

# Poesia Concreta

textos selecionados  
estudo histórico-literário  
biografia e atividades  
de compreensão  
e criação



## Literatura Comentada



**Abril  
Educação**

Editor e Diretor: **VICTOR CIVITA**

Diretores: Edgard de Silvio Faria, Richard Civita, Roberto Civita  
Vice-Presidente de Livros e Educação: Roger Karman

Diretor Gerente: José Alcione Pereira  
Diretor Editorial: José Carlos Monteiro da Silva  
Diretor Comercial: Rui Lang  
Gerente de Marketing: Plínio Carnier Jr.

## **Literatura Comentada**

Editor Chefe: Antônio Roberto Espinosa  
Programadora Visual: Eva Paraguassu de Arruda Câmara  
Secretários Editoriais: Mauro Feliciano Alves,  
Maristela Debenest  
Assistentes de Arte: Vitório de Paulo Gazolli,  
Roque Michel Junior,  
Glair Alonso Arruda  
Preparador de Textos: Antonino de Andrade  
Coordenador de Produção: Antônio Sallai  
Serviços Editoriais Auxiliares: Regina Roder Guzzo,  
Maria Aparecida de Medeiros,  
Fátima Cantos Fiorini

Capa: Vitório de Paulo Gazolli

Foto: Ivan Cardoso, gentilmente cedida por Augusto de Campos

Departamento Comercial  
Gerente de Produto: Sérgio Reinaldo Nogueira  
Coordenação: **Marisa Lajolo e Samira Campedelli**

© Copyright Abril S/A Cultural e Industrial,  
1982, São Paulo — Brasil. Direitos reservados.  
1.ª edição.

Obra composta e impressa em oficinas próprias pela  
Abril S/A Cultural e Industrial,  
rua Emilio Goeldi, 575, caixa postal 30777, São Paulo.  
Endereço telegráfico: CULTURABRIL.

CIP — Brasil. Catalogação-na-Fonte  
Câmara Brasileira do Livro, SP

P798 Poesia concreta / seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Iumna Maria Simon, Vinicius de Avila Dantas. — São Paulo : Abril Educação, 1982.

(Literatura Comentada)

### Bibliografia.

1. Poesia concreta brasileira - Coletâneas 2. Poesia concreta brasileira - História e crítica 3. Poetas brasileiros - Biografia I. Simon, Iumna Maria. II. Dantas, Vinicius de Avila, 1956 - III. Título. IV. Série.

CDD-869.9108

-869.9109

-928.6991

81-1234

### Índices para catálogo sistemático:

1. Antologias : Poesia concreta : Literatura brasileira 869.9108
2. Brasil : Poetas concretos : Biografia 928.6991
3. Poesia concreta : Literatura brasileira : Antologias 869.9108
4. Poesia concreta : Literatura brasileira : História e crítica 869.9109
5. Poetas concretos brasileiros : Biografia 928.6991

# Poesia Concreta

Seleção de textos, notas,  
estudos biográfico, histórico e  
crítico e exercícios por:  
IUMNA MARIA SIMON  
VINICIUS DANTAS

# Sumário

Percurso_____	3
Cronologia do movimento_____	12
Obras dos autores_____	13
Textos selecionados_____	15
Poesia Concreta e(m) sua época_____	102
Cronologia histórico-cultural_____	107
Exercícios de escolha múltipla_____	108
Atividades de criação_____	110
Bibliografia resumida_____	111

# O chão concreto da Poesia Concreta

“alguma coisa acontece no meu coração  
que só quando cruzo a ipiranga e a avenida são joão  
é que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi  
da dura poesia concreta de tuas esquinas (...)  
e quem vem de outro sonho feliz de cidade  
aprende depressa a chamar-te de realidade  
porque és o avesso do avesso do avesso do avesso  
do povo oprimido nas filas nas vilas favelas  
da força da grana que ergue e destrói coisas belas  
da feia fumaça que sobe apagando as estrelas  
eu vejo surgir teus poetas de campos e espaços (...)”

(Caetano Veloso)

No duro espaço de uma grande cidade surge a Poesia Concreta. Foram-se os tempos em que os modernistas descobriam, surpresos e frenéticos, a cidade de São Paulo, a grande metrópole, o avanço do parque industrial, a rica confluência de línguas e culturas imigrantes. O sentido heróico da aproximação afetiva e do registro modernista dá lugar a um novo momento e a uma nova sensibilidade que se pergunta, outra vez, como criar e viver melhor.

Agora, viver na cidade é muito perigoso: a percepção dos concretistas é uma interiorização das dificulda-

des dessa vivência, traduzida no desejo de criar um poema que seja um objeto, uma coisa, uma coisa perdida no trânsito, que medita. Como fazer poesia olhando vitrinas e anúncios publicitários, luminosos? E depois que os bondes acabaram? E agora que as pessoas moram muito longe do centro e perdem horas dentro de um ônibus? E o ar refrigerado?

“Há uma história da literatura que se projeta na cidade de São Paulo; e há uma história da cidade de São Paulo que se projeta na literatura” (Antônio Cândido).

---

\* Ver o importante ensaio “A literatura na evolução de uma comunidade” (em *Literatura e Sociedade*) cujas idéias pioneiras abrem caminho para o estudo das relações entre a produção literária e a cidade de São Paulo.

## Um lobisomem na cidade

No segundo pós-guerra floresce, no mundo inteiro, a expressão poética marcada pelo compromisso com o presente — tempo de reconstrução, vontade de transformação.

No Brasil, com o fim do Estado Novo, ocorre um processo de industrialização mais acelerado, transformações políticas e sociais, efervescência cultural. Contudo, um descompasso curioso: a corrente poética dominante (a chamada Geração de 45) acentua o abismo entre a poesia e os acontecimentos (estavam todos entediados!), em busca de um rigor esteticista de timbre classicizante. Seu postulado básico é o epitáfio do Modernismo.

Enquanto isso, na cidade de São Paulo, muita agitação: criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP — 1947), do Museu de Arte Moderna (MAM — 1948), do Clube dos Artistas, do Clube de Poesia, do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC — do qual sairá mais tarde a Companhia Cinematográfica Vera Cruz), de novas revistas e páginas literárias, concursos de arte, prêmios de literatura...

Em 1948, numa página literária de *O Estado de S. Paulo*, dirigida por Sérgio Milliet, aparece um poema estranho: diferente nas imagens, difícil na expressão. "O lobisomem", do desconhecido José (*sic*) Pignatari, chamou logo a atenção de alguns insatisfeitos com a poética dominante.

Nesse mesmo ano, por ocasião de uma Exposição Retrospectiva do pintor Di Cavalcanti, na sede do IAB, Augusto de Campos comparece a uma mesa-redonda de que participam, entre outros, o poeta Murilo Mendes e Décio Pignatari, o José de "O lobisomem". Augusto marca um encontro com Décio.

