

vocal (1): Numero tematico=2.

Aproximação e oposição de dois fonemas ou de dois grupos de fonemas. A palavra-símbolo "ten/são" fornece um duplo modelo vocal: I) no agrupar, contrapondo, dois fonemas; II) no introduzir as duas rimas que, desenvolvidas em assonâncias e apoladas em aliterações, informam, intensa e extensamente, o poema com — can — con; som — são — sem; tem — têm — ten; tam — tom; bem — bem). Nas melhores linhas, o que vale dizer nas mais "tensas", alternam-se os timbres e os acentos (por exemplo, tom/bem sem/som).

A) Dois grupos de dois monossílabos, de aproximada carga sonora, nas duas extremidades da estrutura: com/som — sem/som. Ocorrendo, em cada um destes grupos, dois vocábulos (monossílabos) e não duas sílabas de um mesmo vocábulo, ocorre, também, maior equilíbrio sonoro entre eles; pois o problema da acentuação não surge, ostensivamente, como seria no caso ordinário de mais de uma sílaba de um só vocábulo. O grupo com/som apresenta uma frente quase uniforme em sua ênfase, frente que ainda continuará no primeiro fonema do vocábulo seguinte — a forte e clara sílaba can. A partir daí, processa-se uma decalagem. Dá-se a ruptura do equilíbrio sonoro, para os fins específicos (forma-conteúdo) do poema.

Antes, porém, observemos que, em tal situação de equilíbrio (comprometida, aliás, pelo eco excessivo om/om) não falta uma certa conformidade com o modelo composicional ten/são, enquanto agrupamento de dois fonemas diferentes. Medido pela microlinguística, o fonema com seria menos forte que som, dado o condicionamento sintático-semântico. As partículas de ligação sintática com e sem, lexicalmente contraditórias, passam a se complementar, uma pela outra, na igual intensidade semântica com que cercam som. Na estrutura vocal do poema, ou seja, no sistema de relações fonéticas de "valor", as preposições com e sem ocupam, de fato, pré-posições em face da posição substancial do substantivo som. E, assim, o poema começa (com/som) como acabará (sem/som) guardando, quanto possível, seu tipo binário de celulas sonoras, diferentes entre si pela intensidade e pelo timbre ou por ambos.

B) O grupo can/tem [ten/são] tom/bem apresenta decisiva importância vocal porque é nele que subitamente, se quebra o inicial equilíbrio sonoro da estrutura. Fortes (embora de força desigual), os fonemas com som ainda são seguidos, no novo grupo, pela acentuada sílaba can. Mas, entre esta e a sílaba atona tem (can-tem) já se precipita um desnível originador de tensão. E esta, no centro dos acontecimentos, alça-se (ten/são = fraco/forte). O poema acelera-se. O climax sobrevém e, por um instante, se sustenta, enquanto o 2.º e derradeiro fonema de ten/são conduz a outro, ainda forte, o 1.º da palavra contraposta a can/tem, ou seja, tom/bem. Na articulação desta última palavra, "tomba", de fato, a tensão porque isto decorre da queda de sonoridade: ten/são tom/bem = fraco/forte forte/fraco. E se não renovar a curva ascendente de tem (a sílaba muda de "can/tem") — ten (menos fraco do que o fonema anterior) — são (forte) — tom (ainda forte).

A recorrência do equilíbrio sonoro em sem/som não passa de uma evocação de com/som. Um equilíbrio, agora, não mais das potencialidades mas dos fatos cumpridos, e, assim, esgotados. Através deles, distendida a tensão, o aliterar-se sibilante de sem/som insufla a sensação (além do significado) de voz que cessa. E o que há de autêntico na voz do poema ouve-se até o fim.

C) O grupo com/tém — tam/bém dá apoio vocal, pelo duplo e dosado contraste de acentuação e rima, ao grupo correspondente can/tem — tom/bem. E ainda contribui para a composição dinâmica, ao reiterar, paralelamente ao mesmo grupo can/tem — tom/bem, esse vetor de ten/são, que resalta, gráfico-foneticamente, da consoante t. Mas, vocalmente, já deixa de se realizar o grupo com/tém — tam/bém, quando, entregue a si mesmo, tenta enquadrar ten/são. A sequência de três dissílabos oxítonos, cujos extremos (aliás, tão próximos) ficam em cheio, torna-se monotona e fechada. Bem outra é a sonoridade que rompe dentro as variações de acentuação (grave-aguda-grave) e de rima (assonâncias) do verdadeiro eixo do poema: can/tem — ten/são — tom/bem.

O visual: numero tematico=2.

