

3 | APRESENTAÇÃO

Poesia (por Mário de Andrade) - lirismo+crítica+poema=poesia”

Podemos pensar que antes de Mallarmé, definia-se poesia como a arte de fazer verso e poema como uma composição em verso. A partir da quebra do verso, ou do verso livre, essas definições se tornaram inadequadas. O próprio vocábulo poética que antes significava, geralmente, a arte de fazer o poema para produzir poesia, foi ampliada e hoje já se fala de poética das formas, poética da pintura...

Muitas vezes, confunde-se poesia visual com poesia concreta. Mas como veremos, nem toda poesia concreta é visual e vice-versa. Podemos definir poesia visual como “produto literário que se utiliza de recursos (tipo)gráficos e/ou puramente visuais, de tendência caligramática, ideogramática, geométrica ou abstrata” (Sá e Cyrne, 1978:49).

Na poesia visual, tem-se uma diminuição das fronteiras entre a literatura e as artes visuais, possibilitada através da utilização de elementos comuns ao design gráfico, como a diagramação da página, o uso de imagens e a exploração da expressividade da tipografia.

A partir do momento em que os poetas começaram a considerar a visibilidade da escrita e da página como elementos poéticos, e que os “artistas visuais se utilizaram de elementos

textuais em suas obras: grafismos, letras de diversos alfabetos, colagem de fragmentos de textos impressos etc, utilizando a escrita como elemento gráfico e/ou conceitual” (Veneroso, 2000:223), estavam aproximando-se entre si e do design.

Já o termo “poesia concreta” é usado amplamente para designar, a partir da Segunda Guerra Mundial, uma gama de inovações e experiências revolucionárias na arte da poesia que ampliaram suas possibilidades para a comunicação utilizando recursos visuais, sonoros e cinéticos.

Mas o que faz uma poesia ser concreta? Podemos colocar que basicamente é a exploração da materialidade dos elementos, que podem ser palavras, sílabas, letras, sons etc, através de variadas técnicas de composição poética.

E o que a diferencia das demais? Para distinguirmos uma poesia concreta utilizaremos a classificação de Mike Weaver (1967) que pontua três abordagens: visual (ou ótica), fonética (ou sonora) e cinética (que se move visualmente). Tais definições podem ser aplicadas para nos guiar na identificação das características principais de cada poema. Dificilmente encontramos uma poesia concreta apenas cinética, ou fonética, ou visual, ao contrário, observamos um hibridismo de suportes e elementos. Todas com uma exigência concomitante: a relevância do material do qual o poema é feito. Materialidade, pois, a linguagem nesse tipo de poesia é um elemento concreto, no sentido literal da palavra.

A poesia concreta se consolidou como um movimento internacional na década de 1950, com a participação substancial dos poetas brasileiros Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari - o grupo NOIGANDRES. Traduzindo os postulados da arte concreta, o grupo deu o pontapé inicial no surgimento da poesia visual no Brasil e influenciou o design gráfico brasileiro e a publicidade.

A primeira parte do presente capítulo aborda o vanguardismo dos brasileiros e a poesia concreta num âmbito internacional. A segunda parte trata do grupo NOIGANDRES com suas influências e características.

3.1 | MOVIMENTO DE POESIA CONCRETA - A POESIA CONCRETA NO MUNDO E O VANGUARDISMO DOS BRASILEIROS

A poesia concreta foi um movimento internacional que surgiu no início da década de 1950, tendo como participante direto de sua fundação e conceituação o grupo NOIGANDRES - configurando-o como o primeiro movimento literário de vanguarda brasileiro que teve significativa repercussão fora do país.

Apesar de algumas experiências isoladas de poetas como o sueco Oyvind Fahlström, que em 1953 publicou o *Manifest for Konkret Poesie*, pode-se datar a gênese do movimento internacional em 1955, a partir do encontro de Décio Pignatari com o suíço-boliviano Eugen Gomringer, na Escola de Ulm, Alemanha, onde discutiram os fundamentos dessa nova poesia. Tanto Décio com o NOIGANDRES, quanto Gomringer, já produziam poemas nessa linha desde o início da década de 1950. Não se sabe ao certo quem foi o primeiro. Rogério Câmara (2000) destaca as obras e propostas dos dois como precursoras sobretudo pela expressiva influência que exerceram no panorama internacional e acrescenta que Jaques Donguy fala de uma geografia confusa em relação ao surgimento do termo e da prática poética concreta, pois vários artistas em diferentes países trabalhavam ao mesmo tempo em questões muito próximas.

Gomringer (ex-secretário de Max Bill em Ulm), que conferia à poesia “uma função orgânica da sociedade” (Gomringer, Eugen, *in* Câmara, Rogério, 2000:21-22), lança em 1951 o livro *Constelações*. Esse livro mostra alguns dos elementos característicos daquilo que, alguns anos depois, ganharia o nome de poesia concreta:

“Ruptura sintática, poucas palavras sonoramente semelhantes, colocadas em construções quase simétricas, numa matemática do texto que viria dar numa geometria do espaço, marcadamente presente em seu segundo livro, *Ideogramas*, de 1960”. (nota de abertura do livro 31 poemas de Eugen Gomringer)

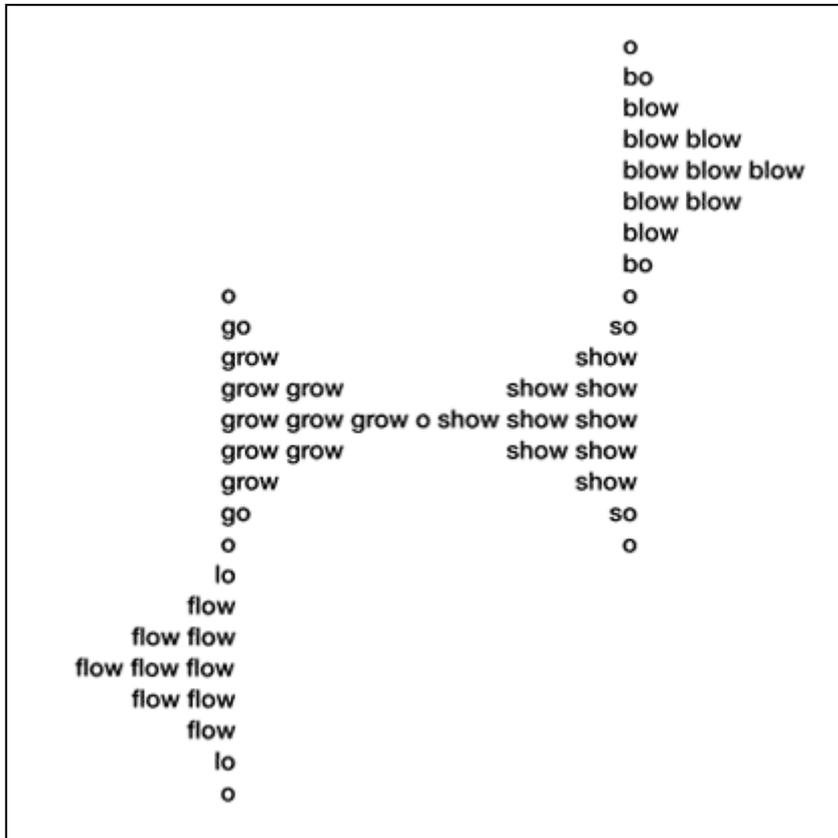


Figura 01. *Constelações* |
Eugen Gomringer, 1951.

gleichmässig gleich gleichmässig ungleich ungleichmässig
gleich ungleichmässig ungleich gleichmässig
gleich
gleichmässig ungleich ungleichmässig gleich
ungleichmässig ungleich gleichmässig gleich gleichmässig

Figura 02. *Constelações* |
Eugen Gomringer, 1951.

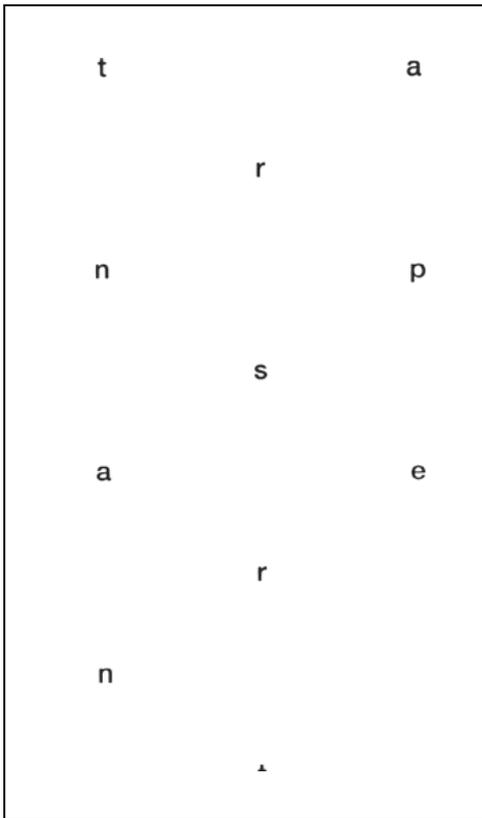


Figura 03. *Constelações* |
Eugen Gomringer, 1951.

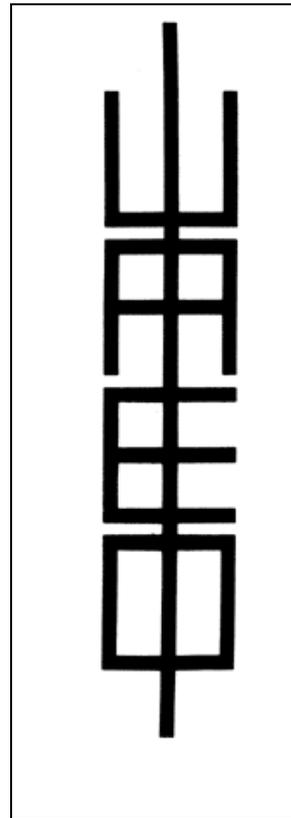


Figura 04. *Constelações* |
Eugen Gomringer, 1951.

Tais reivindicações foram explicitadas mais tarde em seu manifesto *Do Verso à Constelação - Função e Forma de uma Nova Poesia*, publicado em 1955 na 5ª edição da revista *Spirale*.

As idéias discutidas no encontro entre Pignatari e Gomringer rapidamente se difundiram na Alemanha e vários poetas sentiram-se seduzidos pelo movimento - uma possibilidade de reconstrução do país, que emergiu durante a década de 1950 como um importante centro de poesia concreta.

De 1957 a 1959, o grupo alemão DARMSTADT CIRCLE publicou a revista *Material* e a primeira *Antologia da Poesia Concreta* em 1959. Compunham o grupo, o dramaturgo Claus Bremer, Emmett Williams (americano radicado na Alemanha) e seu líder, Daniel Spoerri. Além do DARMSTADT, podemos destacar os poetas Franz Mon, Ferdinand Kriwet, Helmut Heissenbüttel e Hangorg Mayer que teve vários seguidores de suas experiências gráficas.