## A rosa d'amigos

Numa tarde de outubro, três rapazes se encontram numa daquelas antigas leiterias da rua Líbero Badaró.

Décio Pignatari, 21 anos, nascido em Jundiá, é aluno da Faculdade de Direito do largo de São Francisco; Haroldo de Campos, dezenove anos, paulistano, é aluno da mesma Faculdade; Augusto de Campos, dezesete anos, paulistano, está terminando o curso Clássico.

Desde então, fins de 48, Décio passa a vir todos os sábados de Osasco para a casa dos irmãos Campos, no bairro das Perdizes, onde ouvem e discutem música erudita contemporânea, trocam idéias sobre cinema e artes plásticas, poesia moderna; enfim, procuram se situar face a todas as manifestações da modernidade.

Através de Mário da Silva Brito, entram em contato com Oswald de Andrade que, naquelas alturas, vivia a solidão do não reconhecimento de sua obra e da negação de sua geração. Participam das atividades do Clube de Poesia (liderado por poetas e críticos da Geração de 45). Décio e Haroldo publicam seus primeiros livros de poesia pelo Clube.

Em 1950 rompem com aquela agremiação e declaram publicamente sua oposição à poética oficial de 45, embora reconheçam sua importante contribuição no sentido de valorizar e divulgar as fontes anglo-germânicas (T. S. Eliot, Rilke) nos nossos meios intelectuais, dominados pela herança cultural francesa. Augusto financia a edição de seu primeiro livro.

E, assim, entre as Perdizes e o largo de São Francisco, os três vão compondo a história não apenas de um grupo de trabalho e de um projeto poético, mas de uma longa amizade.

## A quadrilha Noigandres

"Onde estou? — Em alguma  
Parte enfre a fêmea e a Arte.  
Onde estou? — Em São Paulo.  
— Na flor da mocidade."

Já em 1952, o poema de Augusto indaga sobre as contradições, em busca de síntese, entre a poesia, a vida e a cidade.

Ainda nesse ano, os três amigos fundam o Grupo Noigandres e lançam a revista de mesmo nome. Estranho nome, assumido pelos poetas paulistas como lema de livre experimentação artística.

A pesquisa de novas formas de expressão poética é situada no contexto mais amplo da evolução das outras artes e da civilização industrial e tecnológica. Retomam o diálogo com o mais radical Modernismo de 22, entram em contato com pintores e escultores concretos de São Paulo (Grupo Ruptura), com os músicos do Movimento Ars Nova (dirigido pelo maestro Diogo Pacheco) e da Escola Livre de Música, com o músico francês Pierre Boulez (em visita a São Paulo). Correspondem-se com Ezra Pound. Na Europa (1955), Décio conhece o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, que fazia experimentações similares, mas não idênticas, às do grupo brasileiro.

A ânsia de compartilhar suas idéias com outros artistas e de enraizar seu projeto em outras culturas revela como já se prefigura um conceito de técnica como trabalho social. O poeta não como artesão, que se encerra em sua torre de marfim, mas como artista, que precisa conhecer sua técnica e seus materiais e, ao mesmo tempo, ter uma dimensão histórica e humana de sua atuação.

Localizar-se no espaço urbano-industrial e perceber suas mutações são as condições básicas que sollicitam dos poetas modernos uma redefinição de seu papel nessa sociedade.

Por terem tomado consciência dessas circunstâncias históricas e por terem pensado a poesia nesse contexto, é que os três poetas de Noigandres caminham para um projeto geral de criação poética que aspira, inclusive, à validade internacional. Por meio de um trabalho intensivo em equipe, inspirado por uma visão estética multidisciplinar, os futuros concretistas vão formando um elenco de artistas e idéias que criam uma tradição de rigor e invenção, da qual não abrem mão, jamais.

Décio é amigo de Haroldo que é irmão de Augusto que se casou com Lygia que é irmã de Ronaldo Azere-do que é irmão de Ecila que se casou com José Lino Grunewald que se uniram a Wladimir Dias Pino, Oliveira Bastos, Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar que, depois, não quis ter mais nada com a história. Estava formada a tribo concretista.

## O rock'n roll da poesia

"(...) a poesia brasileira estava precisando, desesperadamente, de um acontecimento, de um *shake up*. Aí um grupo de três rapazes, dois dos quais irmãos, e aos quais outros ir-se-iam com o tempo acrescentando, reúne-se em São Paulo para tratar de poesia. Têm os instrumentos: cultura geral em dia, conhecimento sério das outras artes, sentimento de época, sentimento do mundo, titanismo, espírito revolucionário, uma ou duas línguas mortas, meia dúzia de línguas vivas, vontade de ler, de trabalhar, de escrever, de 'fazer o novo'. Lêem (direito) os alemães e outros centro-europeus, os americanos, os ingleses, os franceses, os italianos. João Cabral já estava se encarregando do que há em espanhol. Incorporam devidamente (e não como fizeram os nossos 'parnasianos' e os nossos 'simbolistas') essas tradi-

ções culturais à nossa cultura. Sabem que Mallarmé e Pound\*\* são mais importantes para o progresso da poesia do que Baudelaire e Eliot. Formulam e discutem problemas culturais, sociais, filosóficos e, em especial, estéticos. Nos domínios do verso chegam, todos os três, rapidamente, ao nível do melhor que já se fez antes deles no Brasil, frequentemente, no detalhe, ultrapassando esse nível. Saem dos domínios do verso e tentam novos caminhos poéticos. Mas estão em São Paulo e as distâncias, neste país, representam mais do que em geral se pensa. Muitas das poucas pessoas que aqui no Rio tomam a sério a poesia levam muito tempo ainda sem ouvir falar nos três (...)"

Assim o poeta e crítico Mário Faustino\*\*\* saúda os poetas concretos, por ocasião da Exposição Nacional de Arte Concreta, levada para o Rio de Janeiro em fevereiro de 1957 (no saguão do MEC) depois de ter sido apresentada em São Paulo em 1956 (MAM), quando se lançou oficialmente o movimento da Poesia Concreta.

A nova poética ganha repercussão nacional, seja por adesões e apoios, seja por espantos e intempestivas reações. Entre São Paulo e Rio, reportagens e comentários especializados (*O Estado de S. Paulo*, *Folha da Manhã*, *Jornal do Brasil*). Revistas de ampla circulação noticiam os eventos. *O Cruzeiro* publica uma matéria com o título "O 'Rock'n Roll' da Poesia". E o *Diário de Notícias* comenta: " 'Rock'n Roll' e poesia concreta são aspectos de um mesmo fe-

nômeno: o de uma juventude desorientada".

