

## Introdução

O movimento da Poesia Concreta, emergente no Brasil nos anos 1950 e liderado pelos poetas paulistas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, desempenhou um papel fundamental na reconfiguração da poesia e da historiografia literária brasileiras ao revisitar e revalorizar poetas e obras marginalizadas pela crítica tradicional e enfatizar a materialidade linguística do poema e a experimentação formal da palavra, unindo diversas disciplinas artísticas em uma linguagem poética inovadora para o período. Tendo como referência artistas, poetas e teóricos internacionais como Ezra Pound, Mallarmé, Walter Benjamin, Roman Jakobson, Max Bill, Max Bense, Eugen Gomringer, entre outros, os poetas paulistas integraram as práticas artísticas contemporâneas à abordagem interdisciplinar e deram origem a uma poesia que transcendeu as fronteiras nacionais. Em 1975, numa espécie de balanço do movimento concreto, foi publicada a segunda edição de *Teoria da Poesia Concreta: textos, críticas e manifestos 1950-1960*, dez anos após a publicação da primeira edição do livro, pelo grupo paulista, que compreendia a reunião dos textos sobre a Poesia Concreta publicados esparsamente entre 1950 e 1960. Acrescentaram-se ao novo volume apenas dois textos inéditos e indispensáveis para a compreensão dos caminhos percorridos pelos poetas do Grupo Noigandres, formado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos: o manifesto *Nova linguagem: nova poesia*, de Décio Pignatari e Luís Ângelo Pinto (1964), e o

editorial do n. 5 da revista «Invenção», último número publicado em 1967, também de autoria de Décio Pignatari com alguns retoques dos irmãos Campos. A introdução à segunda edição assinada por Augusto de Campos, em um tom ainda bastante aguerrido, mas não menos melancólico, apresenta um curioso título, *Poesia-Bumerangue-Concreta*.

‘Bumerangue’ é a palavra-chave do texto que, inserida entre os vocábulos ‘poesia’ e ‘concreta’, forma uma palavra composta que sugere não apenas os rumos do movimento da Poesia Concreta, mas a sua nova inserção e condição no contexto literário da época. Sendo um objeto curvo, o bumerangue possui duas ou mais asas aerodinâmicas e essa constituição física peculiar permite que, ao ser lançado, gire em torno de seu próprio eixo – completando a sua ‘curva’ no tempo e espaço – e retorne ao ponto de partida, ie., ao seu lançador, quando arremessado corretamente. Essa estrutura circular que caracteriza o movimento do bumerangue traça uma espécie de arco no céu – uma referência muito próxima à ideia do «arco-íris branco» de que fala Haroldo de Campos em sua cosmogonia poética – e é usado como metáfora para expressar a ideia de um ciclo contínuo, de um movimento que se repete e tem seu ponto de inflexão com a ‘reedição’ do volume *Teoria da Poesia Concreta*.

No texto introdutório à segunda edição, a noção de ‘teoria’ em que se assentava a Poesia Concreta não passava, conforme o ponto de vista de Augusto de Campos, de um «tacape de emergência» a que o poeta se vê obrigado a recorrer. Na verdade, o que importava para os três poetas do bairro de Perdizes em São Paulo era a publicação da produção poética do grupo, sempre menos editável, sempre mais ignorada e desprezada pelos críticos mais tradicionais. Augusto de Campos argumenta que, embora a ‘teoria’ tenha sido diluída e ridicularizada pelos seus detratores, «caricaturada em teorréias» pelas correntes «para ou contraconcretistas», não deixou de conservar a coerência das ideias e a virtude de elucidar o campo investigativo das novas tendências poéticas. Por isso, aos que interrogavam sobre o motivo pelo qual a segunda edição do livro demorou tanto tempo para ser reeditada, a resposta do poeta paulista foi breve e incisiva:

diante das acusações de terrorismo literário atribuídas ao «grupo concretista» a teoria parecia-lhe «um esforço quase inútil» (1975: 6), tinha apenas o objetivo de «abrir a cabeça do público» e posicionar-se diante da incompetência dos críticos.

