CRITICA

Poesia concreta-II

Pedro XISTO

COM **noigandres 3**, na conjunção de uma "constelação" euro-americana (**Mallarmé, Ezra Pound, Joyce, Apollinaire, Cummings, Schwitters, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Gamringer**...) e de remotas galaxias chinesas, toma corpo em livro (1) a Poesia Concreta brasileira. Encorpora-se, é o que é. Pois já nascera ou, decididamente, se prefigura. E vem, cada vez mais, concretizando-se e concrescendo: com **Decio Pignatari**, os irmãos (ou melhor, os outros irmãos) **Harold e Augusto de Campos** e, mais tarde, o ainda mais jovem **Ronaldo Azeredo**. O grupo paulista. O grupo **noigandres** — o qual já tem uma breve mas intensa historia a contar dentro da historia da poesia nacional.

Em **noigandres 2**, **Haroldo de Campos**, mais subjetivo, ditara (como se o fizesse para si mesmo) "**a educação do principe**". Ela (datada de agosto-setembro 52) "começa por um calculo ao coração". "Jogam-se os dados" ainda e logo, que muito merece **Mallarmé**. Mas concorrem os prenuncios do poema "calculado matematicamente", "Meisterludi: Rigor!" "Meisterludi ensinou-lhe o peso das vogais"...... "e ele compôs uma criatura sonora ...... "que cintila como cristal". "Rigor: unico Protocolo do Principe". "O Idiomaterno, o a duras penas, o em outros tempos, o ainda um dia?" Ao que, "aspirando à esperança de uma / KLANGFARBENMELODIE / (melodiadetimbres) / com palavras / como em WEBERN", **Augusto de Campos**, em janeiro-julho 53 (data expressa) apresenta os "instrumentos: frase / palavra / silaba / letra(s) (3), cujos timbres se definem p/ um tema grafico-fonetico ou "ideogramico"; e imagina "filmletras" e, na leitura oral, "vozes reais agindo em timbre".

Ao tempo da publicação de **noigandres 2** (1955), **Decio Pignatari** entra em contacto, na Alemanha, com **Eugen Gamringer**; e se descobre que este e os três brasileiros convergiam, numa evolução de formas poeticas, para o tipo ideograma", "constelação", poema concreto.

Poetas-inventores (como diria **Pound**) e profetas que calculam, comprazem-se, através da pesquisa cientifica (sobretudo, formal), no planejamento tecnico (e não, apenas, numa antevisão contemplativa) do poema, senão do proprio devir da poesia. No Brasil, onde "plantando, dá", crescem e já se multiplicam. Em individuos e em grupos. Multiplicam-se. E, tambem, se dividem (esta ultima operação é uma outra historia...). Se ainda se não espraiam pelo vasto continente, guardam, contudo, cabeças-de-ponte bem firmadas. Aí estão, alem dos poetas acima arrolados, outros infantes da vanguarda: **Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim, José Lino Grwenwald, Wladimir Dias Pino**... E, ainda, os franco-atiradores que "experimentam a coisa" aliás, o "poema-coisa". Assim, com seu exemplo pessoal, **Manoel Bandeira**, "insuspeito" pelo muito que tem visto e feito ver.

Possam todos os rios correr para o mar, uns com as achegas de outros (pois até os grandes não ficam maiores, enquanto vão achando os menores?). O que não serve é a agua estagnada, por mais colorida que seja. Nem falta a obra de reconhecimento a cargo da critica, pondo a poesia concreta em situação, para julgamento por quem de direito, ao fim do longo e, às vezes, tumultuado processo de reservas e expectativas, de intuição e analise, de compreensão... Não se trata de disputar o dominio da poesia. A arte, como conhecimento-e-comunicação, ou não tem dono ou se dá em comunhão (por varia que esta seja). **Sergio Milliet, Oliveira Bastos, Mario Faustino, Casais Monteiro** e quantos mais que, publicamente, já "reagiram", aí tambem estão. Os poetas e os criticos, uns e outros, (4) corresponsaveis pelo destino da nova poesia — o que vale confessar, de uma nova experiencia (**Gestalt**) de viver. De viver (como, lisamente, se diria) com a cabeça e o coração; e não com um deles apenas ou... nenhum. Os nossos poetas tomaram, aliás, com a iniciativa especifica da criação artistica, a iniciativa da posição critica, ao postularem, como vêm fazendo reiteradamente, a problematica da poesia concreta. Isto, se destrava desvios para desperdicios polemicos, é, contudo, e sobretudo, uma grande e "concreta" abertura para a criatividade artistica: a sua conscientização.

