". In: *Pedra e Luz na Poesia de Dante*, pp. 20-24.
[681] Idem, "Luz: A Escrita Paradisíaca – Branco no Branco", op. cit., p. 72.
[682] Idem, "Luz: A Escrita Paradisíaca – Traduzir, Transluzir", op. cit., p. 80.
[683] Idem, "Da Tradução como Criação e como Crítica", p. 41.

Vincenzo Monti (1754-1828), "tradutor da *Ilíada* para o italiano e, coincidentemente, um dos inspiradores da prática de traduzir odoriqueana"[684].

Nesse processo de transcriação reaparece aquele velho aspecto reducionista e direcionado da ideologia concretista. Será que o empenho visceral na eliminação da catarse foi totalmente congelado para a recriação em português de uma obra mimética e catártica por excelência como a *Ilíada*? Ou será que houve de fato uma contaminação – reputemos, não seria antinatural – que enfatizou aspectos e detalhes que permitiam aproximar (enquanto antecessor longínquo) o concretismo dos mais elevados resultados da tradição ocidental e represar no original aquela sua carga realista destacada por Auerbach, Lukács e qualquer outro? Não deixaria Haroldo se levar pela tentação de transformar Homero em um vanguardista que prepara o caminho para o concretismo, numa dilatação da ideia apresentada por Schwarz em "Marco Histórico"?

O caráter educativo da *Ilíada* – basta para isso pensar no papel que lhe atribui Franco Cambi (1940-) em sua *História da Pedagogia* – se perdeu para os leitores de Haroldo e Odorico Mendes porque a recriação enfatizando aspectos construtivos da linguagem grega quando transportados (transferidos, isomorfizados) para o português, assumiram uma feição artificial de tipo erudito, além da ênfase em determinados aspectos e a minoração de outros como observou André Malraux a respeito do uso da fotografia de esculturas na construção do imaginário artístico do século XX (ou na reprodução de suas imagens nos postais, marcadores de página, e magnéticos de geladeira, acrescentaríamos nós), o que acaba, evidentemente, influenciando o olhar sobre a escultura em si. Não estariam os concretistas querendo desenvolver no Brasil uma interpretação do tipo "Tolstói sem tolstoísmo", mesmo que mais inspirados nas "traduções sofoclianas de Hölderlin" ou nas "traduções prototípicas de toda possível tradução". De todo modo, ambas "levam a literalidade a um grau de hipertensão espectográfica, resgatando a metáfora adormecida sob os sedimentos fósseis do costume"[685].

Mas existe outro aspecto que pode estar envolvido e que se refere ao grupo social falante da língua. Haroldo não traduziu a *Ilíada* para o português puro e simples, verdadeiro e essencial. Aliás, o português enquanto tal só existe como conjunto cruzado, um tanto formal quanto forçado, dos diferentes registros de uma mesma língua respondentes aos diferentes grupos falantes. A tradução de Haroldo foi para um português branco e culto falado por um grupo social seleto que descende, senão diretamente, ideologicamente do português erudito

[684] Idem, "Tradução, Ideologia e História", p. 38.
[685] Idem, "Texto Literário e Tradução", p. 21.

falado em terras brasileiras desde a colônia. O que pretendia era helenizar e alatinar a língua portuguesa, estranhá-la, expandi-la, muito mais do que entregar aos brasileiros uma experiência mimética e catártica como o são suas versões em língua grega. Quando se deixou levar pela língua dos dias correntes foi pelo português falado nas academias, embaixadas e boas livrarias, mais influenciado pelo japonês trazido pela imigração nipônica, do que pelo "universo textual afro-ameríndio"[686]. Fique claro que esse não é um julgamento moral, mas o delineamento dos contornos sociais mais gerais, que delimitam o campo linguístico, a faixa de registro da língua em que se deu a ação dos concretistas que não puderam se isentar das patologias do seu grupo social e tempo histórico.

Prova-o, uma vez mais, o exagero a respeito de Dante, que, segundo a ótica ainda concretista, "infirma a conclusão bensiana: trabalhando no nível do significante, é capaz, a cada momento, de 'verbi-voco-visualizar' de maneira inovadora o que seria, em princípio, 'antivisual', não 'preensível'"[687]. Algo parecido com o que alegou ao dizer que há uma pintura abstrata[688] em certas passagens do *Paraíso*. Tudo conforme sua concepção de vanguarda: "a vanguarda literária, tal como a compreendo, envolve uma interpretação crítica do legado da tradição, através de sua ótica integrado no presente e feito contemporâneo. Não artefato de museu (para a contemplação), mas objeto linguístico vivo, para uso produtivo imediato (para a ação)"[689].

Essa definição é cabal, pois a ideia de decifrar os caracteres da escrita, que vem de Fenollosa-Pound, ressurge na tentativa de identificar os padrões ("palavras-coisa", "rimas-verso" etc.) no modernista grego Konstantinos Kaváfis (1863-1933), que Haroldo traduziu mais próximo do fim da vida: "minha ideia, poundianamente, era restituir uma imagem fônica ('melopaica') do que me soava como sendo o idioma poético de Kaváfis, algo entre Yeats de 'Sailing to Byzantium' e 'Byzantium' e o Pessoa de certos sonetos de 'Passos da Cruz'"[690]. E na ocasião também não fugiu à tarefa logopaica ("a dança do intelecto entre as palavras"), que permitiu inclusive a "transcontextualização" de Drummond que serviu como recurso intertextual de transcriação, comprovando que a velha lição de Odorico (o "paradigma conspícuo") continuava na ordem do dia.

---

[686] A passagem diz: "os concretistas parecem ter sido mais afetados pela massiva migração japonesa para São Paulo, como indicam suas incursões pelo mundo do *haiku* e do teatro nô, do que pelo universo textual afro-ameríndio". A. RISÉRIO, *Textos e Tribos*, p. 108.
[687] H. CAMPOS, "Luz: A Escrita Paradisíaca – Traduzir, Transluzir", op. cit., p. 81.
[688] Idem, "Luz: A Escrita Paradisíaca – O Branco no Branco", p. 74.
[689] Idem, "Petrografia Dantesca", p. 25.
[690] Idem, "Kaváfis: melopeia e logopeia" (1984). In: K. KONSTANTINOS, *Poemas de Konstantinos Kaváfis*, (org. T. Vieira). Trad. Haroldo de Campos, São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 53.

> Minha opção, como se verá, diverge das demais. Atenta radicalmente para a camada fônica do original e tenta "mimá-la" em português, ainda que, para tanto, aqui e ali, force e interprete arbitrariamente (apenas na aparência?) o texto de Kaváfis. Obter a "melopeia", "fingir" a sonoridade grega é a meta.[691]

O raciocínio permite uma aproximação reflexiva. Henri Meschonnic, em *La Rime et la Vie* (1989), também notou que "o discurso é um escândalo, porque ele mina a oposição entre o som e o sentido. O escândalo do sentido é a forma. É o som", para o qual o sentido é uma disposição da história[692]. Podemos exprimir esse raciocínio por outro lado: no discurso, o ritmo é a organização da materialidade movente do sentido que é o som. O que Meschonnic fala do ritmo, que o inclui como ponto arquimediano para a revisitação da história da poesia, é uma das consequências ou desdobramentos da afirmação de Roland Barthes em seu *O Grau Zero da Escritura*: "é então possível traçar uma história da linguagem literária que não é nem uma história da linguagem, nem a dos estilos, mas somente a história dos Signos da Literatura"[693].

Isso faz com que, também para ele, a tradução não se restrinja apenas ao conhecimento da língua, pois há "toda a travessia e a anunciação das ideias sobre a linguagem e sobre o literário"[694]. Verdadeiramente, para Meschonnic, o que restou de comum à poesia que atravessou a cultura ocidental é justamente o ritmo enquanto modo de relação da materialidade literária, o que se adequa ao que foi levantado por Ferreira Gullar em sua carta a Augusto de Campos.

Ferreira Gullar, desde o princípio, suspeitou do concretismo poético elaborado em São Paulo. Ao receber cópias da série "Poetamenos", indicou a gratuidade visualizante que se constituía sem implicar uma unidade de sentido que substitua o ritmo na obra. Algo que só foi adquirido via Ulm: *Gestalt*. O caminho duplo proposto pelo francês retoma essa direção: revisão da história literária pelo ponto de vista pós-moderno da obra como ação sobre a linguagem, o que implica e justifica o paralelismo também na conceituação da tarefa tradutora. A determinação da tarefa do tradutor está intimamente ligada à concepção mais geral do que é o texto literário em sentido amplo e a obra literária em específico.

Pouco depois, mas ainda nos anos 60, Haroldo volta a publicar sobre o assunto no *Correio da Manhã*. É o artigo "O Problema da Tradução" (2 abr. 1967), onde o autor

[691] Ibid., p. 54.
[692] H. MESCHONNIC, *La Rime et la Vie*, p. 23.
[693] R. BARTHES, *Le Degré Zéro de l'Écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1993, p. 9.
[694] H. MESCHONNIC, op. cit., p. 26

apresenta uma visão bastante aguda sobre o papel da tradução no mundo contemporâneo no qual, como afirmaram Marx e Engels na passagem do manifesto destacada anteriormente, a burguesia se esforça em criar um mundo a sua imagem e semelhança: a literatura nacional dá lugar a uma literatura universal. Portanto, segundo a linha de argumentação, a tradução desempenha tarefa chave em um mundo que tende à universalização de suas relações sociais, ocasionando, inclusive, uma progressiva perda da força coletivizadora das línguas nacionais. A tradução seria uma "atividade característica de nossa era cultural", na medida em que colabora para a ampliação da resposta linguística dada por cada língua a determinado documento literário.

Essa conversão necessária (ou adequação) de uma tradição cultural múltipla e de aspiração universal a um mundo em que a reestrutuação produtiva (a reorganização do trabalho social) elimina a cada dia "a linguagem comum do mito", fazendo com que o homem "se separe quase que necessariamente pela tomada de posição ideológica", conduz a tradução à missão de combater o desaparecimento da eficácia da linguagem comum. Como observou posteriormente o norte-americano Fredric Jameson, muito da falência literária contemporânea vincula-se à transferência da responsabilidade estilística para o texto, que coincide com a inviabilização social da prática das línguas nacionais como concebidas em sua finalidade literária. Segundo suas reflexões, "a condição pós-literária do mundo capitalista tardio não reflete apenas a ausência de todo grande projeto coletivo, mas também a indisponibilidade da antiga língua nacional"[695] em uma economia multinacionalizada em que "a produção nos moldes clássicos ocupa uma porcentagem cada vez mais reduzida da mão-de-obra"[696]. Nos deparamos, portanto, por meio da problemática da tradução, com os fundamentos e limites da cultura literária modernista[697] no reino do simulacro pela imagem: espetáculo.

> O capitalismo sistematicamente dissolve o tecido de todo grupo social coeso, sem exceção, inclusive a sua própria classe dominante e, desse modo, problematiza a produção estética e a invenção linguística cuja fonte está na vida grupal. O resultado, discutido acima, é a fissão dialética da antiga

[695] F. JAMESON, *Le postmodernisme: ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, p. 57.
[696] Idem, *Marcas do Visível*, p. 37.
[697] "Não apenas é a mercadoria a forma prévia, a única pela qual o modernismo pode ser estruturalmente apreendido, mas os próprios termos de sua solução – a concepção do texto modernista como produção e protesto de um indivíduo isolado, e a lógica de seus sistemas de signos como várias linguagens privadas ('estilos') e religiões particulares – são contraditórios e tornam a realização social ou coletiva de seu projeto estético (o ideal de *Le Livre* de Mallarmé pode ser tomado como a formulação fundamental deste último) algo impossível (um julgamento que, desnecessário acrescentar, não é um juízo de valor sobre a 'grandeza' dos textos modernistas)". Ibid., p. 16.

> expressão estética em dois modos, modernismo e cultura de massa, igualmente dissociados da práxis grupal.[698]

Essa "atividade programaticamente inspirada na lição poundiana da tradução como crítica e como criação", reafirma Haroldo, encontra seus primeiros esboços no Brasil nas traduções de Góngora providenciadas por Gregório de Matos (1636-1696), Odorico Mendes (claro), Manuel Bandeira, Mário Faustino e as de Guilherme de Almeida para "Ballade des Dames du Temps Jadis", de Villon (1431-1463), e da *Antígona*, de Sófocles. Haroldo e seu irmão pretendiam, inclusive, reunir estes esforços de preservação da informação estética, no translado do código particular em que foi materializada a outro (decifrar e cifrar), em uma *Antologia da Poesia Universal de Invenção* que mostrasse como sua fragilidade, sob esse ângulo, é máxima[699]. O projeto nunca foi realizado.

Nesse mesmo artigo de 1967 surgiram alguns novos conceitos que configuravam novas referências: a tradução é vista como instância ontodirecionadora da universalização das relações sociais que são próprias ao mundo burguês. A burguesia tende a criar um mundo à sua imagem e semelhança, enfrentando progressivamente (ao menos durante um período, supomos) a questão das línguas nacionais e da comunicação supranacional que inviabiliza a literatura e abole o estilo individual irrepetível. O próprio artista, enquanto consciência histórica desse período, sente-se impotente: a literatura tem seu caminho para a morte no texto. A inspiração vem genericamente de Martin Heidegger (1889-1976) e dos ensaios de juventude de Walter Benjamin, mais próximos de uma "metafísica da tradução". Contudo, os textos que detalham essa aproximação só aparecerão na década de 80.

Essa morte da literatura, enquanto produto genuinamente cultivado em uma língua, abre a possibilidade de uma quebra da aura do objeto original para a proliferação de suas cópias. O índice de uma prática social que Benjamin teorizou em *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* e cuja presciência advém da leitura hermenêutica que ele estabeleceu a partir da tradução de Baudelaire. Em 1939, Benjamin se referirá inclusive à "destruição da aura através da experiência de choque" ("Sobre Alguns Temas de Baudelaire"). Uma ideia que Haroldo associa à de Borges sobre os textos homéricos, de Paolo Valesio (1939-) sobre o trabalho do tradutor ou à metodologia de Wolfgang Iser (1926-2007). O argentino, em "Las Versiones Homéricas", afirmava, como bom hermeneuta, que "o estado presente de suas obras [de Homero] é parecido ao de uma complicada equação que registra

[698] Ibid., 23.
[699] H. CAMPOS, "Texto Literário e Tradução", p. 24.

relações precisas entre quantidades incógnitas", enquanto o bolonhês considerava que "o que lemos hoje é a versão, por um moderno editor de texto, das sucessivas (três) leituras sobrepostas ao longo dos séculos a alguma transcriação do poema, a qual é centenas de anos mais recente do que o original irremediavelmente perdido".

Por assim dizer, o simulacro é o modo como a cultura ocidental funciona sobre si mesma por meio de um refinado e racional mecanismo da mínima diferença, uma cultura de segundo grau ou uma hiper-cultura própria a uma sociedade que vai eliminar ou já eliminou todo e qualquer resquício pré-industrial. Portanto, a *transcriação* consiste na fixação de valores e práticas pós-modernos que restrinjam as categorias tradutórias ao nível da "estrutura intratextual", sem se deixar influenciar por qualquer toxina extratextual de ordem funcionalista (e não "estrutural") como a historicidade dos textos ou a expressão da individualidade. Seu amparo, como se vê, são as posições de Iser em "Problemas da Teoria da Literatura Atual: o imaginário e os conceitos-chave da época" (1979)[700]. Desconsidera-se, como indicou Barthes, que "há, no fundo da escritura, uma circunstância estrangeira à linguagem" que pesa tanto em sua fabricação como em sua tradução e dá-se privilégio a um procedimento "definido historicamente como a passagem da consciência simbólica à consciência paradigmática"[701], que foi muito bem definida em "A Atividade Estruturalista" que, na verdade, é uma leitura pós-estruturalista do legado estruturalista. Mas isso só virá mais adiante.

Nos artigos que dedicou a Walter Benjmamin – coligidos por Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega, em *Transcriação* – Haroldo de Campos reforça essa tese de que a "historicidade do texto-fonte pensada como construção de uma tradição viva é um ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente de criação". Em outras palavras, uma "desconstrução e reconstrução da história" que, à medida que se aplica, "*traduz* a *tradição*, reinventando-a"[702] a partir de um ponto de vista produtivo próprio a um "'transumanismo latino-americano, necessariamente 'antropofágico'"[703]. Em "Para Além do Princípio da Saudade: a teoria benjaminiana da tradução", Haroldo reitera suas posições a partir da leitura um tanto detalhada de "A Tarefa do Tradutor" ("Die Aufgabe des Übersetzers"), escrito pelo alemão em 1921e no qual Haroldo notou, a partir de Rainer

[700] In: L. C. LIMA (org.). *Teoria da Literatura em Suas Fontes*. vol. II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
[701] R. BARTHES, "A Imaginação do Signo". In: *Crítica e Verdade*, p. 43.
[702] H. CAMPOS, "Tradução, Ideologia e História", p. 39.
[703] Ibid., p. 45.

Rochlitz (1946-2002, “De la Philosophie comme Critique Littéraire: Walter Benjamin et le jeune Lukács”) um “diálogo subterrâneo” com o jovem Lukács da *Teoria do Romance*.

A mesma preocupação com a cisão entre individualidade e totalidade, que atravessa toda a obra lukacsiana corresponde, no plano da literatura, à “tarefa libertadora da tradução” que Benjamin defende. Aliás, o próprio Benjamin realiza essa aproximação entre propósitos filosóficos e o ato tradutório em seu estudo. Segundo ele, tanto a missão do tradutor quanto todo o engenho filosófico guia-se pelo princípio da saudade (*Sehnsucht*) “em direção àquela ‘língua pura’ ou ‘língua da verdade’” capaz de redimir a linguagem de seu cativeiro no texto original[704]. Aquele engenho condensado pelo autor no texto original, seu “modo de intencionar” a volta do material literário para a “língua verdadeira”, sofre uma opressão constante por parte de seu “conteúdo comunicativo que não lhe é essencial”.

Quer dizer que sua “forma significante” é o que importa e precisa ser desocultada por detrás dos sedimentos inessenciais do significado, o que transparece na seguinte passagem textual: “Eis o traço de *apokatástasis* (de reintegração ou restauração edêmica[705] [sic]) que subjaz tanto à visão lukacsiana no filósofo, como à benjaminiana do tradutor, o gesto metafísico, de ‘ressurreição teológica’ (para falar como Adorno), que as colore a ambas”[706]. Uma ideia que será aprofundada na parte “Questões Introdutórias de Crítica do conhecimento”, de *Origem do Drama Barroco Alemão* (escrito entre 1923 e 1925) e que tem seu fundamento remoto em suas teses sobre a linguagem de 1916 (“Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem dos Homens”).

A “palavra exteriormente comunicante” é o “pecado original do espírito linguístico”, a tradução, sua religião no sentido etimológico, como em Borges ao afirmar que “o conceito de *texto definitivo* não corresponde senão à religião ou ao cansaço”. Um messianismo linguístico em que “a palavra, ainda quando decaída, ostenta como seu aspecto simbólico não redutível à mera comunicação, esta sua vocação para a língua paradisíaca, em estado de nomeação adamítica”[707]. A língua pura exilou-se na língua estrangeira por meio de um determinado “modo de intencionar” que o tradutor arrisca-se a refazer em sua língua. O original não passa assim do avatar (“o *simbolizante* de um *simbolizado*”) de um significado transcendental. Como bem explica Haroldo, um simbolizado em si (*das Symbolisierte selbst*) que, para ser

[704] Ibid., p. 48.
[705] Dado o contexto amadítico, paradisíaco ou messiânico, é muito provável que Haroldo queira dizer “edênica” (relativo a “éden”) e não edêmica (derivada de “edema”: tumefação).
[706] Ibid., p. 49.
[707] Ibid., p. 50.

reproduzido em solo distinto, precisa ser liberto de suas inessencialidades, como o seu sentido, reduzido que está à fugacidade da história e das línguas que, segundo o Benjamin de "A Tarefa do Tradutor", permitem aos homens, exatamente por terem uma língua comum, a estarem dispensados do exercício da linguagem: a passagem do *escritor* e *escrevente* nos termos barthesianos.

> Em vez de render-se ao interdito do silêncio, o tradutor-usurpador passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem. Esta, como eu a chamo, a última *hýbris* do tradutor luciferino: transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução. Reencenar a origem e a originalidade como plagiotropia: como "movimento infinito da diferença" (Derrida); e a *mímesis* como produção mesma dessa diferença.[708].

Se para a metafísica da tradução de Benjamin o tradutor desempenha um papel *angélico* de resgate do ser em queda, do ente adamítico, para Haroldo ele deve agir de modo um pouquinho mais usurpador e ser, ele próprio, a negação de um original ("plagiotropia"): o emparceiramento com o príncipe das trevas, Lúcifer. Seu resgate é um resgate em que o tradutor cria aquilo que diz traduzir e o que lhe permite fazer isso é a convenção da estrutura julgada essencial: seu "modo de formar" que, neste aspecto e como já dissemos num ponto bem anterior, tende à alegorização tanto pelo abandono da unicidade do original como pela falência do sentido único. Também como avistamos antes, a teoria tradutória mais madura de Haroldo confirma, não só a sua concepção fundamentalmente verbal de expressão da linguagem, como a cosmogonia que habita muito de seus temas de aspiração teológica. Não por coincidência, sua teoria e prática tradutória desembocaram na hermenêutica judaica (via Borges-Benjamin) e pousaram na genealogia bíblica. A história torna-se uma grande "pluralidade sufocada" que não salvaguarda mais qualquer "ponto fixo, nem no objeto nem no sujeito da alegorese" numa abertura e plasticidade próprias ao Barroco.

E como estamos vendo ocorrer aqui, ainda que com quase vinte anos de atraso, o mesmo que foi anunciado por Gérard Genette, não custa lembrar palavras suas sobre a retomada do barroco no século XX: "Na nossa paisagem literária atual, a descoberta (ou a invenção) do barroco tem mais importância do que a herança romântica, e o nosso Shakespeare não é o de Voltaire, nem o de Hugo; ele é contemporâneo de Brecht e de Claudel, como o nosso Cervantes é contemporâneo de Kafka"[709].

[708] Ibid., p. 56.
[709] G. GENETTE, "Estruturalismo e Crítica Literária", p. 391.

A “atividade” (Barthes) ou a “operação” (Haroldo) é a mesma, mas o que se concebe como “inessencial” na configuração dessa estrutura idêntica ou teleologia equivalente é o que difere. Por isso, asseguremos que a proximidade entre Barthes e a poesia concreta existe, sem poder ser exagerada: vem da crise do romance, da música contemporânea, mas é Pousseur, Mondrian, Butor, Proust etc. Mesmo que muitos aspectos coincidam – na linguística jakobsoniana, em Sartre, Mallarmé ou Boulez – existem diferenças visíveis. Esclareçamos, já que chegamos ao limite de nossas páginas.

Em “A Atividade Estruturalista”, Barthes reconhece um grupo de escritores, pintores e músicos que se aproximam por um *exercício da estrutura* comum (homem estrutural) que teve sua primeira prática no *surrealismo*: construir um objeto cujas regras de relacionamento de suas funções mimetiza um objeto, daí ao seu uso da expressão “simulacro do objeto”, uma vez que se trata de um processo um tanto diferente da *mimese* como concebida pela tradição ocidental. Um simulacro dirigido ao desvendamento de um aspecto que permanecia ininteligível no objeto natural. Não se trata de *copiar*, mas *tornar inteligível*: mimese não fundada na analogia das substâncias (como na metáfora), porém, na homologia de suas funções, sendo que homologia é termo tomado de Lévi-Strauss. Fim das analogias, termo a termo e início das homologias globais.

Não é a natureza do objeto copiado, portanto, quem define a arte, mas aquilo que o homem lhe acrescenta ao reconstituí-lo, como a cadeira de Van Gogh (1853-1890) vista por Malraux como um ideograma, ou nos seus sapatos vistos por Fredric Jameson como uma afirmação utópica. As teorias (da atividade estruturalista barthesiana e da tradutologia concretista) encontram-se bem próximas aqui: o fundamento da arte é a homologia dos esquemas da linguagem pelo jogo entre *decomposição* e *composição* inspirado em Saussure (*significante*/*significado*) e em Hjelmslev (*denotativo*/*conotativo*). E sendo a produção do seu sentido (o que se realiza pelas leis semióticas da mínima diferença), o substrato de toda arte, não pode caber à tradução uma jornada muito diferente que encontrar as relações entre fragmento e conjunto, como pelo quadrado em Mondrian, pela série em Pousseur, o versículo em Butor, o mitema em Lévi-Strauss, fonema na fonologia etc.

Segundo Barthes, é a noção de *paradigma* (reserva de unidades, seleção dos materiais), extraída de Jakobson, que dá sustentação à atividade estruturalista enquanto atribuição de sentido atual a um “combate contra o acaso”. É, pois, atividade estruturalista toda aquela em que há um exercício das formas e das regras de combinações sobre um

repertório delimitado, de modo a pôr "plenamente a claro o processo propriamente humano pelo qual os homens conferem um sentido às coisas".

Em outro artigo da mesma época ("Que é a Crítica?"), Barthes é inequívoco em dizer que o estruturalismo é formalismo, como o de Jakobson, que fundou uma crítica literária a partir de duas categorias retóricas: metáfora e metonímia[710]. Mas está sempre presente, em seus juízos, um tipo de moralismo que não existe no concretismo, como quando diz que "a crítica não é uma tábua de resultados ou um corpo de juízos, é essencialmente uma atividade, isto é, uma série de atos intelectuais profundamente comprometidos na existência histórica e subjetiva (é a mesma coisa) daquele que os realiza, isto é, os assume"[711], o que também é afirmado por Genette ao dizer que uma das matrizes da linguística estrutural é o movimento formalista russo[712]. E mesmo quando Barthes afirma que "a crítica é discurso sobre discurso; é uma linguagem *segunda*, ou *metalinguagem* (como diriam os lógicos) que exerce sobre uma linguagem primeira (ou *linguagem-objeto*)"[713] há uma diferença clara com os concretistas, para quem não há combates a serem travados em nome de nada, a não ser em nome da tecnologia ou da arte retida a seus funcionamentos próprios e com o mínimo de ingerência exterior, o que quer dizer, outra apologia da ciência, neste caso, a linguística a partir da fonologia moderna. Em Barthes, sempre há uma quintessência moral na arte que, na verdade, é a luta que cerca toda *escritura*, termo que é o carro-chefe de suas reflexões.

Para Barthes, portanto, como para Genette, o estruturalismo é *formalismo* no sentido lógico e não no estético, porque vê no objeto artístico um sistema de signos cujo ser não está na mensagem, mas no próprio sistema, mesmo que ele não fuja a um fim moral. Afinal, "a crítica não é uma 'homenagem' à verdade do passado ou à verdade do 'outro', ela é a construção do inteligível do nosso tempo" e o crítico não é obrigado a "reconstituir a mensagem da obra, mas apenas o seu sistema, tal como o linguista não tem que definir o sentido da frase, mas sim estabelecer a estrutura formal que permite que este sentido seja

[710] R. BARTHES, "Que é a Crítica?". In: E. P. COELHO (org.), *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*, p. 360.
[711] Ibid., p. 362.
[712] A propósito, G. Genette também se referiu à *metáfora* e *metonímia* em Jakobson, comprovando a coqueluche: "A importância atribuída por Jakobson, desde o seu artigo de 1935 sobre Pasternak, aos conceitos de metáfora e de metonímia, que ele foi buscar à retórica dos tropos, é característica dessa orientação, sobretudo se pensarmos que um dos cavalos de batalha do primeiro formalismo era o desprezo das imagens e a desvalorização dos tropos como marcas da linguagem poética. [...] Em 1958 retoma ele essa questão com uma modificação de tom muito sensível: 'Os manuais creem na existência de poemas desprovidos de imagens, mas de fato a pobreza de tropos lexicais é contrabalançada por sumptuosos tropos e figuras gramaticais'". G. GENETTE, op. cit., p. 375.
[713] R. BARTHES, op. cit. p. 362.

transmitido”[714]. Essa é uma observação aguda que poderia facilmente escorregar para a máquina digestora noigandres que lhe daria requintes concretistas, todavia, ela visa muito mais centrar a responsabilidade do crítico em questões que transcendam a esfera do conteúdo e avançar sobre a relação entre este e outras questões concernentes à técnica, forma, expressão, função etc. Nunca para firmar, a partir disso, uma teoria que permita a tradução desafiançada de seu conteúdo, como propõem os paulistas.