A aguda reflexão sobre o percurso do movimento da Poesia Concreta para o desenvolvimento da literatura brasileira após 1950 leva Augusto de Campos a repensar a própria condição do «movimento», alegando que muitos bons poetas e escritores fantasiaram «movimentos» pensando entrar para a história. Para ele, «muitos gostariam que a Poesia Concreta não tivesse passado de fantasia. A esta altura, acho que até nós mesmos [referindo-se aos membros do Grupo Noigandres]. Porque ela existiu demais e a sua realidade se tornou, afinal, tão ubíqua e palpável que quase chegou a nos engolir individualmente sob um rótulo anonimizador: os ‘concretistas’» (*ibid.*). Estigmatizados, os «concretistas», também conhecidos como os «abomináveis homens das neves» que disseminaram suas «pegadas monstruosas por toda a parte», foram sentenciados pelo crime de terem «garroteado a cultura brasileira, sufocado a poesia e impedido o seu florescimento». Mas a história não foi bem assim e é isso que veremos neste livro. É bem verdade que o grupo paulista continuou a investir na «Teoria da Guerrilha Artística» (1975: 5) e muitos dos novos textos teóricos, considerados os últimos referentes à Poesia Concreta, publicados a partir de 1961, passaram a integrar dois volumes de grande importância para o estudo das vanguardas brasileiras do meado do século XX: *A arte no horizonte do provável* (1969), de Haroldo de Campos, e *Contracomunicação* (1971), de Décio Pignatari.

Essa mesma «poesia-bumerangue-concreta», após ter sido exportada e ter feito o seu circuito, volta, como profetizou Augusto de Campos, a «cair sobre as [nossas] cabeças» (*ibid.*). No último parágrafo da introdução ao volume, Augusto convida o leitor a refletir sobre o motivo pelo qual os poetas concretistas conseguiram «aterrorizar a poesia brasileira». Segundo ele, «ou esta era muito fraca, ou as ideias deles [do Grupo Noigandres] eram muito fortes». Fato é que o movimento da Poesia Concreta, lançado oficialmente

em 1956 pelo trio paulista, transformou profundamente não só a cultura, mas o contexto da poesia brasileira. Um dos fatores determinantes para a, então, chamada ‘poesia de invenção’ foi a proposta de revisão crítica, desconstrutora, sistemática e ruptora do passado literário brasileiro. A invenção das novas formas na poesia dependia de uma reinvenção do cânone literário. Nesse sentido, é impossível empreender uma releitura do movimento concretista brasileiro e de seus interesses culturais, em particular, das atividades de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, sem pôr de imediato as questões que envolvem o saber histórico e a própria noção de historicidade no horizonte da cultura brasileira e ocidental. Não se pode esquecer, igualmente, que o movimento concretista teve como fulcro de polêmica as concepções de evolução artística e historiográfica e que estava inserido em um período de grandes mudanças sociopolíticas e culturais. Para os concretistas, não se tratava de negar o passado como fizeram as vanguardas do início do século XX, mas resgatar o que desse cânone era importante conservar, nos termos símiles ao *make it new* poudiano e a partir do gesto de leitura crítica que sempre caracterizou a radicalidade da experiência coletiva e programática da Poesia Concreta.

Nessa esteira, embora o estudo se inicie com uma síntese histórico-cultural desde os anos 1930 até os anos 1960, sublinhando os aspectos do processo desenvolvimentista brasileiro introduzido por Getúlio Vargas e concluído por Juscelino Kubitschek de Oliveira (JK) com a inauguração de Brasília, os principais argumentos do primeiro capítulo assentam-se em particular: a) na efervescência política e cultural do período em que se examinam as disputas pela autoridade cultural e literária entre a Geração de 45 (os modernistas classicizados) e os concretistas que elaboram e põem em prática o projeto da Poesia Concreta. E, com isso, passam a ocupar a posição privilegiada nas discussões estéticas, políticas e históricas dentro e fora do país; b) na reflexão crítica à historiografia literária brasileira, tendo como objeto os estudos de Haroldo de Campos sobre *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1959), de Antonio Candido, que, a partir de uma perspectiva genealógica, ignora em suas análises muitos

aspectos importantes da literatura brasileira como, por exemplo, a presença do Barroco em nossas letras. É nessa esteira que Haroldo de Campos rejeita a história linear e progressiva, pois enquanto a tendência genealógica busca raízes e origens para a literatura brasileira, ele propõe, por sua vez, uma «História Constelar» e sincrônica que instaura uma rede de conexões entre obras e autores que não estão necessariamente ligados por uma linhagem direta ou por uma evolução orgânica. Para Haroldo de Campos, há dois modos através dos quais se realiza a apropriação do cânone: o *paideuma*, que é um procedimento de seleção e leitura do passado; e a poética sincrônica, que propõe uma forma de elaboração da história literária segundo uma perspectiva não diacrônica de leitura de autores e obras.