Ainda em 1957 dão-se as primeiras cisões com o grupo carioca (Reynaldo Jardim, Oliveira Bastos e Ferreira Gullar). Em 58, sai a *Noigandres 4*, com o "Plano-Piloto para Poesia Concreta". Os contatos internacionais se intensificam. A Poesia Concreta passa a ser objeto de conferências, debates e muitas publicações (Suíça, Espanha, França, Alemanha, Itália, Japão). Enquanto isso, os poetas continuam, aqui no Brasil, financiando com dificuldades suas próprias publicações.

No percurso das fases e desdobramentos posteriores a este momento (explicitadas nas partes em que dividimos os textos selecionados), outros poetas vão se acrescentando ao grupo, em diferentes momentos: Pedro Xisto, Edgard Braga, José Paulo Paes, Luiz Ângelo Pinto, para citarmos os mais importantes.

### Viver é defender uma forma

Hélio Oiticica, o artista plástico mais concreto da linhagem carnal, um dia disse que com os concretos "ou é tudo ou nada : como querer algo pela metade?" (1974).

Para os concretos, a poesia é um modo privilegiado de vida, transfigurada em algo maior: uma utopia de signos que olham para os homens vivendo suas vidas. "O signo é contra a vida, a arte pretende ser um signo de recuperação da vida, vida, memória na carne." (Décio Pignatari — 1971)

\*\* Stéphane Mallarmé, poeta francês (1842/1898), autor do poema "Um lance de dados jamais abolirá o acaso". Ezra Pound, poeta norte-americano (1885/1972), autor de *Os Cantos*.

\*\*\* Ver o artigo "A Poesia Concreta e o Momento Poético Brasileiro", que vale a pena ser lido integralmente, bem como o livro em que está publicado: *Poesia Experiência*.



A Poesia Concreta mudou muito, como mudou o Brasil, como mudaram muitas coisas. Ao longo de sua evolução (como se verá nas páginas seguintes), as transformações, avanços e contradições que o próprio projeto impulsiona revelam-se, basicamente, como tentativas diferentes de se apreenderem as profundas mudanças de percepção e sensibilidade que a experiência nos grandes centros urbanos provoca. Não no sentido da simples eleição de temas e problemas designadores dessas mudanças, mas do desejo de apresentá-las nos próprios modos de formar a linguagem. Ou seja: os poemas não falam necessariamente da ou sobre a cidade, mas querem falar a linguagem da percepção e da sensibilidade urbanas.

O desaparecimento do eu (sujeito lírico), em benefício da plenitude da superfície gráfica e visual, é o modo como o poema procura sustentar a linguagem nova da cidade para, através dela, falar de outras coisas. Em outras palavras, para dizer o que a poesia sempre quer dizer: o sujeito e o mundo, os amores, as paixões, as questões metafísicas, a busca do outro, a solidariedade solitária da comunhão poética, a busca de si mesmo, a perda de si mesmo na linguagem.

A forma concreta, buscada e defendida, opera uma atualização radical dos recursos materiais (métrica, rima, aliteração, paronomásia, cortes e repetições de frase, neologismos, inversões sintáticas, plasticidade da letra impressa etc.) que se encontram dispersos e rarefeitos na poesia tradicional. Desse modo, incorpora o sempre-dizer da poesia a um **como** dizer de uma época. Como diria Décio Pignatari: "(...) antes da poesia concreta: versos são versos. Com a poesia concreta: versos não são mais versos. Depois da poesia concreta: versos são versos. Só

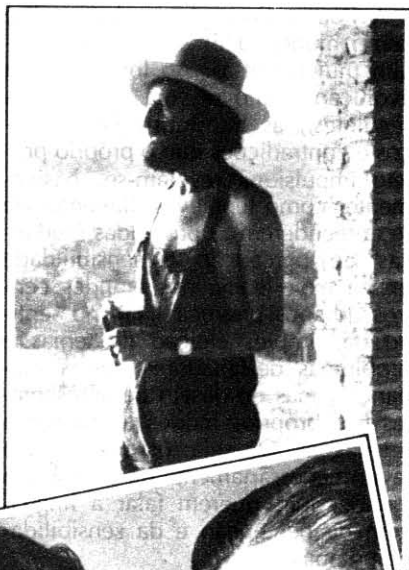
que a dois dedos da página, do olho e do ouvido. E da história".

### Interessante (con)tradição

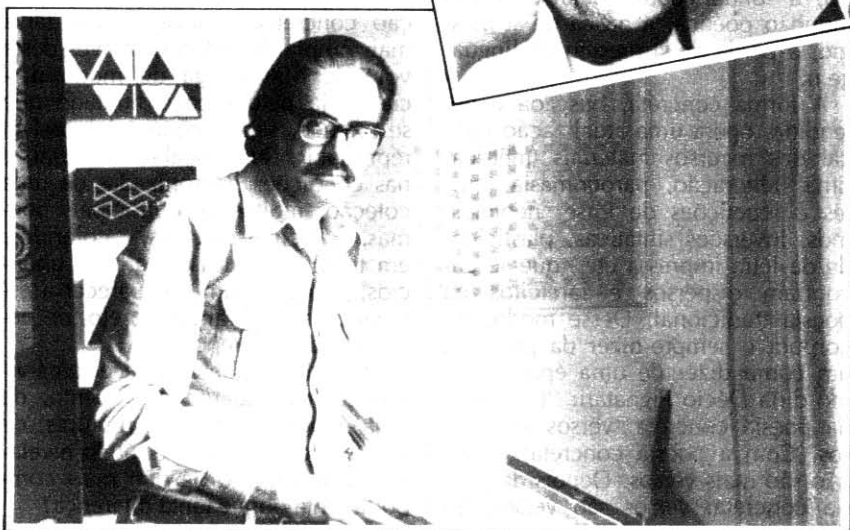
Esse movimento de invenção e construção poéticas pensou na comunicação eficiente e no ato da leitura, incorporou a sensibilidade do leitor moderno ao trabalho da criação, utilizando os mais modernos recursos e técnicas visuais. Mas, permanece pouco lido e, portanto, pouco conhecido. Na verdade, o modo de produção do poema concreto transforma o poeta num artista gráfico, artesão que deseja manter as marcas de seu trabalho ao longo do processo industrial. No entanto, este não suporta os cuidados artesanais, nem pode oferecer à obra a mesma atenção. As tiragens das obras foram reduzidas, caras, geralmente financiadas pelos próprios poetas, e ficaram restritas a um pequeno círculo de leitores-poetas e de alguns mais interessados.

Só agora, quando se completam trinta anos de *Noigandres* e 25 anos de Poesia Concreta, é que a produção concretista chega a uma faixa mais ampla de leitores, através deste volume. Mas chega de modo parcial, seja pelo espaço limitado que se oferece, seja porque é impossível reproduzir, em escala industrial e nas condições padronizadas de uma coleção, muitos dos principais poemas. Poemas-cartazes, coloridos, em tiras, dobraduras, cartões, anúncios, não puderam comparecer a este volume em branco e preto, de páginas fixas, sem encartes.