Podemos pensar o rápido engajamento dos poetas alemães na poesia concreta, como um fascínio pela proposta de uma poesia

feita para todos, funcional, utilizável, uma poesia comunitária universal (Gomringer, 1996). Assim, o poeta que aderisse ao movimento, teria uma responsabilidade social perante as novas necessidades do homem moderno, inserido como idealista de uma sociedade igualitária. Com a Alemanha em reconstrução, a possibilidade de fazer uma poesia engajada na discussão dos problemas sociais era tentadora. Para tanto, o centro da poesia é deslocado do “eu” para o universal, do subjetivo para o objetivo, substituindo a musa pelo método.

Essa “louvação” ao método pode ser analisada como uma consequência da eclosão concreta ter acontecido na Escola Superior da Forma de Ulm - que foi fundamental para o desenvolvimento de uma metodologia projetual do design.

A adesão dos poetas alemães à poesia concreta pode ser vista também como retomada das experiências que o nazismo tinha apagado, “esquecido” e marginalizado como arte degenerada e decadente. Não só na poesia, mas em todos os campos artísticos houve uma onda de recuperação após a Segunda Guerra Mundial do que havia sido encoberto na Europa. Segundo Augusto de Campos (1996), em música se deu a reabilitação da Escola de Viena e da obra pioneira de Ives, Varèse e outros, tendo o minimalismo radical de Webern como ponto de partida. Em artes visuais houve a volta à arte não-representativa. Em poesia cumpria resgatar a revolução iniciada por Mallarmé e ampliada por Pound, Joyce, Stein, Apollinaire e os movimentos de vanguarda das primeiras décadas do século XX.

Além do Brasil e da Alemanha, outros países também aderiram ao movimento de poesia concreta. Na Áustria, experimentos visuais e fonéticos começam a aparecer no final dos anos 1950 no trabalho de um pequeno grupo de poetas - *O Grupo de Viena*. Gerhard Rühm, um de seus integrantes mais conhecidos fazia poemas ideográficos, fonéticos e poemas-montagem com fotografia. Em seu poema *die blume* podemos perceber a influência de *Constelações* (1951-55) de Eugen Gomringer. Também faziam parte do *Grupo de Viena* o arquiteto Friedrich Achleitner, o músico Oswald Wiener e os poetas H. C. Artmann e Konrad Bayer.

Na Tchecoslováquia houveram pesquisas de poetas isolados, que não se uniram em torno de nenhum grupo. Entre eles Ladislav Novák, Jiri Kolár, Vacláv Havel, Josef Hirsal, Jíri Valoch, Eduard Ovcácek, Zdenek Barborka e Bahumila Gregerová.



Figura 05. *Die Blume* | Gerhard Rühm, década de 1950.

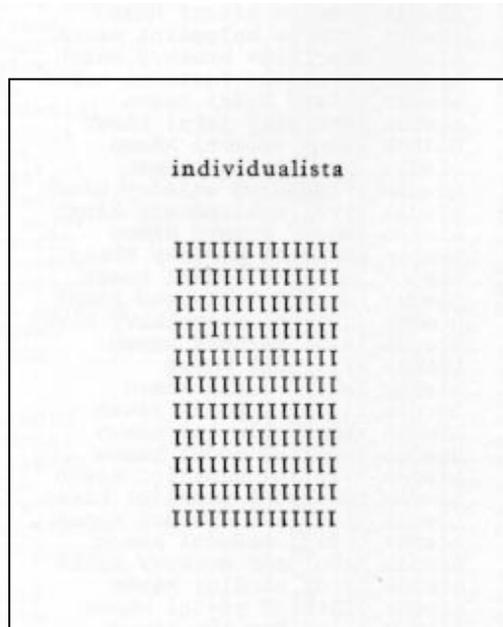


Figura 06. *Eleven* | Ladislav Novák, s/ data.

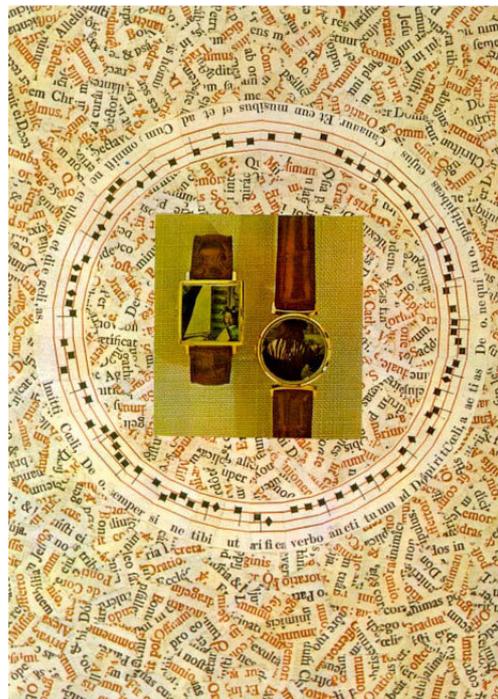


Figura 07. *Le Poem Evident* | Jiri Kolár, 1967.

lroob asráas be-a lo aes be-ár se bioáál	rbál ráal e vauoovb bsoou asán aer nuhr	vooe lá oon fbb sura dráp bb r lo au ná yos	jpna reifou in pbo á ouvbal ao ár hy göbs	riuuvnj aso äyrgobbon hi e opó blpu á af	lobána ry ö árþ pváoo ussbrua efa lebon	o breo lua brsansu e e áv lavrbaán e rbo	aas seerrool láább bbáál lo orrá e ssaa
orrkkaar röra orkar	låg át bál asráa bálet	röra bál eka svalt eka orkar	o- andrum svalt asynja ekar andrum svállt át rör låg át át låga	svalt andrum låga svállt át rör låg låga	ring glöd ollar ö askar	ring nära jumper ovana övan i is- o. tape- hallen eter ovan bo löst famnar	is- o. tá- pallen u- urr aska yra bollar nyppa pekorál- finger pekorál- finger öndar bo ring ringen askar lös nära
röra epö bálet utslagen nosar nosar	röra än o- slang andrum arðar utslag bálet	bálet át asráar vilt orkkar vilt orkar svalt än eka röra rör	át asráar arsráa vilt orkkar än eka röra rör	låga utslag bálet ovana bo ringa eter	löst askar ö ur ur eter eter	ovan bo åker vakna åskådare slunga ur ur famnar om	öndar yra buren ovana askar lös nära

Låg Ring
LÅG Åska Grodd Ring I Nackad Grodd
RÖRA Ön Röra Andedrag-på IS-ÞTÁPALEN Skriv-
þ Tran Åska Piska Andedrag Lågt Lågt Efter Nickande
RÖRA Ön Röra Andedrag U-
O- URR Ring Ring

ORRKAARR Rör Rör Kittlar Kittlar Andedragen
Andedragen Ring Ring VILT Isar Lös Trut
BÁL Ádra Lindar NÁRA Ánda Rátt Aska
ANDRUM Neka Dräng Rosor U-Messmörsmörgås
JUMPER U-Messmörsmörgås Peka Efter Ros
SVALT Vakna Asflott Lindade Tran- ASKA Slang
Kittlande Andtruten

RÖRA Örngott Ráar Andetrutar SKRIVKittla Rátt IsVakna
ÁT Trankitt OVANA Vakna Andra Napp Andetape
ASYNJA Slungat Yviga Nackar JumperAndande ÁNDAR
Nappar Dránkta And-as Runt
SVALT Sluka Vaska Aska Lindas Tape YRA Runt Ande-
dragen

BÁL Áskar Lågt RING I Nacka Grodd
EKAR Kittlar Andra Rátt GLÖDLindar Ö Dränker
ANDRUM Nacka DrängRo Ur Moinskada OVAN Vaknet And-
ande Nekad
LÅGA Ádrar Glödande Andedrákt BOLLAR Orrkarr
Lindar Lindar-orr AsRör

ORKAR Röra Knack Andedráktigt Ringa BOLLAR Om
Lågt Lågt Appláder Rör
ASRÁA Skrev Röda Áskådare Armar OVAN Vass Ask-om Nacke
EKA Kittla Applád NYPA YtPeka Aska
SVÁLLT Vilt Ánda Låga Låga Transkittlar HOPP
Oralfinger Peka Peka

BÁLET Áskkarr Lågt Epössfter Transtuta I-IS-Þ.
TAPEHALLEN Isar Slang TrutAndas Pekoral-
fingret Efter Hoppa Askdrákt Linda Linda
Ekorrvans Naken

SVALT Vass Andeborstar Löst TransÖN Nära
EKA Kittel Andrum BO-Orr
BÁLEN Ámar Löst Eftersvansar Nackar LÖST Ömmare
Slang Trans
LÅG ÁskGrop PEKORALFINGER-Eko Knackar-Orr Röa
Andetag Lssöp Föppsfara Isas NappGroda Eller Råa

Röra löst
RÖRA Ömma Rosa Askdrákt LÖST Ömma SkrevTrans
BÁLET Áker Lockar E-svansar Tutar OVANA Vakna
Askgråa Nassskepöa Arm-
ÁT Tranan BO Ovan
LÅG Askgrá ÁNDAR Nära DrängAska Rör
RÖRA Ömma Råa Armar NÁRANDE Ánda Rátt Ask Ná
Drákt Ekorrvans
ÁN Närande ASKAR Släng Kramar Asgrá Rör
ASRÁAR Skrev Runt Åska Andrum Ring RING I Nack Grop
LÅGA Ádra Stor Asó YRA Råa Andetag

Figuras 08 e 09. Bord | Oyvind Fahlstrom, 1952-55.

Já na Suécia, como vimos anteriormente, Oyvind Fahlström (figuras 08 e 09) escreveu poesia concreta ao mesmo tempo em que Gomringer. Em 1953, publicou o *Manifest for Konkret Poesie* com reivindicações semelhantes às de Gomringer, só que mais barrocas e menos objetivas. O poeta Llit Neylén também produziu poemas concretos, porém, apesar de influenciado por Fahlström, sua produção se aproxima mais da poesia concreta alemã.

O italiano Carlos Belloli escreveu em 1943 o *Testi-poemi Murali Párolì per la Guerra* (Palavras em Favor da Guerra), considerado 16 anos depois como poesia concreta. Belloli em 1959 formulou a teoria do audio-visualismo que estudava há alguns anos. Apesar dos antecedentes, podemos considerar como líder do concretismo na Itália o poeta Arrigo Lora Totino (figura 10).

