



nº 10 - junho de 2013

## Poesia visual brasileira no contexto de crise

*Fabiane Renata Borsato\**

*Thiago Buoro\*\**

### RESUMO

Procuramos aqui analisar brevemente as relações da poesia visual brasileira com o fenômeno na literatura moderna conhecido como crise do verso. Depois buscamos situar essa poesia dentre as categorias provisórias por meio das quais a crítica atual pensa a poesia brasileira contemporânea. Sem dúvida, o Concretismo e seus desdobramentos estéticos garantiram espaço para a visualidade em poesia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia visual; Concretismo; Poesia brasileira contemporânea

### ABSTRACT

In this project, we tried to analyze, in a very short way, the relations between Brazilian Visual Poetry and a phenomenon in modern literature known as crises of the verse. In sequence, we tried to situate this poetry in a provisory category which the current criticism sees it as the contemporary Brazilian poetry. For sure, the Concretism and its esthetics deployments assured space for the visually in poetry.

**KEYWORDS:** Visual poetry; Concretism; Contemporary Brazilian poetry

---

\* Profª Drª. Universidade Estadual Paulista, Júlio de Mesquita Filho - UNESP, Araraquara, SP, Brasil [fabiane@fclar.unesp.br](mailto:fabiane@fclar.unesp.br)

\*\* Mestrando na área de Estudos Literários na UNESP - Araraquara, SP, Brasil [thiago.buoro@hotmail.com](mailto:thiago.buoro@hotmail.com)

A poesia visual, caracterizada pelo uso expressivo da disposição do texto na página, pela exploração da potência icônica da palavra e pelas combinações intersígnicas, embora venha sendo produzida desde o século XVIII no Brasil, ganha destaque com o advento das vanguardas nos anos de 1950 e 1960. O grupo concretista, motivado pela urgência revolucionária, proclamou o esgotamento do verso e apresentou uma poesia estranha aos padrões literários: sem linha frasal, estruturada geometricamente na página, visual. O que havia sido contingente na história literária quis impor-se como regra.

Mas a forma visual de composição foi mais uma alternativa de expressão no contexto de crise: crise da representação, crise da poesia, crise da leitura, crise da linguagem. Mais do que nunca, à época das progressivas transformações sociais pela imposição dos novos meios e pela dissolução dos referenciais estéticos, a crise exigia do artista assumir uma forma singular. Acabada a utopia de vanguarda, qual seria o destino dessa poesia visual? Qual seu destino na contemporaneidade?

## 1 O contexto geral da crise

Para tentarmos compreender a posição da poesia visual no universo pós-moderno da literatura brasileira, é preciso investigar, mesmo que brevemente, as condições do sistema de representação artística desde as transformações da modernidade.

O discurso literário, em paralelo às outras artes, desde o final do século XIX, tende a alcançar sua autonomia, fechar-se em sua própria linguagem. Do discurso sobre o mundo passa-se ao discurso pelo discurso, ou à impossibilidade de discurso. A linguagem dissocia-se da representação. Esse acontecimento foi amplamente estudado em seus desdobramentos históricos por Michel Foucault. E sabemos que Hugo Friedrich aponta-o como característica da lírica moderna, especificamente da lírica de Mallarmé. De modo geral, é tratado como *crise da representação* e provoca desdobramentos críticos dos mais diversos.

Dois são os fenômenos, portanto: a) de um lado o poema começa a tomar como seu objeto a própria poesia; o ato de poeatar, a crise ou a possibilidade mesma do poema, tal como se o poeta estivesse assumindo em seu ofício o dilema hegeliano e marxiano, perguntando-

se sobre a morte ou o devir da poesia; trata-se de uma poesia que tematiza a *poiesis* até no seu sentido etimológico (*poieo*, em grego, ‘fazer, fabricar’); b) de outro lado, a linguagem da poesia vai ganhando cada vez mais em especificidade, vai se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial [...]. (CAMPOS, 1977, p.255)

A crise da representação agrava-se com o estabelecimento progressivo dos processos tecnológicos, que alteram sobremaneira as práticas individuais e as relações humanas. Conforme Marshall McLuhan (1998), o axioma da nova ordem mundial revela-se: “o meio é a mensagem”. O meio não mais veicula a mensagem, não a contém. O meio não é mais a linguagem pela qual se obtém a informação. É seu próprio fim, o conteúdo, a referência, a mensagem.

Distingue-se então um processo ameaçador em que os meios fechados em si mesmos tornam-se substitutos do mundo real. Quando o discurso perde sua extensão referencial, reconstruindo mimeticamente a realidade dentro da lógica de simulacro, a representação deixa de *apresentar de novo*, de *re-apresentar*, e impõe-se como realidade independente. Isso é facilmente observável hoje no ciberespaço e na televisão, cujo código predominante é o visual. Receoso desse processo, Fernando Fábio Fiorense Furtado (1999, p. 114) analisa o que chama de “crise das dimensões e das referências”, correlata da crise de representação:

Assim, diferentemente da ordem da produção, o controle das relações do homem com as coisas não mais advém do agir racional-com-respeito-a-fins, pois a hegemonia do código inaugura o monopólio da palavra como característica básica da dominação contemporânea. Da mesma forma, enquanto técnica de controlo do objeto, o processo de simulação opera uma completa inversão, de forma que o real se torne efeito ou reflexo de modelos gerativos.

Evidente nos novos meios, o domínio das construções de simulacro, segundo Furtado, estende-se naturalmente à criação literária. As consequências da eliminação do referente na linguagem podem significar o fim da literatura enquanto mediadora entre o leitor e o mundo. A mesma lógica do “culto do ícone pelo ícone” caracterizaria grande parte dos livros escritos na contemporaneidade. A crise das referências gera a literatura de *best-seller*, na medida em que os escritores afinados com o imperativo do virtual aplicam as técnicas do hiper-realismo e subjagam o poder simbólico do discurso verbal. Sobretudo na escrita de narrativa, o universo criado pelo literário espelha o real, mas deste se afasta porque deve equivaler à verdade do simulacro. A extensão do texto para

o contexto está proibida. O hiper-realismo do livro deve suplantar o mundo que supostamente representa.