5.3. Contrateoria Concreta: polêmicas e debates

Chegamos às páginas finais desta tese e todas as principais ideias que pudemos extrair do ideário concretista já foram apresentadas, cabendo-nos apenas a missão de iniciar uma reflexão arrematante que, devido à extensão geral consumida pelo trabalho, não poderá ser mais do que breve. Tendo em conta o que percorremos, como poderíamos definir o projeto concretista? O que indica a coletânea *Teoria da Poesia Concreta* para além da busca no passado poético dos noigandres daquilo que poderia ser um indicativo pregresso do caminho percorrido até chegar à semiótica? O que havia por detrás de um trajeto que incluía: o resgate de obras interditas que lançavam mão da visualidade poemática anteriormente ao concretismo, a supervalorização forçada de afirmações pretéritas (como as de Pignatari, em “A Crítica e o Despautério ou a Mosca Azul”) e até mesmo a retrolexicalização de textos (ou lexicalização retrocrônica) que fizeram suas novas edições apresentarem a palavra “concreto” que não constava nos originais?

Mesmo considerando que os textos de 1955 tivessem uma inclinação rumo ao concretismo – ainda que não cogitassem o termo – e mesmo existindo um texto como o do Centro Acadêmico da Faculdade Paulista de Direito, isso só ocorreu depois de duas bienais, depois da criação do IAC, dos cursos com Koellreutter, da retrospectiva de Bill, da Exposição Fotoformas, dos concretos argentinos, do abstracionismo, do contato com Boulez, de Pignatari ter ido ao Chile com Cordeiro e depois à Europa (conhecido Bill, Maldonado e Gomringer), do contato com o Ruptura etc. A poesia concreta parece advir muito mais daí do que de sua experiência poética anterior. Neste tocante, só as correspondências do período

[714] Ibid., pp. 364-5.

podem nos ajudar, mas façamos o pão com a farinha que temos, e propugnemos a partir de indícios na ausência de provas definitivas.

A observada influência de T.S. Eliot na cultura literária brasileira a partir do modernismo deve ter sua presença destacada na primeira fase da produção dos três poetas paulistas. Em 1924, a revista *Estética* havia publicado Eliot junto a outros imagistas ingleses, numa antecipação que impressionou até mesmo F. S. Flint (1885-1960), que trabalhava na revista *Criterion,* fundada pelo próprio Eliot. No curso de Pignatari, noticiado em 18 de maio de 1954, por exemplo, apareciam os nomes de Corbière e Laforgue, que ficam mais para Eliot que para o concretismo, a não ser no reacionarismo e academismo. Mas Eliot é versificação pura, como nos poemas dos tempos da geração de 45, geração que, aliás, o recebeu com galas e tons de oficialidade na busca de constituição de uma escola, reforçando ainda mais o "prestígio do gosto *clássico* entre nossas novas gerações, contraposto ao romantismo dos homens de 22"[715].

Sérgio Buarque de Holanda não percebeu ou deu pouca importância, o que é mais provável, ao elemento mais exacerbado desta geração e que os concretistas nunca abandonarão: o antinacionalismo que atingiu, com um só golpe, o modernismo e o romantismo em sua busca por "antepassados ilustres": "O tradicionalismo político, religioso – '*high church*' – e em certos pontos até literário de um Eliot e de um Pound, tradicionalismo que o coronel Lawrence, em uma das suas cartas, compara finalmente ao afã do 'homem novo' em busca de antepassados ilustres (Eliot e Pound são americanos do Middle West), concordam bem com esse gosto"[716]. O que resta de diferença entre os futuros concretistas e os poetas precedentes é o uso do grotesco, da ironia e do prosaico, e nisso foram Eliot, Pound e pouco mais.

Pelo levantamento que fizemos até aqui, pudemos constatar como, nos trabalhos consultados, Mário Pedrosa fez-se constantemente presente, especialmente nas publicações livrescas, o que decorre de sua institucionalidade e oficialidade junto ao concretismo plástico que se tornou obrigatório também para a abordagem das poesias, com as quais Ferreira Gullar deteve-se mais diretamente. Na produção acadêmica, por sua vez, o que houve de mais fecundo debateu em torno da leitura de Iumna Simon e Vinicius Dantas. Antônio Houaiss é por vezes referido, mas nunca discutido ou apresentado. Wilson Martins, Lívio Xavier e Adolfo Casais Monteiro foram silenciados pelo esquecimento histórico (os dois últimos pela

[715] S. B. HOLANDA, "A Difícil Alvorada". In: *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária,* vol. II, p. 391.
[716] Ibid., p. 391.

dispersão das fontes e o primeiro pela desaparição de muitas de suas observações na imensidão de sua obra), algo que tentamos sumariamente recompensar.

Outros importantes intérpretes posteriores a que recorremos muitas vezes (como Philadolfo Menezes, Rogério Câmara, Gonzalo Aguilar, Paulo Franchetti etc.) são plenos em seus propósitos, os quais deliberadamente não são os mesmos desta tese, que se dirigiu muito mais ao processo de institucionalização cultural que o concretismo vivenciou enquanto projeto pós-moderno do que ao desenvolvimento de uma teoria literária. Quando tais obras foram mencionadas, isso se deveu, antes de tudo, como auxílio interpretativo das fontes concretistas, nunca como chave epistemológica, afinal, os diversos esquemas de interpretação a que se encaminham tais leituras, não vão se adaptar sem choques a uma teoria radicada em outro conjunto referencial como a que propusemos: análise imanente, mas levando em conta, profundamente, as circunstâncias extratextuais (texto/contexto).

A primeira e mais detalhada crítica acerca da poesia concreta, na qual temos obrigação de nos deter neste movimento final de tese, foi a de Antônio Houaiss em seu artigo "Sobre Poesia Concreta" (24 fev. 1957), no qual opôs sua visão da poesia à que Décio Pignatari apresentou em sua palestra na UNE (10 fev.). Quando mencionamos o evento (cap. II), evitamos a querela, para deixar correr livre a argumentação concretista que ali ainda não tinha se revelado de modo suficientemente convincente, como esperamos ter acontecido nas páginas seguintes.

Por isso, se faz oportuna a crítica de Houaiss, segundo a qual, depois de despejar todas as conhecidas fontes e referências do *paideuma*, Pignatari evocou "lucidez, trabalho claro" ou "enxame de significações cerebrais", para fazer troça do "jargão lírico" (ou linguagem "liriferante"). Naquele momento, o astuto e informado Houaiss percebia que estava em Eugen Gomringer, citado por Pignatari, uma figura modelar para o concretismo brasileiro: o "poeta chileno-suíço hoje integrado ao grupo pioneiro das aplicações gestálticas de formas às artes decorativas, de Ulm".

> [...] à proscrição da velha sintaxe linguística, com seus nexos, sua ordem, suas interdependências, suas hipotaxes, suas prótases, suas apódoses, substituir-se-ia, dentro da estruturação cromático-no-branco e a disposição dos caracteres tipográficos móveis teriam uma substância espacial e temporal reais ou pelo menos muito mais tangentes e tácteis da própria realidade objetiva.[717]

[717] A. HOUAISS, "Sobre Poesia Concreta". In: *Seis Poetas e um Problema*, p. 135.

Mais adiante, ele estenderá essa crítica às contradições entre as ideias propaladas e "a própria prática poética dos poetas concretos, tal como se pode ver dos seus poemas éditos"[718]. Sua recusa principal é à visão do *verso* como "unidade postiça" estruturada "por vínculos lógicos, mas apenas lógicos", como havia entendido acertadamente da fala de Pignatari. Por esse motivo, também indicou a contraditória exemplificação dessa nova sintaxe espacio-temporal com passagens de João Cabral, que em nada se adequam à pretensão da poesia concreta de procurar "elaborar-se como criação autógena, sem início expresso, sem fim expresso, sem intermédio de irradiação, que é o seu núcleo ponderal [...] do qual derivem, por necessidade endógena da própria estruturação, formas que por vezes coincidem com as dos chamados pintura, desenho e escultura e artes visuais concretos"[719].

Não há em João Cabral aquela "sintaxe espácio-temporal cromático-no-branco" (e sua consequente "autodinâmica autógena") que sucede em poesia à sintaxe dita discursiva. Por isso também Antônio Houaiss ironizou: "se aproximam grandemente da *poesia concreta*". O crítico ainda assinala que essa mudança axial da sintaxe cria uma linguagem diretamente comunicativa com "impacto direto, por ter a eficácia do gestáltico"[720], próximo do que Augusto dirá em "Sonoterapia" como "Só o incomunicável comunica" e que Henri Meschonnic referiu por "o incomunicável é o que se comunica primeiro".

Sua visão é cortante, especialmente quando reconhece "inteligência e compreensão" na troca do marinetismo pelo vorticismo poundiano, mas não deixa barato o fato de concretismo e futurismo se unirem nas "combinações aparentemente arbitrárias mas antenadas por outras cossemelhanças fonéticas, silábicas, morfológicas, conceptuais" para gerarem "a imaginística que melhor pudesse confirmar o produto, a criação artística literária, com o espírito e a idade das máquinas"[721]. Uma capitulação ou "voluntária castração", pois a tentativa de criar uma *nova sintaxe*, a partir dos rebotalhos da verbalidade, abandona o "conceito contextual" de práticas culturais coletivas multimilenárias que constituem, em seu conjunto, o que chamamos de "sintaxe linguística humana", que seria então substituída pelo produto de uma determinada época, de uma determinada "teoria ou pseudoteoria".

Não existe anormalidade na busca concretista que, no fundo, como dito por Casais Monteiro, é a mesma de todos os poetas em geral: a insatisfação com a poesia pregressa que, aqui, é enfrentada de modo bastante distinto ou, melhor dizendo, nem chega a ser enfrentada.

[718] Ibid., p. 143.
[719] Ibid., p. 141.
[720] Ibid., pp. 136-142.
[721] Ibid., pp. 148-9.

O que ocorre é a "pulverização da sintaxe tradicional da língua"[722] para transferir a responsabilidade, "o labéu de incapaz" para a própria linguagem poética. Finalmente, percebe-se que a procura pelo isolamento da palavra com relação ao sistema em que funciona ordinariamente pouco auxiliou nessa empreitada, pois, "em lugar de concretizar, abstratiza mais ainda os conceitos, já de si abstrações"[723]. De qualquer modo, continua sendo uma luta contra "os desgastes da substância significativa das palavras", verdadeiro motor diacrônico da atividade poética, justificando também porque a sua teorização sempre indaga os pontos da linguagem ou o aspecto da palavra "que melhor se opõe ao aspecto valorizado antes do desgaste anterior"[724].

Por aspirar resolutamente à ação para eliminar os últimos resquícios da subjetividade problemática própria à individualidade alienada e incerta (que se impõe eliminando ou tentando eliminar as últimas pervivências arcaicas), tal concepção não poderia se realizar no campo da poesia, o que Houaiss também ironizou: "sou o primeiro a desejar o milagre, isto é, o aparecimento de *um* 'poema concreto' que realize os ideais programáticos, conscientes ou intuitivos, da 'poesia concreta'"[725]. A nota final que fica é a de uma proposição sem consequência realizável: "não será uma como exploração de um grafismo do ludismo, isto é, o que, à analogia da metalinguagem, se poderia chamar metaludismo?"[726]: a ação destrutiva, de autodefesa, mas sem consequência lógica possível dentro dos parâmetros em que foi pensada.

O que Houaiss não via era a afinação exata destacada por David Harvey em diversas de suas obras: homens reduzidos a "apêndices flexíveis para máquinas, e não eram mais indivíduos dotados de habilidades únicas como no caso do artesão". A negação do real no modernismo levou à morte do sujeito nas vanguardas e a sua persistência problemática na pós-modernidade, dando notícia de um real desenvolvimento desigual entre as diferentes esferas da vida social, que acabam criando tensões dentro da trajetória evolutiva (entenda-se processual) das relações sociais capitalistas. Uma lógica que rege e se manifesta, de modo geral, em toda a configuração do tecido social urbano criando "novas formas de nicho de consumo e estilos de vida individualizados [...] construídos em torno de um estilo pós-moderno de urbanização (a disneyficação dos centros das cidades e a gentrificação)"[727].

[722] Ibid., pp. 151-2.
[723] Ibid., p. 153.
[724] Ibid., p. 157.
[725] Ibid., p. 163.
[726] Ibid., p. 167.
[727] D. HARVEY. *O Enigma do Capital: e as crises do capitalismo*, p. 110.

O largamente referido Wilson Martins, também retomou suas críticas ao concretismo e à prática e doutrina dele decorrentes, em sua monumental obra *A Crítica Literária no Brasil*, lançada em dois volumes. Não custa lembrar que Martins era autor de *História da Inteligência Brasileira*, publicada entre 1976 e 1979 em sete volumes. Desconfiado desde o início com as autoproclamações campos-pignatarianas, Wilson Martins polemizava: "a nova crítica era para a crítica o que a poesia concretista estava sendo no mesmo momento, para a poesia, isto é, uma teoria brilhante com demonstrações decepcionantes no campo das aplicações práticas"[728]. Algo próximo do que Antônio Houaiss afirmou pouco atrás, ou Iumna Simon em "Esteticismo e Participação", ao indicar que "visto retrospectivamente o peso desta batalha sobrepuja a importância individual das obras que nunca mereceram ou obtiveram a mesma repercussão das questões de doutrina (a não ser talvez neste último decênio)"[729].

Já sabemos um pouco do que Martins tinha a dizer do concretismo, cabendo-nos apenas ampliar sua visão a respeito no campo da teoria e crítica literária. Agora, reaparecerem antigos julgamentos como: "ao 'reificar' a poesia (o que, entre nós, se chamou o 'poema objeto', com que foi lançado o Concretismo em exposições semelhantes às das artes plásticas), 'substituindo a palavra pela visão, aprisionando o leitor ao poema-ícone, eliminando a liberdade que a palavra introduz na língua', o poeta está, na verdade, 'reificando' também as relações humanas e fazendo o jogo do capitalismo"[730]. As passagens em aspas simples são de Pierre Furter em seu artigo "Poesie et Société" (*Estudos Universitários*, Recife, 1962, p. 11) direcionado ao texto de Pignatari publicado em *Invenção 1* ("Situação Atual da Poesia no Brasil"). Neste artigo, Furter afirma:

> É por isso que a poesia concretista já não fala, mas mostra. Compreende-se, assim, como, por simpáticos que sejam seu julgamento e sua posição quanto à atual poesia brasileira, um Décio Pignatari possa citar num mesmo artigo um Ezra Pound, fascista notório, e Carlos Drummond de Andrade, um homem de esquerda; que aceite insistir sobre a atividade criminosa de Ezra Pound na rádio de Roma durante a Guerra. Há silêncios mais vergonhosos do que certas afirmações. Não é mais surpreendente que o grupo do Tempo Presente, introdutor da poesia concretista em Portugal, seja ao mesmo tempo o grupo mais fascista do meio intelectual português.[731]

Sua conclusão sobre a atuação do grupo é mordaz em todas as áreas e, não poucas vezes, utiliza argumentos *ad hominem*, como quando aponta que o grupo de poetas paulistas "proclamava o fim do verso e sua definitiva substituição pela poesia concreta", provocando,

[728] W. MARTINS, *A Crítica Literária no Brasil*, vol. II, 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 666.
[729] I. SIMON, "Esteticismo e Participação", p. 138.
[730] W. MARTINS, op. cit., p. 692.
[731] Ibid., 692-3.

mais adiante, “mas que significava a palavra ‘noigandres’, donde vinha, que relações necessárias a ligavam ao processo de criação poética? Esse falso mistério faz parte do jogo de espelhos com que os teóricos do concretismo ou sugeriam maior erudição do que realmente existia, ou sucumbiam à sua conhecida preferência pelo vocabulário absconso”[732].

No raciocínio quase autoexplicativo do autor, o uso de uma palavra de sentido desconhecido ou ignorado “como sinônimo de poesia em progresso” desenvolvida em equipe era o suficiente “para pensar sobre a seriedade intelectual desse grupo”. Ainda mais quando essa palavra chega exclusivamente via Ezra Pound, que foi o único que a apresentou com esta conotação “a fim de ridicularizar, não se sabe por que motivo, o erudito alemão Emil Levy que, desde 1904, havia procurado esclarecer o problema, sugerindo que o poeta se referia a uma flor cujo cheiro afastava o tédio”. Até aqui, o nome seria preciso e justo, mas não foi esse o emprego entre os poetas paulistas: uma experimentação poética coletiva *in progress*. Para endossar sua refutação, recorre a Alfred Hower:

> [...] é razoável aceitar a forte possibilidade de que Arnaut Daniel o poeta, cantando à sua dama do aroma de *noigandres* (ou de *noi gandres*), o que implicava a presença da própria substância, tinha em mente a especiaria de noz moscada que Arnaut Daniel o cozinheiro saberia preparar como estimulante erótico ou afrodisíaco [...]. Assim não é muito difícil acreditar na possibilidade de que Arnaut Daniel aqui estava fazendo um trocadilho original, engenhoso e complexo, porque a noz-moscada (*noigandres* ou *noi gandres*) com as suas propriedades narcóticas e ou afrodisíacas, sabiamente preparada pelo cozinheiro cantante Arnaut Daniel para si e ou para sua dama, poderia, depois de tudo causar *enoi gandres*, isto é, “préservation d’ennui” (Lavand) e “liberazione dalla tristeza (Toja), e serviria para ‘ameise’ a dor (Pound), e resultaria, como a erudita Linda M. Paerson escreveu muito recentemente, numa “flight from sorrow”.[733]

A passagem de Hower, extraída de seu discurso na USP (maio de 1978), intitulado “O Mistério da Palavra Noigandres – Resolvido?”[734], permite deduzir que, mesmo não servindo, senão postiçamente, ao desígnio concretista propriamente dito, “noigandres”, conscientemente ou não, expressava de modo bastante adequado o espírito lascivo e voluptuoso das primeiras poesias do grupo, de todos eles: sacrificaram a legitimidade e adequação intuitiva do termo a uma prática poética para lhe imputar um sentido contingente, quase casuístico. “À vista desses esclarecimentos, se quisermos o correspondente vernáculo para os poetas paulistas dessa tendência, podemos encará-los como o Grupo da Noz-Moscada”[735].

[732] Ibid., p. 695.
[733] Ibid., 696.
[734] A. HOWER, “O Mistério da Palavra Noigandres – Resolvido?”, *Revista da USP*, 1978, pp. 160-168 (mimeo).
[735] W. MARTINS, op. cit., p. 697.

O mesmo vale para toda a empreitada revisional do grupo, através da qual Martins situa sua conceituação bem próxima às ideias que viemos defendendo a partir de outro referencial: "a noção de vanguarda é de natureza *histórica*, não *estética*", mesmo que tenha adquirido grande aceitação como estética a partir da década de 1960. A própria ênfase no uso da palavra "vanguarda" nessa etapa da modernização nacional denunciava "um anacronismo intelectual que precisamente os desautorizava. [...] A vanguarda está de há muito institucionalizada e é a rotina da arte contemporânea – exatamente o contrário do que parecem acreditar prestigiosos teóricos e artistas brasileiros 'de vanguarda'"[736] que dirigem para o passado (e para as tradições que o atravessam) os critérios e parâmetros da arte contemporânea. O sarcasmo do crítico modernista os nomeia por um novo tipo: o "vanguardista retrospectivo".

O caso específico da *Re Visão de Sousândrade*, que tratamos mais detalhadamente no capítulo anterior, é, aos seus olhos, um exagero sustentado por "mal-entendidos e excessivas simplificações factuais". Pois "nem Sousa Andrade foi poeta que se possa considerar grande em sua categoria, nem a crítica do tempo o ignorou", duas sempiternas demandas concretistas às quais ele contrapõe a bibliografia levantada por Frederick G. Williams. Segundo Martins, as "homenagens de reconhecimento com que o honraram durante a sua vida inteira (inclusive com cargos públicos e posições políticas importantes)", não permitem "a lenda de que teria vivido ignorado e morrido no olvido"[737]. E iça uma vez mais sua provável implicância com a falta de sagacidade dos mais moços, sustentando que "Sousândrade" nem mesmo é proparoxítona, pois, para o poeta maranhense, sempre reclamante de nossa falta de padronização escrita (como estudioso dos clássicos que era) o circunflexo tinha função de indicar elisão. Prova disso é que em algumas ocasiões grifava "Sous'Andrade".

A ingenuidade noviciada de não dominar a idiossincrasia sousandradida, como havia sido a de não se precaver contra a picardia poundiana, é justa e contraditoriamente o que Martins vê de mais próximo entre os três moços de São Paulo e o helenista maranhense: o fato deste último ser "poeta menor, cujo 'projeto', como acontece com todos eles, ultrapassava de longe a sua capacidade de realização"[738]. A indireta é bem pouco sutil e toma ares de desforra:

> [...] a nossa vanguarda, dependendo, como sempre, da importação ideológica, era, na verdade, a retaguarda da vanguarda e passava entre nós

[736] Ibid., p. 702.
[737] Ibid., p. 704.
[738] Ibid., p. 705.

> por movimento revolucionário quando o próprio conceito estava sendo contestado nos países de onde provinha e posta em dúvida a legitimidade mesma da ideia no mundo contemporâneo. [...] os veículos prediletos da vanguarda brasileira são, em nossos dias, os órgãos de divulgação das embaixadas [...] Niemeyer é o arquiteto oficial da República, Villa-Lobos foi o seu compositor titular, Guimarães Rosa é embaixador, os murais dos Ministérios estão assinados por Portinari, o primeiro mandamento do decálogo concretista é a "seriedade" intelectual a arte de vanguarda uniu para sempre o seu destino a Brasília, a "capital" do futuro.[739]

Mais uma vez, tocou-se o ponto agudo da modernização cultural nacional que Pedrosa dividiu em três etapas: Semana de Arte de 22, Arquitetura Moderna e Bienais[740]. Porém (para encerrar esta passagem sobre o pensamento de Martins), a sua pertinente argumentação exige da vanguarda sua posição ante a oficialidade institucional e a normatização da arte. Onde está nas nossas vanguardas aquele desafio subversivo às convenções do que seja arte? A novidade inconformista não foi convertida em moda para os conformistas? Uma questão que o crítico vinha debatendo desde "La Vanguardia ha muerto. Viva la Vanguardia"[741]. Em uma frase, a contemporaneidade encara o problema da padronização do novo e da incompletude de sua realização: "temos o programa, mas faltam-nos as obras"[742], a vanguarda está institucionalizada.

Na súmula final, a crítica formalista do tipo concreto "produziu resultados geralmente decepcionantes, em clara desproporção com a arrogância doutrinária e o vocabulário esotérico"[743]. Se não discordarmos das palavras de Martins, ponderemos, ao menos, que nenhum de seus juízos reavivou aquilo que Luiz Costa Lima – grande sabedor dos assuntos concretismo e Sousândrade – destacou e que é justo: a confirmação de que, apesar de alguns lugares comuns, ele foi o leitor de uma tradição que, "com exceção de Odorico Mendes, era desconhecida de seus pares" ("Um Poeta Inexistente: Sousândrade").

Foi na década de 1980 que surgiu a primeira crítica sistemática ao movimento, pelas mãos de Iumna Simon e Vinícius Dantas, em *Poesia Concreta* (1982), cuja análise foi ampliada no polêmico artigo "Poesia Ruim, Sociedade Pior", de junho de 1985. Aqui, o antitradicionalismo é visto como próprio ao ritmo do mercado que engolfa a poesia nas esquinas cotidianas, sem tempo de distanciar-se: "instigado por um veemente sentimento de

[739] Ibid., pp. 707-710.
[740] M. PEDROSA, "Bienais de Cá para Lá", p. 241.
[741] In: *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, dezembro 1964, pp. 370ss
[742] W. MARTINS, op. cit., p. 711.
[743] Ibid., p. 822.

desliteralização, o produto novo forjado pelos poetas atuais é o poema de fácil e rápida aceitação"[744].

Na passagem citada, Simon e Dantas não tratam diretamente da poesia concreta, mas da consecução de algumas de suas ideias na modernidade poética nacional, especialmente em suas versões de "consciência existencial lúdica e descompromissada"[745]. Ou seja, do abandono do projeto concretista ("o ascetismo formal e existencial das vanguardas construtivas") iniciado pelos próprios Augusto, Haroldo e Pignatari em sua fase pós-concretista de imersão em uma poética baseada na noção de (meios de) comunicação.

> A experiência subjetiva, prescindindo de uma realização estilística diferenciada, funde-se ao anonimato de uma experiência coletiva em que não é mais possível a singularidade individual. [...] a ausência, no horizonte, de qualquer vestígio de esperança, de projeto ou prática transformadora, esperança esta que impelia os impulsos vanguardistas para um ideal futuro, dotando-os de um sentido finalista e totalizante.[746]

A morte da poesia se dá pela desliteralização que a torna um *texto* concentrado na noção de comunicação em uma sociedade em que a liga metabólica de seu funcionamento consiste na mercantilização da cultura pela via do espetáculo. Essa lógica cultural assentada no simulacro permanente da vida pela imagem está relacionada à nova configuração multinacional assumida pelo modo de produção capitalista. A subjetividade, que permaneceu ou ressurgiu após o ataque (atrasado) da vanguarda construtiva, inevitavelmente "faz coincidir o sujeito poético com o sujeito empírico; a representação literária se relativiza ao ser encurtada sua distância da realidade"[747].

As operações textuais dos concretistas, que haviam sequenciado o raciocínio poético-intelectual de João Cabral, eliminaram a utopia modernista de um estilo que ordena a realidade a partir de um "eu" singular (uma identidade privada, "uma personalidade e uma individualidade únicas, das quais se podia esperar o engendramento de sua visão singular do mundo, forjada em seu próprio estilo, inconfundível e singular"), conclusão que os autores devem a Fredric Jameson, por eles tratados com pioneirismo. A indiferenciação estilística do texto está visceralmente unida à nulificação do sujeito e é despersonalizada até o imo de sua linguagem comum.

---

[744] I. SIMON, V. DANTAS, "Poesia Ruim, Sociedade Pior", *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, jun. 1985, p. 49.
[745] Ibid., p. 49.
[746] Ibid., p. 50-1.
[747] Ibid., p. 54.

> [...] graças aos seus próprios padrões de estilização, uma das áreas mais distanciadas da indústria cultural leva às últimas consequências os ideias desta, promovendo a reconciliação programática e comunicativa entre público e poesia. Por uma ironia da história, era este um velho projeto dos anos 50, formulado pela Poesia Concreta, ao conceber o "poema-produto: o objeto útil", só que segundo os princípios quase míticos do racionalismo construtivo.[748]

Em "Esteticismo e Participação", assinado apenas por Iumna Simon, estas ideias (aditadas pela teoria burgeriana de interpretação das múltiplas tendências nascidas após "a desagregação progressiva do projeto construtivo") seriam levadas ainda mais adiante, denunciando as "neovanguardas" como uma absorção eclética e subjetivista de toda subversão formal ou ato revolucionário em prol da cultura dominante: "Seus procedimentos de choque e insulto convertem-se em clichês confortáveis e a burguesia descobre que os ataques contra seus valores podem ser cultivados como agradáveis entretenimentos"[749]. O radicalismo foi tornado critério estético para o mercado de cultura em um mundo em que a classe dominante, evidentemente, se faz presente. A inovação incessante na arte reflete uma confiança na ou consolo pela capacidade da modernização (símbolo do progresso tecnológico e industrial) redimir o indivíduo e a sociedade de seu achatamento mútuo.

Na produção concretista, raros foram os momentos em que pudemos ver "referências à circunstância histórica imediata", tendo sido muito mais constante o encontro com "a valorização do vasto horizonte da modernidade, um culto fervoroso das grandes conquistas científicas e tecnológicas e a certeza inquebrantável de que iríamos chegar lá", como afirma Iumna Simon. Além dessa indisposição com a apresentação de experiências ligadas ao cotidiano, há em seus procedimentos e técnicas uma continuidade do modernismo conservador que se esboçou na Geração 45, tão mal falada pelos concretistas. Simon chama a essa relação de criação do "contrário dialético suficiente para configurar uma vanguarda à altura desse conceito" (ou a criação de seus próprios demônios). Sob a sombra de Rilke, Pessoa, Valéry, Eliot, Neruda e alguns outros, tais poetas, que incentivaram a produção inicial dos três alvos desta tese, também buscavam fixar uma autonomia poética plena e assim consolidar um sistema literário que se fizesse autossustinente. Procuravam, à sua maneira atrofiada, especializar a prática literária que, "na época, traduzia a necessidade de constituir um território próprio e autônomo para a expressão poética".

[748] Ibid., p. 60.
[749] I. SIMON, "Esteticismo e Participação", p. 123.

A ruptura de Noigandres, também para a autora, está na sua "desespecialização, querendo atualizar a concepção de poema conforme pesquisas mais recentes da ciência e da tecnologia e desse modo aumentando o alcance socializador da experiência criativa que perderia, assim, seu ranço de individualismo burguês"[750]. Nos da geração 45, a individualidade ainda ecoava pela relação com as formas tradicionais, mesmo que isso a comprimisse. No concretismo, ela não tem espaço: é expressão direta em primeiro plano, autor e público nus (entenda-se sem repertório prévio) na coxia da linguagem, o último com os olhos vendados e o primeiro com a faca entre os dentes ("o azar é um dançarino nu entre os alfanjes", do "Rito de Outono"). Depuração formal asséptica e controlada para explicitar o mecanismo do seu funcionamento, o que lhe afasta definitivamente de iniciativas artísticas de origem popular: só "a plenitude material dos eternos mecanismos poéticos", como já divisado por Martins, Monteiro, Houaiss, entre outros.