Além disso, como oferecer uma visão coletiva de um movimento, de uma época, de grandes rupturas, de muitas vidas, quando o rótulo nivelador (Concretismo) já não mais comporta tanta obra e tanta diferença?



Juntos, mas cada um fixando uma direção própria. Na foto histórica dos três poetas de Noigandres, talvez o prenúncio de percursos diferentes e paralelos. Haroldo de Campos cultivou sua barba e sua prosa. Décio Pignatari enfiou seu nariz na semiótica e na teoria da comunicação. Augusto de Campos deixou crescer o bigode e um romantismo muito peculiar. Juntos continuam, pulsando.

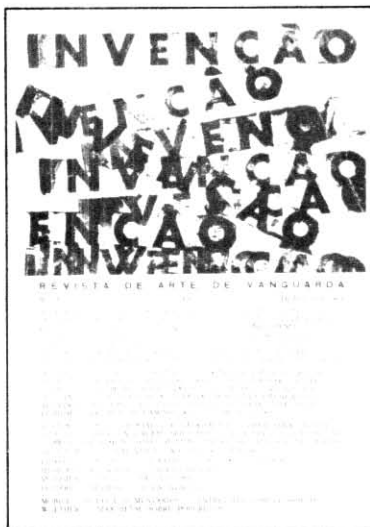


Wladimir  
Dias  
Pino

José  
Lino  
Grünewald

Nasceu no Rio de Janeiro em 1927, porém viveu muitos anos em Mato Grosso onde lançou seus primeiros trabalhos poéticos. Vitrinista, diagramador e programador visual, participou da Exposição de Arte Concreta no Rio de Janeiro e permaneceu ligado à Poesia Concreta até meados dos anos 60. Seu trabalho explorou procedimentos seriais (versões) de modo bem pessoal. Livros publicados: *Os Corcundas*, 1954; *A Máquina ou a Coisa em Si*, 1955; *A Ave*, 1956; *Poema Espacial*, 1957; *Sólida* 1962.

Carioca de 1931, advogado e jornalista. Foi redator do *Correio da Manhã* durante muitos anos. Excelente crítico de cinema, foi um dos divulgadores da obra de Jean-Luc Godard no Brasil. Organizou a antologia *A Idéia do Cinema*. Tradutor de Lorca, William Carlos Williams, Ezra Pound e Mallarmé. Publicou poemas concretos desde a *Noigandres 4*. Livro publicado: *Um e Dois*, 1958. Atualmente, poeta bissexto.



Fevereiro, 1957: vinte artistas plásticos e seis poetas causam grande polêmica com a I Exposição Nacional de Arte Concreta, no Rio. Março, 1957: na reportagem de *O Cruzeiro*, a visão do Concretismo como moda importada, passageira, como se supunha fosse o *rock'n roll*. Dezembro, 1964: os concretistas continuam com suas propostas inovadoras, em *Invenção*.

## José Paulo Paes



Nasceu no interior de S. Paulo em 1926. Químico industrial, crítico literário, atualmente é editor e reside em S. Paulo. Foi ligado à Geração de 45 e escreveu na revista *Joaquim*, editada no Paraná. Promoveu recentemente a revisão crítica do poeta modernista baiano Sosígenes Costa. Aproximou-se da Poesia Concreta na fase participante. "É interessante notar que foi a Poesia Concreta, pela primeira vez, que se preocupou com uma revolução formal na poesia política brasileira. Aliás, descobriu uma forma mais eficaz de *slogan*, de *out-door*, com a poesia de poucas palavras. Se fôssemos escrever nos muros um daqueles poemas repolhudos do *Violão de Rua*, teríamos de ter um muro com a extensão da via Du-tra".

## Ronaldo Azeredo



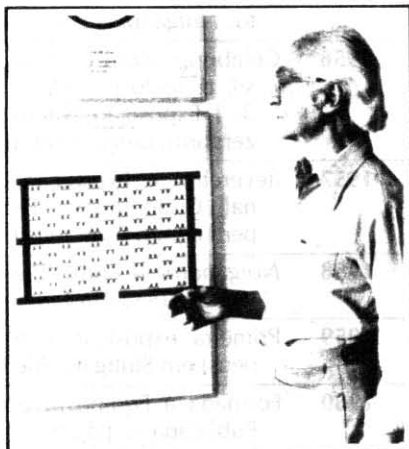
Nasceu no Rio de Janeiro em 1937. Publicitário, reside em S. Paulo. Publicou seus primeiros poemas na *Noigandres 3* (do livro *mínimo múltiplo comum*). A evolução de sua poesia é muito curiosa e a que mais dificuldades apresenta para reprodução. Seus últimos trabalhos (principalmente, aqueles editados ao longo dos anos 70 em tiragens mínimas) são irreproduzíveis: poemas em pano, poemas-mapa, poemas-desenho, poemas-partitura, poemas-quebra-cabeça.

## Edgard Braga



Nasceu em Alagoas em 1898, reside em S. Paulo. Poeta simbolista, modernista, da Geração de 45 e, afinal, concretista. Aproximou-se da Poesia Concreta nos fins dos anos 50. Livros principais: *Extralunário*, 1960; *Soma*, 1963; *Algo*, 1970 e *Tatuagens*, 1976. "Hoje, escolho o papel para os meus poemas e ora utilizo estiletos, agulhas, ora bato no teclado da máquina com olhos na polpa dos dedos, procurando o acerto de Jules Lemaître, quando escreveu que há olhos também na epiderme" — esta declaração de Braga sintetiza sua evolução poética mais radical e mais recente.

## Pedro Xisto



Pernambucano, nascido em 1901. Advogado e crítico de arte. Foi adido cultural no Canadá, Japão e Estados Unidos. Organizou *happenings* em universidades americanas. Ao completar 80 anos, sua filha, a coreógrafa Lia Robato, homenageou-o com um espetáculo de dança baseado em seu último livro. Aproximou-se da Poesia Concreta em 1958. Livros publicados: *Haikais & Concretos*, 1962 e *Caminho*, 1979. Mora em S. Paulo.