Aproximemo-nos mais, **noigandres 3**:

Das atividades criticas (no caso, autocriticas) de um **Decio Pignatari**, por exemplo, manifestando-se, implicitamente, pelo seu grupo, já se verifica que **noigandres 3** inclui: a) poemas que pertencem a "um primeiro momento processual da pratica compositiva especial, [que] tende à fisionomia e a um movimento imitativo do real", podendo dizer-se que, "nesta fase, predomina a forma organica"; b) poemas que se colocam "num estagio mais avançado de evolução formal, num estagio mais racional de criação, [onde] o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural, estrutura dinamica", podendo dizer-se que, "nesta fase, predomina a forma geometrica ou matematica". Da ultima fase, é o poema "**tensão**" de **Augusto de Campos**. Da primeira fase, os poemas "**movimento**" e "**silencio**", respectivamente, de **Decio Pignatari** e **Haroldo de Campos**. O quarto poeta de **noigandres 3**, **Ronaldo Azeredo**, figura, na primeira fase, com "**choque**". São meras exemplificações criticas, estas indicações. Mas, de certo, valem, pelo menos, a titulo de amostragem, autentica, admitida por um dos interessados mais diretos.

E' pena que, por motivos tecnicos de jornal, não se possa examinar, concretamente, aqui, o referido poema de **Ronaldo Azeredo**. "**Choque**" exige, para sua exata fruição visual, o manipular adequado das paginas em que se desenvolve, ao modo de primitivos e basicos experimentos de cinema: virada a pagina, a imagem grafica, aí contida, persiste na retina até o momento imediato, ligando-se, então, dinamicamente, à nova imagem, trazida pela nova pagina. Assim, não só a peculiar forma espacio-temporal do poema se preserva mas, ainda, o seu conteudo — especialmente, a garra da surpresa final. Mas **Ronaldo Azeredo** — o mais intuitivo, talvez, do grupo — pode ser, por sua vez, mais rapidamente, intuido pelo leitor que não disponha senão de um fragmento composicional como, por exemplo, o que fecha (autonomo, de certo modo) a sequencia "**prefixo — prefacio — preludio — prenuncio — poema**":

resisto
resto
ro

"**ro**" é o que resta do "**resto**" de "**resisto**". O desfazimento gradual e por dentro da palavra: **resisto — is = resto; resto — st = ro**. Um esvaziamento do ser que, resistindo, resta reduzido aos seus extremos: **ro = r [esist] o**. As letras **r** e **o** funcionam como contorno ou continente de um conteudo que se esvai num estrangulamento grafico-fonetico. A estrutura, tão simples quanto convincente, desencadeia um movimento instantaneo, pela subversão da sua figura geometrica que, tendo a base repelida, busca, na nova e aguda posição, um novo e instavel equilibrio. Do angulo da sonoridade, a situação inverte-se engravescendo do fonema agudo e sibilante **sis**, no alto da composição, para o medial **es** (menos agudo e menos sibilante) até o fecho onomatopaico, rouco: **ro**. Alem de tudo isso, o elemento composicional **ro** ainda é presente e significativo: a) como o que resta de toda a sequencia, na qual se inscreve o «poema» final (a sequencia é, no indice do livro, intitulado **ro**); b) como a primeira silaba do prenome do poeta, levado este ultimo, na economia da obra (**prefixo-prefacio-pres.....**) a reduzir, correspondentemente, a assinatura.

«Um Movimento»

outro é o de **Decio Pignatari** — seu penultimo poema em **noigandres 3**. Poema **visivel** e não apenas legivel, há que vê-lo inteiro. E, logo, dividi-lo para a analise estrutural.

A) Situação geral, em dois grandes planos: um superior — o do «**movimento**» (alem da nuvem); e um inferior — o do «**momento vivo**» (do «horizonte»). Cada um dos dois grandes planos, distribuindo-se por onze linhas horizontais, compreende, verticalmente, três situações especiais. São estas, respectivamente, no plano superior e no inferior: **1.a) um| movi| mento| compondo; 2.a) alem da nuvem|; 3.a) um| campo| de| combate; 1.a) mira| gem| ira; 2.a de| um| horizonte| puro|; 3.a) num| mo| mento| vivo.** B) composição dinamica, elastica, ao longo e em torno de um eixo vertical — a serie de letras **m** (a letra de arranque e sustentação das palavvras — chaves: **movimento** e **momento**).