Mas interessa-nos confrontar a natureza dessa literatura submetida ao código com aquelas obras canônicas marcadas pela imanência. Obviamente devemos voltar a Mallarmé, autor do conhecido projeto do livro total, enciclopédico, equivalente linguístico da multiplicidade universal. Seu sonho de um mundo feito de linguagem – para o qual tanto o real quanto o transcendente seriam desnecessários – estaria fadado ao pressuposto da “hegemonia do código” no mundo contemporâneo, que já despontava à época do poeta?

Um dos fatos que o inspirou na criação do projeto e do poema que comporia o grande livro, o *Un Coup de Dés*, foi a configuração iconográfica da imprensa jornalística, meio que já trazia em si o princípio da mensagem contemporânea, conforme a filosofia de McLuhan. Para Haroldo de Campos (1997, p. 255), *Un Coup de Dés* “está para a civilização industrial como a *Commedia* de Dante para o Medievo”. É inegável que o poeta francês tenha compreendido as mudanças no sistema de escrita ao advento das tecnologias de informação. Mas podemos questionar se sua lírica seja um reflexo direto dessas mudanças. Talvez seja mais sensato considerá-la, primeiramente, efeito de sua densa e comprometida pesquisa estética. A leitura de um de seus textos reflexivos, *Crise de Vers*, revela a lucidez de seu ofício, que desautoriza qualquer julgamento precipitado. Lá encontramos a seguinte afirmação: “Um desejo inegável em meu tempo é de separar como em vista de atribuições diferentes o duplo estado da fala, bruto ou imediato aqui, lá essencial.” (MALLARMÉ, 2010, p. 166). Aos dêiticos *aqui* e *lá*, entendamos, respectivamente: aqui, no imediatismo da comunicação humana; lá, na realidade semiótica do poema. Ou seja: Mallarmé concebe não apenas seu, mas de seu tempo, o desejo de separar do poema (fala essencial) a função meramente referencial (fala bruta, imediata). Vemos, portanto, que o “essencial” da fala poética não coincide com o “imediato” ou “bruto” do discurso de simulacro. Vejamos outro excerto:

Para que a maravilha de transpor um fato de natureza em sua quase desaparecimento vibratória segundo o jogo da fala, entretanto? se não é para que daí emane, sem o incômodo de um próximo ou concreto chamado, a noção pura. Digo: uma flor! e, fora do oblívio em que minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo de outro que os cálices conhecidos, musicalmente se levanta, ideia mesma e suave, a ausente de todos os buquês. (MALLARMÉ, 2010, p. 166-167).

Logo, o poeta persegue a “noção pura”, a palavra que não vai referir-se diretamente ao “fato de natureza”, de modo que não se identifique com a fala comum, que a “flor” do poema seja aquela “ausente de todos os buquês”, ideal e única.

O problema de representação posto aqui difere da crise da representação que se pode verificar na análise de Fiorese Furtado, na medida em que a poética de Mallarmé resulta da extrema articulação simbólica do texto, ao passo que a ideia de simulacro subjacente aos discursos virtuais exige o apagamento do símbolo e a fixação do ícone analógico: semelhança espectral com o real ao extremo de este ser suplantado. O discurso de simulacro, para preponderar sobre o referente, deve repetir e extremar o discurso imediato da fala. O discurso fechado de Mallarmé deve repelir a fala por impura e apresentar-se como incorruptível. O simulacro toma o lugar do real; o poema puro de Mallarmé é o modelo de real. Desse modo ainda podemos, em Mallarmé, falar em representação, cuja crise estaria não na impossibilidade, mas na impropriedade de referência.

Assim a poesia de Mallarmé afasta-se das coisas. Outra providência importante ao êxito do poema puro diz respeito à outra crise moderna frequentemente discutida: a crise de identidade, que afeta o actante discursivo, notadamente a voz autoral enquanto sujeito da escrita. Mallarmé declara: “A obra pura implica a desapareção elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizada.” (2010, p.164). Algo distinto do imperativo da literatura “finissecular”, segundo Fiorese Furtado: “Assim, ao escritor se impõe o modelo da produção em série, da qual o termo final já não é a representação de um mundo, mas o próprio sujeito criador.” (1999, p.116).

Acrescenta-se ao primado da linguagem enquanto reverso do real, na obra de Mallarmé, o elemento que acabou por decidir uma nova sintaxe de poema, possibilitando a reconfiguração da poesia visual: a espacialização dos versos. Isso pressupunha o investimento de significado não apenas no desenvolvimento sintagmático do verso, mas também nas articulações paradigmáticas entre diferentes motivos do tema que se justapunham, de modo que se pudesse obter uma leitura também vertical do texto, rompendo com a imposição da sequencialidade linear. Nada, em essência, que a construção do poema lírico sempre possuiu. No entanto, essa iconização foi explicitada concretamente em *Coup de Dés*, na disposição dos versos, na utilização consciente dos espaços em branco da página, segundo um propósito claro do poeta relatado no prefácio

do poema. Ficou claro, então, o aspecto visual do texto, em sua materialidade, não apenas na criação de efeitos imagéticos no ato cognitivo da leitura, como ocorre nas *imagens* metafóricas.