## CRONOLOGIA DO MOVIMENTO

<b>1950</b>	<i>O Carrossel</i> , de Décio Pignatari e <i>Auto do Possesso</i> , de Haroldo de Campos, são editados pelo Clube de Poesia de São Paulo. Rompimento com o clube.
<b>1951</b>	<i>O Rei menos o Reino</i> , de Augusto de Campos.
<b>1952</b>	Criação do Grupo Noigandres. Revista <i>Noigandres 1</i> .
<b>1953</b>	Correspondência com Ezra Pound. No ano seguinte, Décio viaja para a Europa.
<b>1955</b>	A expressão "poesia concreta" aparece em artigo de Augusto. <i>Noigandres 2</i> . Encontro com Eugen Gomringer.
<b>1956</b>	Colaboram com o "Suplemento Dominical" do <i>Jornal do Brasil</i> , dirigido por Mário Faustino. Lançamento da <i>Noigandres 3</i> . I Exposição Nacional de Arte Concreta (MAM, SP, dezembro), lançamento oficial da Poesia Concreta.
<b>1957</b>	(fevereiro) A Exposição é levada ao Rio. Repercussão nacional. Cisão (julho): Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim rompem com o Concretismo.
<b>1958</b>	<i>Noigandres 4</i> com "Plano-Piloto para Poesia Concreta". Novas adesões. Afastamento do <i>Jornal do Brasil</i> .
<b>1959</b>	Primeira exposição internacional (autores brasileiros e europeus) em Stuttgart, Alemanha.
<b>1960</b>	Formada a Equipe Invenção com a adesão de novos poetas. Publicada a página "Invenção" no <i>Correio Paulistano</i> (até fevereiro de 1961). Exposição em Tóquio de poetas concretistas brasileiros e japoneses.
<b>1961</b>	Anunciado o "salto participante" no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, em Assis, São Paulo. Inicia-se diálogo com o grupo mineiro Tendência.
<b>1962</b>	<i>Antologia Noigandres 5</i> (Do Verso à Poesia Concreta). Revistas <i>Invenção 1</i> e <i>Invenção 2</i> .
<b>1963</b>	Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, na Universidade de Minas Gerais. <i>Invenção 3</i> .
<b>1964</b>	Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto lançam a teoria do poema-código (ou semiótico) e os primeiros poemas. Augusto lança os "pop-cretos". <i>Invenção 4</i> .
<b>1967</b>	Começa o movimento tropicalista, que mantém diálogo com a Poesia Concreta. <i>Invenção 5</i> , último número.
<b>1974</b>	A partir desse ano, surgem várias revistas de vanguarda, publicadas por jovens poetas. <i>Navilouca</i> , <i>Pólem</i> , <i>Poesia em Greve</i> , <i>Código</i> , <i>Artéria</i> , <i>Qorpo Estranho</i> .
<b>1976</b>	Desde 1976 começam a ser publicadas as primeiras coletâneas comerciais de poemas reunidos dos poetas concretos.
<b>1981</b>	Décio "psicografa" Oswald de Andrade.

## OBRAS DOS AUTORES

### POESIA

- Augusto de Campos  
*Poemóviles*, (1968/1974), em colaboração com Júlio Plaza, Edição dos autores, São Paulo, 1974.  
*Caixa Preta* — em colaboração com Júlio Plaza, Edição dos autores, São Paulo, 1975.  
*Poesia (1949/1979)*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1979.
- Décio Pignatari  
*Poesia pois é poesia*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1977.
- Edgard Braga  
*Soma*, Edições Invenção, São Paulo, 1964.  
*Algo*, Edições Invenção, São Paulo, 1970.  
*Tatuagens*, Edições Invenção, São Paulo, 1976.
- Haroldo de Campos  
*Xadrez de Estrelas*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1976.  
*Signância Quase Céu*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1979.
- José Paulo Paes  
*Anatomias*, Editora Cultrix, São Paulo, 1967.  
*Meia Palavra*, Editora Cultrix, São Paulo, 1973.  
*Resíduo*, Editora Cultrix, São Paulo, 1981.
- Pedro Xisto  
*Caminho*, Berlendis & Vertecchia, Rio de Janeiro, 1979.

### REVISTAS

*Noigandres*, *Invenção*, *Navilouca*, *Código*, *Pólem*, *Artéria*, *Poesia em Greve*, *Qorpo Estranho*.

### TRADUÇÕES E REVISÕES

- Augusto de Campos  
*Revisão de Kilkerry*, Fundo Estadual de Cultura, São Paulo, 1971.  
*Verso, Reverso, Controverso*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1978.  
*John Donne: o Dom e a Danação*, Editora Noa-Noa, Florianópolis, 1978.  
*20 Poemas E.E. Cummings*, Editora Noa-Noa, Florianópolis, 1979.
- Haroldo de Campos  
*Dante 6 Cantos do Paraíso*, Editora Fontana, Rio de Janeiro, s/d.
- Augusto e Haroldo de Campos  
*Revisão de Sousândrade*, Edições Invenção, São Paulo, 1964.  
*Panorama do Finnegans Wake*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1971.
- Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Bóris Schnaiderman  
*Poemas de Maiacóvski*, Editora Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967.  
*Poesia Russa Moderna*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967.
- Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari  
*Mallarmé*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1974.

**TEORIA E ENSAIOS**

- Augusto de Campos

*Balanço da Bossa (e Outras Bossas)*, 2 ed., Editora Perspectiva, São Paulo, 1974.

*Poesia, Anti-poesia, Antropofagia*, Editora Cortez e Moraes, São Paulo, 1978.

- Décio Pignatari

*Contracomunicação*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1971.

*Semiótica e Literatura*, Editora Moraes, São Paulo, 1979.

*Comunicação Poética*, Editora Moraes, São Paulo, 1979.

*Informação, Linguagem, Comunicação*, 2 ed., Editora Cultrix, São Paulo, 1980.

*Semiótica da Arte e da Arquitetura*, Editora Cultrix, São Paulo, 1981.

- Haroldo de Campos

*A Arte no Horizonte do Provável*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1969.

*Morfologia do Macunaíma*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1973.

*A Operação do Texto*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1976.

*Metalinguagem*, 3 ed., Editora Cultrix, São Paulo, 1976.

*Ideograma — Lógica, Poesia, Linguagem*, EDUSP — Editora Cultrix, São Paulo, 1977.

*Rupturas dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1977.

*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1981.

- Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari

*Teoria da Poesia Concreta*, 2 ed., Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1975.



# Noigandres, eh, Noigandres. Mas que diabo quer dizer isto?

Antídoto do tédio. Assim o velho provençalista Emil Lévy, que aparece no canto XX de Ezra Pound, decifrou a palavra enigmática de um poema do trovador Arnaut Daniel.

*Noigandres*: olor contra o tédio. Para Augusto de Campos, tradutor apaixonado desse trovador, a palavra aparece numa "alegoria da criação poética q funde som e cor". O fragmento "Noigandres", de Arnaut Daniel, na tradução de Augusto de Campos, está reproduzido na secção Pontos Luminosos (p. 96).

Os poemas selecionados para esta parte foram extraídos tanto dos primeiros livros de Augusto, Décio e Haroldo, como dos dois primeiros números da revista *Noigandres* (1952 e 1955), quando

o grupo já estava formado e revelava uma mudança de rumo em relação às suas primeiras experiências.