O ponto comum da crítica, porque também ponto alto do ato, é que a visualização é o caminho natural da prática poética que não consegue se realizar no âmbito da língua, tendo, assim, que passar diretamente à linguagem. Palavras, só se forem como coisas, como cores, como sons, mantendo suas especialidades, pois o que importa é a explicitação de sua sistemática associativa que metaforiza "os procedimentos que se encontram dispersos e rarefeitos no poema em verso de todos os tempos". Esse é o ponto final dos projetos literários, o fim das utopias coletivas encaradas pelo indivíduo, o fim da meditação ética, mesmo que involuntária, a partir da arte: "no interior da fachada hipermodernizada o que se cultiva é um ideal inabalável de pureza artística"[751]. E o vaticínio final:

> Assim, é que nos anos 60 a poesia concreta se propôs a ser participante, *pop*, semiótica, do mesmo modo que mais recentemente se deu ao luxo de se proclamar pós-utópica (pós-modernismo envergonhado?), contanto que sua linguagem fique preservada como um ideal absoluto e ahistórico de modernidade [...] Do lado da poesia concreta, tanto a formação do "poema-código" ou "semiótico" por D. Pignatari e Luiz Ângelo Pinto, quanto as colagens de Augusto de Campos, denominadas "popcretos", apontam para uma limitação básica da leitura concretista destas novas linguagens.[752]

O projeto modernista de fundo no concretismo (seu construtivismo) não permite a politização da poesia de modo consequente e antiartístico, como ocorreu em outras artes (teatro, cinema novo, música popular etc.). Apesar do fracasso da vanguarda em realizar suas proposições, o seu impacto revolucionário foi indelével, ou seja, sua simples existência, do

[750] Ibid., p. 125.
[751] Ibid., p. 127.
[752] Ibid., pp. 127-133.

modo como se deu, foi, em si, uma conquista. Seu momento de verdade seria a dissolução inexorável da arte na sociedade da mercadoria, tragédia que a poesia concreta encenou por meio da estetização das vanguardas, o que rendeu o advento do texto como forma (ou antiforma) supraliterária. Arremate que ratifica a assertiva de Antonio Candido (ou Alfredo Bosi) de que o mais importante nos noigandres foi a doutrina teórica, bastante inovadora, especialmente na difusão acadêmica da linguística.

O que foi apresentado como politização ou revolucionarismo poucas vezes ultrapassou o limite da iniciativa individual consumista: o pós-moderno que se apropria de algo para torná-lo a imagem de si mesmo. Estas ideias caminham na mesma direção das de Roberto Schwarz no seu conhecido "Marco Histórico" (Folhetim, *Folha de São Paulo*, 31 mar. 1985) a propósito do poema "Póstudo", de Augusto de Campos, publicado pouco antes (em 27 de janeiro) naquele mesmo espaço. Quase todos os pontos indicados até aqui sobre a trajetória dos três são reafirmados a respeito deste poema (que quer mais ser visto do que lido), para certificar que uma economia de meios expressivos sempre torna a arquitetura de sua composição mais clara mesmo que o seu sentido de interpretação assim se obscureça. O poema centrado em si mesmo engendra, ele próprio, caminhos de leitura discordantes que tornam sua ambiguidade a questão estrutural por excelência de sua forma aberta. Como afirmou Genette, toda mensagem centrada em si mesma (como é o caso em lide) "é um corolário inevitável da poesia"[753].

Este é um dos pontos cobrados por Schwarz neste curto argumento que lhe serve de motivo para despejar sobre Augusto seu quinhão de responsabilidade pelo projeto concretista ao longo da modernização conservadora e ressentida da cultura nacional a partir de 1964. Se os concretistas não participaram nem planejaram o golpe empresarial-militar daquele ano, amaciaram boa parte dos conflitos por ele provocados, especialmente no campo cultural, por meio do "caráter genérico e filosofante" de sua doutrina, que Schwarz reconheceu como ainda vivo na ideia central de "Pós-Tudo": "Na trincheira avançada da vanguarda vamos encontrar ninguém menos que a resignação avoenga". A redução do material não implica especificação da mensagem, pelo contrário, serve a um arranjo esquemático, incompleto e lacunar, de total imprecisão intelectual que "põe fé em votos tão pios e vazios como a palavra 'mudar', ou, noutros poemas, em combinações como novo/velho, morte/motor etc."[754].

[753] G. GENETTE, "Estruturalismo e Crítica Literária", p. 376.
[754] R. SCHWARZ, *Que Horas São?: ensaios.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 58-9.

Schwarz refaz uma crítica que é genuinamente humanista e cobra um pouco mais de poemas como o arquiconhecido "Luxo", de 1965, no qual a associação entre "luxo" e "lixo", a partir de uma tipografia *kitsch* (com citações de *op art* e *art decô*, em que a repetição serial de uma compõe a materialidade da outra), não deixa de despertar senão "um lugar-comum do moralismo acanhado" em um momento em que se esperava mais da poesia, do poeta, do artista e do intelectual. Apesar das auto-alegações e da gravidade da "letra grande e gorda" que utiliza para afirmar o "espessamento afirmativo da voz lírica" (como as letras em caixa-alta simbolizam gritos nos textos de *internet*), o poema não ultrapassa a condição de "vanguardismo abstrato, quimicamente puro, ou autoritarismo (imaginário) absoluto, sem prejuízo da latitude das operações deixadas ao leitor"[755]. Sua fórmula, que conta com toda sorte de "ilusão e delírio de grandeza" como constituintes de sua estrutura imanente, é a estação terminal da estética concretista pós-moderna: "enésimo exemplo de um procedimento-chave dos concretistas, sempre empenhados em armar a história da literatura brasileira e ocidental de modo a culminar na obra deles mesmos, o que instala a confusão entre teoria e autopropaganda, além de ser uma bobagem provinciana"[756].

Trata-se de uma estratégia aparentemente nova, que reclama para si valores que lhe são alheios ou, melhor dizendo, que assimila e rearranja ideias e teorias a partir de uma finalidade específica sem conseguir necessariamente consubstanciar um poema singular que a mereça. A pós-modernidade lança o poema à "forma comprometida com a reiteração do lugar-comum" na medida em que não passa de uma alusão vazia para a qual toda interpretação é válida, porque ela aceita todas. Pode ser que o poema seja autoconfidente, que tematize o destino do poema, da arte ou da cultura moderna ou a revolução, porém, independentemente, todos estes temas "são aceitáveis, embora nenhum tenha apoio diferenciado no interior da composição". E aqui vale uma vez mais o lembrete proustiano de que os *emboras* são quase sempre *porquês* desconhecidos.

A subjetividade persiste (apesar da desprivatização que é própria ao poema-cartaz) como "Eu paroxístico", que paira como uma "palavra oculta" no poema que funde biografia, enunciador lírico e a história da cultura moderna no século XX, comprovando novamente "a ilusão e o delírio de grandeza" sempre presentes nos concretistas durante essa transpoetização da literatura ao texto: até a indistinção entre sujeito e cotidianidade no torvelinho das

[755] Ibid., p. 62.
[756] Ibid., p. 61.

mercadorias. Eis o paradoxo da língua e que, na poesia (como na arte em geral), pode ganhar uma dimensão egocêntrica, pois, à medida que é exercida, institucionaliza a subjetividade.

Isso ressoa um pouco no "espírito adamantino" latente ao poema de Augusto criticado por Schwarz e que dispensa quaisquer "acessórios da demonstração", indicando uma conveniência mútua entre o concretismo e as formas autoritárias de convencimento.

> Complementarmente, a falta de precisões tem uma dimensão expressiva, de gesto, em que se configura a autoridade do eu que não dá explicações. Insisto nestes aspectos porque escapam à intenção manifesta do poema, de que são subprodutos indesejados, mas reais e eloquentes, o preço a pagar e seu segredo de polichinelo. [...] Neste quadro uma leitura interessante do poema diria que entre o corpo da composição e o "mundo" final, aqui tomado em sentido acomodado e cínico, vai a distância entre aqueles dois momentos, moderno e pós-moderno, sendo que para este último a mudança é por assim dizer uma regra adaptativa (ao mercado?) e não tem ligação com a esperança revolucionária (registrada no "tudo").[757]

Vemos, assim, que ao menos Martins, Simon e Schwarz concordam na consideração de que o concretismo inaugura no Brasil uma prática pós-moderna que já não tem relação nem com os objetivos do alto modernismo advindo da segunda metade do século XIX europeu, menos ainda com as vanguardas históricas do início do século seguinte. A subjetividade continua a existir, porém como integrante acomodada à lógica geral das coisas e não como sua opositora (como ocorria pelo estilo singular individual do modernismo ou pela revolta iconoclasta do subconsciente em algumas vanguardas).

No modernismo, o estilo elabora uma ordenação dos materiais artísticos (depuração da heterogeneidade do real) a partir de uma perspectiva privada que não é a do próprio artista, mas criada por ele ao recorrer a diferentes categorias artísticas da tradição, corroborando-as ou contraditando-as, geralmente operando pelos dois lados em tensão simultânea. Já nas vanguardas, a instância do "eu" como enunciadora do discurso só existe enquanto "eu" descartesianizado, como subconsciente iconoclasta, ou expressão da afetividade idiossincrática. Na maioria dos casos, ela é meticulosamente eliminada.

No pós-modernismo, a diferença é que o *eu* volta à ordem do dia, contudo, já não é iconoclasta, irracional ou discernível pela elaboração singular e inconfundível de sua maneira, mas como subjetividade cotidiana que se faz mundo: a passagem do escritor ao escrevente. Nas duras palavras de Schwarz, a poesia concreta – especialmente aquela que se desenvolveu após o encerramento das atividades concretistas e que continuaram a levar adiante seus

[757] Ibid., p. 64-5.

principais ensinamentos – formula uma "gesticulação abstrata do desejo de transformar embalada em tipografia atraente", mas que, pela falta sistemática de seu objeto de transformação, "se reduz à imagem, encenação e ideologia de si mesmo": "A transformação do programa da arte moderna em ideologia de consumo e conduta não é uma particularidade brasileira, mas a data histórica marcada pelo poema de Augusto de Campos creio que seja essa"[758].

Depois das posições de Schwarz e entre os dois artigos assinados por Iumna Simon, é publicada a obra de Paulo Franchetti (1989), resultante de seu mestrado em Teoria Literária na Unicamp. Além de diagnosticar aquela não correspondência entre a prática poética e a teoria, Franchetti destaca também a orientação da leitura e o fato de que os concretistas "pareciam terrivelmente pedantes ao se referirem tanto à sua poesia"[759]. Não poderia ser diferente, uma vez que se abre mão de uma linguagem comum coletiva e milenar para engendrar, por seu mais puro talento grupal, uma nova prática tradutória (uma revisão das traduções), uma nova teoria literária e uma consequente revisão da história literária, tudo a partir do concretismo. Mas isso não é, nem de longe, o mais relevante de suas observações, afirmando-nos mais adiante que existem "mudanças de rumo na produção poética de cada autor" que costumam minimizar contradições, sendo, assim, encaradas como *fases* de um mesmo projeto unitário.

Segundo sua tese, não há essa unidade que lhe é atribuída por muitos discursos críticos ou autocríticos que acompanham os poemas. A supervalorização decorre, portanto, da dificuldade de acesso aos poemas como da real ou suposta ausência de poemas importantes que justificassem essa teoria, essas revisões etc. Se a história precisa ser refeita rumo ao concretismo, em quais poemas a cultura ocidental verdadeiramente desembocou? Eles eram desconhecidos.

Segundo Franchetti, desde "Poesia, Estrutura" (que, para refrescar a memória, saiu em 20 mar. 1955 e depois foi adicionado ao "Poema, Ideograma", de 27 mar. 1955 para gerar "Poesia Concreta") havia uma problemática definição do termo *estrutura* que "ora designa um processo de composição, ora uma organização do verso, ora a ossatura do poema e, assim, não deixa claro exatamente a que se refere o autor quando a utiliza"[760]. Augusto fazia uso da ideia de estrutura para designar algo comum a diferentes autores que encarnavam algo de novo:

[758] Ibid., p. 66.
[759] P. FRANCHETTI, *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*, p. 16.
[760] Ibid., p. 31.

inicialmente uma estruturação do poema a partir da tipologia funcional (Apollinaire, futuristas e Mallarmé), depois por uma estrutura num sentido mais linguístico (Joyce, Pound etc.) da violência exercida contra a linguagem ou no que denominamos neste trabalho como aspiração à morte da poesia enquanto literatura:

> Não é difícil perceber que, na busca de uma linha evolutiva que o conduza aonde quer chegar, Augusto vai percorrendo as referências e alijando do seu caminho tudo aquilo que perturbe a sua trajetória, passando rapidamente da consideração de um autor à de outro, de um movimento literário a outro, sem uma argumentação que apresente ao leitor as razões de seus julgamentos ou a possibilidade de tomar as obras desses autores como uma continuidade ou um conjunto passível de síntese. Tudo se passa, no texto, como se a relação entre os autores citados fosse dada pelo fato de serem considerados bons autores ou autores representativos da modernidade.[761]

Nem todos querem a mesma coisa, nem mesmo os escritores envolvidos no *paideuma* concretista, como essa passagem dá a entender. O que havia de comum a eles era praticamente o que há de comum a qualquer poeta, ou seja, o embate com a linguagem por intermédio da língua e seus trejeitos. Neste ponto, sua definição da estrutura enquanto "entidade medularmente definida pelo princípio gestaltiano de que o todo é mais do que a soma das partes, ou de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente, jamais podendo ser compreendido como um mero fenômeno aditivo", assemelha-se aos homens descritos por Gertrude Stein: gabam-se de obviedades que são comuns a todos os homens[762]. Porém, havia entre eles algo em comum, ainda que não conceituado.

Repare-se, por modelo, como dois grupos de práticas ou duas grandes estratégias literárias foram estabelecidas a partir da noção de estrutura e cruzadas no paideuma: a *estrutura tipográfica* (cummings, futurismo, Apollinaire, Mallarmé) e a *estrutura ideogrâmica* (composição por fragmentos, escrita palimpséstica ou fotomontagem lexical em Pound e Joyce). O ponto comum a ambas as poéticas estruturais que permite aproximá-las? O fato de ambas serem poéticas estruturais ("a proeza da estrutura"). Pode parecer sarcástico, mas é essa a impressão quando lemos o trecho rodapeado por Franchetti: "Mallarmé, que do

[761] Ibid., p. 32.
[762] "Quem bebe acha o outro que bebe divertido mas isto é só porque estão ambos bêbados. É engraçado as duas coisas de que a maioria dos homens sentem mais orgulho é a coisa que qualquer homem pode fazer e ao fazer faz da mesma maneira, isto é ficar bêbado e ser o pai de seus filhos. Essas são as duas coisas que eles fazem exatamente da mesma maneira como qualquer homem faz e são as duas coisas que os deixam mais orgulhosos. Se alguém pensa sobre isso vai ver como é que isso é interessante". G. STEIN, *Autobiografia de Todo Mundo*, pp. 73-4.

ponto-de-vista do léxico é o polo oposto da poesia de Pound, vem a ser, no entanto, sob o prisma da estrutura, o imediato antecessor da experiência poundiana"[763].

Paulo Franchetti pondera uma sutil diferença que se revela por uma nada sutil alteração textual. Nos primeiros textos concretistas, como "Poesia Concreta", a palavra "concretismo" não era designativa de um projeto e sim especificadora de uma tradição na qual eles se reconheciam: João Cabral de Melo Neto era concretista, mas quando o concretismo surge como projeto ele vira seu precursor[764]. Os concretistas criaram uma tradição para eles próprios e jogaram para trás o que o autor evidencia em duas diferentes edições de dois textos: "Poesia, Ideograma" e "Poesia Estrutura" (ambos de 1955), que são unificados em "Pontos-Periferia-Poesia Concreta" (do ano seguinte).

Para evidenciar mais a que se refere o autor, façamos uma transcrição palimpséstica das versões, valendo-se de uma funcionalização tipográfica justapositiva que dê a impressão do que em termos da crítica genética poderíamos definir como uma transcrição diplomática às avessas, na qual a verdade, entre seus dois momentos, cristaliza ou paramorfisa a diacronia, sem a vivissecção epistemológica da história.

> A verdade é que as "subdivisões prismáticas da Ideia" de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a ~~simultaneidade~~ [apresentação "verbi-voco-visual"] joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição ~~– uma ciência de arquétipos e estruturas; para um novo conceito de forma~~ [para uma nova teoria da forma] – uma ORGANOFORMA – onde noções tradicionais como ~~inícios, meio, fim~~ [princípio-meio-fim], silogismo, [verso,] tendem a desaparecer ~~diante da ideia~~ [e ser superadas por uma organização] poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica ~~de ESTRUTURA~~ [da estrutura: POESIA CONCRETA].

O que está tachado pertencia à primeira versão e foi suprimido na segunda; o que está entre colchetes foi acrescido à nova. As alterações do texto concretam seu sentido: a questão da linguagem ou a transferência tempo-espaço como apresentado por Haroldo de Campos nesta mesma época. É esse o balanço entre as duas versões: os concretistas deixam de ser continuadores da obra de Mallarmé, e este último é convertido em precursor do concretismo, como mencionamos a respeito de João Cabral.

O próprio ponto de gravidade da história literária mudou entre uma edição e outra, não apenas uma ou outra palavra malandramente escanteadas. O mesmo ocorreu com Apollinaire (que tinha um "grande erro" e agora só cometeu um "equívoco"), futuristas e dadaístas.

[763] P. FRANCHETTI, op. cit., p. 34.
[764] Ibid., p. 42-43.

Enxerga-se uma missão histórica comum que antes não tinha sido vista, cabendo à técnica ligá-las. Para Franchetti, "Pontos-Periferia-Poesia Concreta" marca a passagem de uma "vontade de projeto" à consecução do próprio, visível em suas rasuras de edições ou na Exposição Nacional de Arte Concreta; o que era tendência literária (evolução das formas) virou *forma mentis* que pressiona o poeta a abandonar a meditação erudita e aderir à comunicação mais rápida, própria aos meios de comunicação de massas e as novas tecnologias de um modo geral.

Partindo dessas constatações, podemos indicar que o "salto participante" que tratamos na primeira parte deste capítulo, nada mais foi que a continuidade de uma prática antiga de apropriação de termos e bandeiras que remetem a outros tipos de discursos nos quais o sentido do conceito ou mesmo de sua utilização são sequer mencionados. O teor filosofante de Augusto de Campos (que Schwarz observou em sua análise de "Pós-Tudo"), o "pastiche de discurso *engagé*" indicado por Franchetti, o uso da arte popular em Décio Pignatari ou a apropriação de Guerreiro Ramos etc. confirmam nos concretistas a importante tradição nacional do ecletismo. O que Franchetti viu como "um dos seus maiores problemas teóricos", nós consideramos – a partir de Jameson – sua principal característica: conjugar o erudito (ou ao menos uma tradição dele) com o popular (indústria cultural): Pound e Chacrinha se encontram ou, na ideia paralela de Gilberto Mendes, "Ulysses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour". Ambos estamos certos.

Pignatari associa Mallarmé e Webern ao jornal e à facilitação da comunicação sendo que não se trata disso. Há uma incoerência aqui, mas é uma incoerência que tem sua lógica de fundo: um novo critério operatório pela seleção a partir dos critérios sempre atualizados do *paideuma*. Isso é algo que reaparece também em Haroldo de Campos em "Evolução das Formas": "Entende-se, então, que, de acordo com Haroldo de Campos, um poema concreto comunique apenas a sua modernidade, a sua semelhança com outros produtos de seu tempo, ou seja, comunique a correspondência entre a arte da poesia e as outras artes e técnicas da era cibernética"[765]. Vemos, assim, que é mantida certa autonomia do poema concreto, mas não convencionalmente estética, e sim como momento conceitual de uma arte aplicada (utilitária). O texto de Franchetti é crítico, porém circunscrito e, quando maneja o conceito de vanguarda, não trata da instituição arte, não nota que as divergências entre os autores, por exemplo, são ações complementares em campos diversificados: ora dentro ora fora da indústria cultural, das mídias, da publicidade, mais comunicante, mais popular etc.

[765] Ibid., p. 66.

A poesia concreta se apropria de uma tradição pelo modo como concebe a história, e põe-se como herdeira última dela. Tanto é assim que, "mais ou menos como na Bíblia, onde os comentaristas anotam passo a passo o cumprimento das escrituras, ali [em *Teoria da Poesia Concreta*] também a história era tomada como uma série de profecias, revelações e indícios do que estava por vir". Assim, os *antecessores* ("aqueles de quem se recebe a herança") são convertidos rapidamente em *precursores* ("aqueles que preparam o caminho para o que vem depois")[766], o que indica uma variação hierárquica que confere autoridade aos concretistas. O concretismo é o todo do qual seus precursores são só uma parte.

O ecletismo é o passe-livre para as transições teóricas; sempre com a mesma finalidade ou mais corretamente, a mesma lógica: pós-moderno. Na fase heroica, a diferença reside, portanto, na marcação da especificidade da poesia concreta ante os membros do paideuma, "não só afirmando que se constitui numa radicalização dos seus procedimentos, mas também pretendendo eliminar na sua herança aquilo que neles ainda haveria de *artesanal*"[767]. Se, como afirma Augusto em "A Moeda Concreta da Fala", a missão social da poesia "estaria limitada a um plano mais alegórico do que factivo", há, em qualquer leitura que se queira fazer disso, a negação plena da figuração do real. Como as ditaduras mais sangrentas, que são sempre as eras de maiores trevas e silêncio, a arte de nossa época é o registro do silêncio de um tempo em que não se quer referir, em que a predicação pouco importa para o sujeito.

O filósofo Slavoj Žižek tem perguntado a quem nós ergueremos nossas estátuas. Ou melhor, a quais figuras estamos erguendo estátuas? No fundo, essa é a discussão central desta tese: o que o concretismo influiu para nossa cultura ser o que é? Quem serão os heróis de nossa época no futuro? Certamente não serão homens ou mulheres, porque nossa arte oficial não mais os pode tratar. Doravante, parece que o legado de nossa era às gerações vindouras não será a memória das famílias de escravos e de imigrantes, dos povos indígenas que continuam a existir, de camponeses, trabalhadores ou guerrilheiros, mas a entropia negativa de Sacilotto fixada no coração da cidade para sugerir ordem à situação caógena, como ocorre no município de Santo André (SP).

Não são mais indivíduos ativos que põem finalidade às coisas mas uma força vetoriada coerciva que se pode manipular. Impossível não lembrar de João Bernardo Maia Viegas Soares (1946-) ao falar que, no capitalismo, a *mais-valia* é a entropia negativa, uma verdade

[766] Ibid., pp. 105-6.
[767] Ibid., p. 69.

insofismável que maculou o íntimo do sensível desenhista de esquadrias. Sacilotto encarna sua utopia possível, uma subjetividade institucionalizada como autodenegação em benefício de uma razão transcendentalizante. Quando a escultura abre mão do referente, ela traz para si a pretensão de universalidade possível, não indica ou refere alternativas que não a si própria e os esquemas formalizantes (controladores) que ela porta. A própria teoria do grupo Noigandres comprova que eles pregavam a abertura da obra, querendo sempre controlá-la, por exemplo, ao publicar uma teoria sobre como lê-las.

Na poesia, a sua autoextinção enquanto literatura ocorreu sempre na condição de atividade criativa (não perdeu a importância institucional, acadêmica ou erudita que eles nunca negligenciaram, pelo contrário); o que só comprova que houve uma dissolução da atividade do grupo no cotidiano, exercendo o papel modelar de educar os cinco sentidos, sempre com algum direcionamento. Mostraram como se forma um sistema literário sem ser pela via engajante indicada por Candido ou nacional como em Gullar, através de novas técnicas estético-operatórias (de rigor científico) adquiridas em laboratórios internacionais do mais alto padrão. Também indicaram como se institucionaliza a música pelo viés da indústria cultural (MPB) e como se engajar sem se politizar. Esse é um ensinamento e um incentivo concretista, erguer novas estátuas sem precisar referir a homens e mulheres reais (factíveis ou ficcionais): apenas a técnica, a razão, a cientifização, o equilíbrio e a justeza abstratos, deixando, é claro, uma palma ao artista que, ao abdicar da figura, abdicou do papel dos homens no mundo (excetuando o dele próprio). A humanidade só aparece pela mediação autossacrificial do artista que também abre mão da expressão subjetiva para eternizar-se como um médium que psicografa a mais plena realização impessoal e utópica da entropia negativa que regula a vida cotidiana.

Considerações Finais

As muitas páginas passadas expuseram e polemizaram diferentes aspectos da poesia concreta (de sua proposta estética à atitude política), além de situações julgadas como reveladoras de um conjunto mais amplo de transformações da cultura burguesa nacional que, metodicamente, preparava as pompas fúnebres da arte moderna aqui desenvolvida. O modernismo brasileiro teve vida curta, tanto devido ao atraso em sua constituição, quanto à precocidade de seu abandono. O sistema literário mal havia sido construído e já era ameaçado antes de poder apresentar as consequências mais duradouras de seu segredo recém-descoberto: o sentido de sua formação enquanto conjunto relativamente autônomo (literário), concernente a uma realidade específica.

A poesia plenamente desvinculada dos afazeres do dia, mais autônoma com relação às premências e urgências da vida cotidiana, mantida por sua autossustentação (abandono ou suspensão de sua relação com a esfera cotidiana da práxis vital), indicia uma sólida divisão do trabalho que só despontou por aqui com a chamada Geração 45, retomando e aprofundando desejos bem marcados do simbolismo e do parnasianismo, interrompidos na antessala da Semana de 22. Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari debutaram nesta linha alternativa ao engajamento (indicado por Antonio Candido em sua teorização da literatura brasileira), e a abandonaram tão rápido quanto puderam. Ao fazerem, deixaram gradualmente de lado a própria prática poética que passou a se confundir com a ciência, o *design*, a publicidade e o jornalismo, numa refuncionalização utilitária radical que, esporadicamente, manteve momentos e espaços de independência conceitual.

O percurso repisado também evidenciou os níveis em que essa mudança de estatuto literário ocorreu, tentando absorver, a partir daí, algumas lições sobre o *papel histórico* das obras analisadas e a *função social* desempenhada por esses artistas. Os poemas, manifestos e declarações, a teoria programática, tradutória e as próprias traduções dos noigandres, consubstanciam uma verdade que nos esforçamos por desvendar, comprovando a anatomia mais característica à obra pós-moderna, para a qual a complementação de seu sentido (ausente pela via do estilo, mas presente pela teleologia ambígua de sua forma) é uma exigência. Por esse motivo, reprisamos que a crítica dos concretos foi, em si, uma obra de arte ou parte inapelável dela: a passagem de uma linguagem a outra pela homologia estrutural que permite o espalhamento da atividade literária à missão mais ampla de formulação cultural pelo ataque

à linguagem. Uma empreitada coletiva, claramente direcionada, que envolvia música, artes plásticas, poesia e cinema, comprovando que arte e teoria são, na pós-modernidade, dimensões complementares que constantemente se confundem.

Feita esta análise imanente das obras formadoras do legado noigandres em suas muitas modalidades, e uma vez relacionadas às diferentes esferas de seu contexto, não nos parece errado reconhecer os concretistas como os novos porta-vozes de um grupo social que já havia disputado a hegemonia cultural no país ao longo de toda a década de 40 pela pena dos asilados europeus da revista *Música Viva.* Músicos e críticos que foram duramente derrotados pelo projeto nacionalista e que, na década seguinte (1950), reorganizaram-se por meio de uma nova geração, herdeira natural das transformações provocadas por aqueles primeiros críticos do nacionalismo brasileiro.

Os cosmopolitas não foram tolerados no campo musical que, de todo modo, também não os tornou tolerantes. Prova da coincidência e continuidade de projetos é o artigo do maestro Koellreutter, "A Propósito da 1ª Bienal" (jun.-set. 1951), no qual considerou mais importante que a atualização artística, a mudança de mentalidade ocorrida naquele evento: "Fiquei satisfeito, porém, vendo que a importância da premiação do júri internacional não lhe escapou. Quanto a mim, considero-a decisiva"[768]. Os nomes se repetem, mais uma vez, quando o compositor Gilberto Mendes confirma que Koellreutter foi o responsável do Instituto Goethe por colaborar com o festival Música Nova, em 1963 e 1964, comprovando a existência de uma frente cosmopolita, não propriamente ampla, mas diversificada, que compartilhava o objetivo comum de produzir uma arte experimental não-imitativa e desvinculada de regionalismos (tidos como arcaísmos).