Essa maneira diferente, portanto, de organizar os versos na página não deixa de ser o exercício da versificação, ou seja, a escolha do ponto de cesura ao final da frase rítmica e a retomada da sequência em outra frase, em um ponto determinado do espaço da página. Ao extremo da experiência, o poeta francês aboliu a medida tradicional do verso, criou as variações temáticas em simultaneidade – como na partitura musical – e desmembrou as estrofes. Tudo isso seria uma questão, como escreveu o poeta, de “repouso e interregno” no processo de criação poética: “No tratamento, tão interessante, pela versificação sofrida, de repouso e de interregno, jaz, menos do que em nossas circunstâncias mentais virgens, a crise”. (MALLARMÉ, 2010, p.163) Eis, portanto, a *crise de verso*, título de seus pensamentos, que colocaria a poesia subsequente em alerta.

Marcos Siscar, respondendo ao apelo do poeta visual Luis Dolhnikoff à inclusão da tendência concretista nas discussões sobre poesia contemporânea, volta às ideias de Mallarmé para rever o conceito de crise de verso. Combate o entendimento dessa crise como aquela que proporia a substituição do verso pelo visual gráfico:

A manifestação da crise não resulta da degenerescência da forma verso, mas no florescimento inusitado de estratégias versificatórias que Mallarmé descreve, neste texto, como estratégias de ‘transposição’ e de ‘estrutura’, conceitos que ajudam a entender sua própria produção poética, dividida entre a sugestão divinatória e o ritmo total do ‘poema mudo’. (2007, p.215)

De fato, a crise de verso não representa o fim do verso, como pretendeu a vanguarda concretista brasileira em seu impulso de mudança, pois a pesquisa com o verso nunca se esgotou. Porém, não podemos negar que o procedimento de espacialização de Mallarmé tenha influenciado no laboratório da poesia visual, oferecendo a esta múltiplas possibilidades que condizem com as transformações na estética operadas a partir do final do século XIX. O que foge a Siscar, em sua reflexão, é o fato de a poesia visual, enquanto variação do gênero poético (ou mesmo um gênero à parte, o que se deve provar), já existir pelo menos desde a época helenística da literatura grega antiga, paralela à criação em versos tradicionais, sempre propensa à experimentação. O Concretismo, com sua postura radical, veio apenas colocar-se na história dessa poesia. Se Mallarmé (1974, p.152) lança seus dados a um futuro incerto

(“sem presumir do futuro o que sairá daqui”), é razoável que sua apropriação tenha sido feita a favor do jogo poético que sempre perseguiu o visual.

A crise de verso enquanto proposta de uma nova versificação ajustou-se perfeitamente à reflexão sobre a importância do espaço na arte lírica, que desde o romantismo vinha sendo considerada primordialmente arte do tempo: música. Siscar (2007, p. 213), pela referência de Mallarmé à música de concerto, prefere ainda entender a espacialização como método musical. Mas música de concerto é música submetida às escalas de variação, logo à verticalidade: espacialização das diversas linhas sonoras. O poema francês: verso-música *no* espaço. Desse modo, Mallarmé captou a consequência formal da crise, aquela que, preservada a música, atinge o desenvolvimento espacial do poema, o que podemos depreender de sua explicação ao poema constelar: "a tentativa participa, com imprevisto, de pesquisas particulares e caras a nosso tempo, o *verso livre* e o *poema em prosa*". (MALLARMÉ, 1974, p.152, grifo nosso). Ou seja, a crise é o modo de *dispor* as palavras na página. Há possibilidades novas para o poema se configurar.

Assim, Marcos Siscar (2007), repercutindo o pensamento de seu mestre francês Michel Déguy, chega a concluir que a noção de forma em poesia não admite a permutação do seu material – as convenções seculares da versificação com palavras, ritmo, metro, figuras de linguagem, etc. Seria inadequado fazer poesia utilizando o suporte visual. Poesia é o trabalho com a tradição do verso, seu único material. A forma poética subsistiria, inclusive, graças a seu constante estado de tensão que leva o poeta a nela encontrar expressão, ao refazer as regras, negá-las, recombina-las, sujeitá-las às necessidades. Ela seria a experiência nascida na hesitação, na crise.

Decorre, portanto, que a poesia visual existiria apenas como efeito do processo de versificação, um dominante do aspecto visual sobre o musical. Não poderia exigir um novo conjunto de instrumentos formais, sob o risco de desviar-se do literário e extinguir-se. O que a coloca em uma posição subordinada e privada de ser compreendida na totalidade de seu histórico desenvolvimento, em que tantas vezes buscou saída no território de outras semioses. No entanto, enquanto arte da palavra, procurou empenhar-se no compromisso com a função poética. Procurou não perder seu poder simbólico de referência a ponto de ser imediato e hiper-realista como o discurso de simulacro, mesmo que seu discurso tenha alcançado autonomia, como em Mallarmé. Sempre pretendeu ser *póiesis*, trabalho. Cabe-nos perguntar, sob o raciocínio

de Siscar, se o conceito de forma em poesia não está mais ligado à função poética, ou seja, ao uso da língua com o propósito estético, do que ao simples emprego do material versificatório. O fim poético não justificaria as variações da forma? Ou as variações na matéria poética?

Excetuando as radicalizações que acabaram por prescindir da palavra – mesmo que muitas vezes sob o princípio refletido das operações de linguagem entendida em sua variedade de códigos – a poesia visual não se caracteriza pela abolição do universo do *logos* (palavra), pelo contrário: ousamos dizer que se caracteriza pelo culto do *logos*. De outro modo, não se compreenderia a necessidade de ir tão ao fundo na pesquisa das potencialidades da palavra. A poesia visual, em essência, não quer substituir a palavra pela imagem, mas quer mostrar a imagem *da* e *na* palavra. Quer nos recordar dos antigos hieróglifos subjacentes à escrita que se convencionou em um código de leitura. Sem esquecer a tão requisitada musicalidade dos fonemas inscritos. O poema visual pode ser lido e deve ser lido. Mas quer convencer-nos de sua figuralidade, de sua visualidade. Parece-nos que não houve a definitiva saída do meio verbal. A crise de verso aponta uma saída no poema visual e outras muitas nas demais formas de articular a palavra. O poema conforma a crise e a crise conforma o poema. A poesia visual busca um lugar nos dilemas da história das línguas. Não deve ser confundida com esse ou aquele arroubo de poeta decidido a anunciar o inimaginável.