De qualquer modo, pertencem todos a uma fase que podemos chamar de pré-concreta, anterior ao lançamento da Poesia Concreta (1956). E representam uma reação tanto contra o subjetivismo formalista e o ideário classicizante da Geração de 45, quanto contra a traição às conquistas modernistas de 22. Embora alguns deles se realizem, paradoxalmente, ainda marcados pela dicção e pelo universo poético que negam, há diferenças importantes que prenunciam, enquanto composição, os procedimentos e temas que serão desenvolvidos nas etapas

---

\* A Poesia Concreta caracteriza-se pelo diálogo e antagonismo em relação aos recursos poéticos tradicionais. Como se verá, a exploração de todas as potencialidades das palavras e das combinações sintáticas é dominante. São utilizados novos recursos, que abrem possibilidades múltiplas de significação e questionam a leitura linear, de mão única. Cada poema é um enigma a ser decifrado — basta uma aproximação sensível e uma boa vontade lúdica do leitor. Daí julgarmos impertinente notificar todos os procedimentos mais técnicos e as mais evidentes invenções de palavras. Que o leitor tenha a liberdade de se render ao estranho, num contato imediato do terceiro grau.

posteriores. O depoimento de Décio Pignatari, que abre a secção Aventura Planificada (p. 85), deixa clara essa tensão.

O humor e a ironia corroem a sempre ameaçadora nobreza dos temas líricos; o erotismo faz alarde e penetra o sentimental-amoroso; o usual cotidiano mistura-se ao tom poético elevado; as metáforas se esgarçam na sintaxe e rodam livres em torno da essência do objeto. Os versos — alvo principal das rupturas seguintes — já se quebram, se reduzem, se jogam na página contra a medida métrica e o limite rítmico. As palavras revoltam-se e misturam-se em novas montagens significativas. E os freqüentes parênteses interceptam a frase linear, contribuindo para a simultaneidade da informação poética buscada. O poema é mulher, ave, abelha, pássaro, leopardo, atleta alado, tudo o

que aspira levantar vôo, saltar e se libertar. O poeta é travesti, búfa/lo, parasita, lagartixa, para se auto-ironizar no poema que “se medita como um círculo medita-se em seu centro”: a imagem e a metáfora, recursos tradicionais da poesia, são utilizadas para a reflexão sobre o fazer poético (metalinguagem).

Está na quarta capa, onde é possível a reprodução em cores, um dos poemas de *Poetamenos* (1953), de Augusto de Campos, conjunto de textos inspirado pela melodia de timbres do compositor vienense Anton Webern. No espaço-partitura da página, cria-se um jogral para várias vozes, onde sons e cores funcionam como células temáticas que, simultaneamente, se perseguem e se deslocam. É o primeiro conjunto sistemático de textos concretos, antecipador e anunciador — “alegoria da criação” — da fase seguinte do projeto Noigandres.

## O lobisomem

O amor é para mim um Iroquês  
De cor amarela e feroz catadura  
Que vem sempre a galope, montado  
Numa égua chamada Tristeza.  
Ai, Tristeza tem cascos de ferro  
E as esporas de estranho metal  
Cor de vinho, de sangue e de morte,  
Um metal parecido com ciúme.

(O iroquês sabe há muito o caminho e o lugar  
Onde estou à mercê:  
É uma estrada asfaltada, tão solitária quanto escura,  
Passando por entre uns arvoredos colossais  
Que abrem lá em cima suas enormes bocas de silêncio e solidão).

Outro dia eu senti um ladrido  
De concreto batendo nos cascos:  
Era o meu Iroquês que chegava  
No seu gesto de anti-Quixote.  
Vinha grande, vestido de nada

Me empolgou corações e cabelos  
Estreitou as artérias nas mãos  
E arrancou minha pele sem sangue  
E partiu encoberto com ela  
Atirando-me os poros na cara.  
E eu parti travestido de Dor,  
Dor roubada da placa da rua  
Ululando que o vento parasse  
De açoitar minha pele de nervos.  
Veio o frio com olhos de brasa  
Jogou olhos em todo o meu corpo;  
Encontrei uma moça na rua,  
Implorei que me desse sua pele  
E ela disse, chorando de mágua,  
Que era mãe, tinha seios repletos  
E a filhinha não gosta de nervos;  
Encontrei um mendigo na rua  
Moribundo de fome e de frio:  
"Dá-me a pele, mendigo inocente,  
Antes que Ela te venha buscar."  
Respondeu carregado por Ela:  
"Me devolves no Juízo Final?";  
Encontrei um cachorro na rua:  
"Ó cachorro, me cedes tua pele?"  
E ele, ingênuo, deixando a cadela  
Arrancou a epiderme com sangue  
Toda quente de pêlos malhados  
E se foi para os campos de lua  
Desvestido da própria nudez  
Implorando a epiderme da lua.  
Fui então fantasiado a travésti  
Arrojado na escala do mundo  
E não houve lugar para mim.

Não sou cão, não sou gente — sou Eu.

Iroquês, Iroquês, que fizeste?

*Décio Pignatari — 1947*

## **O jogral e a prostituta negra** Farsa trágica

Onde eras a mulher deitada, depois  
dos ofícios da penumbra, agora  
és um poema:

Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas.

É à hora carbôni-  
ca e o sol em mormaço  
entre sonhando e insone.

A legião dos ofendidos demanda  
tuas pernas em M,  
silenciosa moenda do crepúsculo.

É a hora do rio, o grosso rio que lento flui  
flui pelas navalhas das persianas,  
rio escuro. Espelhos e ataúdes  
em mudo desterro navegam:  
Miras-te no esquite e morres no espelho.  
Morres. Intermorres.  
Inter(ataúde e espelho)morres.

Teu lustre em volutas (polvo  
barroco sopesando sete  
laranjas podres) e teu leite de chumbo  
tem as galas do cortejo:

Tudo passa neste rio, menos o rio.

Minérios, flora e cartilagem  
acodem com dois moluscos  
murchos e cansados,  
para que eu te componha, recompondo:

Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas.

(Modelo em repouso. Correm-se as mortalhas das  
persianas. Guilhotinas de luz lapidam o teu dorso em  
rosa: tens um punho decepado e um seio bebendo  
na sombra. Inicias o ciclo dos cristais e já cintilas).

Tua al(gema negra)cova assim soletrada em câmara  
lenta, levantas a fronte e propalas:  
“Há uma estátua afogada...” (Em câmara lenta! — disse)  
“Existe uma está-  
tua afogada e um poeta feliz(ardo  
em louros!) Como os lamento e  
como os desconheço!  
Choremos por ambos.”

Choremos por todos — soluço, e entoandum<sup>1</sup>  
litúrgico impropério a duas vozes  
compomos um simbólico epicédio A Aquela  
que deitada era um poema e o não é mais.

Suspenso o fôlego, inicias o grande ciclo  
subterrâneo de retorno  
às grandes amizadas sem memória  
e já apodreces:

Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas.

*Décio Pignatari — 1949*

---

<sup>1</sup> **Entoandum**: pastiche do latim, por aproximação com Te-déum, no contexto pseudolitérgico do poema.