Como pudemos ver, este radicalismo cosmopolita teve seu lado positivo na ruptura de certos limites nacionalistas, o que os permitiu pensar a arte "sem falar em nome do povo para a Nação (mistificada numa espécie de comunidade primitiva sem contradições)", como reconheceram Iumna Simon e Vinícius Dantas. Buscaram, ainda, convergir o internacionalismo e a "especificidade da questão brasileira, nos termos da época"[769], por diferentes nichos do mercado cultural que lhes foram abertos e que extrapolaram o âmbito poético: jornais de grande circulação, revistas, periódicos, academia, tribunas e outros tipos de oficialidades.

[768] H.J. KOELLREUTTER, "A Propósito da 1ª Bienal", *Intercâmbio*, jun.-set., 1951.
[769] I. SIMON, V. DANTAS, *Poesia Concreta*, p. 105.

Foi também o que percebeu o crítico e historiador da arte Lourival Gomes Machado (1917-1967, para lembrarmos mais um exemplo) ao procurar desvendar "o que, de intenção e programa, pode incluir a instituição e distribuição dos prêmios nacionais" nas bienais. Machado aludia ao mesmo sistema de diluição do poder decisório dos antigos membros de sua direção pela incorporação de novos "convidados", não necessariamente versados em arte ou crítica, como havia assinalado Artigas: "Quando pela primeira vez e única se reuniu a fugaz 'comissão nacional', a direção da Bienal, relativamente à seleção de obras, limitou-se a propor em termos concretos, sua anulação pela prática intensiva do sistema de convites". Convidavam-se os premiados de 1951, "mais os laureados nos salões oficiais modernos do Rio e de São Paulo, mais outros nomes que aquela 'comissão' natimorta haveria de escolher" [770].

A partir, e apesar disso, evidenciamos que o escoramento institucional não foi suficiente para vencer a contenda no campo do debate franco de ideias. Mesmo com todo o aparato mobilizado, os concretistas mantinham dificuldades em rebater, de forma convincente e não apenas *snobe*, as críticas que lhes eram dirigidas. Persuadiam, mas não convenciam, nem aos mais versados no assunto, nem aos mais bem dispostos de espírito. Foi necessário um golpe de estado (o qual eles evidentemente não foram os idealizadores ou causadores) para que esse grupo, ligado ao capital financeiro internacional (bem encarnado na multimarca Rockefeller) pudesse triunfar pela via oficial.

Naquele momento, estavam em disputa posições conflitantes (sobre o papel da cultura no desenvolvimento econômico e social) que pensavam a realidade nacional sempre sob a dicotomia *projeto nacional vs. imperialismo.* A despeito da inobservância quanto ao processo de multinacionalização capitalista que se iniciava (fazendo ruir o aparente antagonismo entre burguesia nacional e imperialismo), o debate conseguiu levantar questões fundamentais de nossa modernização, como a problematização da relação cidade-campo, que trouxe a reforma agrária para o centro das demandas por reformas de base. Buscou-se solucionar, por um mesmo caminho, a miséria material dos trabalhadores do campo e a crise social crescente dos centros urbanos, além de colocar em xeque um dos mais pesados fardos de nosso passado colonial: o latifúndio e suas formas de poder.

Os severos limites que a questão nacional colocou ao alcance das análises revelaram-se também na execução das obras. Como se vê, nacionalismo e cosmopolitismo foram

[770] L. G. MACHADO, "A Prata da Casa: a propósito da II Bienal", *O Estado de S. Paulo*, 25 dez. 1953, p. 6.

respostas distintas para uma mesma pergunta compartilhada: que papel caberia ao Estado, ao mercado e ao artista nesse contexto? Mário Pedrosa percebeu esse impasse como uma crise cultural que refunde uma crise que não é exclusivamente estética em um contexto de esgotamento da problemática da arte pura.

A opção concretista se deu pela *funcionalização*, que Pedrosa via como positiva pela elevação do gosto, ampliação da qualidade das decorações, da arte de movelaria ou até mesmo da arrumação das vitrinas de lojas e magazines. Agradava-lhe o rigor concretista de "recomeço espiritual para o Brasil" contraposto à falta de rigor em quase todos os âmbitos (também herança da colônia e que, em outro momento, ele chamou de "romantismo preguiçoso").

Ainda que Pedrosa afirmasse suas posições pensando mais na pintura que na poesia concreta, ele entendia a ambas como uma continuidade da tendência nascida com a arquitetura dos anos 1930 e seus jovens artistas, que correlacionaram a prática da austeridade (um construtivismo menos autocomplacente e mais autodisciplinado) ao modo mais eficaz de funcionalização: "A arte, dita moderna, arqueia"[771]. Pedrosa assinalava, assim, a cadeia de movimentos e artistas – vinda tanto de Volpi quanto da arquitetura modernista – que desaguou nos trabalhos dos grupos Frente, Ruptura e Noigandres, concluindo uma nova sintaxe relacional.

Por não desferir um ataque à instituição arte, o concretismo converteu alguns recursos vanguardistas de anulação de categorias estéticas como mimese, catarse e linearidade, em meios artísticos. A intertextualidade (ou bricolagem) consagra-se, assim, como a técnica pós-moderna de apropriação das vanguardas, de sua repertorização e consequente envelhecimento. A *estrutura* é contraposta à experiência vivida de tipo fenomenológico, tornando-se a estratégia formal nova que transcende "estas formas em que o conteúdo é, em geral, aquele de uma vida burguesa privada". Viabiliza, desse modo, uma aparição estética que é "sintoma e expressão deformada" de um dilema historicamente original: aquele que diz respeito à "nossa inserção enquanto sujeito individual em um conjunto multidimensional de realidades radicalmente descontínuas"[772].

[771] M. PEDROSA, "O Paradoxo Concretista" (1959). In: *Mundo, Homem, Arte em Crise* (org. A. Amaral). São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 25-6.
[772] F. JAMESON, *Le postmodernisme: ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, p. 564.

Essa recusa concretista do sujeito abriu caminho para o *antiformalismo*, recurso artístico mais avançado do pós-vanguardismo, ao menos segundo Adorno, para a música, Barthes, para a literatura, e Pedrosa, para as artes plásticas, e que pudemos ver florir na obra dos três poetas paulistas na década de 1960. Desde então, a explosão de energias do indivíduo criador manifesta-se de modo singular, por uma maneira inteiramente própria de elaborar um esquema geral de relacionar os materiais: dinamismo. O indivíduo moderno, dinâmico e virtuoso, atingiu um estágio em que o *expressar* engendra por si próprio todo um sistema de significação assim reconhecível: "desse modo, o caráter dinâmico não está na concepção do universo do artista, mas em si mesmo"[773], o que Sérgio Buarque de Holanda chamou de *gesto*.

Houve no movimento concretista um sentimento de modelo cultural suscetível de ser generalizado que não existe mais na fase posterior em que se dá o descentramento dispersivo e fragmentado do sujeito metido em uma totalidade multidimensional e descontínua. A fixação imanente aos materiais, própria ao concretismo, criou um modo de expressão direta, segundo o qual o fundamento estético é uma "sistemática negação dos valores artísticos mais desinteressados". Instaurou-se uma deliberada supressão de distâncias, uma "projeção nua", uma expressividade em primeiro plano que balança entre o hedonismo *estético* e o *moral*, servindo a ambos com igual desenvoltura e limites e que até então eram desconhecidos por nós. Pedrosa confirma, de modo esclarecedor, que "a direção de tal tendência é francamente num sentido antiestético, ou, pelo menos, antiartístico", o que, evidentemente, não se trata de um juízo de valor.

Em cada uma destas afirmações de Pedrosa aprendemos que a abertura da obra – a exploração limite daquela ambiguidade presente em toda a obra de arte – consiste na *comunicação intencional* de um objetivo antiartístico, mesmo que a endogamia se estabeleça e a obra se torne o fim último da ação teleológica do artista. Somente quando – devido à repertorização cultural – os elementos empregados tornaram-se capazes de levar o espectador a uma reflexão fora da proposta pelo próprio objeto, que esse caráter alegórico e metonímico da obra contemporânea, gestada no modernismo de Baudelaire e que teve suas primeiras florações em Rimbaud, Mallarmé e Verlaine, pôde se apresentar. Trazemos, assim, a ideia de *deslocamento* de volta ao primeiro plano.

Afirmamos anteriormente que a música havia sido a arte arquetípica do século XIX porque ela era a primeira e mais perfeita execução da ideia apartada da práxis, como manda a

[773] M. PEDROSA, "Da Abstração à Auto-Expressão" (1959). In: *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 36.

tradição idealista que se estende de Platão a Kant. O abandono da *mimese* (imitação da natureza, inclusive a humana) e a afirmação do *estilo* (homologia de estruturas no uso privado da linguagem pela manipulação das formas) expressam a afetividade pela relação conflitiva entre indivíduo e generidade, que se manifesta em todos os âmbitos da vida, e não apenas na mediação obra-cotidiano que destacamos neste trabalho. No século XX, o referencial passou para a pintura, porque ela foi a primeira e mais perfeita realização da transferência paradigmática, ou deslocamento operacional, ao adotar o modo de funcionamento da música para realizar uma arte das cores plenamente livre da fidelização à imagem.

Iniciou-se o desbravamento especulativo do espaço criável, decorrente da relação com os novos meios de fixação do registro imagético (fotografia/cinema), que tornou a pintura a arte das tintas libertas num contexto progressivamente invadido pelo uso da imagem[774]. Nesta nova situação, ocorreu ao menos uma separação fundamental de caminhos: a arte *abstrata* partiu da natureza e a depurou por artifícios mentais, até não restar nada mais a não ser a pura essência interior, enquanto a arte *concreta* não partiu da natureza, mas dos elementos que podiam gerar uma nova natureza. Tendo por base esses princípios, Max Bill chegou a mencionar o parentesco entre música e pintura não figurativa, cuja exercitação rigorosa "afasta o romantismo expressionista e surrealista".

Na poesia, esse intercâmbio ficou patente com a tradição do poema visual moderno que arrojou outra e mais antiga corrente de poemas figurados terminada em "Djims", de Victor Hugo. O poema visual moderno, nascido com Mallarmé e desenvolvido de modos distintos por Apollinaire, pelo futurismo italiano e pelas vanguardas literárias russas, trouxe à poesia novos recursos de abordagem do espectador que são próprios às artes plásticas. Leitura coletivizada, diversificada em planos multilineares, padronização e exploração de novos níveis semióticos (espaço gráfico, cores, tipografia etc.) e tantos outros meios propiciaram uma distribuição visual do significante fonológico que fez interagir "categorias plásticas da escrita e categorias semânticas do conteúdo", como definiu Antonio Vicente Pietroforte[775] (1964-). É a ruptura definitiva com o verso enquanto unidade mínima do poema.

[774] Paul Klee, que foi músico, consagrou-se como precursor dessa transição, como Schoenberg, que fora pintor, colaborando pelo trajeto inverso. O esforço e principais convicções de Klee estão registrados no seu "Credo Criativo", sobre o qual discorreu Boulez em *Le Pays Fertile Paul Klee* (Gallimard, 1989). Já Schoenberg, esteve sempre mais próximo de Kandisnky, ecoando na "Arte Concreta" do pintor russo, com correspondências analisadas por Luc Ferry.

[775] A. V. PIETROFORTE, *O Discurso da Poesia Concreta: uma abordagem semiótica*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2011, p. 43.

Vemos, desse modo, que o intercâmbio de paradigma ou correspondência entre as artes, buscou revelar a universalidade da linguagem enquanto carga expressiva ou força libertadora, para além das convenções referentes a um determinado campo (literário, musical, pictórico ou teatral). O que diferiu em muitos casos foram os propósitos e consequências dessas investidas, que sempre implicaram visões e relacionamentos distintos com esta tradição que eles todos estavam construindo coletivamente. Ademais, o deslocamento parece indicar a falência da linguagem como agente da mimese e firmá-la como substituta da razão no desafio de cingir o mundo.

Banalizada pela rotina e petrificada pelas convenções, a impotência da linguagem confirma a própria perda da função de uma arte cuja condição de existência é sua conversão em mercadoria. Assim como as vanguardas, a obra de arte modernista tentava se subtrair às leis de um mercado que era sua própria condição de possibilidade, lutava para não ser aquilo que se apresentava como sua condição, seu destino inevitável. Isso é profundamente humano e é uma luta universal em pleno sentido, enfrentada historicamente dos mais diferentes modos.

A obra pós-moderna aceita, *grosso modo*, o mercado, pois duvida não só de todo e qualquer hábito herdado, das convenções da tradição (do realismo, da mimese, do espaço euclidiano), mas também do estilo individual capaz de organizar a realidade: o sujeito dito centrado ruiu e com ele a possibilidade de se imprimir ordem ao caos, extrair racionalidade da desordem. Agora esta tarefa cabe à ciência, à técnica e, acima de tudo, à máquina (cristalizada na tecnologia) ou a ninguém mais. Surgiu um abismo "entre uma percepção fenomenológica e uma realidade que transcende todo pensamento ou experiência individual"[776]. O que resta, como esforço entre um extremo e outro da cultura burguesa, é o texto: um corpo que pulsa, como definiu Barthes.

Foi a falência desse projeto modernista anunciado por Mallarmé que as vanguardas históricas do início do século XX denunciaram em suas ações: a vanguarda tenta, novamente em termos jamesonianos, "substituir as formas individualistas anteriores (do realismo convencional ou do modernismo atualmente convencionalizado)"[777]. Todavia, no Brasil, as vanguardas aparentemente não desempenharam o mesmo papel histórico que lhes coube na Europa, colocando inclusive em constante questão a pertinência do uso do termo para

[776] F. JAMESON, op. cit., p. 564.
[777] Idem, *As Marcas do Visível*, p. 56.

designá-las, algo que perseguimos insistentemente. O mais correto seria dizer que, aqui, as vanguardas desempenharam ironicamente o papel que coube a seu duplo: a institucionalização da arte. Por isso, torna-se apropriado o paradoxo de "vanguardas individuais do modernismo", ainda que prefiramos "pós-modernismo".

Se a poesia concretista nasceu e viveu da problematização espacial no manejo da linguagem, adquirindo novas responsabilidades e atributos desconhecidos pelo poetar tradicional, seu ponto máximo ou desdobramento natural se deu em 1964, com o *poema semiótico* (*poema código*, depois *poema-processo*) definido por Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto e com os *Popcretos*, de Augusto de Campos e Waldemar Cordeiro, momento em que "os poemas transam os detritos do mundo industrial, suas imagens-marca, irônicas e sem funcionalidade, investem contra o cotidiano e indagam seu sentido"[778].

Haroldo de Campos foi o único dos três que nunca produziu esse tipo de poema sem palavras (à base de fotografias, colagens ou desenhos): sempre foi o mais verboso. Enquanto seus parceiros entregaram-se à visualidade pura, Haroldo, o poeta escafandrista (criador de uma "mineralogia do texto"), mergulhou na prosa fragmentária que originou sua obra em curso, *Galáxias*, escrita a partir de 1963, inspirada em Pound e Joyce. Um desfecho lógico para um trabalho orientado pela afirmação da continuidade da palavra e do discurso, diferentemente do poeta-*designer* (como foi o caso de Pignatari que afirmava: "o poeta é o designer da linguagem") que se afirmava num contexto em que a poesia passava a ser feita com palavras cujas "correlações entre expressões e conteúdo não se limitam ao nível lexical"[779].

Os três aprenderam com Pound a abordagem seletiva da tradição e a tradução como criação cultural: os critérios para a genealogia foram estabelecidos aí e tudo o que ocorreu depois se resume ou se conecta a isso. De Mallarmé, os concretistas mantiveram, como era de se supor, o que lhes convinha: a busca da raridade e do rigor como exposto em seus últimos escritos[780], ficando de fora a ligação do poeta francês com as vanguardas, especialmente com o surrealismo, como aparece no Manifesto Surrealista, em Octávio Paz ou Antoine Compagnon. Este último, aliás, define a poética de Mallarmé como o "ideal da palavra poética nos antípodas da realidade cotidiana; ele acreditava na separação absoluta entre poesia e jornal", numa espécie de "metafísica da literatura", que distingue a *palavra essencial*

[778] I. SIMON, V. DANTAS, *Poesia Concreta*, p. 59.
[779] A. V. PIETROFORTE, op. cit. p. 42.
[780] Cf. S. MALLARMÉ, *Igitur, Divagations, Un Coup de Dés*. Paris: Gallimard, 1994.

(poética) da *palavra bruta* (ordinária). Em Mallarmé, o exercício estético é uma recusa ao pragmatismo mercadológico, especialmente no que diz respeito à arte[781].

Assim os concretistas idealizaram e praticaram com pioneirismo um modelo de possessão das técnicas de vanguarda, das culturas populares e, depois, da arte engajada, para convertê-las em subsídio para uma cultura industrial de massas (estetização da mercadoria) à sombra de um governo golpista e ditatorial. Extorquiram destes movimentos a vitalidade que lhes era própria, convertendo-a em uma riqueza de outra natureza e que se volta contra as vítimas de sua sangradura. No fim das contas, falar da institucionalidade dos poetas concretos significa reconhecer isso: que eles despolitizaram e desnacionalizaram Oswald de Andrade, vanguardizaram José de Alencar e reduziram Machado de Assis, Guimarães Rosa e tantos outros; finalmente, valorizaram Pedro Kilkerry, Odorico Mendes e Sousândrade como representantes radicais do *novo* quando, na verdade, estes sempre remaram, senão *contra* ao menos *a reboque*, das demandas por transformação social na incipiente nação brasileira. O que lhes permitiu fazer isso foi a categoria de *texto* que passou ao centro das diretivas supraliterárias.

Quiseram reviver tradições culturais olvidadas, mas apenas aquelas ligadas ao colonizador, a fim de referenciar um presente em que a realidade caótica (entrópica) precisava ser orientada por uma elite racional, bem informada e livre de vícios populistas. Por isso, a proposta final concretista é a de modernismo sem afirmação da liberdade individual; de uma cultura burguesa sem quaisquer pretensões, mesmo que retóricas, de igualdade, fraternidade ou senso de solidariedade, e sem tempo para exercitar o amor individual ante os afazeres sempre prementes da técnica. É unicamente racionalização, cientifização ou manipulação calculista, com momentos sub-reptícios de erotismo.

Importa constatar, uma vez mais, que nos programas das bienais de 1951 e 1953, já estavam excluídos o surrealismo e o dadaísmo, algo que se repetia desde a primeira exposição realizada no MAM (Do Figurativismo ao Abstracionismo). O nascimento da arte do século XX, como indica a leitura de "Arte Experimental e Museus", de Mário Pedrosa[782], foi assimilado pelo público brasileiro (entre eles os poetas que viriam a compor o grupo concretista) a partir da conversão das vanguardas em paradigma modernista: revisionismo pós-moderno. Acrescente-se, ainda, o predomínio das artes visuais (pintura, escultura e

[781] A. COMPAGNON, "XX^{e} Siecle", pp. 560-1.
[782] M. PEDROSA. "Arte Experimental e Museus". In: *Política das artes: textos escolhidos I*, pp. 295-296.

arquitetura) e, claro, o cinema, que estimularam o deslocamento da prática poética para o paradigma da espacialização dos seus elementos constituintes.

Apegando-se a um conjunto técnico que visava neutralizar a instância do estilo pela afirmação da intertextualidade, o concretismo inaugurou entre nós a prática pós-moderna habitual de fornecer um produto desprovido de sua essência (o simulacro). Por mais que tal artifício tenha sido interessante e fecundo no campo literário, ele foi insuficiente para a eternização almejada pelos noigandres. Então houve insistência, mantendo sempre o mesmo tipo de argumentação (mas modificando periodicamente o perfil da reflexão) que, ao colocar-se como a proposta estética mais avançada, subentendia, além da necessidade de extravasar o âmbito literário, a de se represar no passado o "arcaico" das manifestações ditas autóctones.

Se Duchamp levou o cotidiano, o detrito e o residual ao museu a fim de gerar uma denúncia-choque capaz de salvar o sujeito e a arte (mesmo que um sujeito esquizofrênico e uma arte de tipo nietzschiano), os concretistas transformaram, dia a dia, a arte em cotidiano mercante, operando com os mesmos procedimentos da indústria cultural. Não se trata mais, no projeto da poesia concreta, de refuncionalizar a arte pelo choque, mas de negá-la, aproximando-a do cotidiano pela aplicação utilitarista (teoria da informação); eliminando, portanto, seu caráter monadológico de utopia centrada no indivíduo. Mesmo Adorno, crítico ferrenho do surrealismo e defensor intransigente da autonomia artística reviu, em 1956, o movimento liderado por André Breton com relativa positividade, elogiando justamente aquele posicionamento que os concretistas detestavam: a persistência do subjetivismo que eles viam como romântico ou expressionista ("euismo")[783].

Como afirmado em "Poesia Concreta: pequena marcação histórico-formal", de Décio Pignatari, "a poesia concreta é exatamente o oposto de todo surrealismo e expressionismo", pois ambos mantêm a subjetividade do sujeito enunciante. Igualmente, estava excluído, nunca por questões políticas, mas estritamente estéticas (especialmente por seu aleatorismo), o futurismo italiano. Já o dadaísmo que, segundo Mário Pedrosa, Lenin conheceu entre 1915-6 no Cabaret Voltaire, foi recusado devido ao ataque desferido contra a autonomia da arte. O

[783] "Há [no surrealismo] decomposição e rearranjo, mas não dissolução. O sonho age, certamente, do mesmo modo, mas o mundo das coisas aparece nele de forma mais velada, sem se apresentar tanto como realidade – o que ocorre em maior grau no Surrealismo, onde a arte abala a própria arte. […] As imagens dialéticas do Surrealismo são as de uma dialética da liberdade subjetiva em uma situação de não liberdade objetiva. […] Mas se hoje o próprio Surrealismo parece obsoleto, isso ocorre porque os homens já renunciaram a essa consciência da renúncia, capturada no negativo fotográfico do Surrealismo". T. ADORNO, "Revendo o Surrealismo". In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, pp. 136-138-140.

critério que lhes permitiu essa reorganização da tradição foi a construção de um *paideuma*: um conjunto de autores com quem se pode aprender.

Este novo critério, extremamente iconoclasta do ponto-de-vista historicista, deslocou a poesia para o campo da espacialidade, mas não configurou uma ameaça à instituição arte tal como ela existe no mundo burguês, ainda que alterando o estatuto da obra. O *paideuma*, extraído enquanto ideia de Pound e elaborado de acordo com as necessidades institucionais dos concretistas no torvelinho da modernização brasileira, criou novas visões sobre o passado na medida em que estabeleceu linhas relacionais entre autores que diferiam das tradicionais: "o olho sincrônico enxerga a rosácea das convergências"[784]. A arte não foi atacada, mas disputada pela criação de novos ícones, esquecidos ou desconhecidos, que anulam os demais, consolidando uma cosmovisão literária inédita.

A tradição se reelabora integralmente enquanto criação do presente voltada para o futuro, permitindo-nos perceber como havia nessa visão concretista de uma tradição firmada no ataque à linguagem, uma oposição latente ao esforço de Antonio Candido em sua *Formação da Literatura Brasileira*: percorrer o caminho contrário ao que conduziu a literatura produzida no Brasil ao seu caráter propriamente nacional. E também diferia da linhagem apontada por Mário Pedrosa para as plásticas (a partir da exposição de Kathe Köllwitz[785]) ou Ferreira Gullar para as artes de um modo mais geral em *Vanguarda e Subdesenvolvimento*.

O traço comum a Candido, Gullar e Pedrosa era o *engajamento*, apesar das divergências de feitio, o que, por sua vez, era a herança do mais elevado humanismo modernista. No novo critério estabelecido pelos noigandres, diferentemente, a produção poética está suspensa da tradição literária de uma língua e desresponsabilizada dos problemas mais próprios à vida nacional. Pode-se verificar isso, entre outros lugares, na afirmação de Augusto em "Um Lance de 'Dês' do Grande Sertão" (ao dizer que Guimarães Rosa não foi tão longe quanto Joyce) ou na assimilação tardia ao *paideuma*, portanto, sempre pelos mesmos critérios, de João Cabral ("O Geômetra Engajado", de Haroldo) e Oswald de

[784] H. CAMPOS, "Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma leitura de Fenollosa", p. 38.
[785] M. PEDROSA, "As Tendências Sociais da Arte e Käthe Kollwitz". In: *Política das Artes*, p. 35-56.

Andrade ("Oswald de Andrade: riso clandestino na cara da burrice", de Décio, ou "Kurt Schwitters ou o Júbilo do Objeto", de Haroldo) e em mais uma longa lista de referências[786].

É essa dificuldade que nos repõe os velhos problemas de esquematizações teóricas na definição de vanguarda, modernismo, neovanguarda, hipermodernismo, pós-modernismo *et al*. Independentemente da nomenclatura que adotemos, importa observar que no Brasil os experimentos mais radicais das vanguardas europeias chegaram esvaziados, quando não foram inteiramente abandonados. Sua influência se fez mais vibrante nos *modos de intervenção* (agrupamentos, manifestos, polêmica, obra aberta etc.) e no *desvio da tradição,* que inclui uma nova periodização das vanguardas e a substituição do repertório "oficial" por novas linhagens estabelecidas a partir de autores supostos como historicamente marginais, consumando uma nova concepção de arte. Assim, os poetas noigandres não se relacionaram com o arquivo (o acervo geral da tradição ocidental) por meio do escândalo, mas de uma crítica revisionista e sistematizadora, reelaborada de um ponto de vista específico: fixação de uma tradição seletiva nova e exclusivista que tem como critério o *paideuma*.

Aquela predisposição de Augusto, Haroldo e Pignatari ao emudecimento, ao apagamento do indivíduo burguês, germinada ainda nos anos 40, encontrava sua adequação na Bauhaus, em Max Bill, no neoplasticismo e em algumas outras derivações do abstracionismo construtivo do modo como foram lidos em Ulm (seguindo os princípios da Escola Superior da Forma). A poesia concreta tentou (sem conseguir efetivamente) resolver o problema da morte da poesia no mundo burguês, comprovando (a despeito de sua intencionalidade) aquilo que Rimbaud havia proclamado quase cem anos antes: ao poeta burguês, o maior ato possível é a expressão de seu mutismo[787]. Ao passo que, na fase autenticamente concretista, a eliminação do sujeito enquanto categoria mediadora da construção poética tornou-se a condição sem qual o ataque frontal à medula da linguagem não poderia ser realizado. A *racionalização técnica* da plasticidade do poema, com auxílio da matemática, Gestalt ou *design*, viabilizou historicamente a autoextinção literária da poesia.

[786] Mário Pedrosa explica mais uma vez: "[...] quem primeiro falou em 'concretismo' foi o nosso caro e grande confrade argentino, Romero Brest, quando de passagem por aqui fez, entre São Paulo e Rio, algumas conferências. Também tivemos pela mesma época a grande retrospectiva de Max Bill, organizada por Bardi no Museu de Arte de São Paulo. E, afinal, a primeira Bienal, não esqueçamos, deu o grande prêmio de escultura a uma das obras mais típicas de Bill, a famosa Unidade Tripartida, que acabou seduzindo Mary Vieira para a Suíça". M. PEDROSA. "O Paradoxo Concretista", p. 26.

[787] "[...] não há nenhum escritor que não seja um dia digerido pelas instituições literárias, salvo se ele se puser a pique, isto é, salvo se ele cessar de confundir seu ser com o da palavra: eis por que tão poucos escritores renunciam a escrever, pois isso significa literalmente matar-se, morrer para o ser que escolheram; e se esses escritores existem, seu silêncio ressoa como uma conversão inexplicável (Rimbaud)". R. BARTHES, "Escritores e Escreventes", p. 35.

Desse modo, a poesia concreta madura realizou, no campo artístico (pela caça ao estético), a promessa de uma evolução capitalista sem a individualidade burguesa, uma vez que é possível uma poesia sem um *eu lírico*.

Essa construção à base de elementos *repertorizados* moveu os elementos expressivos ou vanguardistas de outrora para uma interação quase mecânica, como dá a entender a passagem: "Portanto, aos poetas, que calem suas lamúrias pessoais ou demagógicas e tratem de construir poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos"[788]. Nisto está implicada uma política cultural que Adorno classificou como um conjunto de "transposições cientificamente refutáveis de procedimentos científicos à arte", uma falência que, em seu entender, não redime "a obra de arte do eu", mas "entrega-a à trivialidade"[789].

Em "O Rei Menos o Reino", de Augusto, por exemplo, ainda existia aquela experiência fenomenológica sobre a qual se firma a pesada alegoria da sensação que antecede ao discurso: não abolia a imagem, lutava com ela. Só na poesia concreta heroica (1956-60) houve, junto à negação da entoação, a abdicação da imaginação poética que, enquanto tal, provou que o predicado não interessava mais ao sujeito. O poema-objeto se pensa (e se pretende) desprovido de sujeito, porque regido pelas leis gestálticas que o livram das amarras do humanismo.