Tais pressupostos teórico-críticos já aparecem em artigos e conferências desde a década de 1950, enquanto base da Poesia Concreta. Em um de seus textos críticos, *Poesia e paraíso perdido*, de 1955, Haroldo de Campos defende a imbricação de tradução, crítica, visão sincrônica, revisão da história literária e a eleição de autores para seu *paideuma*. De fato, o *Plano-piloto da poesia concreta*, publicado em «Noigandres» 4, estabelece este *paideuma*: Mallarmé, Pound, Fenollosa, Cummings, Joyce, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Futurismo, Dadaísmo, poesia-ideograma e o Barroco. Nessa perspectiva, Haroldo de Campos desafia a linearidade tradicional da historiografia literária, questiona, por exemplo, as narrativas de progresso e busca reabilitar autores e estilos marginalizados ou esquecidos como Sousândrade e Gregório de Matos. Além disso, ele insiste na promoção de uma leitura sincrônica e aberta do patrimônio literário brasileiro e na interpretação dos textos clássicos e modernos que possam redefinir as bases da produção poética brasileira em contexto internacional. A releitura da tradição não se limita a uma visão teleológica, mas aberta às transformações e a processos disruptivos. Esta visão na obra teórico-crítica de Haroldo de Campos consolida-se, anos depois, com a publicação do importante texto: *O sequestro do Barroco na formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989).

O segundo capítulo explora a experiência estética da Poesia Concreta enquanto signo de invenção, fundada na materialidade

da linguagem. Procura definir seu percurso em âmbito nacional e internacional, sua origem e seus desdobramentos, na busca por uma poesia objetiva e racional, em sintonia com a sociedade industrial da época. O objetivo é inventariar os aspectos mais relevantes do movimento que respondia à exigência de objetivação dos materiais e emancipação da linguagem do objeto. A palavra deixa de ser apenas conceito para produzir uma «forma de significação simultânea à imagem» (Gerheim 2008: 50). Livre de seu passado semântico e de sua carga simbólica, a palavra funda seu sentido no tempo mecânico e no espaço gráfico. Assim, o processo de criação da poesia e da arte concreta passa a privilegiar o conceito de que uma ‘imagem-ideia’ deve culminar em uma ‘imagem-objeto’ que permite compreender a experiência estética como testemunho artístico e cultural ou como um sistema de significação cultural estético.

Pode-se dizer que o termo ‘concreto’ está diretamente relacionado aos avanços dos projetos estéticos, científicos e linguísticos, iniciados já nas primeiras décadas do século XX. No âmbito da poesia, ele surge como ‘alternativa’ para as experiências poéticas e não apenas como oposição baseada na mera rejeição do patético ou do banal, no sentido de rechaçar aquele tipo de composição culta realizada por diletantes que escrevem poemas confessionais. Isso se articula ao fato de que a Poesia Concreta tem outros propósitos que não se limitam às questões voltadas para as condições de produção lírica individual ou a inserção e estatuto social do poeta, valores, interesses, ou visão de mundo a partir de uma voz ficcionalizada. Ao contrário, ela impõe a construção de uma imagem de ‘poesia de exportação’, e, destituída do subjetivismo, ultrapassa as fronteiras nacionais e aponta o lugar de sua inserção, o espaço transnacional, aquele atravessado por diferentes dicções linguísticas culturais e temporalidades. O fenômeno da internacionalização da Poesia Concreta é um evento coletivo e cria, portanto, uma rede de trocas artístico-culturais entre poetas e artistas brasileiros e alemães, suíços, franceses, ingleses, italianos, estadunidenses, entre outros. Essas relações de cooperação em nível artístico e teórico transformam o cenário cultural brasileiro, sobretudo no eixo cultural São Paulo-Rio de Janeiro, com a implementação de

diversas instituições culturais, entre elas, a Bienal de São Paulo e as exposições de arte concreta e outras manifestações no âmbito da cultura. Isso influi não só no processo de criação literária e artística, mas na busca da definição de sua especificidade. Para isso, é necessário considerar a importância de diversos poetas, críticos e teóricos que fomentaram o desenvolvimento da Poesia Concreta, por exemplo, a poética de Eugen Gomringer e as teorias de Max Bense para a abordagem experimental e interdisciplinar, que, na época, foram entendidas como uma resposta às demandas estéticas retrógradas e uma crítica ao formalismo e ao conteudismo da poesia tradicional, promovendo uma linguagem poética universal e inovadora.