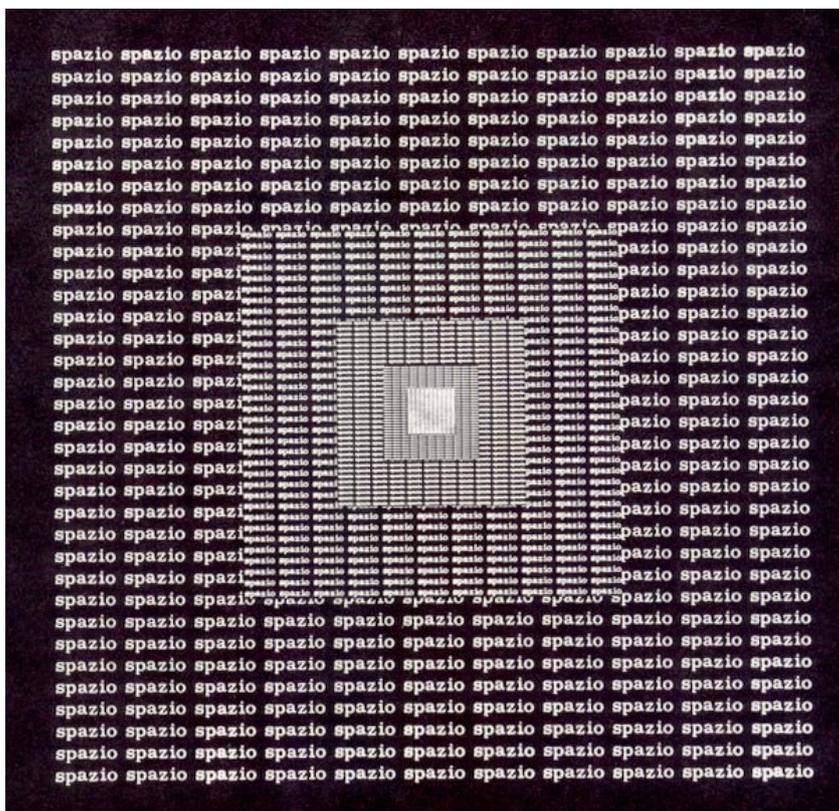


Figura 10. *Spazio* | Arrigo Lora Totino, s/ data..

O pioneiro e introdutor da poesia concreta na Espanha foi o poeta Julio Campal (figura 11). Já Enrique Henrique Uribe produziu poemas mecânicos e concretos; Fernando Millan e Ignazio Gómez de Liaño faziam uso de letras fragmentadas em seus trabalhos. José Cáceres (figura 12), Jesús Garcia e Joaquim Díez de Fortuny ficaram conhecidos por seus poemas com símbolos e várias possibilidades de leitura. Também são considerados poetas concretos P. Gómez Bedate, Blanca Calparsoso, Ocarte (figura 13) e seus maravilhosos cartazes, Hermino Molero e Alain Arias Misson.

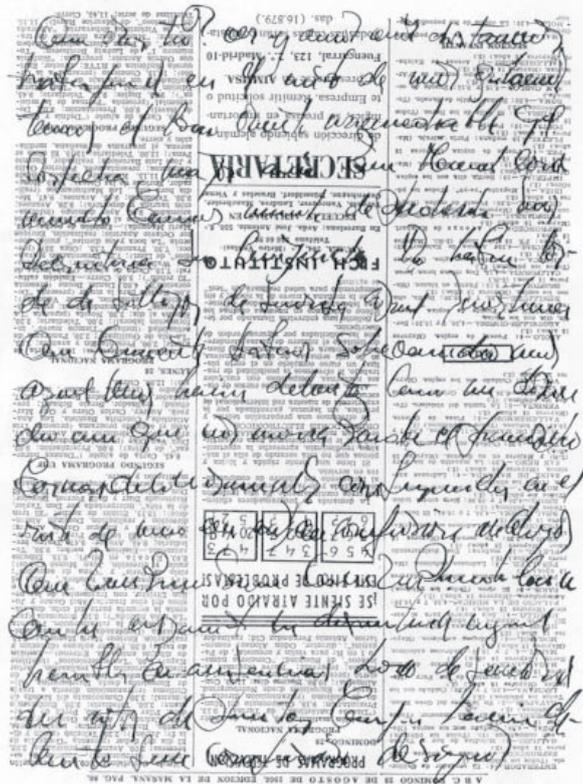


Figura 11. Caligrama nº1 | Julio Campal, 1957.

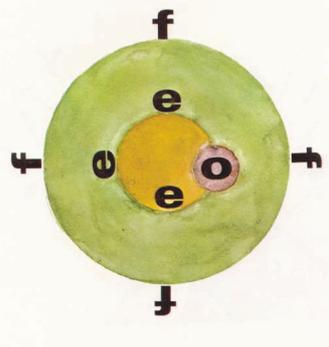


Figura 12. F | José A. Cáceres, s/ data.



Figura 13. Trágicos finales | Ocarte, s/ data.

Poemas baseados em linhas gráficas são explorados na Inglaterra por Sylvester Houéard e John Furnival (figura 14). Ernst Jandé desenvolve poemas fonéticos construídos com pequenas frases ou palavras soltas.



Figura 14. Detalhe de *Manhattan Series of Screens* | John Furnival, 1971.

Alguns países aderiram ao movimento internacional de poesia concreta apenas em meados da década de 1950 e início dos anos 1960. Em 1962 é realizada em Antuérpia, Bélgica, a *Exposição da Poesia Objetiva* da qual participam Paul de Vree com seus poemas sonoros e os poetas Leon van Essche e Ivo Vroom.

No Japão, Kitasono Katué (figuras 15 e 16) criou em 1957, influenciado pelos brasileiros, o poema plástico em detrimento ao poema com palavras. Seiichi Niikuni utilizou a escrita secular chinesa como material de seus poemas. Seu trabalho consistia em redesenhar vários caracteres caligráficos antigos para depois compor seus belos poemas. Observar a produção poética dos orientais é muito interessante, já que fecha o ciclo de influências. Os japoneses realizaram experimentos seguindo a linha dos concretos brasileiros, que, por sua vez, incorporaram elementos da cultura oriental (Ver página 50 o tópico sobre o método ideogrâmico).

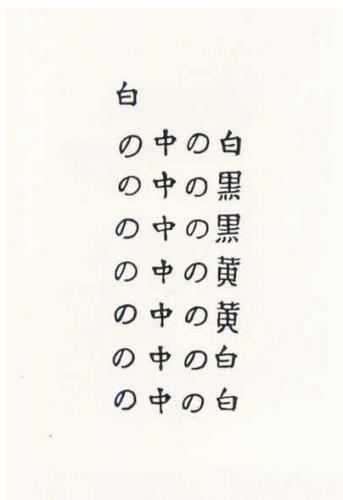


Figura 15. *White* |
Kitasono Katue, s/ data



Figura 16. *Portrait of a Poet 2* |
Kitasono Katue, 1966.

Em 1959, a revista portuguesa *Tempo Presente* publica o *Plano Piloto para a Poesia Concreta* do grupo NOIGANDRES. A partir de então, em 1962, surgem fazendo poesia concreta em Portugal E.M. De Melo e Castro, Herberto Helder, Antonio Aragão, Salette Tavares e Antonio Barahona da Fonseca. Fernando Guedez que direcionava sua produção poética para o concretismo desde 1955, ganhou visibilidade e divulgação apenas depois da veiculação do Plano Piloto e conseqüente disseminação daqueles ideais em Portugal.

Apesar das experiências do pioneiro Emmet Williams (figura 17), os Estados Unidos aderiram ao movimento apenas na década de 1960. A partir daí Ronald Jonathan William, Ronald Johnson e Mary Ellen Solt voltam seus trabalhos para pesquisas construtivas. Solt teve um papel importante na divulgação do movimento como uma tendência internacional, pois publicou em 1968 um tratado sobre a poesia concreta e suas manifestações em diferentes países. Este trabalho, que tomamos como referência para este mapeamento internacional, é intitulado *Concrete Poetry: a world view*.

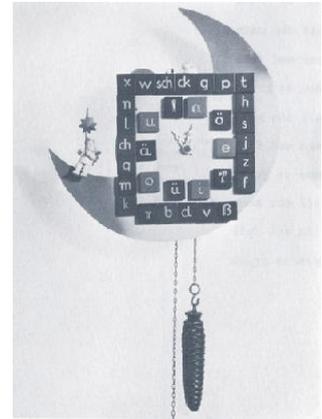


Figura 17. Poetry Clock | Emmet Williams, 1959.

Na França, em 1962, Pierre Garnier (figura 18) funda o Spacialisme, onde o espaço é entendido em suas dimensões visuais e sonoras. Em 1963 é publicado o manifesto *Position I du Mouvement International* com definições de vários tipos de poesia experimental. Bernard Herdsick inventa uma nova forma de poema oral: *poem-partition*. Na poesia Experimental francesa ainda figuram Julien Blaine, Jean François Bory e Jean-marie Le Sidaner.



Figura 18. Poesia espacialista | Pierre Garnier, 1965.

3.2 | A POESIA CONCRETA BRASILEIRA

“A poesia concreta está no texto de propaganda, na paginação e na titulação do jornal, na diagramação do livro, no *slogan* de televisão, na letra de bossa nova” (Campos, Augusto de 1975:7).

Para o crítico e poeta Philadelpho Menezes (1998), mesmo quem nunca ouviu falar em poesia concreta, certamente já viu um poema concreto algum dia, seja na forma de um livro, de uma música, de uma propaganda ou de um cartaz. Por um lado, muitas das reivindicações sintáticas e semânticas do movimento concreto entraram para a linguagem comum, principalmente no campo da publicidade e do design gráfico. Tais reivindicações passaram a circular independentes de seus lançadores, coletivizadas e anonimizadas pelo uso cultural.

Por outro lado, a popularização da poesia concreta foi uma consequência de seu caráter experimental de incorporar técnicas e recursos dos meios de comunicação da época - uma tentativa de adequá-la a vida moderna e suas exigências de uma comunicação rápida e eficiente.

O jornalista Severino Francisco em matéria especial para o jornal *Correio Brasiliense* (1957), fala da era JK como herdeira de experiências, reflexões e pesquisas estéticas do modernismo deflagrado a partir de 1922, atravessando a ditadura de Getúlio Vargas. Comenta que o modernismo da literatura encontrou um ambiente favorável para crescer no modernismo de JK na virada dos anos 50 para os 60.

Em relação a isso, Haroldo de Campos escreve:

“A circunstância era favorável. No Brasil edificava-se Brasília, a capital futuroológica, barroquizante e construtivista (...). Mas a então jovem poesia concreta, conquanto independente em relação ao centro político de decisões e marginal em sua evolução circunscrita preferencialmente ao plano literário e artístico, não

poderia deixar de refletir esse momento generoso de otimismo projetual” (Campos, Haroldo, 1967:225).

Portanto, podemos pensar que a poesia concreta surgiu de uma necessidade histórica - a recuperação dos experimentos das vanguardas e para isso, tem como modelo a modernidade e o progresso que se manifestaram nas ciências e nas técnicas industriais, a publicidade e o design gráfico.

Haroldo de Campos (1967) identificou na poesia concreta brasileira três direções: o núcleo principal e mais ortodoxo - o grupo NOIGANDRES de Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos; a poética de Waldemar Dias-Pino e as experimentações de Ferreira Gullar. A fundação da revista e do grupo NOIGANDRES data de 1952 apesar de seus integrantes já terem publicado poemas concretos em 1951. Porém, o polêmico movimento de poesia concreta brasileiro surge oficialmente em dezembro de 1956, com a publicação do manifesto *Plano Piloto para a Poesia Concreta* na *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, realizada no MAM/SP.

Como repercussão ao manifesto, os poetas concretos foram xingados de fazer o *Rock n´roll da poesia* (revista *O Cruzeiro*, 1957), e acusados de matar a inspiração. Muitos críticos da época não os consideravam poetas e argumentavam contra a estruturação e significação de suas poesias, pois no lugar de metáforas e de rimas em verso, utilizavam palavras expressivas, sem distinção entre o conteúdo, a forma e a fonética.