Aqui se dá uma grande discussão que não pode ser resolvida neste curto espaço final: os concretistas tentaram substituir esses "gestos vocais" por estruturas de outra ordem, o que significa uma abdicação do som como elemento articulador da sensação íntima legada ao poema por seu significado. Também já reparamos que o efeito de simultaneidade pretendido pelos concretistas não é mais que a potencialização do conhecido efeito último do poema que, historicamente, sempre foi o de transformar "em duração o que se dava a princípio como um átimo"[790]. A diferença é que, agora, a utilização do som configura o próprio significado do poema, como em "Poetamenos" e seu recomeço propenso ao marco zero da linguagem. Em um poema concreto, a sintaxe, habitualmente responsável pela associação sequenciadora em

[788] D. PIGNATARI, "Construir e Expressar". In: T. P. C., p. 176.
[789] "As autênticas obras da desintegração seriam aquelas em que a derrubada instauraria um sentido das obras de arte, sínteses de segundo grau; o último movimento da *Canção da Terra* [G. Mahler] é um dos modelos musicais mais duradouros e impressionantes disso. [...] A arte é a dialética entre o princípio racional que confere forma e o impulso mimético [...] se, em lugar de indicar essa dialética, se coloca programaticamente de um ou outro lado, se anula". T. ADORNO, "La Forma en la Nueva Música", pp. 628-9.
[790] A. BOSI, *O Ser e o Tempo da Poesia*, p. 36.

que prevalece o sistema social da comunicação sobre o som, passa a ser sufocada por este mesmo som.

Na história ocidental, a índole sonora do artefato poético se apresenta na entoação, cujo melodismo (curva da voz que enuncia, modula e reflete) é ontoexpressivo, porque forjado sobre uma matéria comum coletiva (a linguagem). São os atos da afetividade humana na busca de um tipo especial de relação com a realidade. Cientes disso, os concretistas desenvolveram muitos modos de afligir a linguagem convencional, a fim de desenvolver uma nova. Seja pela atomização de suas partes constituintes, seja pela infinitude de sua duração no tempo[791], há sempre o intuito de interditar a expressão e, consequentemente, a afetividade. O modo como eles empregam os fonemas faz, quase sempre, com que sejam proferidos com a mesma intensidade e no mesmo tom (anulação da dicção, das instâncias gestuais da alma), criando as estruturas de leituras circulares. A espacialização do poema é aqui, muitas vezes, maquinação e atomização, como em "Cidade" (1963) ou em seus "correlatos simbólicos" tantas vezes evocados pelos concretistas: o ocaso, os fluxos e refluxos da maré, o correr dos rios, o som e o silêncio, entre tantos.

Estava liquidada aquela expressão que destacamos na alternância da sílaba forte em determinados poemas e quando da regularidade assimétrica no ritmo de "O Lobisomem" (assimetria que nem sempre é polirritmia). Na fase heroica, notamos a ausência da "explosão sensória", pelo acúmulo diversificado de informações, característica ao simultaneismo cubofuturodadaísta dos primeiros anos. Houve nestes casos, pelo contrário, um esforço sistemático pela "contenção máxima" de palavras semelhantes ou próximas, com a devida homogeneidade das fontes (sempre sem serifa e preferencialmente de tipo futura), limpeza visual, base geométrica e disposição simétrica pela superfície da página.

Como se vê, há anulação da expressão em todos os sentidos, deixando o caminho livre para a estetização da mercadoria: um modelo especial de codificação do ausente, predicação, atribuição de ser às coisas que não exerce mais a possibilidade de um ponto de vista, nem propõe qualquer visão sobre os fatos mundanos. Uma vez que "a proposição é uma figuração

[791] "Sem semelhança e dessemelhança, a forma musical dificilmente é concebível. Inclusive o postulado da não repetição, da desigualdade absoluta, exige um momento de igualdade sem o qual o desigual não pode ser desigual. [...] Toda forma musical, indiferentemente de com que meios opera, implica a recapitulação em sentido amplo; mas esta, inclusive em sua configuração mais oculta, se tem feito algo quase insuportável". T. ADORNO, op. cit., p. 623.

da realidade, [...] é um modelo da realidade tal como pensamos que seja"[792], algo permanece inalcançável na transferência de paradigmas, o que não é uma contradição ou fraqueza, e que constitui a problemática central dos exercícios-jogos concretistas da fase heroica: *a estrutura*.

A questão da *estrutura* está ligada, portanto, ao modo como se efetiva a relação autor-obra, estilo individual-objetivação estética, do modo mais próprio possível. Sérgio Buarque de Holanda também mencionou essa controvérsia ao falar da tentativa de se elaborar uma "língua pessoal" composta de "fragmentos fósseis" no expressionismo de Kurt Schwitters, no "fabricar sua língua romana" em Stefan George (1868-1933) ou no *Finnegans Wake*, em que Joyce leva a "extremos inauditos a perversão já esboçada em Ulysses". Também não deixou de notar como isso muitas vezes conduz à "presença simultânea em cada frase de duas ou mais significações, frequentemente distintas e até opostas"[793], como se essa relação subjetividade-objetividade não pudesse mais ser expressa – devido a implicações elocutórias do "falar de si mesmo" – sem a *abertura da obra* e o feitio de *obra em curso*. Na arte pós-moderna, é como se o estilo consistisse no modo próprio como se estabelece uma escritura em que "a marca do gesto do autor e de sua mitologia privada é uma constante"[794].

Se o poema sempre foi, dialeticamente, representação do objeto e expressão do sujeito, qual é o objeto da poesia concreta? A própria poesia (metalinguagem). Isso já existia anteriormente, o que não existia ainda era esse esvaziamento subjetivo pela espacialização gestáltica da forma sensível do material poético (*estrutura*) que prevalece sobre a discursividade convencional. Mas esse esvaziamento *é* expressão, ou melhor, *é pura expressão* (uma vez que o referente mimético está ausente) da tentativa de se desindividuar para realizar a poesia (anti-expressão). Alfredo Bosi, então, pergunta: "a poesia, que é feita de *verbum* e só de *verbum*, deveria negar a sua estrutura ôntica para ser realmente poesia?"[795]. Segundo os concretistas, sim: a palavra continua sendo imagem-pensamento-som, mas com um papel diminuto da discursividade lógica (linear).

Vimos, finalmente, que a orientação geral dos concretistas pelo apagamento do sujeito inviabilizou a prática da incomunicabilidade. Foi, portanto, o caminho inverso ao de Schoenberg, Kandinsky e Koellreutter (abstracionismo). O problema denunciado pela Carta

[792] L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2001, p. 165.
[793] S. B. HOLANDA, "Pássaro Neutro". In: *O Espírito e a Letra: estudos de Crítica Literária*, vol. II (1948-1959), pp. 131-3.
[794] P. MENEZES, *Roteiro de Leitura: poesia concreta e visual*, p. 77.
[795] A. BOSI, op. cit., p. 29.

Aberta de Guarnieri (o de uma obra que não se entende com a forma) foi superado graças ao utilitarismo da Gestalt: menos informação, como cobiçado por Max Bense. Uma posição que, como destacamos inúmeras vezes, contradita Mallarmé e suas palavras em liberdade total. Em São Paulo, quanto mais o sujeito se ausentou, mais comunicativo, direto e cotidiano tornaram-se seus objetos, o que teve como um de seus desdobramentos a teoria semiológica da comunicação.

Schoenberg procurou a incomunicabilidade para afirmar a expressão subjetiva, como sempre reconheceu Adorno (por exemplo, no "sismógrafo psicológico" de *Erwartung*). Se a expressão subjetiva se ausenta, não há mais espaço para a estética porque a arte de tipo estético, da expressão dos afetos, se realiza pela carga universal que se revela pela singularidade. Sai do cotidiano para depurar-se singularmente e essa depuração é o justo trabalho da individualidade com as formas ao tratar um tema ou sua ausência. Esta é a principal utopia que a arte apresenta ao mundo burguês: a utopia do sujeito.

Produzir arte segundo esses parâmetros modernistas significa atribuir, pela subjetividade que se faz mundo, um sentido humano à heterogeneidade das coisas; criar um meio homogêneo apoiando-se mais ou menos na tradição dependendo da contingência histórica. Quando houve apagamento do sujeito (desindividuação), houve dissolução da arte como concebida na modernidade, porque se dissolveu um de seus fundamentos, o distanciamento da individualidade com relação ao cotidiano ("relativismo monádico"), o que no mundo ocidental se dá essencialmente pela racionalização. A utopia perversa do concretismo é a da *entropia negativa*.

Lukács viu a coisa só por aqui e chegou a conclusões produtivas. Viu como as técnicas de vanguarda liquidavam as mediações entre subjetividade e objetividade, mas não notou diferença entre a afirmação do sujeito (no surrealismo, no expressionismo ou na ironia fraudadora da arte em Duchamp) e a negação de sua possibilidade na Bauhaus, no neoplasticismo, no suprematismo ou no serialismo. Aqui é preciso acrescentar duas coisas: 1) a morte do sujeito, que se dá nas neovanguardas, continuando o caminho modernista que vinha de Mallarmé, foi brevemente interrompida pelos protestos de vanguarda e 2) nas vanguardas em que houve a morte do sujeito (futurismo italiano, suprematismo etc.), elas estavam associadas a um espírito coletivizante que comportou todos os tipos de convicções políticas.

Era justamente nessa afirmação da subjetividade que consistia a obra de André Breton, que foi um adorador da *novidade* e da surpresa na arte, mas, como salientou Octávio Paz, nunca gostou do termo "invenção", preferindo "revelação": revelar o que está escondido na fala, o secreto pelo escândalo, a paixão pela linguagem e o maravilhoso pelo inconsciente. O que há de aparente conciliação entre modernismo e técnica em Breton, procura mais revelar o que está à margem ("a outra voz"), do que se colocar como vanguarda do processo histórico como nos futuristas. "Nem Dada nem o surrealismo não adotaram as máquinas. O surrealismo as profana"[796].

Além de ter se recusado a ser julgado segundo critérios estéticos, o surrealismo ainda foi o inverso declarado de qualquer arte aplicada, revelando que "a vontade surrealista de abolir as fronteiras entre a arte e a vida não é nova, ela existia desde Nietzsche; o que é novo são os termos nos quais ela se exprime e o sentido de sua ação". A interpretação de Paz é a de que o surrealismo é a "necessária negação do ocidente". O próprio Breton retrucou-lhe em polêmica: "a negação vive em função afirmação e essa daquela; eu duvido que o mundo que começa possa se definir como afirmação ou como negação: nós estamos em uma zona neutra e a revolta surrealista deverá se exprimir de uma forma que não seja nem a negação nem a afirmação"[797].

Essa sutileza escapou aos olhos de Lukács e de tantos outros que não viram nessa ameaça à arte nos movimentos mais radicais das vanguardas, uma negação dos protocolos estéreis das formas e padrões racionais de estetização que anularam a relação arte-cotidiano e, posteriormente, também a subjetividade: o apagamento do enunciador tem, portanto, sua verdade social. As formas tradicionais já haviam sido questionadas antes das vanguardas, mas não em seus esquemas de seleção (homogeneidade dos materiais) e agenciamento racional: ou seja, quanto a sua função social. Este protesto irônico, talvez porque primeiro (e nesse sentido também vanguardista), comprova que onde permaneceu a razão, os velhos critérios de seleção, padronizou-se o indivíduo; onde houve adoção do acaso, da aleatoriedade, do inconsciente, do objeto encontrado e da histeria, pôs-se a subjetividade.

A opção dos concretistas foi a de negar o sujeito para afirmar a arte, sacrificar o homem para salvar a arte. Nas vanguardas, sacrificou-se a ambos em ocasiões distintas: a arte para salvar o homem diante do maquinário da dominação reificante (surrealismo e dada) e o

[796] O. PAZ, "André Breton ou la Recherche du Commencement", p. 36.
[797] Ibid., pp. 34-5.

homem para fazer triunfar a máquina (futurismo e Stijl). Uma cisão que variou quanto aos movimentos e seus países de origem, ou melhor, quanto aos grupos sociais implicados, algo que se polarizou internamente na Bauhaus.

Os poetas paulistas deram prioridade, especialmente, às vertentes racionalizantes (não-automático, não-aleatório, não-subconsciente) para produzir uma arte matemática, serial ou gestáltica, em anulação plena da experiência psicológica, do lirismo, da assinatura enunciadora: uma espécie de futurismo italiano racionalizado. Sintomaticamente, também se preferiu a homogeneidade dos materiais e o uso de elementos artisticamente repertorizados. Outra presença constante foi a dos argumentos evolucionistas (progresso lógico das formas e materiais, evolução da sensibilidade para a sua recepção) e a busca por legitimidade: manifesto não incendiário e um programa construtivo inserido em uma linhagem histórica.

Se essas características não servem como critérios para avaliar a qualidade das obras (e, de fato, não servem), ao menos ajudam a explicar determinadas escolhas artísticas e o que elas representam do ponto de vista histórico e, consequentemente, social. Aquela diminuição da informação (redundância), para exercer um maior controle do corpo comunicável (simulacro) que se pretende (e é) autônomo com relação a seu conteúdo enquanto *referente na elaboração de um discurso*, não anula seu conteúdo enquanto *função na circulação ideológica*. Sua essência está relacionada a discursos prévios que sedimentam a textualidade de uma ideologia, e nesse sentido não é outra coisa que uma bricolagem (intertextualidade) da mitologia midiático-mercantil, na qual não há mais espaço para um estilo, porque o real já não importa.

Revisores de nossa história da literatura e da teoria existente sobre ela, introdutores (tradutores) de correntes inteiras de artistas e teóricos, sistematizadores do ensino e pesquisa acadêmica – que contribuíram também no campo da música e da musicologia (impondo compositores, padrões de audição e investigativos) –, atualizadores da prática poética, fundamentadores ou sistematizadores de uma teoria tradutória consistente; toda essa construção cultural em torno do *paideuma* concretista foi norteada por algumas preferências que confluíram para um único caminho possível de extinção da poesia enquanto prática literária, para inseri-la em uma dimensão semiótica total: a grafo-sintaxe (*sintaxe relacional*) própria a um poema-mercadoria.

O que vimos, afinal, foi a morte da poesia, sua desliteralização para tornar-se um texto concentrado na noção de comunicação (estrutura) em uma sociedade cuja liga metabólica consiste na mercantilização da cultura pela via do espetáculo-imagem.

Bibliografia

ADORNO, T. *Escritos Musicales III (Obra completa, 16)*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz e Antonio Gómez Schneekloth. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

_____. "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição". In: *Os Pensadores*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultura, 1999, pp. 65-108.

_____. *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

_____. "Lukács y el Equivoco del Realismo". In: *Realismo: mito, doctrina o tendencia histórica*. Trad.? Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporaneo, 1969.

_____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

_____. *Nottes sur la Littérature*. Trad. Sibylle Muller. Paris: Flammarion (Col. Champs essais), 2009.

_____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ADORNO, T., EISLER, H. *Musique de cinéma*. Trad. Jean-Pierre Hammer. Paris: L'Arche, 2001.

ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Jean-Pierre Hammer. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

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

ALBERA, F. *Eisenstein e o Construtivismo Russo: a dramaturgia da forma em "Stuttgart"*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ALMEIDA, R. "Atonalistas Brasileiros", *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, 30 nov. 1947.

ALTRAN, P. S. *Biblioteca de Centro Cultural, Qual o seu Papel? Um estudo sobre a biblioteca da Casa das Rosas*. Monografia (Conclusão de Curso em Biblioteconomia) – FESPSP. São Paulo, 2011.

AMARAL, A. *Arte Construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Melhoramentos, DBA, 1998.

_____. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* (catálogo). Rio de Janeiro, São Paulo: MAM, Pinacoteca do Estado, 1977.

ANDERSON, P. "Modernity and Revolution". *New Left Review*, n. I/144, march-april. 1984.

ANDERSON, P., MANDEL, E. *A Burocracia no Movimento Operário*. Trad.? São Paulo: Editora Aparte (Cadernos Democracia Socialista vol. V), s.d.

ANDRADE, M. *Aspectos da Literatura Brasileira*. (Obras de Mário de Andrade, vol. X). São Paulo, Brasília: Martins Editora, INL, 1975.

_____. *Aspectos da Música Brasileira*. (Obras de Mário de Andrade, vol. XI) São Paulo: Martins Editora, INL, 1975.

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. (Obras de Mário de Andrade, vol. VI). São Paulo, Brasília: Martins Editora, INL, 1975.

_____. *Música e Jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1993.

_____. *Música, Doce Música*. 2ª ed. São Paulo, Brasília: Martins Editora, INL, 1976.

_____. *O Banquete*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. *Pauliceia Desvairada*. São Paulo: fac-símile (*1922 Caixa Modernista 2002*), 1922 [2002].

_____. *Pequena História da Música.* 9ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.

_____. *O Baile das Quatro Artes*. (Obras de Mário de Andrade, vol. XIV). São Paulo, Brasília: Martins Editora, INL, 1975.

ANDRADE, O. *Poesias Reunidas*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.

APOLLINAIRE, G. *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*. Paris: Gallimard (Collection Poésie), 2008.

AQUIEN, M. *Dictionnaire de Poétique*. Paris: Librairie Générale Française, 1993.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARTIGAS, V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. vários. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Ensaios de Literatura Ocidental: filologia e crítica* (org. Davi Arrigucci Jr., Samuel Titan Jr.). trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 200.

AZEVEDO, L. H. C. et al. *Bibliografia Musical Brasileira*. Col. Bibliografia vol. IX. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Instituto Nacional do Livro, 1952.

BADIOU, A. *Pequeno Manual de Inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BANDEIRA, A. R. "Semana de Música Contemporânea". *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1945.

_____. "Ainda Koellreutter e a Música Brasileira". *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 01 mar. 1947.

BANDEIRA, J., BARROS, L. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antônia (USP), 2002.

BANDEIRA, M. *Apresentação da Poesia Brasileira: seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARROS, R., LINHARES, T. H. P. *Maluf: projeto arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antonia (USP), 2002.

BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Le Degré Zero de l'Écriture (suivi de Nouveaux essais critiques)*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

_____. *Sistema da Moda*. Trad. Leide do Lago Salvador Mosca. São Paulo: Nacional, Edusp, 1979.

BATISTA, M. R., LOPEZ, T. P. A., LIMA, Y. S. (org.). *Brasil: Primeiro Tempo Modernista – 1917/29. Documentação*. São Paulo: IEB, USP, 1972.

BELLUZZO A. M. M. (org.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial, Unesp, 1990.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. (Obras Escolhidas vol. III). Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. (Obras Escolhidas vol. I). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENSE, M. *Pequena Estética* (org. H. Campos). Trad. Jacob Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENTO, D. *Beethoven, o Princípio da Modernidade*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2002.

BERMAN. M. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1986 [1990].

BERNARDET, J. C. *Brasil em Tempo de Cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BERRIEL, C. E. (org.), *Mário de Andrade / Hoje*. São Paulo: Ensaio (Cadernos Ensaio-Grande Formato, vol. IV), 1990.

BEVILACQUA, O. "Música Viva – Hilary Koprowsky". *O Globo* (O Globo na Música), Rio de Janeiro, 11 out. 1940.

_____. "Música Viva". *O Globo* (O Globo na Música), Rio de Janeiro, 2 dez. 1947.

_____. "Dodecafonismo e Modas". *O Globo* (O Globo na Música), Rio de Janeiro, 28 ago. 1950.

BILLY, A. "Guillaume Apollinaire". In: *Guillaume Apollinaire: une étude par André Billy, un choix de poèmes et une bibliographie établis par Henri Parisot, manuscrits, dessins, portraits*. Paris: Editions Pierre Seghers (Col. Poètes d'aujourd'hui, vol. VIII), 1956.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3ª ed. revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *O Pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.

_____. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOULEZ. P. *A Música Hoje*. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *A Música Hoje 2*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Apontamentos de Aprendiz*. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BOURDIEU, P. *A Economia das Trocas Simbólicas.* Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 4ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRAND, M. "Música Cinematográfica", *Música Viva* n. 2, Rio de Janeiro, junho de 1940.

BRITO, T. A. *Koellreutter Educador: o humano como objetivo da educação musical.* São Paulo: Ed. Fundação Petrópolis, 2001.

BÜRGER, P. *O Surrealismo Francês*. Trad. José Pedro Antunes. In: ANTUNES, J. P. *Tradução Comentada de O Surrealismo Francês de Peter Bürger*. Tese/Tradução (Doutorado em Teoria Literária) – IEL-Unicamp. Campinas, 2001.

_____. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMARA, R. *Grafo-sintaxe Concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

CAMBI, F. *História da Pedagogia.* Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

CANCLINI, N. G. *A Produção Simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte.* Trad. Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (Col. Perspectivas do Homem), 1979.

CANDIDO, A. *Estudo Analítico do Poema*. São Paulo: Humanitas (FFLCH-USP), 1996.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itália, 1981.

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira*, 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul, 2007.

_____. *Literatura e Sociedade*, 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Publifolha, 2000.

CANDIDO, L. "Avessos da Dialética: Lukács, Adorno e o realismo no século XX", *Verinotio: Revista on-line de Educação e Ciências Humanas*, n. 12, ano VI, outubro de 2010, pp. 65-85.

_____. *Incomunicação ou Cosmopolitismo? H.J. Koellreutter e os debates sobre a comunicabilidade artística*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – ECA-USP. São Paulo, 2009.

CANEL, A. *Recherches sur les Jeux d'Esprit*. Evreux: Auguste Hérissey, 1867.

CANO, W. *Raízes da Concentração Industrial em São Paulo*. 2ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1981.

CARDOSO DE MELLO, J. M. *O Capitalismo Tardio*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARPEAUX, O. M. "Leviatã", *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 out. 1959, p. 42.

_____. *Uma Nova História da Música*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.

CARVALHO F. *Experiência Número 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi, uma possível teoria e uma experiência.* São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

CARVALHO. H. *Da Poesia Concreta ao Poema Processo: um passeio pelo fio da navalha*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – FFLCH-USP. São Paulo, 2002.

CASTRO, M. W. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CATÁLOGO. *Galeria 16, Rue de LILLE*. Direção de Michel Géraud, Harry Jancovici e Maurice Matieu. Paris, 1976, 44p.

CATÁLOGO. *Do Figurativismo ao Abstracionismo: Introdução Sergio Milliet, texto de Léon Dégand*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1949, 70p.

CAVALHEIRO, E. "O Antropófago do Romantismo", *Estado de São Paulo*, 10 nov. 1957.

CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o Colonialismo*. Trad. Anísio Garcez Homem. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010.

CHAMIE, M. *Alguns Problemas e Argumentos*. São Paulo: Conselho Editorial de Cultura, 1964.

CHASIN, I. "A Forma Sonata Beethoveniana, o Drama Musical Iluminista". In *Ensaios Ad Hominem 1* (Tomo II - Música e Literatura). São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999, pp. 137-176.

_____. *Monteverdi – humana melodia.* Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH-USP. São Paulo, 2003.

_____. *Música Serva d'Alma: ad voce umaníssima*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *O Canto dos Afetos: um dizer humanista – aproximações à reflexão musical do renascimento tardio italiano.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. "Música e Mímesis: uma aproximação categorial e histórica ao pensamento musical". *Verinotio: Revista on-line de Educação e Ciências Humanas*, nº 9, ano V, 2009, pp. 11-33.

CHASIN, J. *A Miséria Brasileira: 1964-1994 – do golpe militar à crise social*. Santo André: Estudos e Edições Ad Hominem, 2000.

_____. *Ensaios Ad Hominem 1* (Tomo III: Política). Santo André: Estudos e Edições Ad Hominem, 2000.

_____. "Lukács: vivência e reflexão da particularidade". *Revista Ensaio*, São Paulo, nº 9, 1982.

_____. *Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica*. São Paulo: Boitempo, 2009.

_____. *O Integralismo de Plínio Salgado: forma de regressividade no capitalismo hiper-tardio*. 2ª ed. Belo Horizonte, São Paulo: UNA Editoria, Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. Trad. Waltensir Dutra et. al. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CLARO, M. *Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma autogestão operária – São Paulo, 1963-1967*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – FAU-USP, São Paulo, 2012.

COELHO, E. P. (org.). *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Trad. Maria Eduarda Reis Colares, Antônio Ramos Rosa e Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Portugália Editora, 1968.

COGGIOLA, O. "O Assassinato de Trotsky". In *Cadernos de Ciências Sociais 2: América Latina: bicentenário de uma luta inacabada*. Colegiado de Ciências Sociais da FAFIL (Centro Universitário Fundação Santo André), n. 2. São Paulo, Santo André: Porto de Ideias, CUFSA, 2010, pp. 87-130.

COLI, J. (org.). *Música Final: Mário de Andrade e sua Coluna Jornalística Mundo Musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

COMPAGNON, A. "XXe Siecle". In: TADIÉ, J. Y. (dir.) *La Littérature Française: dynamique & histoire II*. Paris: Gallimard, 2007, pp. 545-799.

CONFERÊNCIAS e Debates Sobre Estética Musical, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 10 abr. 1948.

CONTIER, A. D. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

_____. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru: Edusc, 1998.

_____. "Utopia, Música e História: Koellreutter e Jdanovismo no Brasil". In: MONTEIRO, J. M.; BLAJ, I. (orgs.) *História e utopias: textos apresentados no 17º Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH, 1996.

_____. "Tragédia, Festa, Guerra: os coreógrafos da modernidade conservadora". *Revista USP*. São Paulo, jun./agosto 1995, pp. 21-41.

CORGOSINHO, R. R. *O Poema Concreto e a Contribuição de Lacan: a não-relação endereçada*. Tese (Doutorado em Letras) – FL-UFMG. Belo Horizonte, 2011.

CORREA, T. M. *A Metalinguagem na Poesia de Augusto de Campos*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – FFLCH-USP. São Paulo, 2012.

COSTA, H. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antônia (USP), 2002.

COTRIM, L. *O Ideário de Getúlio Vargas no Estado Novo*. Dissertação (Mestrado em Política) – IFCH-Unicamp. Campinas, 1999.

COUTINHO, A. (dir.). *A Literatura no Brasil*. vol. I, tomo 2. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955.

COUTINHO, C. N. *Contra a Corrente: ensaios sobre democracia e socialismo.* São Paulo: Cortez, 2000.

_____. *Democracia como Valor Universal: notas sobre a questão democrática no Brasil*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

_____. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Literatura e Humanismo*. São Paulo: Paz e Terra, 1967.

_____. *O Estruturalismo e a Miséria da Razão.* 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____ (org.). *Realismo e Anti-realismo na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

CUCCAGNA, C. *A Visão do Ameríndio na Obra de Sousândrade*. Trad. Wilma Katinsky Barreto de Souza. São Paulo: Hucitec, 2004.

DAHLHAUS. C. *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

DECAUDIN. M. *Guillaume Appolinaire (avec préface de Philippe Soupault)*. Paris: Librairie Séguier,Vagabondages, 1986.

_____. "La Nouveauté de Calligrammes dans l'Oeuvre d'Apollinaire". In *Le Flâneur des Deux Rives : bulletin d'études apollinairienne*, n. 4, 1954.

DÉCOURT, M. A. "O Papel da Comunicação na Obra de H. J. Koellreutter Voltado às Linguagens Sonora e Visual". *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH / MG – 2 a 6 set. 2003.

DIAS, M. "Koellreutter, Humanista Genial". *Diário do Grande ABC* (Cultura e Lazer), Santo André, 15 set. 2005, p. 5.

DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1971.

DUCHAMP, M. *Duchamp du Signe: ecrits*. Paris: Flammarion, 1975.

EGG, A. “A Carta Aberta de Camargo Guarnieri”. *Revista Científica / FAP*, Curitiba, vol. I jan.-dez. 2006, pp. 1-12.

_____. “O Grupo Música Viva e o Nacionalismo Musical”. *Anais do III Fórum de pesquisa científica em arte*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2005.

ELIAS. N. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ENGELS, F. *A Dialética da Natureza*. Trad.? 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ENZENSBERGER, H. M. *Elementos Para uma Teoria dos Meios de Comunicação*. Trad. Cláudia S. Dornbusch. São Paulo: Conrad Editora, 2003.

_____. *Mediocridade e Loucura: e outros ensaios*. Trad. Rodolfo Krestan. São Paulo: Ática, 1995.

FALEIROS, A. “Verso e Reverso: alguma presença francesa na poesia brasileira”. *Itinerário*, n. 31, Araraquara, jul.-dez. 2010, pp. 175-186.

FAUSTO, B. *A Revolução de 1930: historiografia e história.* 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1994.

FERNANDES, F. “A Pessoa e o Político” (entrevista realizada em 1980 por J. Chasin, Heleieth Saffioti, Paulo Barsotti, Narciso J. Rodrigues Jr., Marilena G. S. Pottes, Ester Vaisman e Paulo Edgar Resende, originalmente publicada na revista *Nova Escrita/Ensaio*, n. 8, São Paulo, Escrita, 1980). In: *Cadernos de Ciências Sociais 1: Ciência e Engajamento.* Colegiado de Ciências Sociais da FAFIL (Centro Universitário Fundação Santo André), n. 1. Santo André: CUFSA, 2005, pp. 35-77.

_____. *A Revolução Burguesa no Brasil: ensaios de interpretação sociológica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

FERRY, L. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Trad. Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.