Dois eixos fundamentais — uma escrita e a outra em branco. Não o branco da página em sua generalidade — o qual, como pressuposto concreto, pode dispensar, agora, análise detalhada. Mas o branco inscrito, imediato e enfaticamente, no campo de forças da estrutura. E não o contido entre quatro paredes, senão o inscrito sem perda da maior abertura para o exterior. Inscrito e não, necessariamente, circunscrito. O branco ainda participante das linhas escritas, das quais é ele o lado de fora, o lado dos planos que se projetam. O branco dos ângulos externos: 1) cantem — tensão — tam/bém; 2) contem — tensão — tom/bem. São dois ângulos retos que se encontram pelos respectivos vértices. E se encontram, como tinha de ser, em ten/são. Sem perda de tempo nem de espaço, ten/são, desde o centro mesmo da estrutura, atinge e faz vibrar, em profundidade, as áreas vizinhas e tributárias do poema escrito.

E' que aí, no centro convergem as pressões dos dois quadrados (= can/tem — com/som — con/tem — ten/são; H = tom/bem — sem/som — tam/bem — ten/são). Pressões, sobremodo, intensas por se exercem ao impacto vivo dos vértices. Vértices que carrelam, para o choque, todo o peso dos quadrados compactos. Dos quadrados que se enfrentam, seguindo a reta dos acelerados impulsos — a diagonal. E é no ponto de mais evidente tensão que a diagonal dos 2 quadrados se cruza

## CRITICA

# Poesia Concreta - (Conclusão)

Pedro XISTO

com o feixe das linhas ideais que levam aos espaços livres.

Em noigrândres 3, ten/são é, provavelmente, a estrutura que, do vigente ponto de vista concreto, mais se realiza (2).

Realizou-se, inclusive, como presença oral, a par de outros poemas concretos (ou pré-concretos): Partituras de "verbalização" de Willys de Castro, grupo vocal do Movimento Ars Nova e direção de Diogo Pacheco (3). No caso ilustrado pelo clichê (uma das variações da oralação de um movimento de Decio Pignatari), esclarece Willys de Castro, (4) que "neste poema, linear e monodico, como o canto gregoriano, não surge a necessidade de harmonizar ou contrapor". "Esta 2.ª variação se enquadra no processo de fragmentação da palavra, distribuindo suas sílabas dentro de uma exploração sistemática do timbre, altura e duração" .... "um sexteto de vozes solistas" .... "que diriam suas partes com a algura da emissão colocada dentro de seus registros normais". .... "permite-se que a sua execução seja pontilhada de ligeiras passagens expressivas". As partituras



de oralação lêem-se, convencionalmente, da esquerda para a direita e de cima para baixo. Nesta conformidade, os sons simultâneos, quando é o caso, são representados por seus símbolos, acima ou abaixo um do outro". Recorde-se, a propósito, Mallarmé, prefaciando, em 1897, seu "Un Coup de Dés": .... "de cet emploi à nu de la pensée avec retraitis, prolongements, fuites, ou son desin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition". (5)

De um modo geral, a poesia concreta brasileira suportou bem a prova do seu primeiro livro. Ou seja, além de poemas isolados, a prova de certa faixa de "constelações" (tanto se possa antever deste termo) na direção de um novo sistema solar, universo em expansão, da poesia.

Restam muitos espaços vazios? Mas os espaços vazios podem valer muito. Já vimos, por exemplo, como o poema concreto se contém menos na página do que ela nele. O espaço funciona sintática e semanticamente. Há um novo tempo na poesia que se não confunde com o tempo medido, mais ou menos livremente, pela métrica. Surge um tempo que decorre, conjunta e criativamente das relações espaciais na estrutura. E, por sua vez, o espaço configura-se em função do tempo. Do tempo que não é, necessariamente, duração, senão a vivência, em si mesma, do espaço. O poema concreto pode comportar aspectos sucessivos (como um triptico, um mural, um filme) no seu existir; mas, em princípio, é simultâneo, dada sua indivisibilidade (salvo para análises especiais). Sua forma (Gestalt) é global. E os chamados espaços vazios na estrutura estão cheios, pelo menos, de tempo.

Verificável, esteticamente, a interrelação de dimensões espaço-temporais da poesia concreta, como, por exemplo, os questionados vazios e, em outras artes de vanguarda, dimensões análogas: os vãos e os vazados na arquitetura e na escultura, através dos quais e, sobretudo, nos quais, tanto se vê e se tem; os puros campos energéticos da já chamada pintura concreta; as passas expressivas na música serial; e, na dança criativa — qual a de Masamú Kuni — (6) os espaços que o movimento constrói e domina, assim os espaços interiores como os exteriores da construção.

Em verdade, na arte criativa, não há espaços vazios, senão espaços de relação entre espaços de outra forma preenchidos. Lao-Tse, em sua sabedoria, faz dois mil e quinhentos anos, já cantava (ou cantava) que "o genio do vazio não morre, jamais!" (7): "Trinta raios encon-

tram o cubo da roda,/mas o vazio entre eles realiza o essencial da roda;/do barro formam-se potes,/mas o vazio dentro deles realiza o essencial do pote;/muros com janelas e portas formam a casa,/mas o vazio entre eles realiza o essencial da casa". (8)

E o essencial da Poesia? A sua verdade?

"Non vide mei di me chi vide il vero". (9)

Dante jura sobre a Poesia:

....."per le note

di questa Commedia, lector, ti giuro"

.....