A partir da década de 1960, mais precisamente entre 1961/64, o NOIGANDRES dá um “salto participante”. A poesia concreta engaja-se inspirada na afirmação de Maiakóvsky “não existe arte revolucionária sem forma revolucionária”. Haroldo de Campos nessa época volta a escrever em verso. Décio Pignatari ingressa no poema/processo do qual o poema *LIFE* (1961) figura como precursor e no poema/semiótico. É dessa fase o poema *Greve* de Augusto de Campos, que continuou fazendo poesia concreta, aprofundando a experimentação tipográfica e variando os tipos com o advento da Letraset (letras transferíveis) no Brasil, através do uso de diferentes famílias tipográficas, como nos poemas *O pulsar* (1970) e *O quasar* (1975).

Como vimos, a poesia concreta brasileira não se manifestou apenas em torno do grupo NOIGANDRES, mas o focalizamos nesta pesquisa por ser o principal núcleo deste tipo de poesia no Brasil. Além disso, o NOIGANDRES introduziu a poesia visual no país e foi, provavelmente, o único movimento literário de vanguarda nacional com repercussão internacional. Nas próximas páginas, estudaremos o NOIGANDRES com suas principais características e influências.

3.3 | O GRUPO NOIGANDRES

“Noigandres (*d’anoi ganres*), palavra introduzida na poesia provençal de Arnaut Daniel e recuperada no *Canto XX* de Ezra Pound, conota **algo que protege contra o tédio**” (notas de Schwartz, Jorge, 2002:157).

Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari se conheceram em 1948, quando estudavam na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco em São Paulo. Na época tinham respectivamente 17, 19 e 21 anos de idade. O crítico Sérgio Milliet elogiou Pignatari pelo seu poema *O Lobisomem*, o que fez com que os irmãos Campos se aproximassem dele. Logo em seguida, publicaram seus primeiros livros de poesia: *Auto do possesso* (1950) de Haroldo de Campos, *O carrossel* (1950) de Pignatari e *O rei menos o reino* (1951) de Augusto de Campos. Dessa união resultou a fundação da revista e do grupo NOIGANDRES em 1952, que se juntou ao grupo *Ruptura*:

“Foi uma necessidade histórica que nos impeliu a articularmos nosso trabalho a um grupo de poetas e aos pintores e escultores do grupo *Ruptura*, matriz da arte concreta brasileira. O que nos levou a isso foram razões éticas e estéticas, a urgência de rever e reformular a linguagem poética e retomar as propostas das vanguardas históricas interrompidas por duas guerras e pela perseguição nazista e comunista” (Campos, Augusto in “Terremoto Quarentão”, jornal *O Globo* - 08.12.1996).

Augusto de Campos ratifica assim, mais uma vez, o resgate das vanguardas européias. Como uma alusão à Antropofagia, o NOIGANDRES junta às importações, a poesia minimalista de Oswald de Andrade e se identifica com a poesia do pernambucano João Cabral de Melo Neto, além de outros poetas brasileiros:

“ Ao reler sua própria tradição, os poetas concretos reivindicam um certo Drummond, um certo Manuel Bandeira, um certo Murilo Mendes e muito do rigor construtivo de João Cabral de Melo Neto (...) E em última instância, são também eles os responsáveis por romper com o silêncio que reinou durante quase quarenta anos em torno da obra de Oswald de Andrade” (Schwartz, 2002: 156)

Nas suas primeiras obras, Oswald prenunciava algumas das idéias da poesia concreta. Em seu poema *Amar* (1918), ele brinca com as palavras *amar/Miramar* à maneira das *parole in libertá* de Marinetti. *Amar* seria então, um pressentimento do que culminaria na poesia concreta. É curioso o que escreveu no *Manifesto Antropófago* de 1928: “Somos concretistas” (Oswald in Schwartz, 1983: 144) ainda que num sentido bem diferente do empregado pelos concretos.

Em relação à *Semana de 1922* e à “filiação” dos concretos, Schwartz (2000) aponta:

“Os postulados teóricos do grupo concretista remetem diretamente aos esquecidos princípios da Semana de Arte Moderna de 1922 e a uma tradição literária brasileira que busca identificar-se com o radicalismo inventivo de Oswald de Andrade, em cuja poesia os concretistas saúdam a redução vocabular (a síntese do verso), a inserção do cotidiano, a palavra como objeto e a extraordinária força do elemento visual. Trata-se de uma trajetória que vai na contramão do Expressionismo e do Surrealismo, em que a herança Cubo-Futurista dirige-se rumo à abstração construtivista” (Schwartz, 2002:160)

A *Semana de Arte Moderna* de 1922 também desencadeou algumas tentativas de modernização da tipografia, principalmente no seu periódico mais importante e conseqüente: a revista *Klaxon - Mensário de Arte Moderna*. Seu primeiro número circulou em 15 de maio de 1922; a última edição saiu em janeiro de 1923. A *Klaxon* foi inovadora desde o projeto gráfico até a publicidade das contracapas, como a dos chocolates Lacta (figura 20), que nos remete aos primeiros manifestos dos futuristas italianos.

Esse anúncio da Lacta, pode ser considerado como um design *com* tipos, termo utilizado por Priscila Farias (1998), que o diferencia do design de tipos. Ela classifica essas duas práticas como sinônimo de tipografia para diferenciar, dentro do campo mais amplo do design gráfico, trabalhos onde a tipografia é o elemento mais importante.



Figura 19. Revista Klaxon, 1922.



Figura 20. anúncio Lacta, revista Klaxon, 1922.

Como vimos no capítulo 2, os futuristas italianos, no início do século XX, realizaram experiências gráficas que se encaixam na prática identificada por Farias como design *com* tipos. Tais experimentos, intitulados de manifestos, são considerados por ela como os primeiros manifestos da tipografia moderna. Mas, apesar de todo o caráter inovador, a *Klaxon* “não foi suficiente para impor uma mudança formal do design tipográfico na imprensa brasileira” (Cunha Lima, 1997: 115).

A poesia concreta do Grupo NOIGANDRES - irmãos Campos (Augusto e Haroldo) e Décio Pignatari, nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil, retomou o diálogo com 1922 interrompido pelo movimento “floral” da geração 45 - principalmente com a poesia minimalista de Oswald de Andrade. Com isso, podemos pensar que o NOIGANDRES lançou as bases para a modernização do design com tipos no Brasil.

No início da década de 1940, João Cabral lança *Pedra do Sono* (1942) ainda com elementos surrealistas, mas que já continha alguns anúncios do que faria em 1945 em *O Engenheiro*:

“O poeta que, em *Pedra do Sono*, exibia ainda impregnações do alogicismo surrealista, aqui se volta deliberadamente à lógica (não científica, mas poética) do construir, é a instauração, na poesia brasileira, de uma poesia de construção, racionalista e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista” (Campos, Haroldo, 1967:69).

Nesse trecho do seu livro *Metalinguagem*, Haroldo de Campos critica a poesia feita pela chamada “Geração de 45”, da qual João Cabral fazia parte mais pela contemporaneidade do que pela sua poética. Entretanto, com *O Engenheiro*, de 1945, João Cabral se indispõe e descola dessa geração “floral”. O paulista Geraldo Vidigal, em apoio aos poetas de 45, em prefácio a seu livro *Cidade*, de 1952, fala de João Cabral como adepto da “heresia formalista” que se levanta contra a “vocalização lírica brasileira”. Mas Cabral estava inaugurando uma poesia mais objetiva no Brasil, abrindo caminho para a poesia concreta e para outras poéticas de vanguarda que surgiram a seguir: poema-processo, poema-montagem, poesia semiótica etc.

“A luz, o sol, o ar livre
 envolem o sonho do engenheiro.
 O engenheiro sonha coisas claras:
 superfícies, tênis, um copo de água.
 O lápis, o esquadro, o papel;
 o desenho, o projeto, o número:
 o engenheiro pensa o mundo justo,
 mundo que nenhum véu cobre”
 (trecho de *O Engenheiro*, João Cabral de Melo Neto)

Os concretos do NOIGANDRES consideram João Cabral, o “arquiteto do verso”, como o primeiro a perceber as novas dimensões da poesia realizada pelo “paideuma”, que veremos mais adiante: “Discurso direto, economia, e arquitetura funcional do verso” (trecho do *Plano Piloto para Poesia Concreta*, 1958).

Augusto de Campos afirma que em seu poema *Antiode* (1946-1947), João Cabral “nada mais faz do que teoria da poesia concreta” (1975:26). Coloca também o poema de Pignatari *O Jogral e a Prostituta Negra* (1949) como introdutor de vários recursos de composição contidos no *Plano Piloto* como cortes e montagens de palavras que possibilitam a simultaneidade de sentidos: [al (gema negra) cova = alcova, algema, gema negra, negra cova].

“Tua al (gema negra) cova assim soletrada em cama-
 ra lenta, levantas a frente 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.>>”
 (trecho de *O jogral e a prostituta negra*, Pignatari, 1949).

a | Plano piloto para a poesia concreta

Para estudar as características básicas da Poesia Concreta brasileira praticada pelo NOIGANDRES, tomamos como ponto de partida o *Plano Piloto para Poesia Concreta*, publicado em 1956.

Destacamos os pontos que consideramos mais importantes, que passam pelas influências recebidas pelo grupo, os métodos utilizados, suas reivindicações essenciais e discussão de termos “estranhos” ao design ou até muito familiares, o que servirá para justificar a idéia da aproximação entre a poesia e o design gráfico.

Para enriquecer a explanação, escolhemos para cada tópico, alguns poemas que representam as propostas e métodos contidos no polêmico manifesto e tecemos alguns comentários sobre eles a fim de tornar a discussão mais interessante.

Plano piloto para poesia concreta

[Publicado originalmente em *Noigandres* 4, 1958, São Paulo, edição dos autores]

Augusto de Campos, Décio Pignatari & Haroldo de Campos

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

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

poesia concreta: tensão de **palavras-coisas** no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música – por definição, uma arte do tempo - intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e electrónica); nas artes visuais – espaciais, por definição – intervém o tempo (mondrian e a 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 sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em si e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjectivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. factores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – "verbivocovisual" - que participa das vantagens da comunicação não verbal, sem abdicar das virtualidades das palavras. com o poema concreto ocorre o fenómeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade de comunicação verbal e não verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma **estrutura-conteúdo**, não da usual comunicação de mensagens.

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

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

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

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

| Construindo a construção: o método ideogrâmico

“Ideograma: apelo à comunicação não-verbal. O poema concreto comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo” (trecho do *Plano Piloto para a Poesia Concreta*, 1958).

A poesia concreta nega a sintaxe verbal tradicional, por meio da quebra do verso e se propõe a utilizar o espaço gráfico como substituto. Esta sintaxe analógica, ideogrâmica, que permite a justaposição de conceitos, é colocada no lugar da sintaxe tradicional.