FERRY, L., RENAUT, A. *Pensamento 68: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo*. Trad. Roberto Markenson, Nelci do Nascimento Gonçalves. São Paulo: Ensaio, 1988.

FICO, C. *O Grande Irmão: da operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FISCHER, E. *A Necessidade da Arte*. Trad. Leandro Konder, 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

FRANCHETTI, P. *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

FREDERICO, C. “A Recepção de Lukács no Brasil”, *Herramienta: debate y crítica marxista*. In: http://www.herramienta.com.ar/teoria-critica-y-marxismo-occidental/recepcao-de-lukacs-no-brasil.

_____. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.

_____. *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica*. Natal: EDUFRN, 2005.

_____. *Sociologia da Cultura: Lucien Goldmann e os debates do século XX*. São Paulo, Cortez, 2006.

FREDERICO, C.; TEIXEIRA, F. *Marx no Século XXI*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2009.

FREITAG, L. V. *Momentos da Música Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.

FRIEDRICH. H. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni, Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FUBINI, E. *La Estética Musical del Siglo XVIII a Nuestros Dias*. Trad. Antonio Pigrau Rodríguez. Barcelona: Barral Editores, 1971.

FURTADO, C. *Dialética do Desenvolvimento*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964.

_____. *O Mito do Desenvolvimento Econômico*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

GADO, A. B. “Koellreutter e o Serialismo: *Música 1941* – um estudo de análise”. (mimeo). pp. 163-180.

_____. *Um Estudo da Técnica de Doze Sons em Obras Selecionadas: Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe.* Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes-Unicamp. Campinas, 2005.

GALVÃO, P. “Rebaixou-se o Maestro Koellreutter aos Princípios Musicais de Moscou”, *A Fanfulla*, São Paulo, 24 out. 1952.

GIANI. L. A. A. *As Trombetas Anunciam o Paraíso: recepção do realismo socialista na música brasileira, 1945-1958 (da “Ode a Stalingrado” a “Rebelião em Vila Rica”).* Tese (Doutorado em História) – FCL-UNESP. Assis, 1999.

GOLDMAN, L. *Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna.* Trad. Reginaldo Di Piero e Célia E. A. Di Piero. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

_____. *Sociologia do Romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GOLDMAN, L., LEFEBVRE, H., MAKARIUS, R.L. *Debate sobre o Estruturalismo*. Trad.? São Paulo: Editora Documentos (L’Homme et la Société), 1968.

GOMES, M. C. *Mediação Música e Sociedade: uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Cláudio Santoro, a partir de sua correspondência pessoal.* Dissertação (Mestrado em Música) – IA-UNB. Brasília, 2007.

GOMRINGER, E., REINHARD, D. *Poesía Experimental: estudios y teoría; letras texto imágenes*. Madrid: Instituto Alemán de Madrid y Cooperativa de Producción Artística, 1968.

GRAMSCI, A. *Literatura e Vida Nacional* (org. C. N. Coutinho). Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GRIFFITHS, P. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.* Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GUERRA-PEIXE, César. "Música em Doze Sons". *Manuscrito de aula com H.J. Koellreutter*. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1944.

_____. "O Dodecafonismo no Brasil (I)". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 2 set. 1951.

_____. "O Dodecafonismo no Brasil (II)". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 set. 1951.

_____. "Que *Ismo* é Esse, Koellreutter?". *Fundamentos*, (mimeo) pp. 33-35.

GULLAR, F. *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. *Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

HABER, A. *Raúl Lozza y el Perceptismo*. Buenos Aires: Ed. Diálogo, 1948.

HARVEY, D. *O Enigma do Capital: e as crises do capitalismo*. Trad. João Alexandre Peschanski. São Paulo: Boitempo, 2011.

HAUG, W. F. *Crítica da Estética da Mercadoria*. Trad. Erlon José Paschoal e Jael Glauce da Fonseca. São Paulo: Edusp, 1997.

HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. Trad. Jacob Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1976.

HEGEL, G. W. F. *Estética: a ideia e o ideal / Estética: o belo artístico ou o ideal*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural (col. Os Pensadores), 1999.

_____. *Estética: vol. I a VIII*. Trad. Álvaro Ribeiro. 2ª ed. Lisboa: Guimarães Editora, 1974.

HENRIQUES, L. S. N. "O Desajustado (II)". *Jornal de Poesia*, O Globo On-line, 26 março 2005. http://www.revista.agulha.nom.br/wilsonmartins156.html

HERF. J. *O Modernismo Reacionário: tecnologia, cultura e política em Weimar e no Terceiro Reich*. Trad. Claudio F. da S. Ramos. São Paulo, Campinas: Ensaio, Editora da Unicamp, 1993.

HOLANDA, S. B. *O Espírito e a Letra: estudos de Crítica Literária*, vol. I e II (1920-1947 / 1948-1959). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, Publifolha, 2000.

HOUAISS, A. *Seis Poetas e um Problema.* Rio de Janeiro: MEC, DIN (Cadernos de Cultura), 1960.

HOWER, A. "O Mistério da Palavra Noigandres – Resolvido?", *Revista da USP*, 1978, (mimeo), pp. 160-168.

HUGO. V. *Do Grotesco e do Sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Trad. e Notas Célia Berrettini. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JAMESON, F. *Le postmodernisme: ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Trad. Florence Nevoltry. Paris: Beaux-arts de Paris, 2011.

_____. *Marcas do Visível*. Trad. vários. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JARRETY. M. (dir.). *Lexique des Termes Littéraires*. Paris: Librairie Générale Française, 2001.

JODOGNE, P. "Les Rhétoriqueurs et l'Humanisme". In: *Humanism in France*. New York: Manchester UP, 1970.

KANDINSKY. *Du Spirituel dans l'Art, et dans la Peinture en Particulier*. Trad. Nicole Debrand, Bernadette du Crest. Paris: Denoël (Folio/Essais), 2012.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

KATER, C. "O Manifesto Música Viva 1945". In: *Cadernos de Estudos: educação musical*, vol. VI, 1996.

_____. *Eunice Katunda: musicista brasileira.* São Paulo: Annablume, 2001.

_____. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade.* São Paulo: Musa Editora, Atravez, 2001.

KATUNDA. E. "A Música Dodecafônica Não Tem Público Simplesmente Porque Não é Divulgada [entrevista a Alfredo Jagle?]". *Folhas*, São Paulo, 30 abr. 1950.

KLANFER, J. "Um Novo Movimento Literário e Filosófico". *O Estado de S. Paulo*, 4º caderno, Literatura e Arte, 14 ago. 1955, p. 77.

KOELLREUTTER, H. J. "A Geração dos Mestres". *Tribuna Popular*. Rio de Janeiro, ano 11, n. 212, 27 de jan. de 1946.

_____. "A Propósito da 1ª Bienal", *Intercâmbio*, jun.-set., 1951.

_____. "Neo-Realismo Brasileiro". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 out. 1952.

_____. "Palavras Pronunciadas por H.J. Koellreutter, por Ocasião da Audição dos Seus Cursos de Harmonia, Contraponto, Fuga e Composição", 05 de out. 1947.

_____. "O Mestre dos Mestres" [entrevista de Antônio Chrysóstomo]. *Veja*, São Paulo, 05 nov. 1975.

_____. "O Princípio de Utilidade". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 abr. 1982, p. 56.

_____. *Contraponto Modal do Século XVI (Palestrina).* Brasília: Musimed Editora, 1996.

_____. *Estética: à procura de um mundo sem "vis-à-vis"*. São Paulo: Novas Metas, 1984.

_____. *Harmonia Funcional: introdução à teoria das funções harmônicas*. 2ª ed., São Paulo: Ricordi, 1986.

_____. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1987.

_____. "Só Pode Favorecer a Música Brasileira Aquela Moderna Técnica de Composição", *Diário de São Paulo*, 03 dezembro 1950.

KONDER, L. *A Derrota da Dialética: a recepção das ideias de Marx no Brasil, até o começo dos anos 30*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. *Os Marxistas e a Arte: breve estudo histórico crítico de algumas tendências da estética marxista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

LABAKI, A. *Folha Conta 100 Anos de Cinema*. São Paulo: Imago, 1995.

LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. Trad. Hélio Ziskind. São Paulo: Perspectiva, 1981.

LEMOINE, S. *Mondrian et De Stijl*. Paris: Éditions Hazan, 2010.

LENIN, V. I. *Cultura e Revolução.* Trad. Lincoln Borges Jr. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Escritos sobre la Literatura y el Arte*. Trad. Jaume Fuster y Maria-Antónia Oliver. Barcelona: Ediciones Península, 1975.

_____. *O Desenvolvimento do Capitalismo na Rússia: o processo de formação do mercado interno para a grande indústria*. Trad. José Paulo Netto. São Paulo: Abril Cultural (Os Economistas), 1982.

_____. *O Estado e a Revolução: o que ensina o marxismo sobre o estado e o papel do proletariado na Revolução*. Trad. Aristides Lobo. São Paulo: Hucitec, 1979.

LESSA, S., PINASSI, M. O. (orgs.). *Lukács e a Atualidade do Marxismo*. Trad. Ivo Tonet. São Paulo: Boitempo, 2002.

LÉVI-STRAUSS, C. *O Cru e o Cozido*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LIMA, C. N. *A Fase Dodecafônica de Guerra-Peixe à Luz das Impressões do Compositor*. Dissertação (Mestrado em Música) – IA-Unicamp, Campinas, 2002.

LIMA, L. C. (org.). *Teoria da Literatura em Suas Fontes*. vol. II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LISTA, G. *Le Futurisme*. Paris: Édtitions Pierre Terrail, 2001.

LOANDA, F. F. *Panorama da Nova Poesia Brasileira,* Rio de Janeiro: Editora Orfeu, 1951.

LÖWY M. (org.). *O Marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais*. Trad. Claudia Schilling e Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1999.

LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariane de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

_____. *El Assalto a la Razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Trad. Manuel Sacristán. 2ª ed. Barcelona, México: Grijalbo, 1969.

_____. *Ensaios Sobre Literatura*. Trad. vários. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Estética: vol. I a IV*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1967-1974.

_____. *Goethe y su Época: precedido de Minna von Barnhelm*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1968.

_____. "In Memoriam Hanns Eisler". *Europe Revue Litteraire Mensuelle*. Trad. Jean Guégan, avril, 1979, pp. 126-130.

_____. *O Realismo Crítico Hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

_____. "O Romance como Epopeia Burguesa". *Revista Ad Hominem 1* (Tomo III: Música e Literatura). Trad. Letizia Zini Antunes. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

_____. *Pensamento Vivido: autobiografia em diálogo de Georg Lukács: entrevista a István Eörsi e Erzsébet Vezér*. Trad. Cristina Alberta Franco. São Paulo, Viçosa: Estudos e Edições Ad Hominem, Editora da UFV, 1999.

_____. *Prolegômenos para uma Ontologia do Ser Social*. Trad. Lya Luft e Rodnei Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. *Soljenitsyne*. Trad. Serge Bricianer. Paris: Gallimard (NRF), 1970.

_____. *Solzhenitsyn*. Trad. William David Graf. Cambridge: MIT-Press, 1971.

LUNN, E. *Marxismo y Modernismo: um estúdio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

MACHADO. C. E. J. *As Formas e a Vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: Editora da Unesp, 2004.

_____. *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

MACHADO, L. G. "A Prata da Casa: a propósito da II Bienal". *O Estado de S. Paulo*, 25 dez. 1953, p. 6.

MACHADO, M. C. *Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, Editora UFRJ, 1987.

MACHADO DE ASSIS, J. M. “Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade”. In: *Obras completas*, vol. III. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguiar, 1994.

MAGALHÃES, D. J. G. *Suspiros Poéticos e Saudades*. 6ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

MALÉVITCH, K. “Du Cubisme et du Futurisme au Suprématisme le Nouveau Réalisme Pictural” (dec. 1915). In: *De Cèzanne au Suprématisme (Premier Tome des Ecrits)*. Trad. Jean Claude Marcadé. Lausane: Editions L’Age d’Homme, 1974

MALRAUX, A. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1996.

MANDEL, E. *O Capitalismo Tardio*. Trad. C. E. S. Matos, R. C. Andrade e D. A. Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. *Socialismo x Mercado*. Trad. José Almeida de Souza Júnior. São Paulo: Ensaio (Cadernos Ensaio, Pequeno Formato, vol. VIII), 1991.

MARIZ, V. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *Dicionário Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.

_____. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília, 1973.

_____. *História da Música no Brasil.* 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARTINS, S. “O Mestre da Música Viva”. *Jornal do Brasil* (Cidade: Obituário), Rio de Janeiro, set. 2005.

MARTINS, W. *A Crítica Literária no Brasil*, vol. I e II. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. “La Vanguardia ha muerto. Viva la Vanguardia”. *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, dezembro 1964, pp. 370ss

_____. “Um Radical (I)”, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 29 nov. 1966.

_____. “Um Radical (II)”, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 13 dez. 1966.

MARX, K. *Manuscritos Econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *O Capital: crítica da economia política.* vol. I (Livro Primeiro: O Processo de Produção do capital). Trad. Régis Barbosa e Flávio R. Kothe. 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural (Os Economistas), 1988.

MARX, K., ENGELS, F. *A Ideologia Alemã*. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Manifesto Comunista*. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Sobre Literatura e Arte*. Trad. Olinto Beckerman. São Paulo: Global Editora, 1979.

MAZZEO, A. C. *Sinfonia Inacabada: a política dos comunistas no Brasil*. Marília, São Paulo: Unesp, Boitempo, 1999.

MENDEZ, G. *Uma Odisseia Musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. *Viver sua Música: com Stravinsky em meus ouvidos rumo à avenida Nevskiy*. Santos, São Paulo: Realejo Edições, Edusp, 2008.

MENEZES, F. *Apoteose de Shoenberg*. São Paulo: Edusp, 1987.

MENEZES, P. *Poética e Visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.

_____. *Roteiro de Leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MESCHONNIC, H. *La Rime et la Vie*. Ed. revue et augmentée. Paris: Gallimard, 2006.

MÉSZÁROS. I. *A Teoria da Alienação em Marx*. Trad. Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2006.

_____. *Filosofia, Ideologia e Ciência Social: ensaio de negação e afirmação*. Trad. Laboratório de Tradução do CENEX/FALE/UFMG. São Paulo: Ensaio, 1993.

_____. *Produção Destrutiva e Estado Capitalista*. Trad. Georg Toscheff. São Paulo: Ensaio (Cadernos Ensaio, Pequeno Formato, vol. V), 1989.

MICELI, S., TOZZI, C. *Maurício Nogueira Lima*. São Paulo: Edusp, 1995.

MOLINA, S. *Mahler em Schoenberg: angústia da influência na sinfonia de câmara n.º 1*. São Paulo: Ed. Rondó, 2003.

MONTEIRO, A. C. "Voz Humana e a Poesia", *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 14 set. 1957.

MORAES, J. J. *Música da Modernidade: origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MORAES, J. Q. (org.). *História do Marxismo no Brasil*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

MORAIS, D. (org.). *Por uma Outra Comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Trad. Eliana Aguiar, Maria Beatriz Medina e Cynthia Marques. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MOREIRA LEITE, D. *O Caráter Nacional Brasileiro: história de uma ideologia*. 2ª ed. revista, refundida e ampliada. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1969.

MOSHER. N. M. *Le Texte Visualisé: le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste*. New York, Bern, Frankfurt, Main, Paris: Lang, 1990.

MOTA, C. G. *Ideologia da Cultura Brasileira 1933-1974.* São Paulo: Editora 34, 1998.

MOTTA, R. P. S. “O Anticomunismo Militar”. In: MARTINS FILHO, J. R. *O Golpe de 1964 e o Regime Militar: novas perspectivas*, São Carlos: Edufscar, 2006.

MOYA. F. N. *Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional*. São Paulo: Cultura Acadêmica, Editora da Unesp, 2012.

MURICY, A. “Composições de H.J. Koellreutter”. *Jornal do Commercio* (Pelo Mundo da Música), Rio de Janeiro, 19 abr. 1939.

NEVES, J. M. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

NEVES, S. C. *Violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NIETZSCHE, F. *Obras Incompletas.* (org. G. Lebrun). Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural (Os Pensadores), 1999.

NOGUEIRA. F. F. M. *Políticas Estéticas e Ocupações Poéticas: uma genealogia (im)possível a partir do concretismo brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – FFLCH-USP. São Paulo, 2009.

NORONHA, L. M. R. *Politonalidade: discurso de reação e trans-formação*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.

OLIVEIRA, F. *A Economia da Dependência Imperfeita*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

OLIVEIRA, R. M. *Cláudio Santoro e o Dodecafonismo: um procedimento técnico singular*. Dissertação (Mestrado em Música) – ECA-USP. São Paulo, 2005.

ORTEGA y GASSET, J. *Deshumanizacion del Arte y Otros Ensayos Esteticos*. 7ª ed. Madrid: Revista Occidental, 1962.

ORSI, R. V. *Arte Construtiva no Brasil: bibliografia*. Brasília: Briquet de Lemos, Livros, Casa da Memória da Arte Brasileira, 2012.

PALOMBINI, C. “A Música Concreta Revisitada”. *Revista Eletrônica de Musicologia*, UFPB, vol. IV, jun. 1999.

PAZ, J. C. *Introdução à Música de Nosso Tempo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

_____. “Música Brasileña de Vanguardia: Hans Joachim Koellreutter y el Grupo ‘Música Viva’”, s.l., ano I, n.4, maio 1945, (mimeo), pp.16-17.

PAZ, O. “André Breton ou la Recherche du Commencement”. In : *La Nouvelle Revue Française: André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste*. Trad. Roger Munier. Paris: N.R.F., 1er Avril, 1967 (15e Anée, n. 172 – Numéro Spécial).

_____. *O Arco e a Lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEDROSA, M. *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III* (org. O. B. F. Arantes). São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. (org. A. Amaral). São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Política das Artes: textos escolhidos I*. (org. O. B. F. Arantes). São Paulo: Edusp, 1995.

PEIXOTO, F. *Brecht Vida e Obra*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

PERPETUO, I. F. "Koellreutter Opôs Vanguarda ao Nacional". *Folha de São Paulo,* Ilustrada, São Paulo, 15 set. 2005.

PIETROFORTE, A. V. *O Discurso da Poesia Concreta: uma abordagem semiótica*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2011.

PONTUAL, R. *América Latina Geometria Sensível*. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, GBM, 1978.

PORTO, N. T. "H.J. Koellreutter e Música Viva: catalizadores da música moderna no Brasil". *Galáxia,* São Paulo, n. 3, 2002, pp. 253-259.

PORTO, R. "Atitude a ativismo na obra de HJK". *Concerto*, São Paulo, p. 21, out. 2005.

_____. "A Cadência Suspensa". *Bravo*, n. 36, São Paulo, set. 2000.

POUND, E. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *ABC of Reading*. Norfolk: New Directions, s.d.

_____. "Date Line". In: *Make it New*. New Haven: Yale University Press, 1935.

PRADO JR., C. *A Revolução Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.

_____. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 3ª reimpr., 23ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PROUST. M. *À Sombra das Raparigas em Flor*. Trad. Mário Quintana, 3ª ed. rev. São Paulo: Globo, 2006.

RAGO FILHO, A. "Astor Piazzolla e a Música Popular Contemporânea de Buenos Aires". *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, 2004. In: http://www.história.puc.cl/historia/iaspmla.html.

_____. "O Ardil do Politicismo: do bonapartismo à institucionalização da autocracia burguesa". *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, n. 29, tomo I, 2004, pp. 142-143.

_____. "Sob este Signo Vencerás! A Estrutura Ideológica da Autocracia Burguesa Bonapartista". *Cadernos AEL: Tempo de Ditadura*, vol. VIII, n. 14-15, UNICAMP/IFCH/AEL: Campinas, 200, pp. 159-160.

REED, P. *Picasso et Apollinaire: les metamorfoses de la mémoire 1905/1973*. Paris: Jean-Michel Place, 1995.

RIDENTI. M. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

RISÉRIO, A. "Poesia Concreta: por dentro e por fora". *Revista de Cultura Vozes* (Separata). vol. LXXI, n.1, jan.-fev., 1977, pp. 59-64.

_____. *Textos e Tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

ROSA, R. A. *A Gênese do Progresso: influências estéticas na Filosofia da Nova Música de Theodor W. Adorno.* Caxias do Sul: Edusc, 2003.

ROSEN, C. *A Geração Romântica*. Trad. Eduardo Seincman. Ed. revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Formas de sonata*. Trad. Luis Romano Haces. Barcelona: Labor, 1987.

ROSENFELD. A. *Texto/Contexto II*. São Paulo, Campinas: Perspectiva, Edusp, Editora da Unicamp, 2000.

RUBENS MACHADO Jr. "La Dialéctica Febril de las Repeticiones: sobre el barroquismo y la dimensión ensayística em Terra em Transe de Glauber Rocha" In: CIORDIA, M. J., MACHADO, C. E. J., VEDDA, M. (orgs.). *Filosofías Provisorias: reflexiones en torno a ensayos y ensayistas*. Buenos Aires: Gorla, 2012, pp. 181-192.

RUBIM, A. A. C. *Partido Comunista, Cultura e Política Cultural*. São Paulo: Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH-USP. São Paulo, 1986.

SÁ, A. R.; SÁ, N.. *Metacrítica de Augusto de Campos*. Parnarama, PI: Lava-Roupa, 1979.

SAFATLE, V. *Cinismo e Falência da Crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. "Formalismo", *Folha de São Paulo* (Opinião), 04 dez. 2012.

SANTORO, C. "Problemas da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga", *Fundamentos*, (mimeo), pp. 233-244.

SARTRE. J. P. *Qu'Est-ce que la Littérature?* Paris: Gallimard, 2008.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1997.

SCHOENBERG, A. *Exercícios Preliminares em Contraponto*. Trad. Eduardo Seincman. 2ª ed. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

SCHORSKE, C. *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Viena Fin-de-Siècle: política e cultura*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHÜLER, D. "Estelas e Estrelas: uma incursão na poesia de Décio Pignatari", 1997. In: http://www.schulers.com/donaldo/estelas.htm.

SCHWARTZ, J. *Vanguarda y Cosmopolitismo en la Década del Veinte: Oliverio Girondo y Oswal de Andrade*. Rosário: Beatriz Viterbo Editores, 1993.

SCHWARZ, R. *Sequências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Que Horas São?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCUDELLER, G. *Alegorias da Totalidade: as relações entre ciência e poesia em A Máquina do Mundo Repensada, de Haroldo de Campos*. Dissertação (Mestrado em Letras) – IBILCE-UNESP. São José do Rio Preto, 2009.

SEINCMAN, E. *Do Fenômeno Musical*. Tese (Livre Docência) – ECA-USP. São Paulo, 1996.

_____. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, Fapesp, 2001.

_____. *Estética da comunicação musical*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

SENNETT, R. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SERGE, V. *O Ano I da Revolução Russa*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Ensaio, 1993.

_____. *Revolução e Cultura Proletária*. Trad. Serafim Ferreira. Dto. Amadora (Portugal): Editorial Fronteira (Direito à Cultura), 1976.

SEVCENKO, N. *A Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

SILVA, F. (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro, São Paulo: Funarte, Imprensa Oficial, 2001.

SILVA, V. L. "As Vicissitudes do Pensamento de Carlos Nelson Coutinho: do talhe analítico lukacsiano ao politicismo". *Verinotio: Revista on-line de Educação e Ciências Humanas*, n. 07, ano IV, novembro de 2007, 36p.

_____. "O *Risorgimento* Italiano no Universo Conceitual de Antonio Gramsci". *Verinotio: Revista on-line de Educação e Ciências Humanas*, n. 12, ano VI, outubro de 2010, pp. 94-107.

_____. *"Via Prussiana" e "Revolução Passiva" no Pensamento de Carlos Nelson Coutinho: transposição ajustada ou decalque?* Dissertação (Mestrado em História) – PUC. São Paulo, 2012.

SIMON, I. M. "Esteticismo e Participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)", *Novos Estudos*, n. 26, São Paulo, mar. 1990, p. 120-140.

SIMON, I. M.; DANTAS, V. A. *Poesia Concreta: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação (Col. Literatura Comentada), 1982.

SIMON, I. M.; OLIVEIRA, I. T. (org.). *Modernidade e Tradição na Literatura Brasileira: diversidades regionais*. São Paulo: Nankin, 2010.

SKEFF, M. L. "A Nota Dissonante". *Bravo,* São Paulo, n. 36, set. 2000, pp. 89-94.

_____. “Koellreutter, o homem, o mito”. *ArteBrasil*, São Paulo, vol. 1, 1998, pp. 76-80.

STEIN, G. *Autobiografia de Alice B. Toklas*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Autobiografia de Todo Mundo*. Trad. Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TELES, G. M. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

TERTULIAN, N. “Adorno-Lukács: polêmicas e mal-entendidos”. *Revista Margem Esquerda*. Trad. Ester Vaisman. São Paulo, nº 9, s/d.

_____. “L'Évolution de la Pensée de Georg Lukács”. *L'Homme et la Societé*, Paris, Editions Anthropos, n. 20, avril,-mai-juin, 1971.

_____. “Lukács/Adorno: a reconciliação impossível”. *Verinotio: Revista on-line de Educação e Ciências Humanas*. Trad. Carla Cavalcanti e Silva e Leandro Candido de Souza, n. 11, ano VI, abril de 2010, pp. 104-115.

THOMSON, D. G. *Marxism and Poetry*. London: Lawrence & Wishart Ltd., 1946.

TONETO, D. J. M. *Convergência em A Máquina do Mundo Repensada: poesia e sincronia em Haroldo de Campos*. Tese (Doutorado em Letras) – FCL-UNESP. Araraquara, 2008.

TOURNADRE, C. (présentation). *Les critiques de notre temps et Apollinaire*. Paris: Garnier Frères (Col. Les Critiques de Notre Temps), 1971.

TORINHO, I. M. F. S.. “Encontros com Koellreutter”. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. XIII, n. 36, pp. 209-223.

TRAVASSOS, E. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (Col. Descobrindo o Brasil), 2000.

TROTSKY, L. *Literatura e Revolução*. Trad. Moniz Bandeira. 2ª ed. Jorge Zahar, 1980.

_____. *O Pensamento Vivo de Karl Marx*. Trad. Rubia Prates Goldoni. 2ª ed. (Cadernos Ensaio vol. VI). São Paulo: Ensaio, 1993.

TROTSKY, L.; BRETON, A. *Por uma Arte Revolucionária*. Trad. Carmem Sylvia Guedes e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra, CEMAP (Série Pensamento Crítico, n. 60), 1985.

VEDDA, Miguel. *La Sugestión de lo Concreto.* Buenos Aires: Ed. Gorla, 2006.

_____. “Vivência Trágica ou Plenitude Épica: um capítulo do debate Lukács-Adorno”. *Verinotio: Revista on-line de Educação e Ciências Humanas.* Trad. Leandro Candido de Souza, n. 12, ano VI, outubro de 2010, pp. 30-39.

VERHAALEN, M. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 2001.

VICO, G. *Princípios de (uma) Ciência Nova: acerca da natureza comum das nações.* Trad. Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1974.

WEBER, M. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. Trad. Leopoldo Weizbort. São Paulo: Edusp, 1995.

WILLIAMS, R. "Base e Superestrutura na Teoria Cultural Marxista", *Revista da USP*. Trad. Vagner Camilo, São Paulo, n. 65, mar.-mai. 2005, pp. 210-224.

_____. *Cultura e Materialismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

_____. *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

WISNIKI, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22.* 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

WITTGENSTEIN. L. *Investigações Filosóficas.* Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural (col. Os Pensadores), 1999.

_____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2001.

XAVIER, L. "Poesia Concreta (*Noigandres 3*) – Poética e Poesia de Pierre Reverdy (Mercure France)", *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 16 fev. 1957, p. 44.

XISTO, P. *Logogramas / Logograms: concreções do logos / logos concretions*. São Paulo: Invenção, 1967.

ZANATTO R. M. "Nota sobre a Formação do Cinema Novo – o caso *Arraial do Cabo*". *Revista da Cinemateca Brasileira*, n. 1, set. 2012, pp. 47-59.

ŽIŽEK, S. *Bienvenue dans le Désert du Réel*. Trad. François Théron. Paris: Champs Essais, 2012

_____. *O Ano em Que Sonhamos Perigosamente*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. *Primeiro Como Tragédia, Depois Como Farsa*. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

POESIA:

CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. et. al. *Arquitetura e Decoração - ad.* , Volume: 4, Fascículo: 23. São Paulo, 1957.

_____. *Arquitetura e Decoração - ad*. Volume: 4, Fascículo: 24, São Paulo: 1957.

_____. *Arquitetura e Decoração - ad*. Volume: 4, Fascículo: 25, São Paulo: 1957.

_____. *Arquitetura e Decoração - ad*. Volume: 5, Fascículo: 27, São Paulo: 1958.

CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. *De Noigandres, 1*. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1978.