## Teoria e prática do poema

I

Pássaros de prata, o Poema  
ilustra a teoria do seu vôo.  
Filomela de azul metamorfoseado,  
mensurado geômetra  
o Poema se medita  
como um círculo medita-se em seu centro  
como os raios do círculo o meditam  
fulcro de cristal do movimento.

II

Um pássaro se imita a cada vôo  
zênite de marfim onde o crispado  
anseio se arbitra  
sobre as linhas de força do momento.  
Um pássaro conhece-se em seu vôo,  
espelho de si mesmo, órbita  
madura,  
tempo alcançado sobre o Tempo.

III

Eqüânime, o Poema se ignora.  
Leopardo ponderando-se no salto,  
que é da presa, pluma de som,  
evasiva  
gazela dos sentidos?  
O Poema propõe-se: sistema  
de premissas rancorosas  
evolução de figuras contra o vento  
xadrez de estrelas. Salamandra de incêndios  
que provoca, ileso dura,  
Sol posto em seu centro.

IV

E como é feito? Que teoria  
rege os espaços de seu vôo?  
Que lastros o retêm? Que pesos  
curvam, adunca, a tensão do seu alento?  
Cítara da língua, como se ouve?  
Corte de ouro, como se vislumbra,  
proporcionado a ele o pensamento?

V

Vede: partido ao meio  
o aéreo fuso do movimento  
a bailarina resta. Acrobata,  
ave de vôo ameno,  
princesa plenilúnio desse reino  
de véus alfisios: o ar.  
Onde aprendeu o impulso que a soleva,

grata, ao fugaz cometimento?  
Não como o pássaro  
conforme a natureza  
mas como um deus  
contra naturam voa.<sup>2</sup>

VI

Assim o Poema. Nos campos do equilíbrio  
elísios a que aspira  
sustém-no sua destreza.  
Ágil atleta alado  
iça os trapézios da aventura.  
Os pássaros não se imaginam.  
O Poema premedita.  
Aqueles cumprem o traçado da infinita  
astronomia de que são órions de pena.  
Este, árbitro e justiceiro de si mesmo,  
Lusbel<sup>3</sup> libra-se sobre o abismo,  
livre,  
diante de um rei maior  
rei mais pequeno.<sup>4</sup>

*Haroldo de Campos — 1952*

## O coração final

1

Olhar o desmoronamento grande  
da tarde e o das palavras gordas  
em glaromas de amil e penubis.  
Mover a voz, porém como navios  
que afundam nágua sua força finda.  
Com estas mornas flores de oromãs  
morigerantes ou cansadas corças  
em remouro e palmas árvores, mãos,  
dispor gestos delgados, delicadas  
pendências, breves milagres, contas  
de coloraina em tua pele aromaterna,  
e com cuidados-orvalho e penetrando  
e com singelos de vidro e penetrando  
nesse interregno de tuas coxas

enluernar teu coração de esperma.

---

<sup>2</sup> *Contra naturam* : contra a natureza, em latim.

<sup>3</sup> *Lusbel* : o anjo mau, o diabo.

<sup>4</sup> É um poema sobre o poema, na mesma trilha de João Cabral de Melo Neto, porém, ao avesso. “Teoria e Prática” vai revestindo a imagem e adornando-a, num barroquismo vertiginoso de metáforas que nunca revelam seu primeiro e anterior sentido.

2

Separar tuas pernas como as asas  
de uma ave aberta a todo marfim. Esta voa  
com o artifício. Tu, porém, ao inverso,  
ficas parada, mole. A altura se desmancha  
e cais, não te deixas cair, cais  
enlevando teu rosto na queda como um pálido  
náufrago do teu próprio peso, sobre  
arbustos, a dolorosa escada, a pedra. E és somente  
a planta de tua nudez, o fruto acendido,  
formoso, recalçado, coral, paulatino,  
humilde, caviloso, horrendo, armado, imóvel.

3

O sonho de mel de uma abelha esfuziante  
adormentada dentro de um favo. Despertá-la?  
Um peixe endurecido como uma península  
a encher o vazio. Um corredor (Esponjas  
quando à penispenumbra se esclarece uma lâmina carnívora,  
um estojo de pêlos espiralados, um claustro  
englutido, uma sangria nepenta  
destilatória, uma cornucópia enrugada, uma brânquia, uma  
boca. Por entre os corpos  
cavernosos o sangue incha uma repleta  
sanguessuga carnosa. Explode  
a abelha.) longo.

4

Ter penetrado o grande corpo curvo  
e circular que é o sinuoso corpo  
grande, penetrado onde o centro  
se concentra e elabora a obra mortal  
da vida, maleado a reta coluna  
vertebralamorosa, cingido o duplo  
aprumo do corpo, a pele e a pleura que agasalha  
a ronda do sopro, ludibriado  
com a decadência dos dedos em luditonaes  
e intrincados candelabros e bricabraques dos braços, iludido  
o enredo dos nervos e a pubistarântula, tocado  
o coração final, o centro. Aqui a vitória  
quebrou a vitória. A beleza, a beleza.<sup>5</sup>

*Augusto de Campos — 1952*

---

<sup>5</sup> A poesia amorosa é uma constante ao longo da obra de Augusto de Campos. A experiência física da fusão dos amantes é transposta para os recursos da própria escrita. Nestes fragmentos de *Os Sentidos Sentidos*, os parênteses, a enumeração, as frases intercaladas, os apostos, os cortes rítmicos de fim de verso tornam presentes a intensidade física e a ânsia de chegar ao "coração final" (centro) das coisas. Essa matriz erótica acabará por invadir toda a poesia de Augusto de Campos, através do jogo entre o mais profundo (o centro) e a superfície ("o mais profundo é a pele", como diria um poeta francês). Todos esses recursos se radicalizam, graficamente, já em 1953, nos poemas amorosos coloridos de *Poetame-nos*.