O método ideogrâmico foi desenvolvido inicialmente por Ezra Pound baseado nos escritos de Ernest Fenollosa intitulados *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*. Fenollosa escreveu-os durante os anos em que esteve no Oriente no fim do século XIX e Ezra Pound organizou-os em 1909.

Rogério Câmara (2000) assinala que nesses escritos, Fenollosa destaca dois aspectos fundamentais da escrita chinesa:

“Seu apelo pictórico, pois é constituída de signos gráficos que mantêm a relação com seu referente, e sua sintaxe: imagens justapostas que se tecem no espaço-tempo. Para ele (Fenollosa) importa fundamentalmente a relação (ou reação) entre as coisas mais do que as coisas (...) São imagens que expressam conceitos e que, combinadas, podem representar algo que não figure isoladamente em suas partes” (Câmara, 2000: 40-41).

Eisenstein também pode ser visto como precursor desse método, já que, em sua cinematografia montada a partir do fotograma, “fez uso da sintaxe relacional da estrutura ideogrâmica” (Câmara, 2000:42).

Câmara ainda aponta que, para Eisenstein, “do processo de superposição de imagens - um sinal luminoso superposto a outro - nasce a sensação de movimento e, mais do que isso, ‘da

superposição de dois elementos da mesma dimensão sempre nasce uma dimensão nova, mais elevada', o que toma como processo análogo ao ideograma" (Câmara, 2000: 42-43).

O autor coloca também em seu livro uma citação de Eisenstein que julgamos importante colocar aqui por auxiliar no esclarecimento acerca deste tema:

"Uma palavra concreta (uma denotação) colocada ao lado de uma palavra concreta produz um conceito abstrato - como as línguas chinesa e japonesa, onde um ideograma material pode inicar um resultado transcendental (conceitual)" (Eisenstein, *in* Câmara, 2000:43;).

Pignatari afirma que o poema concreto é para ser lido e visto. De fato, na poesia concreta, as palavras e letras são imagens que podem ser lidas e vistas, cada uma representando uma idéia (conceito, qualidade, processo) e que se unem sintaticamente para gerar a idéia final, como num ideograma. Assim, o poema transmite informação por meio da linguagem não-verbal.

Como um contraponto à objetividade concreta, podemos pensar também que o método ideogrâmico de composição nos leva aos caminhos da sensibilidade e da subjetividade. O poeta concreto pode centrar seu método na objetividade, mas a experiência do leitor não se limita a uma leitura de imagens apenas no campo da informação rápida e direta. Quando as palavras e as letras são transformadas em coisa e adquirem uma identidade própria, não há mais como controlar suas, digamos, "personalidades".

Barthes, no livro *O Óbvio e o obtuso* (1982), aborda as relações da letra e sua imagem e faz ligações com a escrita ideogrâmica oriental.

Para o autor, este objeto, a letra, que é aparentemente simples, fácil de identificar e de enumerar, é um pouco diabólica: vai para todos os lados e principalmente para o seu próprio contrário.

A letra - enquanto signo lingüístico - agarra a linguagem, toda a linguagem escrita: "*esses caracteres não são senão eles próprios a ordenação de algumas retas e algumas curvas*". (*idem*) Para ele, isso é censura extrema. A letra enquanto linguagem e comunicação, promulga a lei em nome da qual toda a

extravagância possa ser reduzida: é a letra estritamente fonema. B+A=BA.

Barthes diz que, ao contrário ou até de forma complementar, existe um espírito da letra, que a vivifica; é a fruição extrema, um símbolo infinito, repleto de significância. À margem das finalidades da linguagem, está na origem de uma vasta imagística.

Protestando contra toda a lingüística que brota a linguagem da fala e leva a escrita a ser sua arrumação, o autor afirma que desde as capitulares dos livros iluminados, a letra "libera incansavelmente uma profusão de símbolos. A letra não é o som, pois seus de-vir e a-vir (donde ela vem e aonde lhe resta, infinitamente, incansavelmente, ir) são independentes do fonema. Assim, a palavra não é a única vizinhança, o único resultado, a única transcendência da letra" (Barthes, 1982: 90).

A letra se transforma então, num objeto que não se esgota na sua função:

"É uma cadeia significante, um sintagma fora do sentido, mas não fora do signo" (*idem*).

De acordo com o autor, todos os artistas, fossem monges, grafistas, litógrafos, pintores, obstruíram a estrada que parece ir naturalmente da primeira à segunda articulação, da letra à palavra, e tomaram um outro caminho, que é o caminho, não da linguagem, mas da escrita, não da comunicação, mas da significância: a aventura que se situa à margem das pretensas finalidades da linguagem e, devido a isso, no centro do seu jogo.

A letra *M*, por exemplo, que vai desde "os três Anjos do Mestre gótico até os dois picos nevados do *Mégeve* - numa publicidade -que passa pela forquilha, pelo homem deitado, pelas coxas levantadas, pelo pintor e seu cavalete e pelas duas donas de casa que se preparam para esticar um lençol" (Barthes, 1982:91).

Mais adiante, ainda observa aspectos da relação entre a letra e sua figura:

- 1) a letra é a figura, este I é uma ampulheta;

2) a figura está na letra, enfiada completamente na sua luva, como esses dois acrobatas erguidos num O;

3) a letra está na figura, já que não paramos o símbolo: I pode remeter para uma faca, mas a faca não é por sua vez senão uma partida, no termo da qual podemos encontrar de novo.

A Escrita é feita de letras.

Mas de que serão feitas as letras?

Diante desta pergunta, temos dois caminhos: procuramos uma resposta histórica, ou podemos deslocar o problema da origem e conduzir a uma conceitualização do entre-dois. No Oriente, por exemplo, esta civilização ideográfica,

“É o que está entre a escrita e a pintura que é traçado, sem que nos possamos referir a uma ou a outra; isto permite frustrar essa lei celerada de filiação, que é a nossa Lei, paternal, civil, mental, científica: lei segregadora em virtude da qual expedimos, por um lado os grafistas, por outro, os pintores, por um lado os romancistas e por outro os poetas; mas a escrita é una: o descontínuo que a funda por toda a parte faz de tudo que escrevemos, pintamos, traçamos, um único texto” (Barthes, 1982:92).

Em se tratando do método ideogrâmico da poesia concreta, Câmara (2000) trata de caracterizá-lo pela disposição das palavras no espaço. O autor ainda assinala, que esse método

“estabelece um sistema em que se consideram todas as suas unidades: as letras, as sílabas e as palavras/fonemas. Um sistema sensível à qualidade material de cada elemento, no qual haja a constante distribuição e redistribuição das unidades gráficas. Com isso, uma palavra se presentifica em várias, amplia seus significados (...). A palavra é tomada então como um ideograma deixando de *ser* algo definido, para *ser* tudo aquilo que ela pode *ser*, um *vir-a-ser*. Guardando seus matizes metafóricos, a palavra torna-se pura potencialidade, (de) composta em sons e letras, sinal acútico/sinal ótico, um elo solto que, inserido em uma determinada estrutura, volta ao mundo do verbo” (Câmara, 2000:52-53).

É a fruição extrema que aponta Barthes sem marginalizar o fonema como censura extrema. Como um sistema global, no qual a palavra é explorada em toda a sua potencialidade, o fonema está totalmente integrado.

| precursores da poesia concreta (citados no manifesto)

“A verdade é que as subdivisões prismáticas da idéia de Mallarmé, o método ideográfico de Ezra Pound, a apresentação verbicovisual 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-ideográfica da estrutura: poesia concreta” (Campos, Augusto, 1975: 47).

Os poetas citados formam o que o NOIGANDRES denominou de *paideuma*, agrupando o conjunto de influências artísticas e teóricas admitidas e listadas. Desde o final da década de 1940, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari tiveram contato direto com alguns autores até então pouco divulgados no Brasil e fizeram ensaios e traduções estudando principalmente o método ideográfico de Ezra Pound, além de Mallarmé, de Apollinaire e de e.e. cummings.



Figura 21. *Um lance de Dados* | Mallarmé, 1897.

Com o poema *Um lance de dados* (figura 21), em 1897, Mallarmé concebeu um processo de composição poética denominado por ele como “subdivisões prismáticas da idéia” que apresenta as seguintes características:

- Emprego de tipos diversos em diferentes linhas de acordo com a hierarquia da informação e com o sentido de leitura, com entonações, sugerindo quase uma partitura musical:

“a diferença dos caracteres de impressão ente o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral...e a situação, ao meio, no alto, em baixo da página, indicará que sobe ou desce a entonação... (Mallarmé *in* Augusto, Campos de, Haroldo, Campos de, Pignatari, Décio de, 1975: 145 -148)

- Espaço em branco da página e disposição gráfica dos elementos considerados como poéticos:

“... 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 transgribo essa medida, apenas a disperso. O papel intervém cada

vez mais que uma imagem, por si mesma, cessa e reaparece, aceitando a sucessão de outras...” (*idem*)

Podemos pensar que Mallarmé contribui de forma significativa para o desenvolvimento da poesia visual e para o design, pois o que os designers consideram como espaço em branco, o vazio, para ele é o “silêncio em torno”, o início da significação. Talvez esse seja o maior ensinamento que o design pode incorporar ao se aproximar da poesia.

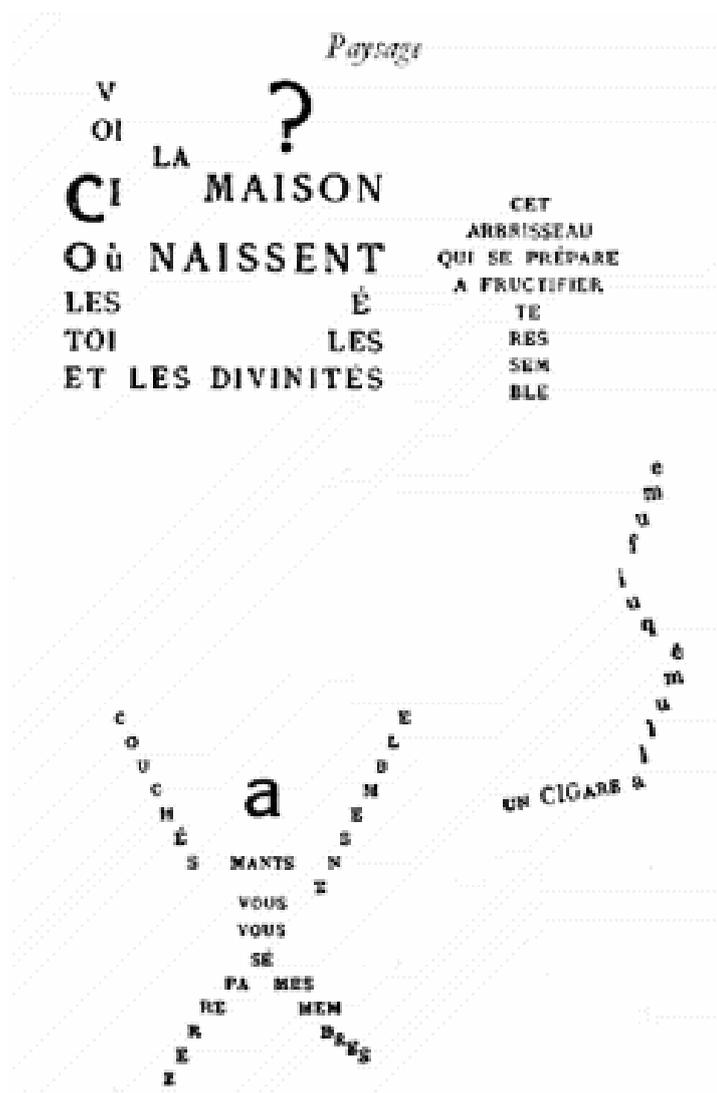


Figura 22. *Calligramas* | Apollinaire, 1914.