## 2 A crise e a vanguarda concretista brasileira

Frequentemente os concretistas do *Noigandres* trouxeram à discussão um texto de Walter Benjamin datado de 1926, em que profetiza o final da existência do livro em sua forma tradicional. Trata-se, em essência, do reconhecimento da crise que já acometia os princípios da escrita, antes que surgissem as declarações polêmicas de McLuhan nos idos de 1960. O pensador alemão reconhece o papel preconizador de Mallarmé em *Un Coup de Dés*: o esforço do poeta em reelaborar a escrita a fim de iconizá-la. A crise, nesse caso, resulta do implacável estado de desenvolvimento econômico e científico mundial e atinge todo o sistema de escrita, não apenas o verso:

Fica assim patente a atualidade da descoberta, daquilo que Mallarmé, monadicamente, no mais íntimo recesso de seu estúdio, porém em prestabelecida harmonia com todos os eventos decisivos do seu tempo na economia e na técnica, deu à publicidade. A escrita, que



tinha encontrado asilo no livro impresso, para onde carregara o seu destino autônomo, viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico. (BENJAMIM, 1974, p.193)

Uma profecia decorre da tentativa de dar solução à crise: conjecturas para um futuro que ratificará o problema que se insinua. Se, atento ao impacto dos processos tecnológicos em toda cultura letrada, Benjamim vê os livros esvaírem-se junto com os poetas, haverá o tempo em que, “com a fundação de uma escrita de trânsito universal, os poetas renovarão sua autoridade na vida dos povos”. (1974, p.194).

A crise da escrita, portanto, implicaria não a resistência, mas a criatividade em assumir o inevitável processo de transformação dos meios, uma vez que a arte deva empenhar-se na comunicação com a maioria das pessoas e que o artista possua importância na sociedade. Essa é a postura dos concretistas *Noigandres*, revelada em seus manifestos à época da Exposição Nacional de Arte Concreta, em termos de “uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular” (PIGNATARI, 2006. p. 67). Mas essa postura revela-se bastante contraditória, pois paralelamente à defesa da necessidade de adesão à comunicação de massa, havia a necessidade de sustentar toda a teoria concretista nas proposições dos antecessores eleitos, do *paideuma*, o conhecido grupo de artistas dentre os quais se reservou a Mallarmé posição de destaque. O choque provocado pelo encontro dos canônicos da literatura com a cultura de massa acirrou as opiniões contrárias ao grupo concretista, que nunca de fato atingiu o êxito de popularizar sua suposta linhagem (uma das mais herméticas) e sua produção poética estranha tanto aos padrões líricos, quanto aos produtos de consumo. A partir da crise da escrita (digamos, recordando Saussure, crise na *langue*) e da crise de verso (crise na *parole*) a poesia concreta desvela a crise da recepção de arte, projetada sobre a instância comunicacional entre obra e público, ou mais especificamente entre obra marcadamente construtivista e o público não iniciado nos critérios nela implicados. Fato que levou Ferreira Gullar, dissidente do movimento concretista e fundador do Neoconcretismo, a defender, anos mais tarde, nos ensaios de *Vanguarda e subdesenvolvimento* a distinção e a impertinência dos estudos vanguardistas em um país subdesenvolvido como o Brasil, no qual conviriam primeiramente as vozes de artistas engajados na luta pela transformação social.

Vemos, portanto, que a dificuldade da poesia concreta em comunicar decorre diretamente de sua construção de linguagem bastante distinta da utilizada na fala

comum. Tal construção, apoiada em densa pesquisa linguística, introduz-se nas discussões referidas sobre a crise da representação. O poema concreto não pretende ser veículo de ideias, como sabemos. Nisso afasta-se essencialmente dos discursos de simulacro, como vimos através do estudo de Fiorese Furtado. Se está fechado em si mesmo, é para “promover o caráter palpável dos signos”, segundo Roman Jakobson (1995, p.128), tantas vezes invocado na teoria dessa poesia.

À época de crescente politização no meio intelectual brasileiro, no começo de 1960, o grupo concretista intenta engajar-se, tornando a forma poética fechada meio expressivo de conteúdos revolucionários. Mas essa forma, inalterada, era incapaz, de fato, de comunicar prontamente qualquer conteúdo: o engajamento fracassou. Assim analisa Paulo Franchetti: “É o momento mais frouxo da Poesia Concreta, seja do ponto de vista teórico, seja do ponto de vista poético”. (2007, p.267).

O fato de, por influência da teoria concretista, a poesia visual ser correlacionada no Brasil à necessidade vanguardista de atualização da arte, pela incorporação dos pressupostos da comunicação de massa – antes que de fato pela realização desta – acaba também por situá-la em uma categoria negativa de produções artísticas dirigidas ao grande público e identificadas como de baixa qualidade. Embora seja evidente, pelo tempo transcorrido até hoje, que nenhum poeta visual, brasileiro ou internacional, tenha conquistado o gosto da grande maioria dos consumidores da produção cultural mercadológica. Talvez seja mais sensato pensar que, pelas mesmas influências concretistas, a poesia visual brasileira tenha se consolidado, ao lado da expressão lírica, enquanto manifestação restrita de alguns poucos intelectuais para alguns poucos leitores.