Na esteira das «Constelações» de Gomringer que, por sua vez, inspirou-se em Mallarmé, os concretistas brasileiros, afinal sob o efeito da crise do verso e recusando as convenções retóricas e estilísticas da Geração de 45, promovem uma inovação poética radical, combinando elementos verbais, visuais e sonoros. Aprofundam as relações entre poesia e artes visuais e demonstram como a Poesia Concreta se tornou um canal de comunicação de massa e um elemento do mecanismo social. Essas discussões se fazem presentes, especificamente, nos capítulos três e quatro, quando se retoma o tema da difícil alvorada da Poesia Concreta, anunciada por Sérgio Buarque de Holanda, a fim de aprofundar o jogo das diferenças culturais e poéticas entre a Geração de 45 e os concretistas, entre a tradição e a invenção. Focaliza-se nos diálogos dos poetas do Grupo Noigandres com os poetas como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade, em particular, através das releituras realizadas por Haroldo de Campos do Modernismo brasileiro e, especialmente, de Carlos Drummond e de Oswald de Andrade. A reinvenção crítica de precursores é força motriz da vanguarda concretista. Portanto, ao explorar as raízes históricas e teóricas da Poesia Concreta, é imprescindível ter como fonte de análise as releituras que os irmãos Campos realizam da tradição literária nacional e internacional. As traduções do trio paulista são excelentes fontes de pesquisa para entender a formação da Poesia Concreta no Brasil e a sua difusão pelo mundo. Haroldo de Campos, por exemplo, ao recuperar a

obra de Sousândrade ou a obra de Oswald de Andrade, relacionadas ao movimento concretista, destacando a influência histórica desses autores como precursores das ideias concretas. Através da releitura crítica das obras de Oswald de Andrade e da promoção de sua herança cultural, os poetas concretos buscam também legitimar seu movimento como parte integrante da tradição literária brasileira. O próprio Modernismo brasileiro, paradoxalmente, torna-se tradição, atualizado pelo processo contínuo de inovação dentro da poesia brasileira. É nesse contexto de resgate de parte do Modernismo brasileiro que surge o artigo que se tornou o mote dos poetas do Grupo Noigandres: *Oswald: somos concretistas* (1960).

A tensão e as disputas entre diferentes grupos fazem parte da constituição histórica do discurso poético. Mas as reflexões sobre essa tensão possibilitam identificar a passagem da fase pré-concreta ou orgânica do movimento para a «fase geométrica» (Campos, H. de 2006: 191-193), considerada áurea ou heroica da poesia concreta e mais programática do que operacional do *Plano-piloto*. Tal reflexão, específica do terceiro capítulo, apoia-se na análise dos primeiros poemas, considerados ainda pré-concretos, de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Em *O rei menos o reino*, Augusto de Campos parece compreender esse jogo da autoridade do poético (e do poeta) não só enquanto diferenças culturais, mas como instância de poder, através da metáfora da nobreza presente no poema, e da reelaboração alegórica do quadro histórico daquele momento. A sua trajetória poética revela-se na busca pelo «menos», o «mínimo múltiplo comum da linguagem» da poesia concreta, e é analisada considerando a sua fidelidade aos postulados concretistas, sua coerência e continuidade em relação à experimentação da linguagem. O uso dos recursos como a ‘intersemiose’ para expandir os limites da poesia, a proposta de uma estética da ‘desegotização’ e a busca pelo ‘verso concreto’ são procedimentos poéticos centrais da sua obra.

Da análise crítica do poema *O rei menos o reino*, de Augusto de Campos, passa-se às considerações sobre a obra de João Cabral de Melo Neto, em particular, *Fábula de Anfíon* (1947), *Pequena ode*

*mineral*, em *O Engenheiro* (1945), e *A educação pela pedra*, poema que dá título ao livro de Cabral, publicado em 1961. A presença de Cabral no livro sobre a Poesia Concreta pode parecer fora de lugar ou pelo menos muito curiosa. Cabral não foi um poeta concretista, mas a sua obra, em sua «carnadura concreta», oferece lições de poética que ajudam a refletir sobre a ênfase dada à linguagem e à autorreferencialidade como herança da modernidade no âmbito da lírica. O poeta pernambucano teve uma importante influência no projeto da Poesia Concreta, em particular, sobre a obra dos irmãos Campos. Em seu percurso de depuração e na pele de Anfião, Cabral associa a poesia ao sinal de menos, incita o combate contra o excesso, canaliza a representação do real para formas abstratas (Secchin 2014). A crise interna da poesia cabralina é o sintoma da própria crise do verso, submetida não só ao fenômeno da elaboração poética, como também a uma experiência dimensionada historicamente. Cabral situa-se, assim, nesse ‘entre’, no intervalo entre a tradição modernista e a radicalização da Poesia Concreta, que, por sua vez, vai assumir igualmente essa posição intervalar, para depois desdobrar-se em cosmogonias como processo ou «poéticas possíveis», assim nomeadas por Haroldo de Campos.