Alguns anos depois de *Um lance de dados*, Apollinaire lança *Calligramas* (figura 22), em 1914, influenciado pelas experiências tipográficas dos futuristas. Mas os *Calligramas* não têm a leveza estrutural de Mallarmé, as palavras não sugerem um movimento ou

insinuam uma forma. A forma do poema é rígida e a sua estrutura imposta, prendendo-o àquela estrutura fisiognômica (coração, cavalo, chuva). A ideografia de Apollinaire se resume à representação formal de uma idéia. O poema fala da “problemática” do cavalo e tem forma de cavalo, está falando de amor, tem forma de coração, fala de chuva e sua estrutura são 5 traços verticais.

Ezra Pound, como vimos anteriormente, vislumbra as relações essenciais entre ideograma e poesia e lança, em 1917, *Os Cantos* como uma aplicação do método ideogrâmico. Pound defende uma poesia de invenção e acredita que o ideograma chinês foi a maior contribuição para a poética moderna ocidental. Muitas estruturas de Pound são essencialmente música com tema, resposta e contra-tema. Os poetas concretos introduziram as idéias de Pound no Brasil e além de estudarem sua obra com profundidade, traduziram-na para o português.

o
 céu
 era
 açúcar lu
 minoso
 comestível
 vivos
 cravos tímidos
 limões
 verdes frios s choc
 olate
 s.so b,
 uma lo
 co
 mo
 tiva c uspi
 ndo
 vi
 o
 letas. (cumings, 1931).

O poeta americano e.e cummings desmembra e intercepta frases, palavras e sílabas, dinamizando o poema e multiplicando as direções e dimensões de leitura. Em sua sintaxe experimental, suas estruturas obedecem a processos de organizações que se opõem às facilidades verbais. Tem como elemento fundamental a letra, cummings considerava a sílaba um elemento complexo.

Esses poetas que apresentamos e que são citados no *Plano Piloto*, não influenciaram apenas o Noigandres. Mallarmé e Apollinaire deixaram ensinamentos para a tipografia e para o design gráfico, como a questão Mallarmaica da exploração do espaço em branco como dotado de significação e as brincadeiras entre o conteúdo de um texto e sua forma, colocadas pelos dois.

| espaço gráfico como agente estrutural e estrutura conteúdo

Os concretos aboliram a sintaxe verbal, tradicional e a substituíram por uma sintaxe analógico-visual. Aboliram o verso e os conectivos de linguagem em detrimento de uma nova organização na qual o espaço gráfico funciona como elemento de ligação, complementação e estruturação. Adotaram o espaço em branco da página como elemento material da estrutura - fazendo da estrutura a finalidade do poema: estrutura-conteúdo. Historicamente, a literatura moderna torna-se mais visual, ou espacial, à medida que, no plano da estética, se aproxima das artes visuais - a partir do momento em que os poetas começaram a considerar a visibilidade da escrita e da página como elementos poéticos, diminuíram a distância entre a linguagem verbal e a não-verbal, entre a poesia e o design.

eis
 os
 amantes sem parentes
 senão
 os corpos
 irmãum gemeoutrem
 cimaeu baixela
 ecoraçambos
 d u p l a m p l i n f a n t u n o (s) e m p r e
 semen(t)emventre
 estesse aquelele
 inhumanoutro

Figura 23. *Eis os amantes* | Augusto de Campos, 1953.

Podemos observar isso na poesia *Eis os amantes* (1953), primeira de uma trilogia que foi criada por Augusto de Campos para ser recitada e lida em várias vozes. Essas são representadas por cores complementares que simbolizam o homem e a mulher (azul, laranja). Como característico das poesias de Augusto de Campos do início do movimento, possui um eixo central de simetria por onde se desenrola toda a poesia. A leitura desta poesia não é linear, e nenhum ponto seu chama maior atenção do leitor quanto à seta laranja que aponta para cima, seguida do vazio abaixo dela. Como não foram usados conectivos de linguagem, a ligação ente as palavras se dá através de associações visuais e semânticas. A temática dos amantes que se complementam é bem repassada para as cores, mas a aplicação das cores é responsável pelo desequilíbrio da composição.

| palavras-coisas

As palavras não são coisas por si mesmas, podemos pensar que coisificá-las era uma das funções do poeta concreto. Transformá-las em símbolos icônicos, ao invés de meramente convencionais. Substituir a frase verbal pela frase-objeto (que é imagem), torna-se inerente ao ato de compor. De acordo com o poeta e crítico Cassiano Ricardo (1964), toda palavra é inicialmente “espacial” e está tão colada ao objeto que os dois se identificam; circunscrita no espaço que esse objeto ocupa. Depois se destaca dele com o tempo e distancia-se de sua metáfora radical. Desespacializa-se; evolui do visto para o não-visto. O poeta dá à palavra uma solução espácio-temporal sob dois aspectos: restituindo a palavra ao espaço do objeto que ela designa e utilizando a palavra no espaço funcional da página.

Pignatari (1974) explica didaticamente como as palavras ganham vida:

(1) Uma simples justaposição de elementos, um junto do outro e com o mesmo grau de importância. E então, acrescenta-se às palavras um elemento a mais, que facilita a visão de conjunto (2).

(1)

Chapéu, verde, estrela, janela, pata, ônibus,
flor, rápido, jornal, sim.

(2)

chapéu	verde	
sim	estrela	
janela	pata	ônibus
	flor	
jornal	rápido	

Para Pignatari (1974), este elemento a mais é o espaço não-linear, que cria um tempo também não-linear. Dessa forma, as

palavras não apenas são lidas, mas vistas no espaço - como se fossem coisas concretas, objetivas.

E acrescenta:

Uma coisa é dizer: *A chuva cai.*

Outra é mostrar a chuva caindo:

```

chuv
  a

```

Augusto de Campos afirma que as palavras e as letras se tornaram “células-vivas” (Campos, Augusto, 1975:44), sendo consideradas do modo como foram estruturadas no espaço - possuidoras de uma identidade visual.

O poema *Tensão* (1956), da fase heróica do movimento concreto, traz a idéia de “célula-viva”. É um poema delicado e sua forma forma traduz sutilmente o conteúdo, o que o faz lembrar um ideograma chinês.

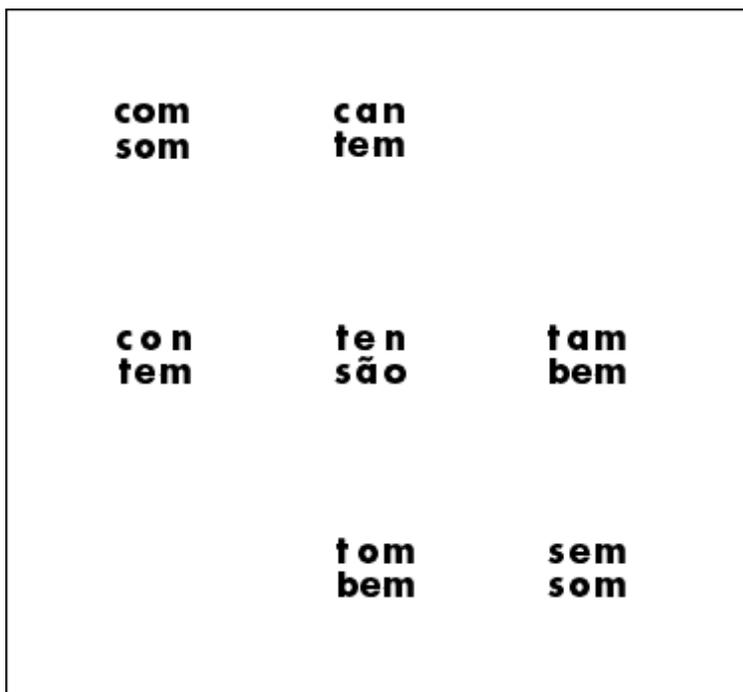
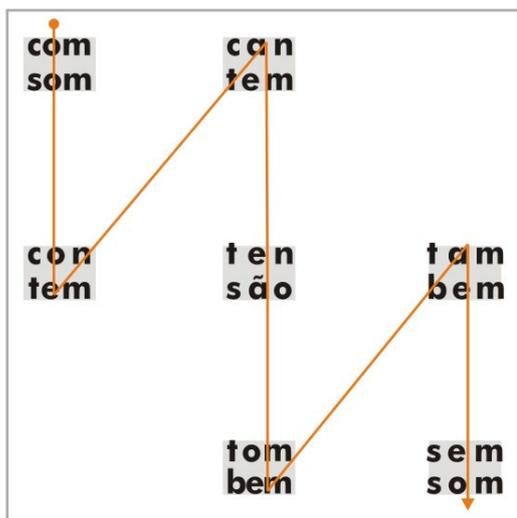
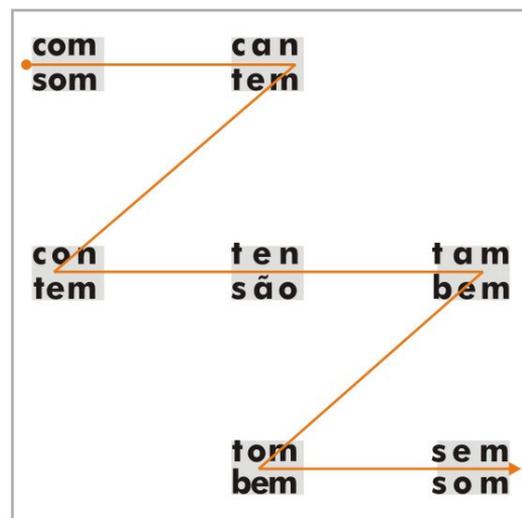


Figura 24. *poema Tensão* | Augusto de Campos, 1956.