Não se verifica a identificação dessa produção às “extremidades” do fenômeno literário contemporâneo analisado por Alfredo Bosi (2001) em *Os estudos literários na Era dos Extremos*, texto que se entrecruza com o de Fiorese Furtado. Para o crítico, hoje, ao lado da “literatura-de-apelo”, marcada pela “concepção de escrita como imediação, documento bruto ou entretenimento passageiro, de superfície”, literatura que acentua o traço mimético em uma representação hiper-realista do mundo, convive a “literatura hipermediadora, o maneirismo pós-moderno feito de pastiche e paródia, glosa e colagem, em suma, refacção programada de estilos pretéritos ou ainda persistentes”, na qual a capacidade criadora submete-se, ou anula-se, a favor da apropriação irrestrita das convenções literárias acumuladas na história. Ora, a poesia visual – que tensionou a

palavra entre suas qualidades simbólicas e icônicas<sup>1</sup>, forçando-a a exprimir no espaço, em uma sintaxe analógica, sem perder, contudo, sua significação convencional simbólica e suas propriedades sonoras – dificilmente pode ser compreendida como reprodução imediata da realidade ou como, de outro lado, reprocessamento de estéticas desgastadas. Embora adentre o universo da imagem, ela não cede facilmente à lógica de produção capitalista de imagem, a lógica mimética ou hipermimética de que fala Bosi, não se presta ao consumo “imediató”, pelo contrário: exige mediação dos conhecimentos literário, linguístico e perceptivo da mensagem visual, sem os quais parece inviável obter uma leitura coerente. E sua produção relativamente escassa, se compararmos à produção fílmica, televisiva ou de propaganda, atesta sua especificidade. Mesmo ao lado das outras formas de poesia, a visual revela-se quantitativamente menor.

Importa considerarmos sempre a situação de vanguarda do grupo concretista, como ficou dito no início, para não incorrerem no equívoco de atribuir a sua convenção de procedimentos a toda produção de poesia visual. No Brasil, são conhecidas as várias tendências a partir da década de 50, que dialogam com o grupo *Noigandres*, mas que propõem outros critérios de construção do texto visual, dentre as quais citamos o Neoconcretismo, o Poema-Postal, o Poema-Processo, Poema-Embalagem, Poema-Colagem, Poema-Montagem<sup>2</sup>. Essas tendências, grosso modo, dão continuidade trabalho formalista com a linguagem e procuram uma maior comunicação com o público. Isso nos permite defender a poesia visual, mais uma vez, de seu suposto alinhamento à cultura entregue aos desígnios do mercado, como se poderia supor de outro texto importante de Alfredo Bosi, *Poesia-Resistência*, segundo o qual “a poesia vista como uma técnica autônoma da linguagem, posta à parte das outras técnicas, e

---

<sup>1</sup> As experiências com a visualidade da palavra levam em conta a natureza do signo verbal, que não é apenas simbólica, mas também icônica e indicial, como bem demonstra Roman Jakobson (1995), usando a terminologia de Charles Peirce, em seu ensaio “À procura da essência da linguagem”. No uso poético do signo verbal, o dominante pode recair sobre o ícone, caso em que seria possível um isomorfismo entre significante e significado, tanto no plano sonoro quanto no plano visual.

<sup>2</sup> Os termos Poema-Embalagem, Poema-Colagem e Poema-Montagem são criados por Philadelpho Menezes em sua obra *Poética Visualidade – uma trajetória da poesia brasileira contemporânea* (Campinas: UNICAMP, 1991) para explicar as diversas tendências compositivas a partir do final de 1960. Curioso notar que dentre os novos nomes dessas tendências encontramos Augusto de Campos, cuja produção da época, portanto, foge ao modelo concretista que ajudou a criar anos antes. Poema-Postal é nome pelo qual o cearense Pedro Lyra, em 1970, chamava seus poemas impressos em cartões postais e distribuídos na rede internacional da *Mail Art*.

bastando-se a si mesma” (2010, p.170) segue a lógica da divisão do trabalho e, portanto, não se presta à resistência.

Considerado seu plano-piloto, dificilmente a poesia concreta poderia se manter imune a essa crítica. “Técnica autônoma de linguagem” ecoa perfeitamente a afirmação dos concretistas: “o poema concreto comunica a sua própria estrutura.” (CAMPOS et al., 2006, p.216). O que a história dessa poesia sugestivamente demonstra é que essa metalinguagem aproxima-se muito mais da crise da representação, como dissemos: o formalismo literário que embasa o grupo proíbe qualquer tentativa de utilização do discurso em função referencial.

Em *Os estudos literários na Era dos Extremos*, Bosi (2001) aponta o caminho para a resistência aos dois polos de produção literária contemporânea: a “consciência mediadora”. Defende imperativamente a continuidade dos “processos de interseção de criação individual e tradição cultural”. É no jogo entre tradição e necessidade criadora, no tempo presente, que se constitui a obra. Eis a forma que equaciona a individualidade da criação e os dilemas da crise. Perguntamo-nos: a poesia visual, não restrita ao seu corolário concretista, estaria menos determinada a resistir? Se se constitui de instâncias mediadoras que lhe garantem a espessura de significado e participa de uma longa tradição estética para a qual contribuem a literatura e a simbólica da representação imagética, pensamos que sim. A poesia visual resiste à reprodução gratuita, resiste à falta de criatividade, resiste às injunções do mundo mercadológico. Mesmo que sua resistência recorra a uma concepção de forma heteróclita, na qual a palavra seja o centro de referência. A forma gerada pela e na crise.

A fim de podermos avaliar melhor a postura e as consequências do Concretismo na história literária brasileira, é interessante considerarmos uma corrente estética que lhe seja bastante distinta. Se ele representa o trabalho com a linguagem, do lado oposto podemos encontrar a poesia de expressão, cuja produção intensifica-se nos anos de 1970, formando-se a geração denominada *marginal*.