_____. *Noigandres 5: antologia do verso à poesia concreta (1949-1962)*. São Paulo: Massao Ohno, 1962.

CAMPOS, A. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva (Signos, 17), 1994.

_____. *O Rei Menos o Reino (1949-1951)*. Ed. Maldoror, 1951.

_____. *Poesia, Antepoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

_____. *Poetamenos*. 2ª ed. São Paulo: Invenção, 1973.

_____. *Poemas*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana – Universidad de Buenos Aires, 1974.

_____. *Viva Vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPOS, H. *Xadrez de Estrelas: percurso textual, 1949-1974*. São Paulo, Perspectiva (Signos, 4), 1976.

PIGNATARI, D. *O Carrossel*. São Paulo: Cadernos do Clube de Poesia (Coleção Novíssimos, n. 4), 1950.

_____. *Poesia Pois é Poesia: 1950-1975*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TRADUÇÃO:

CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. (trad.) *Mallarmé*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva (Signos, 2), 1991.

_____. [Ezra Pound] *Cantares*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1960.

_____. [Ezra Pound] *Os Cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. [Ezra Pound] *Poesia*. 3ª ed. São Paulo; Brasília: EDUNB, Hucitec, 1993.

CAMPOS, A., CAMPOS, H. [James Joyce] *Panaroma do Finnegans Wake*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva (Signos, 1), 1986.

CAMPOS, A., CAMPOS, SCHNAIDERMAN, B. (trad.). *Poesia Russa Moderna: nova antologia*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, A. *10 Poemas de e.e. cummings*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação, MEC, 1960.

_____. [e.e. cummings] *40 Poem(a)s.* São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. [e.e. cummings] *Poem(a)s.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

CAMPOS, H. *Escrito sobre Jade: poesia clássica chinesa / reimaginada por Haroldo de Campos a partir dos ideogramas originais*. (org. T. Vieira). 2ª ed. rev. e ampl., São Paulo: Ateliê Editorial, 2009

_____. *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.

_____. [*Konstantinos Kaváfis*] *Poemas de Konstantinos Kaváfis*. (org. T. Vieira). São Paulo: Cosac Naify, 2012

_____. *Transcriação*. (org. M. Tápia e T. M. Nóbrega). São Paulo: Perspectiva, 2013.

PIGNATARI, Décio. *31 Poetas e 214 Poemas: Do Rig-Veda e Safo a Apolinaire*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

TEORIA:

CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos: 1950-1960*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, H.; CAMPOS, A. *Re Visão de Sousândrade: textos críticos, antologia, glossário e bibliografia*. São Paulo: Perspectiva (Signos, 34), 2002.

CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. "Poesia Concreta". In: *Fórum*, Ano I, n. 3, São Paulo, out. 1955, p.6.

CAMPOS, H. "1. Crítica e Obra de Invenção", *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 21 mar. 1959, p. 06.

_____. "2. A Categoria da Criação", *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 04 abr. 1959, p. 03.

_____. *A Arte no Horizonte do Provável: e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva (Debates - Crítica, 16), 1969.

_____. (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Ode (Explícita) em Defesa da Poesia no Dia de São Lukács*, s.l., 1980.

_____. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-americana*. São Paulo: Perspectiva (Coleção Elos, 6), 1977.

PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Por um Pensamento Icônico: semiótica da arte e do ambiente urbano*. Tese (Livre Docência) – FAU-USP. São Paulo, 1979.

Anexo I: Poemas

Décio Pignatari (1927-2012)

"O Lobisomem" (1947)

O amor é para mim um Iroquês
De cor amarela e feroz catadura
Que vem sempre a galope, montado
Numa égua chamada Tristeza.
Ai, Tristeza tem cascos de ferro
E as esporas de estranho metal
Cor de vinho, de sangue, e de morte,
Um metal parecido com ciúme.
(O Iroquês sabe há muito o caminho e o lugar
Onde estou à mercê:
É uma estrada asfaltada, tão solitária quanto escura,
Passando por entre uns arvoredos colossais
Que abrem lá em cima suas enormes bocas de silêncio e escuridão).

Outro dia eu senti um ladrido
De concreto batendo nos cascos:
Era o meu Iroquês que chegava
No seu gesto de anti-Quixote.
Vinha grande, vestido de nada
Me empolgou corações e cabelos
Estreitou as artérias nas mãos
E arrancou minha pele sem sangue
E partiu encoberto com ela
Atirando-me os poros na cara.

E eu parti travestido de Dor,
Dor roubada da placa da rua
Ululando que o vento parasse
De açoitar minha pele de nervos.
Veio o frio com olhos de brasa
Jogou olhos em todo o meu corpo;
Encontrei uma moça na rua,
Implorei que me desse sua pele
E ela disse, chorando de mágoa,
Que era mãe, tinha seios repletos
E a filhinha não gosta de nervos;
Encontrei um mendigo na rua
Moribundo de fome e de frio:
"Dá-me a pele, mendigo inocente,

Antes que Ela te venha buscar.”
Respondeu carregado por Ela:
“Me devolves no Juízo Final?”
Encontrei um cachorro na rua:
“Ó cachorro, me cedes tua pele?”
E ele, ingênuo, deixando a cadela
Arrancou a epiderme com sangue
Toda quente de pelos malhados
E se foi para os campos da lua
Desvestido da própria nudez
Implorando a epiderme da lua.
Fui então fantasiado a travesti
Arrojado na escala do mundo
E não houve lugar para mim.

Não sou cão, não sou gente – sou Eu.

Iroquês, Iroquês, que fizeste?

“Rosa d’Amigos” (1949)

A Haroldo
A Augusto
A mim

I
Esta é a rosa d’amigos (dirás: mesa redonda)
E o outro: é o Teatro Chinês
Com sua placa de argila
Onde a efígie se grava
Entre sombras perenes
(Confiamos)
De rosas mortais.
Porém, se com a fuga dos semblantes
Transmigrem juntamente as rosas,
Que cinzas de louros…que rictus azedo
Os nervos de vidro
Excita ou comove ao despeito?

II
Esta é a rosa d’amigos (direi):
Aplaca sobre a mesa os cotovelos:
O que vai de pálpebra a pálpebra
E da pálpebra à janela
Não vai da hiena ao abutre
Nem de ambos à alvorada.
Conciliemos:
O irmão ferido está de rosas rubras
E alterna sobre o linho
Marés de lupanares e santuários.
Irmão, a sangria das rosas lhes acalma a febre
E ao nosso linho reconduz os lírios.

III
Esta é a rosa d’amigos (dirás: mesa redonda)
Conciliemos ao crepúsculo:
Este vidro tem algo que não é dos vidros.

Irmão, a areia denuncia pés de sombra.
Eis que transfiguram nossa porta e batem
Batem menos à porta do que à dúvida.
Propomos à adivinha ou cumpre-nos jogar
Algum loto secreto que prorrogue
isto que nos engana de ainda sermos o que fomos?

À porta não se engana.
Conciliemos lanternas e temores:
Se a pressentida funde a noite em rosas rubras
Não se conjuguem as marés fervendo a praia
Mas o terceiro escalará sete pilastras babilônicas
Para invocar os gumes frígidos de prata

Daquele que domina e não tem sangue mas aplaca.
Mas se a noturna tem pálpebras cerradas
Pelo alcatrão que dez mil noites não segregam,

“Ah, que este jogo a dois é bem sinistro
Depois que o amigo esvaziou os bolsos no limiar
Fechando a porta sobre as dádivas mais súbitas!”

IV
Esta é a ronda d’amigos (dirás: rosa).

Joguemos às espreitas ou às rosas
Ou ainda aos baralhos nigromantes?
Nossos livros têm perdido o glosador mais sábio:
Quem enfrenta estas margens como lâminas recentes?
A noite é uma montanha escura em nosso vidro
Bloqueado contra insônia.
Acendamos a rosa sobre o linho.
(Branca de Neve em seu esquife de cristal
Aguarda por Narciso — o Príncipe Cantor e seu carma de vida.)

A imagem provoca a face real
E o príncipe Dilucular com seus clarins de cimitarra d’oiro
Sangra o dorso da noite
Revoga a lei do pântano e promulga a rosa.

V
Atenta, meu irmão,
À cavalgada dos bardos na alvorada
E ao vidro sonoro como espelho de pássaros!
Nos bastidores da janela
Os dedos de quem é maior que a lua, aquém do sol
E sobre o desespero, costura os meus andrajos
E borda em minha pele os seus canteiros de ouro:
Canaã, meu irmão, Canaã!
E uvas de luz como orvalho de fábulas do infante
E figos como beijos de Raquel em nosso sangue!
Assiste, ó meu irmão,
A transfiguração da porta:
Ei-lo que vem e despe as nuvens na soleira
E ao nosso coração — vaso da espera –
Conduz a rosa derradeira e a mais formosa.

Esta é a Rosa D’amigos (dirás: Rosa)
Conciliamos a primeira libação
Na orla do eterno.

VI
(Tudo será tão bárbaro e diverso.
Mas joguemos às rosas, meus irmãos:
Esta é a Rosa D’amigos (dize: Rosa).

“O Jogral e a Prostituta Negra” (1949)

Farsa Trágica

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

Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas.

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

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

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

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

Tudo passa neste rio, menos o rio.

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

Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas.

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

Tua al(gema negra)cova assim soletrada em câma-
ra lenta, levantas a fronte e propalas:
“Há uma estátua afogada...” (Em câmara lenta! – disse).
“Existe uma está-
tua afogada e um poeta feliz (ardo
em louros!). Como os lamento e
como os desconheço!

Choremos por ambos.”

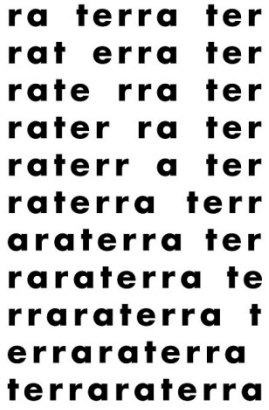
Choremos por todos – soluço, e entoandum
litúrgicos impropério a duas vozes
compomos um simbólico epicédio AAquela
que deitada era um poema e o não é mais.

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

Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas.

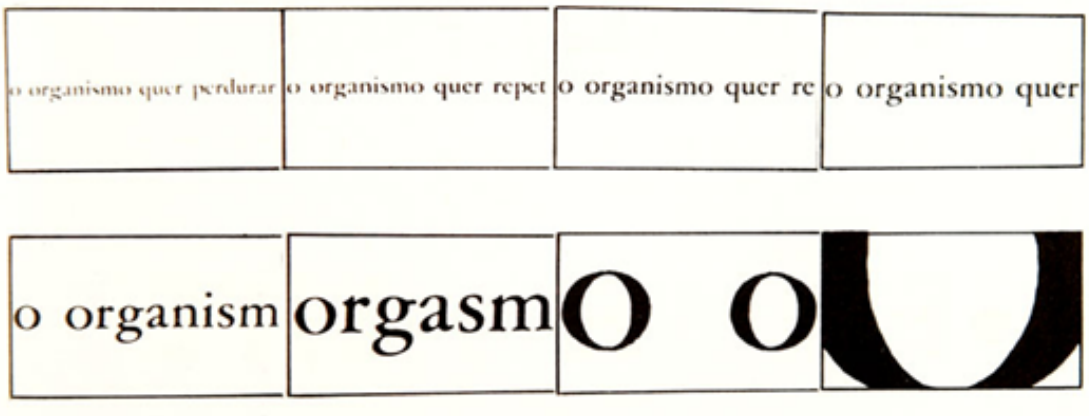
“Um Movimento” (1956)

“Terra” (1956)



“Beba Coca-Cola” (1957)

“Organismo” (1960)



Haroldo de Campos (1929-2003)

“Rito de Outono” (1949-50)

No mês propício as virgens babilônicas
Tecem guirlandas em louvor de Ishtar.
Olha seus rostos contornando o templo,
Côdeas de luz nas lâmpadas do altar.

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

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

“Ciropédia ou a Educação do Príncipe” (1952: fragmentos 1, 2 e 3 de 11)

You find my words dark. Darkness is in our souls, do you not think?

James Joyce

1

A Educação do Príncipe em Agedor começa por um cálculo ao coração. Jogam-se os dados, puericultura do acaso e se procura aquela vértebra cervical de formato de estrela ou as filacteras enroladas no antebraço direito: sinal certo do amor.

Em Agedor o Príncipe é um operário do azul: de suas mãos edifica – infância – as galas do cristal e doura o andaime das colmeias: paz de câmaras ardentes.

O Preceptor – Meisterludi – dá o tema: rigor! As matemáticas: cáries de uma série gelada. Linguamortas: oblivion sagrando a raiz dos árias: ars. Lingua-vivas: amor.

O Príncipe, desde criança, é um aluno do instinto. Saúda as antenas dos insetos. Ave! às papilas papoulas e à clorofila – salve! tornassol das espécies sensíveis.

Helianto, doutor solar, sol honorário, o tropismo te ensina a graça das elipses? Ó inferno-afélio do langue heliotropo!
Térmitas: dii inferi!

Ele orienta as abelhas. Ele irisa as libélulas. Ele entra o palácio dos corais e suspende os candelabros.

À hora dos deméritos o Mestre diz: Rigor!

Infância do Príncipe: água de que se fartam infinitas crianças.

2
O Príncipe aprende a equitação do verbo. As palavras ócio e amor nada significam em Agedor – pois significam tudo.

Impúbere, ele pensa: a pluma o pajem
As aias – coro de vozes – baixelas de seu banquete.

Em Agedor, o Tempo – diz-se – camaleão melancólico/distende a língua e colhe um inseto de bronze.

3
Núpcias Paranúpcias Pronúpcias.

A Educação do Príncipe atinge a sua crise noturna.

Congregação de rubis, a puberdade instaura a missa rubra.

Ele admira as grutas, apalpa as volutas cornucópias, contorna o maralmíscar das sereias.

A geometria Plana? – Júpter Tetraedro de quadradas espáduas?

- Drósera rotundifólia, amálgama de sílabas cardeais.

Labilíngüe, ele diz: amor – larva do beijo, ninfa nibelung dum ciclo de legendas.

Meisterludi: Rigor!

Cobiça as galáxias-estrelas, doutora-se em lânguidas palavras: licornes libidinosos e glúteas obsidianas. Luz púrpura.

Em Agedor chega-se à idade por uma súbita coloração roxa sob as unhas.

“Claustrofobia” (1952)

Dominicum nostrum, Ariadne, as malventuras do domingo.

O dia se marturva, adiáfano, ungolor. Rixas de marfim, tuas coxas, rios sem foz, rondas gigantes, a pele nubilrosa, tigrelírios titilando em nylonhipnose.

Magreza do domingo, poupas. Canta tuas horas em ossos descarnados o manuscriba roendo as unhas do seu ócio.

Amar: sugar as sedas. Sacarose. Um fogo de cristais à face. Belnarciso fechando os olhos d’água. Cactusvicioso.

Um labirinto de lilás: teus olhos. Glaukoplis. Pantera glauca em cio flexível.
Sulfurnoturna.

E preso em rosas. Claustrofobia do domingo. Chuva, primeira vinda, prima verrà. Don’t believe in cages for beasts. Claustrófobo. Dizer: preso – a ferros ou a rosas – o mesmo. Carcereiro, e u sou?

As palavras são uma jaula a sete claves. O coração é uma palavra a sete chaves. Auriculoventricular. Clavicordial.

A sete fossos dorme o prisioneiro. Morfeu noumenon. Sono, sopor aurífero, mamuths gelados hibernam, ninfose em cristalneves, sesta de crisálidas. Sleep. Schlafen.
Suaves ss lábios cirros. Träumendzimmern: câmaras de sonho. Dormose.

Asfixia. Círculos azuis em torno das narinas. Fossoyeurs. Habitantes das cavernas. Mineiros cefalâmpados. Uma luz à testa, um brilho, lampiros. Cavernoscura,
vermicegos enrolam a substância da treva. Vampiros purpurnoctívagos. Despertar: um voo de morcegos albinos.

Schlafwandler – o sonâmbulo odeia as grades. Quer o sol. Os sóis do vitríolo. Os tornassóis. Topázio a pino. Crisóforo. O sol.

Wormvenoso calabouço onde a sangria dos corais se estanca. Adiáfano. Torniquete à veia jugular. Meu sangue: rio sem voz.

Le Poète maudit bénit. Le vocable l’accable. Et lente lente currite equi noctis. Noite, a mais. Escurotenebrosa, negropalpável, densa.

Ele forja, vulcanamoroso, a vênussílaba para a verbogênese. Margaritas ante porcos.
Mar.

O prisioneiro a sete jaulas, septuordoloroso. Respirar: metrônomo de oxigênios iguais. Comer: fecaldigerir. Amar: morsmose. Claustrófobo: o sangue em câmaras estanques, o beijo em cloistmucosas, ludilínguas. W. C. – womb closed. A noite: um ventre. O coração: ventrículo. Aporoso.

– Ariadne, o fio. A filifórmula. A teia. Um fio. Funicular. Funis coronat opus. Funny. A mão um braço (leukolenos) os dedos (amanda digitalis) o corpo a cor – um gesto ubiamoroso – da filiflor. O Poro

– No finismundo
O fênixbardo à finisnoite espera.

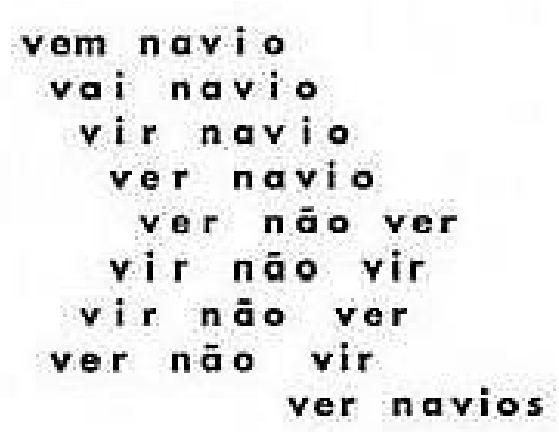
“Cristal” (1958)

cristal
cristal
fome
cristal
cristal
fome de forma
cristal
cristal
forma de fome
cristal
cristal
forma

“Nascemorre” (1958)

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re
re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

“Ver Navios” (1958)



“Servidão de Passagem – Proêmio” (1961)

mosca ouro?
mosca fosca.

mosca prata?
mosca preta.

mosca íris?
mosca reles.

mosca anil?
mosca vil.

mosca azul?
mosca mosca.

mosca branca?
poesia pouca.

o azul é puro?
o azul é pus

de barriga vazia

o verde é vidro?
o verde é vírus

de barriga vazia
o amarelo é belo?
o amarelo é bile

de barriga vazia

o vermelho é fúcsia?
o vermelho é fúria

de barriga vazia

a poesia é pura?
a poesia é para

de barriga vazia

poesia em tempo de fome
fome em tempo de poesia

poesia em lugar do homem
pronome em lugar do nome

homem em lugar da poesia
nome em lugar do pronome

poesia de dar o nome

nomear é dar o nome

nomeio o nome
nomeio o homem
no meio a fome

nomeio a fome

Augusto de Campos (1931-)

“O Rei Menos o Reino” (1949-1951: fragmentos 1 e 2 de 7)

1

Onde a Angústia roendo um não de pedra
Digere sem saber o braço esquerdo,
Me situo lavrando este deserto
De areia areia arena céu e areia.

Este é o reino do rei que não tem reino
E que – se algo o tocar – desfaz-se em pedra.
Esta é a pedra feroz que se faz gente
- Por milagre? De mão e palma e pele.

Este é o rei e este é o reino e eu sou ambos,
Soberano de mim: O-que-fui-feito,
Solitário sem sol ou solo em guerra
Comigo e contra mim e entre os meus dedos.

Por isso minha voz esconde outra
Que em suas dobras desenvolve outra
Onde em forma de som perdeu-se o Canto
Que eu sei aonde mas não ouço ouvir.

2

Neste reino onde eu canto ao som de areia
Às vezes o ar se move de outras vozes
Que – despidas dos corpos – se aproximam
Da minha voz se nunca do meu canto

Do sob a rocha escuto os finos rios
De mercúrio torcendo-se de frio
Até que em meu ouvir se precipitam:

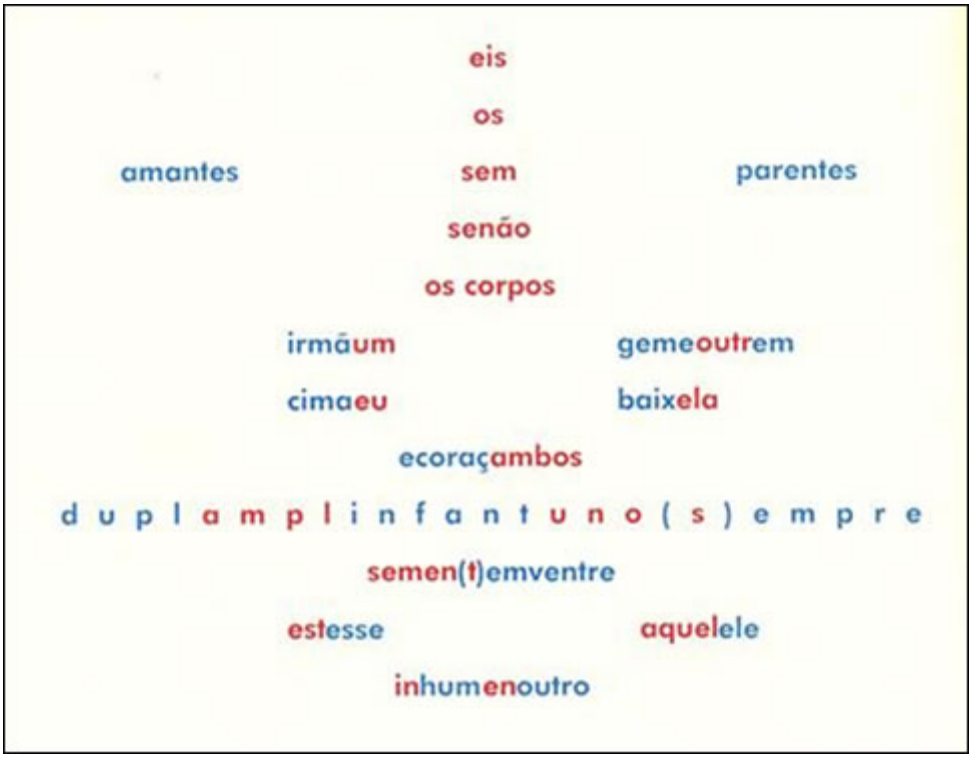
Um sol, mesmo sem sangue, mas um sol
Mas que ilumine o olhar, mesmo sem brilho,
E a dura voz a dura dura voz
Dos corvos doure...
(Aqui retorna o vento.)

- Ó vós, plumas de plumas, cores – grito –
Do ar sem cor que vos rouba ao meu ouvido,
Que seria do vosso rei sem vós?

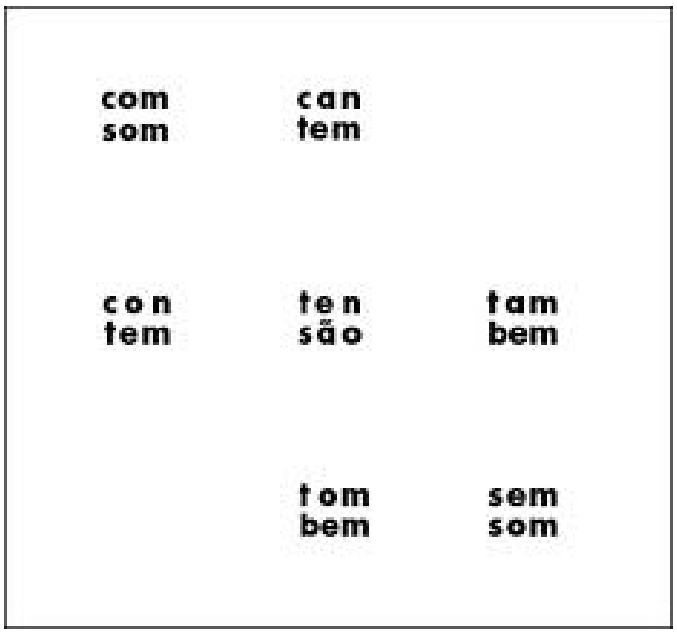
Da rocha onde meu nomes está gravado
E sob a qual me assento antes de mim,
Deste trono sereno que o meu sono
Sonhou de seda e não de sol ou céu
Vos concedo o que sei do que pedis:

Vinde e vereis florir um sol no céu
E um céu seu desdobrar do olhar do sol,
Neste reino onde o céu é o vosso ar alto,
Onde o sol é de pedra como o Canto.

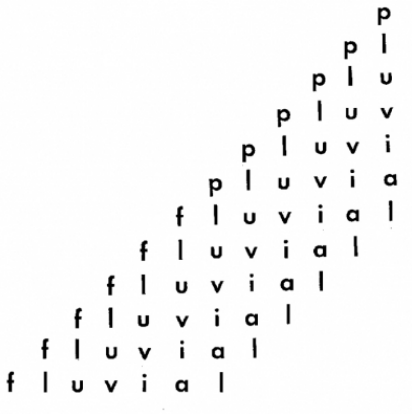
“Eis os Amantes” (1953)



“Tensão” (1956)



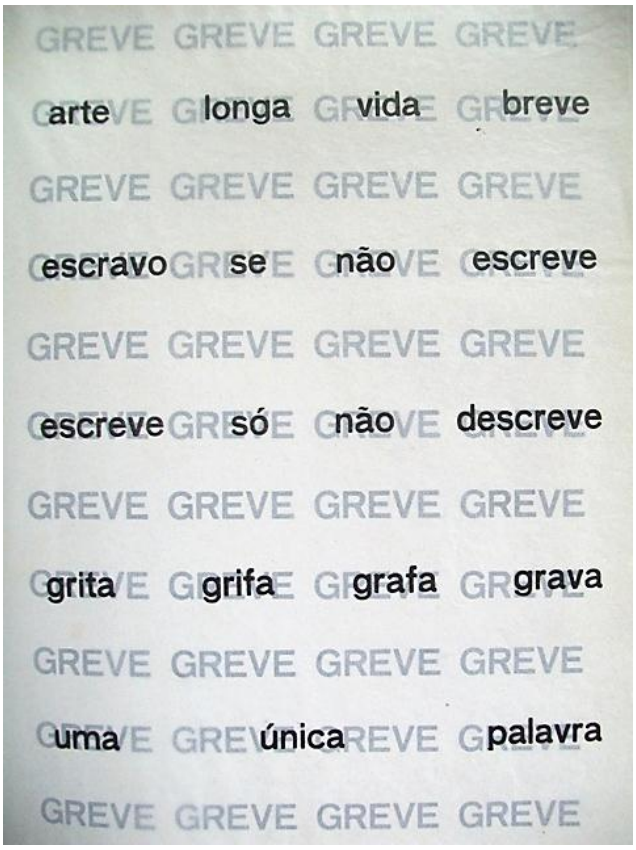
“Pluvial” (1959)



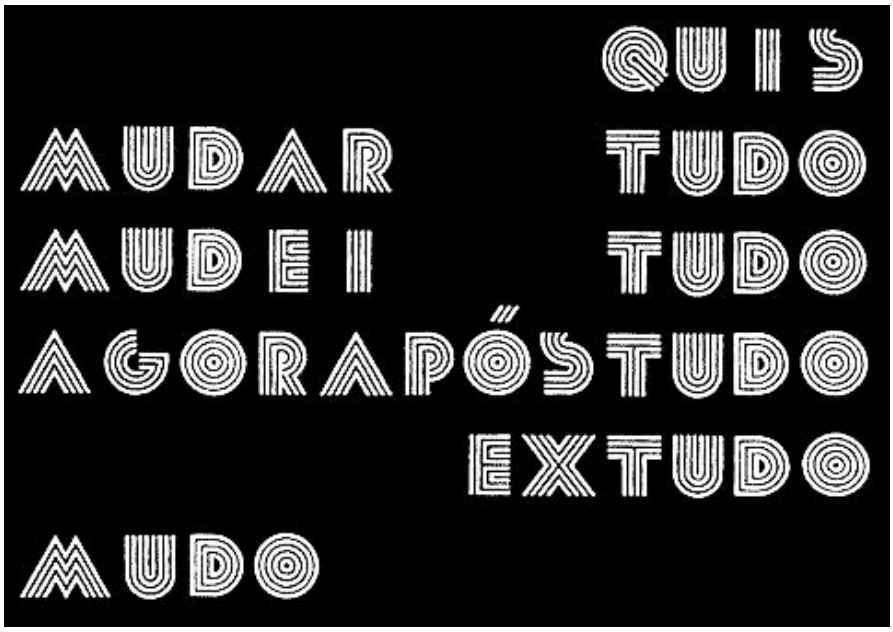
“Plus-Valia” (1961)

o trabalho produz
PLUS
um ano um mês um dia
VALIA
injúria ao que faz jus
PLUS
juros ao que espolia
VALIA
pouco pão muito pus
PLUS
pus da lucromania
VALIA
monopólio do minús
PLUS
culo sôbre a maioria
VALIA
o trabalho produz
PLUS
a força que procria
VALIA
cruzeiros sobre cruz
PLUS
eiros para a folia
VALIA
dos juros do jus dos us
PLUS
urários & companhia
VALIA
o trabalho produz
PLUS
resistência e rebeldia

“Greve” (1962)



“Pós-Tudo” (1984)



Anexo II – Manifestos

pontos-periferia-poesia concreta[1]

AUGUSTO DE CAMPOS

"Sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte", dizia Mallarmé no prefácio à primeira versão de *Un Coup de Dés* (revista *Cosmópolis*, 1897), entreabrindo as portas de uma nova realidade poética.