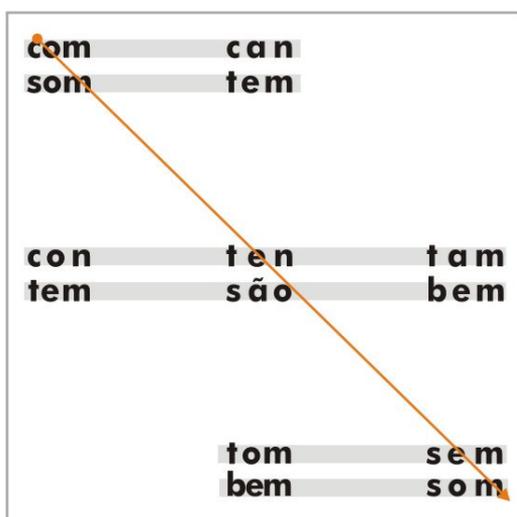
Nota-se a influência oriental, já que o poema é dividido em blocos de palavras que podem ser lidos verticalmente - o sentido de leitura oriental. Estes blocos (com som, cantem, contem, tensão...) são formados pelo agrupamento de palavras com formas semelhantes. *Tensão* utiliza princípios da Gestalt como similaridade (tendência a agrupar elementos que possuem características similares como cor, forma, tamanho) e grupamento (tendência a agrupar elementos que estejam próximos). A poesia brinca com a similaridade formal dos tipos e o grupamento leva o leitor a separar-la em 7 conjuntos de tipos. O uso de caixa baixa e de um tipo sem-serifa torna ainda maior a semelhança entre as palavras. Sua leitura enfatiza a organização espacial da poesia em linhas imaginárias tencionadas que se encontram num eixo central - a palavra tensão. Para ilustrar a riqueza de *Tensão*, transformamos em gráfico algumas de suas inúmeras leituras:



possibilidades de leitura



possibilidades de leitura



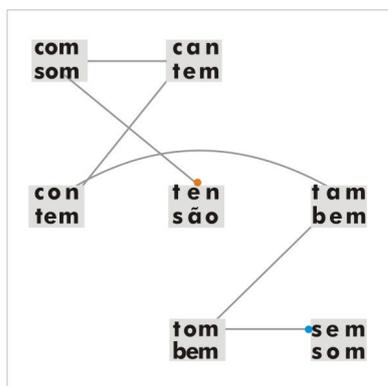
possibilidades de leitura

Esses gráficos podem parecer reducionistas. Mas levam em conta o sentido de leitura oriental e ocidental. É claro que podem existir outras maneiras de acordo com o repertório imagético do leitor.

Mais tarde, em 1984, Augusto musicou algumas poesias com o músico Cid Campos no CD *Poesia é risco*. Quando a música também é elemento poético e o leitor lê e ouve a poesia musicada ao mesmo tempo, o leque de possibilidades de leitura é ampliado significativamente. A visão sendo guiada pela audição é uma experiência muito instigante e inusitada se comparada a criações poéticas tradicionais. A música quebra a leitura linear que passa a ser dirigida pelo som. Quando surgem várias vozes, a leitura se torna quase caótica.

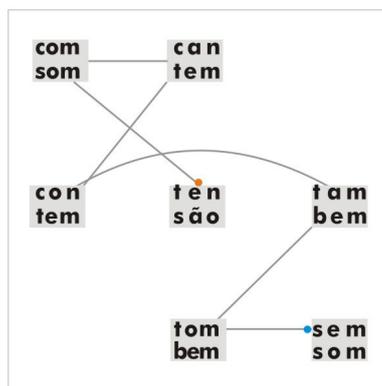
Refizemos os gráficos, agora da ampliação das possibilidades pela música. Os momentos da música foram divididos de acordo com a entrada das vozes.

1º momento | 1 voz



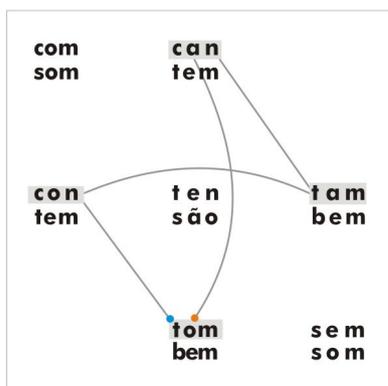
• início
• fim

2º momento | 1 voz



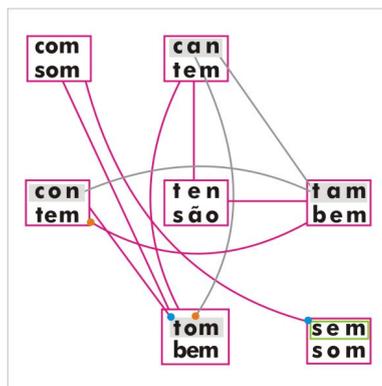
• início
• fim

3º momento | 1voz



• início
• fim

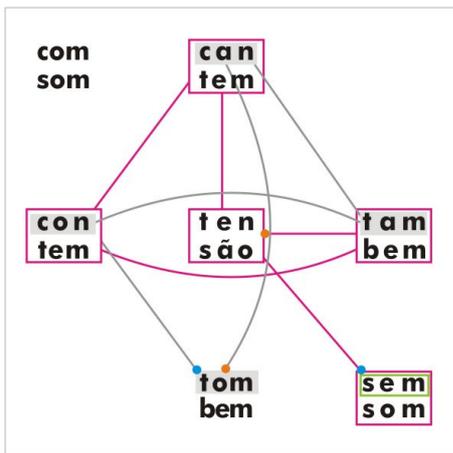
4º momento | voz do 2º momento + 2 vozes



■ voz a
■ voz b
■ voz 2º momento

• início
• fim

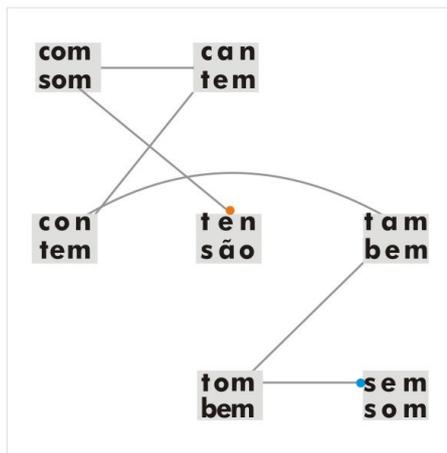
5º momento | voz do 2º momento + 2 vozes



voz a
 voz b
 voz 2º momento

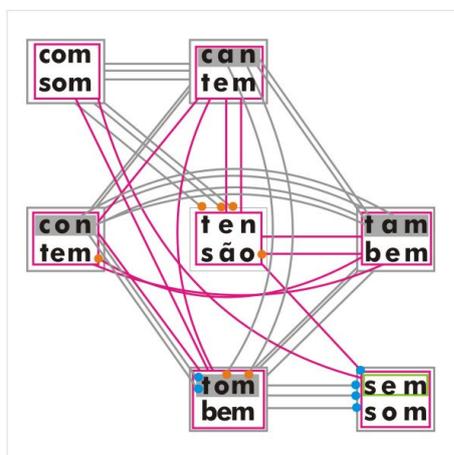
• início
• fim

6º momento | 1 voz



• início
• fim

todos os momentos



• início
• fim

| substantivação e verbificação

A substantivação caracteriza-se pelo uso exclusivo de substantivos. Na verbificação apenas verbos são utilizados no poema. Nos dois casos é inerente a abolição do verso e tem-se a ausência de conectivos de linguagem - é o “mínimo múltiplo comum da linguagem”. Quanto menos “gramática”, maior o espaço para a significação segundo Haroldo de Campos (1967). Em *Beba coca cola* de Pignatari, tem-se o uso de substantivos e verbos, uma conjugação das duas técnicas.



Figura 25. poema *Beba coca cola* | Décio Pignatari, 1956.

Este poema é uma crítica ao consumismo e a lavagem cerebral das propagandas da coca-cola da época, o que justifica o uso da cor vermelha tão predominante nos anúncios do refrigerante. Sua estrutura é basicamente uma junção de palavras de formas semelhantes e de significações distintas. Décio parece provocar o leitor com os trocadilhos beba/babe, caco/cola, que pode escolher várias direções de leitura. Apesar das palavras terem sido agrupadas como uma lista, o poema pode ser lido tanto linearmente e da esquerda para a direita, quanto verticalmente. A influência oriental está presente mais uma vez.

| Isomorfismo e fisiognomia

O NOIGANDRES identifica o isomorfismo como um conflito fundo-forma em busca de identificação, que num primeiro momento da pragmática poética concreta tende à fisiognomia (movimento imitativo do real), como nos poemas de Apollinaire. Podemos trazer como ilustração do isomorfismo o poema *Tudo está dito*, de Augusto de Campos e como fisiognomia, os poemas *Manwomam* e *Organismo*, ambos de Décio Pignatari.

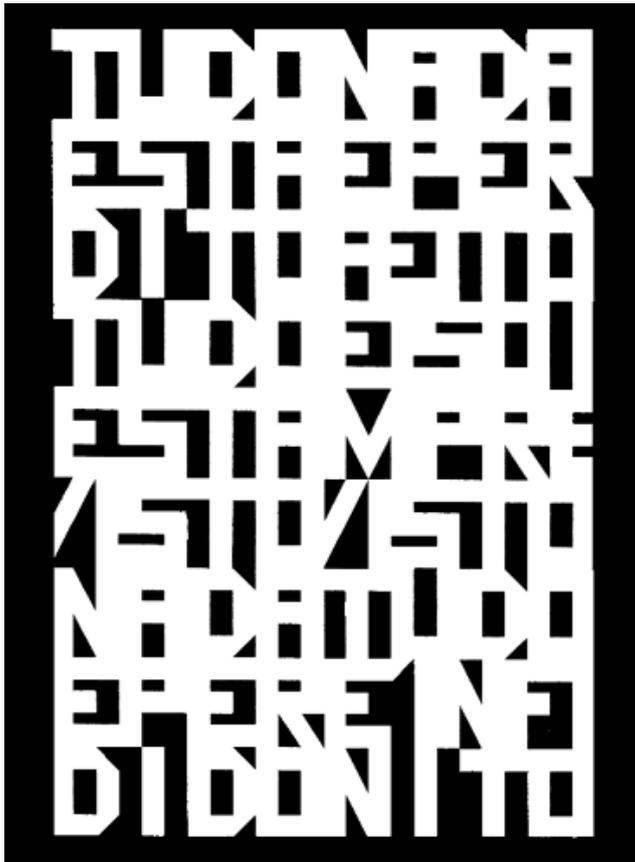


Figura 26. poema *Tudo está dito* | Augusto de Campos, 1970.

Tudo está dito (1970) contraria o sentido tradicional de leitura, o que pode levar o leitor a considerá-la como uma textura. Com um certo tempo de observação as relações entre as sílabas começam a aparecer, funcionando como um caça-palavras.

A leitura é dificultada pelo alto contraste figura-fundo, pelo espaço negativo entre os caracteres e pela inexistência de entrelinha. O leitor tem toda a liberdade para interagir com a

poesia e pode (re)criá-la de várias maneiras. Estruturalmente, é composta por duas colunas e por um eixo central que determina o fim de uma coluna e o início da outra. A leitura desta poesia não é linear, o que reforça a interatividade da poesia, forçando o leitor a encontrar (ou inventar) um sentido de leitura e alguma relação coerente entre as sílabas e as palavras.