Silviano Santiago (2000) escreve em 1975, em um texto intitulado “O assassinato de Mallarmé”, suas impressões dessa poesia que se afirmava. Para ele, Chacal era o grande representante, autor da obra que marcou a ruptura: *Preço da Passagem*, de 1972, caracterizada “por poemas irônicos, epigramáticos, curtos, de fraseado e atitudes coloquiais, com frases que se combinam lembrando as porretadas dos fragmentos oswaldianos”. Recorda a ligação de Haroldo de Campos e Décio

Pignatari com a geração de 45 para demonstrar como eles, ao lado dos outros concretistas, preservavam a formação literária, o conhecimento dos autores de seu paideuma. Nisso a poesia marginal distinguia-se: “o descuido pelo valor cultural institucionalizado é um dado importante dentro do grupo de Chacal”. Enquanto o Concretismo e seus grupos variantes exigiam do leitor experiência intelectual, os poetas marginais escreviam “versos para um leitor que se encontra despreparado culturalmente para as grandes investidas livrescas e eruditas da vanguarda. Um leitor que tem poucas leituras e um parco conhecimento literário”. E o que foi pretensão concretista parece ter melhor sucedido nessa poesia: “A biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e o seu país é o *mass media*”. (SANTIAGO, 2000).

Logo, parece-nos pertinente pensar que a poesia produzida dentro dos programas da vanguarda brasileira dos anos de 1950 e 1960 tenha acentuado o que chamamos de crise de recepção, ou seja, por mais que se tenha tentado uma teorização para a utilização da lógica de comunicação de massa, em um possível acordo da arte com os novos meios, essa poesia realizou-se ainda sob princípios estéticos tradicionais, e sua apreciação manteve-se restrita aos grupos intelectuais.

Enfim, a poesia visual, que já havia sido realizada no Brasil em momentos anteriores por um Fagundes Varela, um Hermes Fontes, um Da Costa e Silva, renova-se a partir do século XX, sobretudo a partir das proposições do grupo *Noigandres*, em decorrência das experiências radicais com a palavra no contexto de crise. No Concretismo o poema torna-se estrutura funcional de palavras isoladas, fora do verso. No Neoconcretismo, o poema escapa do suporte livro e atinge a visualidade de objeto plástico que pede a manipulação do público, proposta similar à de Pedro Lyra no Poema-Postal, ou similar à própria Arte Postal. Na Poesia Práxis, de cunho participante, as palavras são arranjadas na página à maneira da montagem cinematográfica de Eisenstein. No Poema-Processo, exacerbação da crise, as palavras são substituídas por signos gráficos, tentativa de pôr fim definitivo ao discurso. Essas são as estéticas, digamos, consagradas, manifestas por grupos organizados, mas o experimentalismo prosseguiu de maneira individual, assim como ocorreu com a poesia realizada em versos tradicionais.

### 3 Poesia visual no contexto brasileiro pós-utópico

Para pensarmos a poesia visual brasileira da atualidade, comecemos pela apresentação da ideia de Haroldo de Campos:

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. (1997, p.268).

Uma poesia pós-utópica significa assim a poesia desprovida da fúria pelo novo. Uma poesia que não tem necessidade de mudar o mundo, de refazer as leis estéticas, de atualizar a língua, de superar a tradição, de propor a reviravolta definitiva no modo de operar a linguagem. Enquanto movimentos de vanguarda, o Concretismo e os demais grupos a ele associados encerraram seu ciclo. O que não implica na solução ou na falta de solução aos problemas da crise dentro do âmbito literário. Cada um deixou sua proposta, que pode gerar efeitos sobre o seguimento de criação. Ocorre que depois desse fim utópico, cada poeta teve que empreender sozinho seu trabalho de superação da crise, buscando soluções individuais de adequação da expressão aos tempos atuais. Digamos que a crise foi explicitada pelas vanguardas, mas que, latente, sempre esteve presente na história das artes. Sempre houve a dificuldade de construir e situar o discurso.

Conhecemos as direções várias tomadas pelos poetas vanguardistas: do grupo *Noigandres*, talvez possamos dizer que apenas Augusto de Campos seguiu o caminho da visualidade poética. Haroldo de Campos retomou o verso discursivo. Décio Pignatari tentou a Poesia Semiótica, que se esgotou facilmente. Um dissidente como Ferreira Gullar passa a criar e defender a poesia engajada. Falves Silva continua produzindo poemas dentro dos moldes do Poema-Processo. Sem falar da margem: talvez Paulo Bruscky, eminente vanguardista na Recife dos anos de 1970, represente bem o poeta da visualidade que também prossegue com seus jogos de humor artístico.

Na contemporaneidade, a literatura brasileira insinua-se nas possibilidades à falta de movimentos estéticos norteadores. Sem inclinações utópicas, os poetas buscam afirmar sua dicção. É preciso ao menos que ocupem um lugar ao meio do vozerio pós-moderno, em que a liberdade de expressão confunde aparição com participação. Todos

juntos, mas quem de fato toma parte na longa tradição? Uma vez mais voltemos a Alfredo Bosi (2001) de *Os estudos literários na Era dos Extremos*. A literatura imediata pode ser a conquista do público do *mass media*, mas por meio da diluição dos instrumentos poéticos. Cabe-nos não perder a poesia de vista, vislumbrá-la, saudá-la. E compreender sua crise.

Nossos estudiosos das Letras empenham-se hoje na reflexão sobre essa literatura contemporânea. Quando pouco podem afirmar, já que se trata de obras em processo, resta-lhes inferir as linhas de força, as tendências – que podem ou não se confirmar no futuro. Haroldo de Campos (1997) no trecho citado menciona a “pluralização” das poéticas, característica apontada quase consensualmente pelos autores. Interessa-nos observar qual o lugar reservado nessas análises à poesia visual.