Construção ainda fisiognomica, pelas duas linhas de força, conjugadas para a ascensão **movimento** ao «**campo de combate**»: a linha reta, vertical, agressiva e a linha sinuosa, insinuante, sugestiva. Composição sintatico-discursiva, em parte, no desenrolar meticuloso do enredo por meio de ligamentos sintaticos entre todas as seis situações especiais ou dentro delas: «**alem da**», «**campo de**», «**ira de**», **num momentos**. O aparelhamento sintatico tradicional foi, todavia, dispensado para a importante superposição dos dois **grandes planos** — feita, visualmente, pelo maior espaço entre eles (como se vê na composição tipografica do livro em estudo, onde é dupla a entrelinha entre «**combate**» e «**mira**»). Este intervalo espacial funciona, ainda, temporalmente, como pausa expressiva maior, quando se vai passar do quadro do **horizonte** para o de **alem da nuvem**. A relação espaço — tempo é perceptivel, aliás, na composição em geral: um **movimento** (tempo) **alem da nuvem** (espaço); **campo de combate** (espaço e tempo); etc.

O conteudo do poema, apesar de enquadrado, como se viu, num concreto campo de forças, vaza em alguns remanescentes romanticos: aquele «**alem da nuvem**» transporta, facilmente, o leitor **alem**, muito alem daquela certa e basica situação do «**momento vivo**»; e este arrisca perder-se na expressionistica **ira de um horizonte**. A ira, contudo quebrando a **mira| gem** (e a conotação de **sonho**), repõe sob a **mira** da realidade; o poema.

A presença deste (e não apenas de situações **alem** dele e, então, por ele representadas) verifica-se, porem, de uma vez por todas, nitidamente, desde a palavra «**movimento**» que, instaurando o poema, já inclui, para oportuna liberação, os elementos conclusivos: «**momento vivo**» = **mo| vi| mento** (com o adminiculo da silaba final de **vivo** ou, a rigor da simples vogal muda **o**, pois que a consoante **v** se repete apenas, sem maior enfase).

(Conclui no proximo rodapé)

um
movi
mento
compondo
alem
da
nuvem
um
campo
de
combate
mira
gem
ira
de
um
horizonte
puro
num
mo
mento
vivo

Notas:

1) **decio pignatari augusto de campos| haroldo de campos| ronaldo azeredo noigandres 3|** são paulo brasil| oficinas aralc dezembro 1956

2) **haroldo de campos| augusto de campos| noigandres 2|** editores a. campos — h. campos — d. pignatari — tipografia aralc — são paulo — brasil, Fevereiro 1955

3) O critico **Fausto Cunha**, em seu ultimo rodapé (11.8.57) desta **Folha**, lembrou que, «para os simbolistas, a palavra tinha, tambem (e muitas vezes, sobretudo) uma função visual»... E dando um exemplo: «A nota de **Andrade Muricy** [em «Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro»] — «o y era a representação grafica da queda da lagrima» [lagryma] transpõe os limites da espiritualidade para se erigir numa observação essencial»

Comparar com a solução **estrutural de Augusto de Campos** (re «corações»):

K K
e n
t t
a a a

no poema «sesta», **noigandres 3**.

4) Ver, de 1955 a esta parte, alem de **noigandres** cit.: as revistas de S. Paulo **ad** (arquitetura e decoração), **Dialogo** e **Ala Arriba**; os jornais paulistas **Folha da Manhã, O Estado de São Paulo, Diario de São Paulo, Diario Popular**. Do Rio de Janeiro, sobretudo, o **Jornal do Brasil**, em seu **Suplemento Dominical**. Note-se **Graal**, revista portuguesa de poesia, critica, etc. n.o 2, de junho — julho 1956, como um «depoimento» de **Decio Pignatari**.

Remessa de livros, por favor, em nome do critico, para a rua Bela Sintra, 772, São Paulo.

nº I – provavelmente a 5/ago/57

Instituto de arte contemporânea