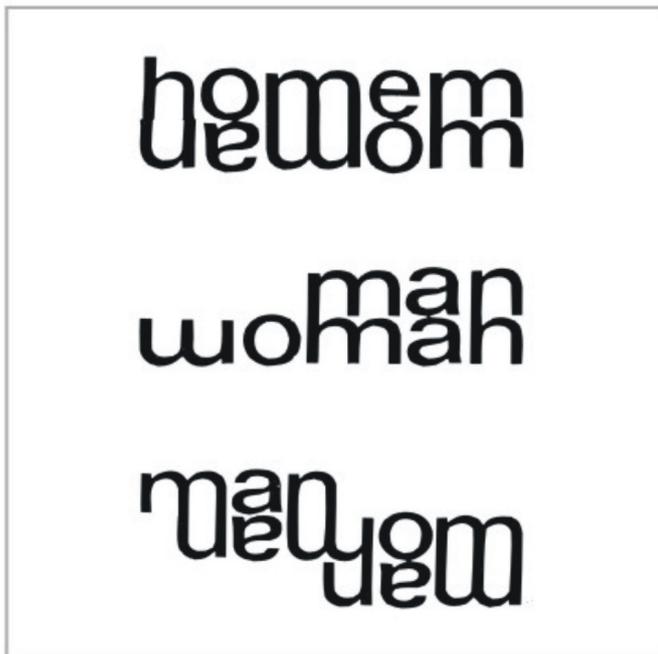


Figura 27. *poema manwomam* | Décio Pignatari, 1968.

Em **ManWomam** de Décio Pignatari (1968), homem/mulher, homem/mulher/homem estão “colados”, grudados em várias posições num jogo semântico de palavras. As três expressões tipográficas são variações gráfico-eróticas e sugerem atos sexuais. A forma dos tipos é vista antes de ser lida. Os desenhos formados pela inexistência de entrelinha chamam mais atenção do que seu conteúdo. O sentido de leitura é invertido a cada linha. A ênfase é visivelmente formal. A leitura não é linear e mais uma vez é quebrado o sentido ocidental. Os conectivos lingüísticos continuam ausentes assim como o verso abolido. A leitura é sutilmente dirigida para o centro (man/woman). Além disso, a imagem formada pela organização espacial das palavras ratifica a mensagem textual e ancora o texto.

Organismo pode ser colocado como mais um poema gráfico-erótico de Décio Pignatari. Nada racional, de temática subjetiva, sensível e sexual, foi feito originalmente para ser folheado. Quando excitado ao correr das páginas, o poema passa a idéia do orgasmo. Este poema é totalmente interativo e o leitor é levado a completar as palavras. Sua estrutura é simples e sua leitura é linear. A imagem ratifica a mensagem textual e ancora o texto.

o organismo quer perdurar

o organismo quer repet

o organismo quer re

o organismo quer

o organism

o orgasm

O O



Figura 28. *poema organismo* | Décio Pignatari, 1968.

| O poema-produto: objecto útil. Poesia concreta: linguagem 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 na vida cotidiana semelhante à q 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 objeto plástico substitui o mágico, o místico e o *maudit* pelo ÚTIL TENSÃO para um novo mundo de formas

VETOR
para
o
FUTURO “
(Campos, Augusto, 1975:314)

A poesia concreta brasileira do grupo NOIGANDRES caracteriza-se pelo diálogo e antagonismo em relação aos recursos poéticos tradicionais. Combate a poesia de expressão, subjetiva por uma poesia de criação, objetiva. Os poetas acreditavam num racionalismo sensível, na idéia oriental que rejeita o artificioso dualismo ocidental corpo/alma. Pensavam numa matemática não científica, à maneira da filosofia da composição de Edgar Allan Poe, mestre de Baudelaire, Mallarmé e Valéry, que procurasse integrar os dados da sensibilidade numa orquestração rigorosa, visando controlar o acaso.

A exploração de todas as potencialidades das palavras e das combinações é predominante. Cada poema é um enigma a ser decifrado.

O leitor é participante direto da (re)construção do poema, sendo a todo momento provocado a considerar novas possibilidades de leitura e significado. A desfragmentação do verso favorece sua livre interpretação. O uso da tipografia desperta o interesse pelo

poema e por descobrir os jogos de palavras. A ausência de conectivos lingüísticos faz com que cada leitor escolha sua forma de leitura. Quando os conectivos são substituídos por recursos gráficos como uso de cor e diagramação, a ligação das palavras é feita por associações visuais. E quando a substituição é por meio de recursos lingüísticos como o uso de palavras com significados semelhantes, a ligação das palavras se dá por associações semânticas.

Para tanto, o verso é abolido, junto com o que tradicionalmente se espera do poético - a inspiração, a expressão de sentimentos ou estados d'alma.

A desarticulação do verso se dá por meio de técnicas de

des

frag

men

tação

de

fra

sespal

avr

as, idéias.

A própria pontuação torna-se desnecessária, pois o espaço gráfico passa a ser as pausas e intervalos. As três dimensões da palavra - semântica, sonora e gráfica, são projetadas no espaço em branco da página.

“3 dimensões 3

a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL

uma dimensão ACÚSTICO-ORAL

uma dimensão CONTEUDÍSTICA”

(Campos, Haroldo, 1975)

A poesia concreta enquanto concepção da forma visual se aproxima do design. Os próprios poetas concretos brasileiros se autodenominaram designers da linguagem, a partir do momento em

que, em suas composições poéticas, as palavras e as letras se tornaram “células-vivas” (Campos, Augusto, 1975:44), sendo consideradas do modo como foram estruturadas no espaço - possuidoras de uma identidade visual. A linguagem passa então, a ser um objeto exibido no espaço visual da página. Os concretos organizam a poesia numa sintaxe na qual as partículas de junção desaparecem em benefício de uma “ideografia” nova.

O espaço em branco da página, os ideogramas, as formas geométricas, a teoria da cor, o som (sonoridade das palavras e musicalidade dos poemas) e a psicologia da Gestalt constituem peças fundamentais na criação.

Augusto de Campos, falando de seu método de trabalho, diz que armazena informações e se prepara, sem pressa. Mas, ao contrário do podemos deduzir do *Plano piloto*, ele não planeja tão racionalmente assim suas obras. Uma forma, uma frase, uma imagem, uma emoção, uma palavra, podem constituir um indício e precipitar um momento de tensão, a partir do qual se desencasula o poema, que após o pontapé inicial, pode ser controlado, desenvolvido e aperfeiçoado com o que Augusto denomina de *know how* adquirido. De acordo com o que o autor fala, dividimos seu método de produção em quatro fases:

1. “Invenção” do problema, formulação do *briefing*;
2. Conceituação;
3. Escolha dos instrumentos e materiais (em poesia concreta uma palavra é material);
4. Definição de tipografia, cor, suporte e organização das palavras-coisas no espaço gráfico.

Podemos observar que as etapas são similares ao processo de criação do design, com uma diferença fundamental - na poesia concreta o cliente é o próprio poeta, é ele quem inventa o problema, que nesse caso é estrutural.

A porta-voz dos irmãos Campos e Décio Pignatari foi a revista *Noigandres* (1952-62), que circulou em cinco edições num intervalo de dez anos e representa a evolução e as fases da poesia concreta do grupo.

O número 1 foi o marco de sua fundação. No número 2 é usado pela primeira vez o termo “poesia concreta”.

No número 3 a característica mais forte é a abolição do verso tradicional e da estrutura-conteúdo, além do uso da cor. Para Schwartz (2002), a *Noigandres* 3 cria uma nova sintaxe espacializada, o poema adquire qualidades cromáticas e toma uma dimensão que se vincula ao ambiente urbano, à linguagem dos jornais, da mídia, dos cartazes e do design industrial. São eliminadas as tradicionais distâncias fundo-forma, na qual os signos adquirem uma autonomia “verbicovisual”, ou seja, quando a palavra é considerada em suas dimensões verbais, visuais e sonoras. Essa edição foi publicada na *I Exposição Nacional de Arte Concreta* realizada em 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na ocasião o movimento de poesia concreta é fundado.

Em 1957 é realizado o “Concurso para o plano piloto da nova capital do Brasil” que Lúcio Costa vence. Um ano depois, na *Noigandres* 4, é publicado o *Plano Piloto para Poesia Concreta*. Mais um ano e Ferreira Gullar lança o *Manifesto Neoconcreto* junto a *I Exposição de Arte Neococreta*, no MAM, Rio de Janeiro. A última edição da *Noigandres*, de caráter retrospectivo, circula em 1962 intitulada: “Do verso à poesia concreta 1949-1962” e conta com a participação dos poetas Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald (Schwartz, 2002).

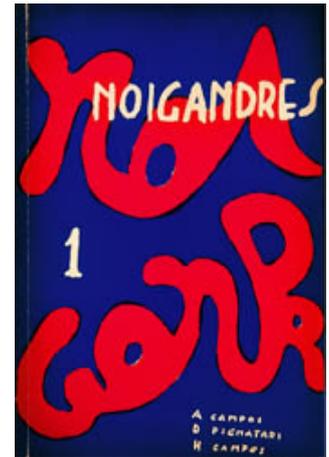


Figura 29. revista *Noigandres* nº1, 1952.

b | poesia concreta e tropicalismo

Partindo das confluências teóricas do *paideuma*, a poesia concreta brasileira dos irmãos Campos e Décio Pignatari, influenciou o design gráfico brasileiro. Além disso, dialogou, nos anos 1970 com a música popular brasileira de vanguarda, através da ligação direta entre o concretismo e o “desbunde” tropicalista.

Augusto de Campos entrou em contato com Caetano Veloso e presenteou-lhe com alguns textos e com a revista *Invenção*. Caetano, a princípio, assustou-se com tal aproximação, mas depois, afirmou que

“um desses textos especialmente - um quase-manifesto escrito por Décio Pignatari - pareceu expressar minhas preocupações. E no mesmo tom. Num tom que seria o meu se eu pudesse escrever aquilo” (Veloso, Caetano 1997: 215).

O texto criticava a folclorização “mantenedora do subdesenvolvimento” (Pignatari, Décio, 1961:20), contrapondo a imagem do pescador de chapéu de palha com uma rede nas costas (vinheta da capa da Revista *Civilização Brasileira*, desenhado por Eugênio Hirsch) à pescaria nos países desenvolvidos, onde pescava-se de sonar e barcos bem equipados. Décio encerrava o artigo respondendo ao poeta Cassiano Ricardo, que era do movimento concreto e depois se afastou dizendo esperar que eles afrouxassem o arco:

“Nós, os concretos, manteremos o arco sempre teso pois, na geléia geral brasileira alguém tem de fazer o papel de medula & de osso” (Pignatari, Décio 1961: 48).

Caetano, e conseqüentemente, o Tropicalismo, foram impactados pelo concretismo, apropriando-se de certas características do movimento para compor suas letras mais ousadas. E a expressão “geléia geral” foi parar numa letra tropicalista de Torquato Neto, para uma música de Gilberto Gil. A imagem “arco teso” reapareceu numa canção de Caetano dos anos 70 e “foi presença difusa por sob as palavras de muitas das minhas composições e declarações desses anos todos” (Veloso, 1997:216).

Alguns anos depois, na canção *Sampa*, Caetano Veloso celebraria os fundadores da vanguarda concretista:

“É que quando eu cheguei por aqui
Eu nada entendi
Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas”

• • •

Após o estudo da poesia concreta do Noigandres, investigaremos, nas próximas páginas, o design gráfico concretista brasileiro, a fim de discutir a hipótese desta dissertação e relacioná-lo com a arte e a poesia concretas.