Antônio Carlos Secchin (1996, p.93), em um texto de 1991 intitulado *Caminhos recentes da poesia brasileira*, afirmou que os movimentos poéticos daquele período remontavam aos anos concretistas de 1950, ou seja, para ele a vanguarda e aquilo que Haroldo de Campos mesmo chamou de pós-vanguarda constituem um só momento da poesia contemporânea. Reconheceu a importância do grupo *Noigandres* e seus seguidores (Pedro Xisto, José Lino Grünwald, Ronaldo Azeredo) como “referência obrigatória na paisagem da literatura brasileira do momento”. Após mencionar poéticas de naturezas múltiplas – a de Carlos Nejar, de Cora Coralina, de Gilberto Mendonça Teles, de Adriano Espínola, de Marli de Oliveira, entre outros – sintetiza, recordando as crises de que tratamos:

Múltipla, oscilando entre a vanguarda, a tradição e contradição, assim tem sido a poesia brasileira das últimas décadas. O derradeiro “grande poeta” unguído pela unanimidade crítica foi João Cabral de Melo Neto. Crise (talvez universal) de poetas em busca de interlocutores: de que fala e a quem fala o poeta de hoje? Muitas trilhas foram abertas em busca da poesia, e até contra ela, através de sucessivas “decretação de mortes” – mas ela, sempre renascida em constantes metamorfoses, não parece incomodar-se com isso. (SECCHIN, 1996, p.110)

No entanto, não chega a apontar nenhum poeta ligado à poesia visual que tenha dado prosseguimento ao projeto de visualidade concretista.

Outro crítico, Domício Proença Filho (2006), para designar a multiplicidade poética, cria a sentença “Movimento de dispersão”, cujo início, segundo ele, encontra-se nos anos de 1970. Dentro da “dispersão”, percebe quatro tendências dominantes: 1) “a tradição revitalizada”; 2) “a tradição modernista revisitada”; 3) “ecos das vanguardas

dos anos 50/60”; 4) “a emergência de segmentos preocupados com a afirmação de identidade cultural”.

É precisamente a terceira tendência que nos interessa de perto, a que decorre do segundo período de vanguardas e inclui as experiências com a visualidade. Assim o crítico define-a:

Exauridos esses movimentos [os dessas vanguardas], veiculam-se, a partir dos anos 80, alguns ecos, cada vez mais verbo-voco-visualmente presentes. Mas persistem. É ver também as experiências com a poesia eletrônica. Para além dessas vanguardas, de que foram marcadas lideranças, alguns poetas assumiram seus projetos individuais. (2006, p.16).

Fica assegurado, portanto, na classificação do crítico, o lugar da poesia visual, como eco das vanguardas, fruto tardio do receituário poético que se extinguiu. Mas ainda uma tendência, uma possibilidade de se fazer poesia.

Tratando sobretudo dos anos de 1980 recém-acabados, no texto *A recente poesia brasileira: expressão e forma*, Benedito Nunes também vincula as experiências contemporâneas com a visualidade poética à herança do Concretismo, mas antes associando ao grupo paulista um nome importante da poesia do rigor construtivo: João Cabral de Melo Neto. Ao comentar uma nota introdutória do poeta pernambucano, na qual ele distingue a poesia inspirada da poesia construída, Nunes escreve:

Foi essa curiosidade sobre as origens e as formas do *dar-se da poesia* que selou a afinidade da “família espiritual” cabralina com o experimentalismo concretista, cujos frutos subsistiram ao desaparecimento da posição grupal vanguardista. Estão aí largamente difundidos entre os poetas mais jovens (Carlos Ávila e Paulinho Assunção, por exemplo) os procedimentos gráficos, espaciais, os modos de ruptura e sutura do verso – largamente empregados nos textos de Paulo Leminsky e Régis Bonvicino – depois de terem sido apropriados quer por um Mário Faustino e um Afonso Ávila, quer pelo último Murilo Mendes. (2009, p. 164-165).

Nunes, pois, recupera o princípio de disposição dos versos, ponto central da ideia de crise em Mallarmé e no Concretismo. Se esse experimentalismo ainda é possível, é porque se consolidou uma estética voltada para a preocupação formal, uma espécie de “tradição do rigor”, para empregarmos o termo utilizado por Frederico Barbosa (1992). No entanto, a poesia produzida sob o emblema dessa tradição, segundo o crítico, estaria privada do compromisso. Antes haveria o “enfolhamento das



tradições”, ou seja: “a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas”, surgindo assim a forma de mistura, o híbrido, outra característica frequentemente incluída nos estudos da genealogia da literatura hodierna. Logo, um poeta hoje que pretenda dispor da poesia visual, empregaria *em mistura* as múltiplas referências de sua histórica produção, não só uma estrutura concreta, não só uma palavra solta, mas também um verso medido, um ritmo, uma versificação em degraus como em Maiakovski, o uso de outros elementos gráficos, o discurso, a linguagem fechada, o visual caligramático de Apollinaire, o ovo de Simmias de Rodes.

O poeta Claudio Daniel (2010), entusiasta do Concretismo, demonstra acreditar no anúncio profético do fim do verso proclamado pelos poetas do *Noigandres* no auge da compulsão vanguardista, de modo que entende toda a produção poética posterior como tentativas de solução do impasse. Ao atribuir a crise da criação poética à virtuosidade do programa concretista, acaba repetindo o equívoco da grande parte daqueles que veem no movimento o apocalipse literário. Como tentamos demonstrar, por meio inclusive dos argumentos de Haroldo de Campos – quem esclareceu bem o caráter circunstancial das proposições do plano-piloto concretista – a crise no verso é a dificuldade de criação diante das mudanças no contexto social-linguístico-estético. A leitura concretista da crise, uma leitura entre outras, foi a propositura de uma nova articulação do poema.

No entanto, a proveito de nossas indagações, importa mencionar uma das tendências da poesia contemporânea apontadas por Claudio Daniel em “Pensando a poesia brasileira em cinco atos”. Se para ele, todas as tendências repercutem a *intelligentsia* concretista, há uma em especial que lhe presta fidelidade: justamente a poesia visual.