Não é sem razão que a coletânea que reúne os poemas iniciais de Haroldo de Campos, escritos entre 1949 e 1974, chama-se *Xadrez de estrelas: Percurso Textual 1949-1974* (1976), que inclui igualmente *Thálassa Thálassa*; *Ciropédia ou a educação do príncipe*, *Lamento sobre o lago de Nemi* e os primeiros versículos de *Galáxias*, texto que se conclui em 1976 e publicado em 1984. Nesses poemas, já se encontra a ‘pré-história barroca’ da poesia concreta de Haroldo de Campos, embora ele já fizesse uso da palavra-montagem joyceana, estruturada através do controle do ritmo ou ‘pulsção’ material das frases, dos ‘blocos’ sincopados dos sintagmas no marco da página. O que chama a atenção, contudo, é a ideia de criação poética vista como um processo contínuo de transformação e expansão. O poema não é um objeto acabado, mas um organismo vivo, em constante mutação. É a partir dessa mutação que a utopia da Poesia Concreta cede lugar à consciência crítica pós-utópica, quando se apresenta nas artes e

na literatura o esgotamento das possibilidades utópicas. Haroldo de Campos aprofunda e modela, assim, a sua concepção de poética sincrônica, inspirada nas ideias de Roman Jakobson. Na perspectiva de Diana Junkes, com a qual concordo, a poética sincrônica está relacionada diretamente à elaboração da noção de *paideuma*, não mais se tratando apenas da utilização imediata do passado, conforme o *make it new* poundiano, mas se torna uma forma de «reconsideração do valor do passado como potencial meio de construção de um presente possível: não é uma estratégia de leitura, mas uma concepção de leitura» (2017: 169). De fato, Haroldo de Campos aprofunda as releituras e revisões críticas do cânone ocidental a partir da noção de ‘fim’, numa espécie de *ultimatum* que traz novamente à luz a ideia de naufrágio da poesia. Esse é um dos temas desenvolvidos no quarto e último capítulo deste livro, mas não só. A partir do reexame de alguns poemas de Augusto de Campos e de Haroldo de Campos, pertencentes a diferentes períodos, interroga-se: a) a síntese crítica, isomórfica da relação palavra-objeto; b) as tendências verbivocovisual da poesia e suas relações com as diversas artes e o *design*; c) a antiversificação modernista reutilizada em um novo contexto pelos concretistas e ‘ex-concretistas’ e a negação e o apagamento do sujeito; d) a poesia enquanto cosmogonia e constelações em Haroldo e Augusto de Campos; e, por último e não menos importante, apresenta-se uma reflexão sobre o poema *Finismundo: a última viagem* (1998a [1990]), de Haroldo de Campos, composto enquanto um poema pós-utópico, no qual ele tenta recuperar, à maneira luciferiana, a figura de Ulisses (urbano) inserido nos equívocos entre tradição e reinvenção, ou, como diz o próprio Haroldo, «no horizonte do provável».

Os excertos dos poemas que constam do corpo do texto e dos anexos foram inseridos a título didático e científico, com a finalidade de ilustrar as discussões em nível crítico e teórico sobre os autores e movimentos poéticos aos quais pertencem.

Os meus agradecimentos dirigem-se em especial ao meu Departamento – Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL) – e à Università Degli Studi di Padova, que tornaram possível

a realização desse projeto de pesquisa, a partir da concessão de bolsas de estudos, em 2019, 2021 e 2023, para as investigações no Centro de Referência Haroldo de Campos, Casa das Rosas, São Paulo, e com a contribuição para a publicação deste livro. Agradeço igualmente a Júlio Mendonça, então coordenador do Centro de Referência Haroldo de Campos, que, junto a sua secretária Maria José, acolheu prontamente as minhas solicitações de pesquisa, pondo à minha disposição documentos de arquivo, enfim, a prestigiosa biblioteca de Haroldo de Campos.

Este estudo também contou com a generosa colaboração do poeta Augusto de Campos, que cedeu para este livro seus *Poemóbiles* e as maquetes dessa série, e de Raquel Campos, que autorizou o uso dos poemas concretos de Haroldo de Campos. Agradeço também à direção do Instituto de Arte Contemporânea de São Paulo pela liberação das imagens estudos *Desretrato de Haroldo de Campos*, de autoria do artista plástico Hermelindo Fiaminghi.