Os vários pugil/ismos do começo do século – não obstante sua utilidade e necessidade – tiveram o infortúnio de obscurecer a importância desse "poema planta", desse "grande poema tipográfico e cosmogônico", que vale por si só todo o vozerio das vanguardas de alguns anos depois.

Un Coup de Dés fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição poética cuja significação se afigura comparável ao valor da "série", introduzida por Schönberg, purificada por Webern e, através da filtração desse, legada aos jovens músicos eletrônicos, a presidir os universos sonoros de Boulez ou Stockhausen. Esse processo definiríamos, de início, com a palavra *estrutura*, tendo em vista uma entidade em que o todo é mais do que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente. Eisenstein, na fundamentação de sua teoria da montagem, Pierre Boulez e Michel Fano, com relação ao princípio serial, testemunharam – como artistas – o interesse da aplicação dos conceitos gestaltianos ao campo das artes. E é em estritos termos de gestalt que entendemos o título de um dos livros de poesia de E.E. Cummings: *Is 5*. Para a poe-sia, e em especial

[1] Publicado originalmente no "Suplemento Dominical" do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1956. Esse trabalho constitui a fusão, com ligeiras modificações, dos artigos "Poesia, Estrutura" e "Poema, ldeograma", estampados, respectivamente, em 20 e 27 de março de 1955, no *Diário de S. Paulo*.

para a poesia de estrutura de Mallarmé ou Cummings, dois mais dois pode ser rigorosamente igual a cinco.

Como afirma Hugh Kenner, em *The Poetry of Ezra Pound*, "a fragmentação da idéia estética em imagens alotrópicas, tal como teorizada pela primeira vez por Mallarmé, foi uma descoberta cuja importância para o artista corresponde à da fissão nuclear para o físico". Mallarmé descobria e estava consciente do alcance de sua descoberta, e é por isso que seu pequeno prefácio tem quase tanta relevância quanto o próprio poema.

"Subdivisões prismáticas da idéia" – eis como conceituava ele, com fina perspicácia, seu original método compositivo.

Corolário primeiro do processo mallarmeano é a exigência de uma tipografia funcional, que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento. O que em *Un Coup de Dés* se consubstancia nos seguintes efeitos, que preferimos expor através das palavras do poeta:

a) EMPREGO DE TIPOS DIVERSOS: "A diferença dos caracteres de impressão entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes dita sua importância à emissão oral...";
b) POSIÇÃO DAS LINHAS TIPOGRÁFICAS: "E a situação, ao meio, no alto, embaixo da página, indicará que sobe ou desce a entonação";
c) ESPAÇO GRÁFICO: "Os 'brancos', com efeito, assumem importância, agridem à primeira vista; a versificação o exigiu como silêncio em torno, ordinariamente, no ponto em que um trecho, lírico ou de poucos pés, ocupa, no meio, cerca de um terço da página: eu não transgrido essa medida, apenas a disperso. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou reaparece, aceitando a sucessão de outras" etc.;
d) USO ESPECIAL DA FOLHA, que passa a compor-se propriamente de duas páginas desdobradas, em que as palavras formam um conjunto e ao mesmo tempo se separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central, "como componentes de um mesmo ideograma", segundo

observa Robert Greer Cohn[2], ou, em outros termos, como se a prega central fosse uma espécie de ponto de apoio para o equilíbrio de dois ramos de palavras-pesos.

Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servirem a toda a gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico. A própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e os intervalos da dicção.

Sob certo ângulo, a experiência tem raízes na música. Partem ainda uma vez de Mallarmé os primeiros lampejos esclarecedores:

> Acrescentar que desse emprego a nu do pensamento com retiradas, prolongamentos, fugas ou o próprio desenho resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura; *(e)* sua reunião *(a do verso livre com o poema em prosa)* se efetua sob uma influência, eu o sei, estranha, a da música ouvida em concerto; sendo reconhecíveis nela diversos meios que me pareceram pertencer às letras, retomo-os. O gênero, que fica sendo como a sinfonia (etc.).

De modo geral, as lições estruturais que Mallarmé foi encontrar na música se reduzem à noção de tema, implicando também a idéia de desenvolvimento horizontal e contraponto. Assim, *Un Coup de Dés* compõe-se de temas ou, para usarmos a expressão do poeta, de motivos – preponderante, secundários e adjacentes – indicados graficamente pelo tamanho maior ou menor das letras e ainda distinguidos um do outro pela diversificação dos caracteres. Objetivamente:

> motivo preponderante: UN COUP DE DÉS/JAMAIS/N'ABOLIRA/LE HASARD.

[2] COHN, Robert Greer. *L'Oeuvre de Mallarmé Un Coup de Dés*. Paris, Librairie Les Lettres, 1951.

1º MOTIVO SECUNDÁRIO: *Si/c'était/le nombre/ce serait* – que tem como adjacentes os temas *comme si/comme si*, por sua vez ramificados;

OUTROS MOTIVOS SECUNDARIOS: *Quand bien même lancé dans des circonstances eternelles/du fond d'un naufrage/soit/le maître/existât-il/commençât-il et cessât-il/se chiffrât-il illuminât-il/rien/n'aura eu lieu/que le lieu/excepté/peut-être/une constellation;*

MOTIVOS ADJACENTES: Os assinalados pelas letras menores.

Em síntese, a raiz estrutural do poema seria, portanto:

A = motivo preponderante
A = motivo secundário
a = motivo adjacente

Mas acontece que os motivos se interpenetram. Como assinala Greer Cohn:

> Frases em caracteres menores são agrupadas em torno da grande, formando galhos, ramos, sobre seu tronco, e todas essas ramificações se perseguem paralelamente ou se entrecruzam, oferecendo um equivalente literário do contraponto musical.

Desprezando-se, para simplificar a demonstração, os motivos adjacentes em geral e chamando-se "A" ao motivo principal, "B" ao motivo secundário "*Si/c'etait le nombre/ce serait*" que desemboca no "LE HASARD" do motivo principal e está expresso no poema pelo tipo de maior dimensão depois do principal; denominando-se ainda "b" ao motivo "*comme si/comme si*", adjacente de B, e "a" aos motivos secundários "*quand bien même*" etc., que equivalem em tamanho a "b" (com a diferença de que esse motivo, a exemplo de "B", de que é uma ramificação, é apresentado em tipo inclinado), temos aproximadamente:

A A B A

a b a a

Essa é, frisamos, uma visão muito esquemática (e tomada, digamos assim, de uma só perspectiva) da estrutura de *Un Coup de Dés,* havendo ainda a considerar, além da maior complexidade de ramificações e entrecruzamentos, a diferença dos tipos, a posição das linhas e a especial configuração das páginas. Mas cremos que a pequena demonstração intentada pode dar uma idéia, ainda que pálida, da ossatura poderosa e inquebrantável que a consciência estrutural e musical de Mallarmé armou para seu admirável poema.

As experiências a que, a seguir, se entregaram futuristas e dadaístas longe estavam de possuir aquelas características de funcionalidade que fazem de *Un Coup de Dés* uma rigorosa e irrepreensível constelação de palavras. No momento histórico, porém, incumbe ao movimento futurista e ao dadaísmo um papel relevante, de reposição, embora em nível muitas vezes inferior, de algumas das exigências que colocara em foco o poema inovador de Mallarmé. Já em seu *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* (1912)[3], declarava-se Marinetti:

> [...] contra o que se chama habitualmente a harmonia tipográfica da página, contrária ao fluxo e refluxo que se estende na folha impressa. Nós empregaremos numa mesma página quatro ou cinco tintas de cores diferentes e 20 caracteres distintos, se for necessário. Exemplo: cursivas para as séries de sensações análogas e rápidas, negrito para as onomatopéias violentas etc.

Livre direção das linhas (oblíquas, verticais etc.), substituição da pontuação pelos sinais matemáticos e musicais eram outras modificações propostas. E será possível discernir na “imaginação sem fios”, nas “palavras em liberdade”, na drástica condenação do adjetivo, algo assim como o pressentimento olfativo de uma renovação poética que eles, futuristas, não chegariam a cristalizar, mas para a qual não

[3] *Nota da segunda edição*: A citação pertence, de fato, ao manifesto *Distruzione della Sintassi*, de 1913. Ver Tommaso Marinetti, *I Manifesti del Futurismo* (Florença, Edizione di "Lacerba", 1914, p. 143).

deixaram de contribuir bastante, e até certo ponto mais do que bastante: com a própria imolação.

Menos frenéticos e mais organizados foram os *Calligrammes* de Apollinaire. Em um artigo denominado "Devant l'Idéogramme d'Apollinaire" (junho de 1914), publicado na revista *Soirées de Paris* (julho/agosto de 1914), sob o pseudônimo de Gabriel Arboin[4], esclarecia o poeta o sentido de seus experimentos, referindo-se em especial à "Lettre-Océan". Logo de início reconhecia seu débito ao futurismo. E, fato importante, era o primeiro a tentar uma explicação para o poema espacial por meio do ideograma:

> Digo ideograma porque, depois dessa produção, não há mais dúvida de que certos escritos modernos tendem a penetrar na ideografia. O acontecimento é curioso. Já em Lacerba podia-se ver tentativas desse gênero por Soffici, Marinetti, Cangiullo, lanelli, e também por Carrà, Boccioni, Betuda, Binazzi, essas últimas menos definitivas. Diante de tais produções, ficava-se ainda indeciso. Após a 'Lettre-Océan', não há mais lugar para a dúvida.

E prosseguia com lucidez:

> O laço entre esses fragmentos não é mais o da lógica gramatical, mas o de uma lógica ideográfica que chega a uma ordem de disposição espacial totalmente contrária à da justaposição discursiva.

Ou, mais adiante, ecoando o "emprego a nu do pensamento"

[4] Quem atribuiu o texto a Apollinaire foi o poeta André Salmon, seu amigo íntimo, que organizou uma coletânea de poemas inéditos do autor dos "caligramas", dando-lhe o título *Le Guetteur Mélancolique* (Paris, Gallimard, 1952). Ao reestampar o texto "Devant l'Idéogramme d'Apollinaire", em apêndice, afirmou ele: "*Gabriel Arboin fut un pseudonyme utilisé par Guillaume Apollinaire pour publier cet article dans le* Soirées de Paris *de juillet/août de 1914"*. Parece que existiu, porém, um jornalista na mesma época com o nome Gabriel Arboin ou Arbouin. A coincidência das iniciais, aliada à relevância conceitual do escrito, sugere uma interferência do poeta, deixando pairar dúvidas sobre a real autoria. Mais recentemente, Daniel Grojnowski e Michel Décaudin organizaram uma belíssima edição do até então inédito álbum fac-similar dos "ideogramas líricos" de Apollinaire, *Et Moi Aussi Je Suis Peintre* (Paris, Éditions Sébastien Gryphe, 1985), contendo manuscritos e provas de impressão com data final de 10 de agosto de 1914, acrescidos do artigo em apreço. Escrevendo cerca de 30 anos depois de Salmon, e sem fazer referência a ele, anotam os organizadores a propósito do artigo e seu presumido autor Gabriel Arbouin (acrescentando um "u" ao sobrenome): *"On peut se demander si ces pages, au demeurant étrangement ambigües, sont bien de la plume de ce journaliste peu au fait de l'avant-garde littéraire et si elles ne lui ont été pour le moins inspirées pour celui qui portait les mêmes initiales"*.

mallarmeano: “E são idéias nuas que nos apresenta a ‘Lettre-Océan’, numa ordem visual”. E ainda, agudo:

> Portanto, seguramente, nada de narração, dificilmente poema. Se quiserem: poema ideográfico. Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente.

O equívoco de Apollinaire está implícito nestas linhas:

> Quem não se aperceberia de que isso não é mais do que um início, e que, por efeito da lógica determinista que dirige a evolução de todo mecanismo, tais poemas devem acabar apresentando um conjunto pictural em relação ao tema tratado? Assim se atingirá o ideograma quase perfeito.

Condena, assim, Apollinaire o ideograma poético à mera representação figurativa do tema. Se o poema é sobre a chuva (“Il Pleut”), as palavras se dispõem em cinco linhas oblíquas. Composições em forma de coração, relógio, gravata, coroa se sucedem em *Calligrammes*. É certo que se pode indagar aqui o valor sugestivo de uma relação fisiognômica entre as palavras e o objeto por elas representado, à qual o próprio Mallarmé não teria sido indiferente. Mas, ainda assim, cumpre fazer uma distinção qualitativa. No poema de Mallarmé, as miragens gráficas do naufrágio e da constelação se insinuam tênue e naturalmente, com a mesma naturalidade e discrição com que apenas dois traços podem configurar o ideograma chinês para a palavra *homem*. Da mesma forma, os melhores efeitos gráficos de Cummings, almejando uma espécie de sinestesia do movimento, emergem das palavras mesmas, partem de dentro para fora do poema. Já em Apollinaire a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele. Isso retira grande parte do vigor e da riqueza fisiognômica que possam ter os “caligramas”, em que pese a graça e o

“humor” visual com que quase sempre são “desenhados” por Apollinaire.

Seria preciso que outro poeta surgisse, mais enérgico, mais culto, mais amplamente dotado e informado do que Apollinaire, para fundar, em definitivo, a teoria do ideograma aplicado à poesia. Referimo-nos a Ezra Pound. Não importa considerar, de momento, as formidáveis diferenças de perspectiva que separam Pound de Mallarmé. O fenômeno, que constitui por si só matéria para um diferente estudo, diz respeito ao uso diametralmente oposto que fazem do léxico esses poetas: palavra justa para Pound, palavra mágica para Mallarmé – uma oposição *dialéxica*, diríamos nós. Pois Mallarmé e Pound vão se encontrar no campo da estrutura.

Pound chegou a sua concepção por intermédio da música, como Mallarmé, e através do ideograma chinês. O estudo do sinólogo Ernest Fenollosa, “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry”, exumado da obscuridade por Pound e por ele publicado com notas e observações suas na *Little Review* (volume VI, números 5, 6, 7, 8) em 1919, deu-lhe a chave para uma nova interpretação da poesia e dos métodos de crítica poética. O significado de verdadeira “revelação” que tem para a estética moderna o ideograma chinês é algo muito sério. Aos céticos, aos que julgam ser essa apenas uma idéia exótica, recomendaríamos, a título de evidência culturmorfológica – um ponto a mais “a definir uma periferia” –, o ensaio “O Princípio Cinematográfico e o Ideograma”, assinado por Eisenstein em 1929 e que constitui um dos capítulos do livro *Film Form*, do grande cineasta.

Acentuando a natureza privilegiada do ideógrafo chinês, dizia Fenollosa no importantíssimo estudo a que anteriormente nos referimos: “Nesse processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas”. Aí está o enunciado básico do ideograma, que vem coincidir literalmente com o axioma gestaltiano. Se a Fenollosa se deve o mérito de ter vislumbrado as relações de essência entre ideograma e poesia, a Ezra Pound coube a demonstração prática, com a aplicação do método

ideogrâmico ao gigantesco arcabouço d'*Os Cantos*. Nessa extraordinária epopéia moderna, fragmentos se justapõem a fragmentos, cantos a cantos, sem qualquer ordenação silogística, atendendo tão-somente aos princípios ideogrâmicos: o poema, a essa altura quase completo (40 anos de labor criativo: 95 cantos!), assume ele próprio a configuração de um fantástico ideograma da cosmovisão poundiana.

Quanto à música, deixemos que Pound elucide a medida de sua influência sobre os cantos, já que ele o faz com extrema clareza numa carta a John Lackey Brown (1937, Rapallo): "Tome uma fuga: tema, resposta, contratema. Não que eu pretenda uma exata analogia de estrutura". Uma carta anterior, de 11 de abril de 1927, a Homer L. Pound, pai do poeta, é ainda mais explícita.

> Mais ou menos como tema, resposta e contratema em uma fuga.
>
> A.A. O vivo desce ao mundo dos Mortos
>
> C.B. A "repetição da história"
>
> B.C. O "momento mágico" ou momento da metamorfose, irrupção do cotidiano para o "mundo divino ou permanente", deuses etc.

De tudo ressalta que a idéia central de Pound, sob esse aspecto, é a analogia esquemática com a fuga, o contraponto. E se estabelece assim o circuito Pound-Mallarmé. Ainda que a configuração de *Un Coup de Dés* e *The Cantos* seja em espécie diversa, pertencem os dois poemas estruturalmente a um mesmo gênero.

Outro poeta-inventor, e. e. Cummings, leva o ideograma e o contraponto à miniatura. Sem incidir no letrismo nem na formação de agrupamentos sonoros destituídos de vivência, Cummings libera o vocábulo de sua grafia, põe em evidência seus elementos formais, visuais e fonéticos para melhor acionar sua dinâmica. Assim, no poema "brlght" do volume *No Thanks*, promove uma verdadeira tecedura contrapontística: repetindo ou invertendo em sua ordem as palavras *bright, star, big, soft, near, calm, holy, deep, alone, yes, who,* compõe, por justaposição, livre de conectivos, o ideograma do impacto de uma noite estrelada. Ao passo que a receita de Apollinaire, aplicada ao

poema, implicaria uma solução tal como dispor as palavras em forma de estrelas, o poeta americano resolve seu tema com muito maior sutileza, fazendo uma letra maiúscula movimentar-se dentro das palavras *bright* (*brIght, bRight, Bright, briGht*), *yes* (*yeS, yEs, Yes*) e *who* (*wHo, whO, Who*), ou usando pontos de interrogação em lugar de algumas letras das palavras *star* (*s??? , st?? , sta?*) e *bright* (*????Ht, ?????T*), a fim de conseguir simbolicamente uma equivalência fisiognômica do brilho estelar.

O "micromacrocosmo" joyciano, a atingir seu ápice no *Finnegans Wake*, é outro altíssimo exemplo do problema que vimos expondo. O implacável romance-poema de Joyce realiza também, e de maneira *sui generis*, a proeza da estrutura. Aqui o contraponto é moto-perpétuo, o ideograma é obtido por meio de superposições de palavras, verdadeiras "montagens" léxicas; a infra-estrutura geral é "um desenho circular em que cada parte é começo, meio e fim"[5]. O esquema de círculo vicioso é o elo entre Joyce e Mallarmé, "por um cômodo *vicus* de recirculação". Muito se aproxima o "ciclo mallarmeano" de *Un Coup de Dés* do ciclo de Vico reinventado por Joyce para o *Finnegans Wake*. O denominador comum, segundo Robert Greer Cohn, para quem aquele poema de Mallarmé tem mais pontos de contato com o *Finnegans Wake* do que com qualquer outra criação literária, seria o esquema: unidade, dualismo, multiplicidade e novamente unidade. Expressão evidente, à mera inspeção, dessa estrutura circular comum a ambas as obras é o fato de a frase inicial de Finnegans Wake ser a continuação da última, assim como as derradeiras palavras do poema mallarmeano são também as primeiras: "*Toute pensée émet* un coup de dés".

Não deixa de ser assinalável que um jovem músico de vanguarda, Michel Fano, procurando situar os mais recentes desenvolvimentos musicais perante as outras artes, escreva[6]:

[5] Joseph Campbell e Henry Morton Robinson. *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. Londres, Faber & Faber, 1947.
[6] Michel Fano. "Pouvoirs Transmis", in *Cahiers de la Compagnie M. Renaud-Jean Louis Barrault* ("La Musique et ses Problèmes Contemporains"), Cahier III, Juillard, 1954.

Hoje, quando constatamos no interior das disciplinas plásticas uma propensão à expressão *função-do-tempo* (móbiles de Calder), uma eclosão se produz no sentido oposto, com a pesquisa de estruturas que vêm quebrar o sentido tradicional de desenvolvimento no tempo. Se é evidente que o tempo é necessário à comunicação, não é menos certo que ele não é mais concebível atualmente como suporte de um vetor de desenvolvimento. Joyce e Cummings elucidaram poderosamente as conseqüências literárias dessa noção que realiza uma totalidade de significação no instante, provocando a necessidade de uma apreensão total da obra para a compreensão de uma de suas partes, e atingindo aí o princípio gestaltiano que não é possível deixar de evocar quando se trata do conceito serial.

Essas considerações, que vêm ao encontro das idéias aqui expendidas, têm para nós o valor de confronto e confirmação de um ponto de vista. Apenas acrescentaríamos aos nomes citados por Fano a presença irretorquível das realizações de Mallarmé e Ezra Pound.

A verdade é que as "subdivisões prismáticas da idéia" de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação "verbivocovisual" joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma – uma organoforma –, em que noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA.

nova poesia: concreta (manifesto)[7]

DÉCIO PIGNATARI

o verso: crise. obriga o leitor de manchetes (simultaneidade) a uma atitude postiça. não consegue libertar-se dos liames lógicos da linguagem: ao tentar fazê-lo, discursa adjetivos. não dá mais conta do espaço como condição de uma nova realidade rítmica, utilizando-o apenas como veículo passivo, lombar, e não como elemento relacional de estrutura. antieconômico, não se concentra, não se comunica rapidamente. destruiu-se na dialética da necessidade e do uso históricos. esse é apenas o golpe de misericórdia da consciência crítica: o primeiro já foi dado, de fato, por mallarmé, 60 anos atrás – §*un coup de dés*§.

> américa do sul
> américa do sol
> américa do sal OSWALD DE ANDRADE

uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular. a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinhos. a necessidade do movimento. a estrutura dinâmica. o ideograma como idéia básica.

> esto visibile parlare,
> novello a noi perchè qui non si trova. DANTE, purg., X, 95

contra a poesia de expressão, subjetiva. por uma poesia de criação, objetiva. concreta, substantiva. a idéia dos inventores, de ezra pound.
o livro de ideogramas como um objeto poético, produto industrial de consumação. feito à máquina. a colaboração das artes visuais, artes

[7] Publicado originalmente na revista *ad arquitetura e decoração*, número 20, São Paulo, novembro/dezembro de 1956; republicado no "Suplemento Dominical" do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 de maio de 1957.

gráficas, tipográficas. a série dodecafônica (anton webern) e a música eletrônica (boulez, stockhausen). o cinema. pontos de referência.

a rose is a rose is a rose is a rose GERTRUDE STEIN

com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra *flor* sem a flor. e desintegrou-se ela mesma, atomizou-se (joyce, cummings). a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica: *jarro* é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. a palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro, como *la mer dans la mer*. isomorfismo.

o elevador subiu aos céus, ao nono andar,
o elevador desce ao subsolo,
termômetro das ambições.
o açúcar sobe.
o café sobe.
os fazendeiros vêm do lar. MÁRIO DE ANDRADE

a poesia concreta acaba com o símbolo, o mito. com o mistério. o mais lúcido trabalho intelectual para a intuição mais clara. acabar com as alusões. com os formalismos nirvânicos da poesia pura. a beleza ativa, não para a contemplação. para nutrir o impulso, pound. no máximo: ser raro e claro, como disse o último fernando pessoa. criar problemas justos e resolvê-los em termos de linguagem sensível.
o olhouvido ouvê.

tática: joyce, cummings, apollinaire (como visão, não como realização), morgenstern, kurt schwitters. estratégia: mallarmé, pound (junto com fenollosa, o ideograma).

parean l'occhiaie anella sanza gemme:
chi nel viso delli uomini legge OMO
ben avrìa quivi conosciuta l'emme. DANTE, purg., XXIII, 31

o oco dos olhos como anel sem gema:
quem julga ler, no rosto humano, OMO
aqui veria facilmente o eme.

a técnica de manchetes e §un coup de dés§. calder e §un coup de dés§. mondrian, a arquitetura, e joão cabral de melo neto. joyce e o cinema. eisenstein e o ideograma. cummings e paul klee. webern e augusto de campos. a psicologia da gestalt.
§o pensamento poético é essencialmente figurado. ele nos põe sob os olhos não a essência abstrata dos objetos, mas sua realidade concreta.§ hegel.

ideograma crítico nacional:

(títulos de livros	*praia oculta*
de poemas publi-	*claro enigma*
cados nos últimos	*narciso cego*
seis anos)	*a obscura efígie*

o poema forma e conteúdo de si mesmo, o poema é. a idéia-emoção faz parte integrante da forma, vice-versa. ritmo: força relacional.

renunciando à disputa do absoluto, ficamos no campo magnético do relativo perene. a cronomicrometragem do acaso, o controle, a cibernética. a escolha simplesmente humana de uma palavra, ponto-evento. o fim do claro-escuro, dos botões da sensibilidade apertados na penumbra. o ideograma regulando-se a si mesmo. *feedback*. produzindo novas emoções e novo conhecimento.

nádegas de cristal, órrosa . o jargão lírico do pós-guerra. vegetativo, reacionário. joão cabral não fez outra coisa senão combater, didático, lúcido,

todas as fluidas
flores da pressa;
todas as úmidas
flores do sonho.

fundar uma tradição do rigor. volpi. para que o artista brasileiro não decaia depois dos 40.
a presente exposição: quase didática. transição do verso ao ideograma.

olho por olho a olho nu[8]

HAROLDO DE CAMPOS

uma arte – não q apresente – mas q presentifique
o OBJETO
uma arte inobjetiva? não
:OBJETAL
qdo o OBJETO mentado não é o OBJETO expresso, a expressão tem uma cárie
LOGO:
falidos os meios tradicionais de ataque ao OBJETO
(língua de uso cotidiano ou de convenção literária)
um(a) novo(a) meio (língua) de ataque direto à
medula desse
OBJETO
POESIA CONCRETA: atualização "verbivocovisual"
do
OBJETO virtual
DADOS:

a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL
uma dimensão ACÚSTICO-ORAL
uma dimensão CONTEUDÍSTICA
agindo sobre os comandos da palavra nessas
3 dimensões 3
a

POESIA CONCRETA assedia

o OBJETO mentado em suas plu-
rifacetas: previstas ou imprevistas:
veladas ou reveladas: num jogo de
espelhos ad infinitum em q essas 3 di-
mensões 3 se mútuo-estimulam num
circuito reversível libertas dos amor-
tecedores do idioma de comunica-
ção habitual ou de convênio livresco

uma
NOVA ARTE de expressão

[8] Publicado originalmente na revista AD *Arquitetura e Decoração*, número 20, São Paulo, novembro/dezembro de 1956; republicado no "Suplemento Dominical" do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de abril de 1957.

exige uma ótica, uma acústica, uma sintaxe, morfologia e léxico (revisados a partir do próprio fonema)
NOVOS

PAIDEUMA
elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas:

POUND – método ideogrâmico
léxico de essências e medulas (definição precisa)
JOYCE – método de palimpsesto
atomização da linguagem (palavra-metáfora)
CUMMINGS – método de pulverização fonética
(sintaxe espacial axiada no fonema)
MALLARMÉ – método prismográfico (sintaxe espacial axiada nas "subdivisões prismáticas da idéia")
e pq NÃO os FUTURISTAS? – "processo de luz total" contra
os DADAÍSTAS? – o *blackout* da história: –
v a l i d a ç ã o
do contingente positivo desses "ismos" em função da expressão poética OBJETAL ou CONCRETA
neotipografia, "paroliberismo", imaginação sem fio, simultaneísmo, sonorismo etc. etc.
etc. etc.
e
m
FUNÇÃO de uma NÃO
apenas psicologias MAS
fenomenologia
da composição
POESIA CONCRETA =
poesia posicionada no mirante culturmorfológico ao lado da
PINTURA CONCRETA
MÚSICA CONCRETA
guardando as diferenças relativas mas não se trata da miragem da obra de arte total – compreendendo as necessidades comuns à expressão artística
CONTEMPORÂNEA
PROGRAMA:
o POEMA CONCRETO aspira a ser: composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto.

a POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea
permite a comunicação em seu grau + rápido
prefigura para o poema uma reintegração à vida cotidiana semelhante à q o BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como

veículo de propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema etc.), quer como objeto de pura fruição (funcionando na arquitetura, p. ex.), com campo de possibilidades análogo ao do objeto plástico substitui o mágico, o místico e o *maudit* pelo ÚTIL

TENSÃO para um novo mundo de formas
VETOR
para
o
FUTURO

plano piloto para poesia concreta[9]

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).

[9] Publicado originalmente em *Noigandres 4*, São Paulo, edição dos autores, 1958.

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 fisiognomia, a um
movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma
orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais
avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento
estrutural (*movement*); 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.
cronomicrometragem 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.

augusto de campos
décio pignatari
haroldo de campos

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