Uma outra tendência iniciada no final dos anos 70 e que evoluiu até os dias de hoje é a da poesia visual, representada por poetas como Arnaldo Antunes, João Bandeira, Leonora de Barros, André Vallias e Elson Froés. Este caminho criativo retomou processos da vanguarda dos anos 50 e se aproximou das artes plásticas e dos meios tecnológicos, como o computador e as mídias eletrônicas. Um autor que merece ser destacado nesse grupo é o mineiro Sebastião Nunes, autor da *Antologia Mamaluca*, onde empregou a fotografia e o cartum, o antianúncio e a paródia tipográfica em colagens no estilo *ready made* de Marcel Duchamp. O poeta utilizou ilustrações de tratados científicos e catálogos de produtos para laboratórios, criando os mais diversos inutensílios, como a seringa para injetar talento poético ou

as luvas de borracha para manusear poemas sujos. (DANIEL, 2010, p.22)

Parece-nos claro que o lugar reservado pela crítica à poesia visual é, de fato, o domínio das experiências concretistas, domínio este que se alarga em uma tradição do rigor formal. Para mencionar ainda um último estudioso da poesia contemporânea, citamos Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, que, em seu irreverente texto *Uma certa enciclopédia poética: cismas em torno da poesia brasileira pós-80*, cria uma categoria para contemplar a poesia interessada nos “suportes formais” e para saudar Arnaldo Antunes:

No panorama da poesia finissecular brasileira, marcado por um competente e profissional hibridismo de formas e expressões, de meios e de tribos, e em que, como sensatamente afirma Heloísa Buarque de Hollanda, os poetas “reinventam uma coerência própria, assumem a herança modernista, absorvem o impacto João Cabral, apropriam-se do laboratório concretista e expandem a poesia dos anos 70”, a obra em progresso de Arnaldo Antunes vem se legitimando, a despeito de imorredouros críticos da maledicência, como uma das forças mais contundentes de nosso tempo. Arnaldo liberal gerou a poesia entre livros e sons, nomes sim e não, Arnaut andante contemporâneo. (2001, p.108).

Entre todos os poetas vinculados à poesia visual que foram citados pelos críticos, talvez aquele que tenha maior destaque seja, de fato, Arnaldo Antunes. Sucessor dos experimentalismos das vanguardas de 1950 e 1960, o poeta paulista demonstra engenho em explorar a plasticidade da palavra, em articular a linguagem intersígnica, em fazer uso das técnicas de computação que permitem a criação de poemas digitais. Aliando a palavra à semiótica visual, em uma estrutura formal que se abre à música, à imagem e ao movimento, realiza o pressuposto concretista do verbo-voco-visual. Vejamos um poema de seu livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*:



Gravados na página em caracteres simples, linhas finas, os dois monossílabos, *tao* e *vez*, justapostos, geram uma densidade de significados. Lidos em continuidade, à maneira de frase, criam a homofonia de *talvez*. Este advérbio que indica possibilidade está, portanto, presente enquanto som; sua representação gráfica não lhe corresponde porque o poeta não utilizou a letra *l* para indicar o fonema [o]. Assim, a partícula *tal*, escrita como *tao*, ganha novo significado. *Tao* é caminho em chinês, princípio do Taoísmo, religião ou filosofia de vida que aponta o caminho correto em direção ao *tao* absoluto, o caminho da solidariedade entre homem e natureza. O termo *tao* foi colocado sobre o termo *vez*, de modo que os vértices da letra A e da letra V estivessem perfeitamente alinhados nas extremidades, formando a figura de duas setas, uma para cima, outra para baixo: o caminho da verticalidade, da descida ou da ascensão. O *tao* aponta o movimento para cima, caminho de elevação; a *vez*, o movimento para baixo: o momento de realizar algo encontra-se no aqui, na realidade-chão. O *tao* e a *vez* permutam-se, os olhos sobem e descem: é o caminho da *vez*, ou a *vez* do caminho? A *vez* do *tao*: este pode ser o momento para se tomar o caminho do absoluto. É preciso realizar sempre o trânsito de baixo para o alto, do alto para baixo. Eis o trânsito do paradigma, das homologias poéticas. *Tal* e *tao*. A *vez* do *tao*, Taoísmo. Talvez, a hipótese. E tal paradigma corresponde à espacialização do texto: poesia visual. Talvez seja esse o caminho, o *tao*. Simples, traços sutis, *talvez*, na pós-utopia, na multiplicidade de vozes, a poesia do espaço represente um caminho entre outros, *taos* entre *taos*. Talvez a palavra espacializada – que não perdeu seus sons e sentidos, que não é imediata e não mostra o mundo cru e nu – seja uma possibilidade ainda muito válida de criação poética.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOSI, Alfredo. Os estudos literários na Era dos Extremos. *Rodapé*, São Paulo, n.1, p. 170-176, 2001.
- CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da Poesia Concreta*. Textos críticos e manifestos - 1950/1960. Cotia, SP: Ateliê, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.243-269

DANIEL, Claudio. Pensando a poesia brasileira em cinco atos. In: *Todo começo é involuntário: a poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Lumme, 2010. p.19-31.

FERNANDES, M. L. O. (Org.) *Matéria de Poesia: crítica e criação*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 15-32.

PROENÇA FILHO, Domício. Poesia brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão. In: *Concerto a quatro vozes*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FRANCHETTI, Paulo. Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral. In: *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê, 2007. p.253-289.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. A literatura na cena finissecular. In: LOBO, Luíza. (Org.). *Globalização e literatura: discursos transculturais*. Rio de Janeiro: UFRJ (v.1) p.113-125.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Trad. De Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, Ed. da USP, 1974

\_\_\_\_\_. *Divagações*. Trad. Fernando Sheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1998.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.158-173.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. Uma certa enciclopédia Poética: cismas em torno da poesia brasileira pós-80. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.5, n.2, p.99-116, 2001.

SECCHIN, Antônio Carlos. Caminhos recentes da poesia brasileira. In: *Poesia e Desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p.93-110.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. (Org.) *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p.209-218.

*Data de submissão: 15/04/2013*

*Data de aprovação: 03/05/2013*