"ch'io vidi" (10) .....

Dante — o realista da forma, o pré-humanista — confessa a correaldade poética:

"Io riconobbi i miei non falsi errori" (11) Forma e conteúdo já se não distinguem na poesia verdadeiramente significativa. (12) Para Ezra Pound (admirador de florentinos antigos e de chineses antiquíssimos e, por sua vez, admirado, a par deles, pela jovem companhia de noigrândres), "great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree". (13)

Implanta-se no Brasil a Poesia Concreta. (14) Obra de espírito universitário e universal. Obra, tecnicamente, quase de seminario. Sementeira. Uma sementeira muito mais ao preceito de rigoroso campo experimental do que ao jeito de terra fecundada sob o acumplicamento dos ventos e dos passaros. Ainda que não entreveja bem as coisas, abstem-se o crítico de invocar as Felicitas:

"If you can look into the seeds of time

And say which grain will grow and which will not". (15)

### NOTAS

- (1) Na estrutura verbi-voco-visual do poema "tensão", de Augusto Campos, in "noigrândres 3", São Paulo, Brasil, dezembro 1956. Continuação de POESIA CONCRETA — III, rodapé de crítica, nesta Folha, 1-9-1957.
- (2) Note-se, nas experiências do poeta, a versatilidade que o trouxe desde um certo "nu" equivoco e epidérmico até esta "ten/são", sob tantos ângulos, certa.
- (3) Diogo Pacheco, "Verbalização da Poesia Concreta", in Ala Arriba, ano IV, maio de 1957, pg. 16 e 17; e "Musicalidade e Verbalização", in Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 17-3-1957. O recital, a 3-6-57, no Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo.
- (4) Em comunicação particular (julho 57) ao comentarista.
- (5) Oeuvres Complètes, pg. 445, ed. n r f, La Pléiade, Tours, France, 1951. (Os grifos são do articulista).
- (6) "A construção do espaço através do movimento", in ad (arquitetura, e decoração) n.º 22, março-abril 57, São Paulo.
- (7) "Le génie de la vallée (du vide) ne meurt point". Do "Tao-Te-King", capítulo 6.º, apud M. G. Pauthier, "Doctrines du Tao, fondée par Lao-Tseu", pg. 30, ed. Librairie Orientale de Rondey-Dupré, Paris, 1931.
- (8) Lao-Tse, "Tao-Te-King", "o undécimo verso", tradução brasileira (não do original) anônima e inédita, 1944. Em Baldo Peroni, "Lao-Tse e Il Taoísmo", ed. Garganti, Itália, 1949. a tradução (para o italiano) do texto chinês apresenta "o vazio" ("il vuoto") como possibilidade de funcionamento ou utilização da coisa.
- (9) "Não viu melhor do que eu quem viu o vero". Dante, "La Divina Commedia", Purgatorio, XII, 68.
- (10) Idem, ibidem, Inferno, XVI, 127-130.
- (11) Idem, ibidem, Purgatorio, XV, 117.
- (12) Oliveira Bastos, recentemente: "O poeta concreto (de acordo com o a b e crítico dos poetas de São Paulo) transforma o significado idiomático (termo final de um processo semiológico) num significante (termo inicial de um novo processo semiológico), a estrutura do poema". "Poesia Concreta, Metas e Limites", in Diário de Notícias, Suplemento Literário, Rio, 25-8-57.
- (13) Literary Essays, pg. 23, Faber and Faber, London, 1954.
- (14) Pesquisa, oração e crítica. Por entre as controversas, um interesse atual e atualizado. Sobre-tudo, por parte de jovens — alguns, ainda adolescentes. A título de simples notícia e nova exemplificação, anotem-se, ao lado de já citados nomes (acima e em POESIA CONCRETA — II", de 18-8-57, nesta Folha) os seguintes: Mario Pedrosa, J. V. Teixeira Leite e Francisco da Rocha Filho (Rio de Janeiro); Antonio G. Barroso, Alcides Pinto, J. Figueiredo e Pedro Henrique (Fortaleza); Ana Maria Viegas (Belo Horizonte); A. Amendola Heinzl (Campinas); prof. A. Soares Amorim, prof. Vicente Ferreira da Silva, prof. Irineu Strenger, Cloro Pimentel, A. Gravinhas, T. Spanudis, Roberto Simões, Roberto Schwartz e Eduardo de Carvalho (São Paulo). Registrem-se, ainda, as 3 Exposições de Arte Concreta (inclusive Poesia), de dezembro de 1956 a julho de 57, em São Paulo, Rio e (sob os auspícios da Universidade do Ceará) Fortaleza. Quanto à cobertura jornalística do movimento em geral, acrescentem-se "O Unitário" e "O Povo" (Fortaleza), "Diário de Minas" (Belo Horizonte) e "Correio Popular" (Campinas). Da vanguarda em Portugal, Fernando Guedes.
- (15) Shakespeare, "Macbeth", act I, sc. 3.