# Bestiário

## para fagote e esôfago

sim  
o poeta  
infin  
itesi  
(tmese)<sup>6</sup>  
mal  
(em tese)  
existe  
e se mani  
(ainda)  
festa  
nesta  
ani  
(triste)  
mal  
espécie  
que lhe é  
funesta

ao  
ver-se  
perse  
guido  
bufa  
lo se  
esconde  
flor de  
estufa  
sua  
língu  
a conde  
corada  
a extingu  
ir-se

---

<sup>6</sup> **Tmese**: técnica de corte. O poema é montado a partir dessa técnica que, provocando o aparecimento de vários e novos significados, contribui para o tom irônico-coloquial que indaga sobre a função social do artista e seu ofício.



ou  
para  
sita  
para  
li  
ti  
co  
se  
equi  
[con  
dor]  
para  
[no  
vôo]  
libr  
[à  
brisa]  
ista  
à  
seca  
lista  
de  
zebra  
em  
zoo

se  
t e m  
fome  
come  
fama  
como  
cama  
leão  
come  
ar

al  
moço  
antes  
doce  
do  
intes  
tino  
fino  
ao  
gr  
osso

mais  
baixo  
que  
o  
lixeiro  
que  
cheira  
a  
lixo  
mas  
ao  
menos  
tem  
cheiro  
o  
poeta  
lagartixa  
no  
escuro  
bicho  
inodoro  
e  
solitário  
em  
seu  
labor  
atório  
sem  
sol  
ou  
sal  
ário

e  
esta  
a  
cate  
goria  
oficial  
do  
vate  
a  
quem  
como é justo  
se esbate  
— assim que se mate —  
o  
augusto  
busto

# Concretismo.

## Mais do que um ismo, um sismo.

Ao se mencionar Poesia Concreta, a imagem imediata que ocorre são alguns poemas sintéticos e despojados de expressão lírica. Neles, o que tradicionalmente se espera do poético — a inspiração, a expressão de sentimentos ou estados d'alma — foi liqüidado. Alguns destes poemas são clássicos (como "velocidade", "beba coca-cola", "nascemorre") e revolucionaram a poesia brasileira por ousarem transformar a palavra em coisa. Pertencem à fase heróica do Concretismo, momento de eclosão do movimento e de grande polêmica nacional (1956/1960).

O que se ataca nesse momento de extrema ortodoxia é o verso como medida rítmico-formal: é desarticulado por meio de várias técnicas de fragmentação de palavras, idéias, frases. O poema deixa de expressar e **representar** um universo de sentimentos e emoções exteriores a ele, para **presentificar** uma realidade viva e autônoma ("verbi-voco-visual") — a realidade em si do poema. São as três dimensões da palavra (semântica, sonora e gráfica) projetadas no espaço em branco da página, em busca de uma sintaxe espacio-temporal. Novas relações que visam a impedir a leitura linear, colocando a poesia à altura da sensibilidade de nossa época. As exigências da vida moderna solicitam uma comunicação rápida e eficiente. Assim, incorporando técnicas e

recursos dos meios de comunicação modernos (jornal, propaganda, cinema, cartaz), o poema é concebido como um "objeto de consumo" — utilitário e funcional.

Isso não significa que a realidade urbano-industrial esteja diretamente reproduzida no poema. Como diz Décio Pignatari: "Objetos-bens-de-consumo, sim, mas no âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são a valores meramente utilitários". O que implica transformar a realidade num universo imaginário, de formas sensíveis. Universo que tem a aparência do real, mas que, por sua beleza racional, visa a uma crítica ao capitalismo e às suas formas de consumo. Uma verdadeira utopia construtivista: o poema quer tornar-se mercadoria, mas sem valor de troca, para poder resgatar e afirmar o poético e a poesia numa sociedade em que tudo está à venda.

Este período heróico apresenta duas fases: a "orgânico-fisiognômica" e a "geométrico-isomórfica". Na primeira fase, a construção do poema subordina-se ao jogo palavra-puxa-palavra, dando lugar ainda à metáfora e à subjetividade (veja "ovonovelo", "um movimento", "o â mago do ô mega"...). Na segunda, momento do "mais lúcido trabalho intelectual com a intuição mais clara", a composição do poema esgota as possibilidades

combinatórias das palavras ou de um tema predeterminado (veja "terra", "uma vez", "ver navios", "forma"...). Para acompanhar melhor a produção dessa fase, leia o "Plano-Piloto para Poesia Concreta" (p. 86) e as traduções daqueles autores (Mallarmé, Joyce, Cummings, Pound) que influíram na formulação da Poesia Concreta.

É bom ressaltar para fluência da leitura que, mesmo nesse

período mais programático e mais teorizado, a Poesia Concreta não reprime sua criatividade com regras e dogmas, nem simula uma coerência estrita entre teoria e prática.

Cada poema nasce de sua própria necessidade e cria sua própria teoria. A teoria da Poesia Concreta é, mais exatamente, uma ilustração e explicação dos poemas, e não o contrário.

com  
som

can  
tem

con  
tem

ten  
são

tam  
bem

tom  
bem

sem  
som

o v o  
n o v e l o  
novo no velho  
o filho em folhos  
na jaula dos joelhos  
infante em fonte  
f e t o f e i t o  
dentro do  
centro

nu  
des do nada  
até o hum  
ano mero nu  
mero do zero  
crua criança incru  
stada no carne da  
carne viva en  
fim nada

o  
p o n t o  
onde se esconde  
lenda ainda antes  
entre ventres  
quando queimando  
os seios são  
peitos nos  
dedos

no  
turna noite  
em torno em treva  
turva sem contorno  
morte negro nó cego  
sono do morcego nu  
ma sombra que o pren  
dia preta letra que  
se torna  
sol<sup>7</sup>

*Augusto de Campos — 1956*

---

<sup>7</sup> Este é um dos exemplos mais simples da fase orgânico-fisiognômica, ainda sob a forma de um caligrama (desenho que imita a forma do objeto).

**uma vez**  
**uma fala**  
**uma foz**  
**uma vez uma bala**  
**uma fala uma voz**  
**uma foz uma vala**  
**uma bala uma vez**  
**uma voz**  
**uma vala**  
**uma vez**<sup>8</sup>

*Augusto de Campos — 1957*

o  
 novelo  
 ovo  
 ovo  
 e  
 l  
 o

sol  
 letra  
 e  
 estrela  
 s r  
 soletra  
 o e r  
 l t e  
 r l  
 a a

t  
 e morte  
 terremoto r  
 o r metro  
 r t o

t e m m  
 e motor  
 t motor  
 r torto  
 o morto  
 r o

*Augusto de Campos — 1956*

<sup>8</sup> Um poema geométrico rigorosamente estruturado: há dois ângulos agudos extremos que se encontram num eixo vertical (**uma vez**). No movimento das repetições sonoras (**vez, foz, voz; fala, bala, vala**) a expressão central **uma vez** evoca e alimenta uma possibilidade narrativa.

**c o l** o c a r a m a s  
**c a r a c o l** o c a r  
a m a s **c a r a c o l**  
o c a r a m a s **c a r**  
**a c o l** o c a r a m a  
s **c a r a c o l** o c a  
r a m a s **c a r a c o**  
**l** o c a r a m a s **c a**  
**r a c o l** o c a r a m  
a s **c a r a c o l** o c  
a r a m a s **c a r a c**  
**o l** o c a r a m a s **c**  
**a r a c o l** o c a r a  
m a s **c a r a c o l** o  
c a r a m a s **c a r a**<sup>9</sup>

*Augusto de Campos — 1960*

<sup>9</sup> Perceba como a palavra **caracol** vai surgindo do movimento espacial da frase **colocar a máscara** que, transformada sempre, cria outras combinações de leitura. Experimente essas combinações e veja como se dá o movimento simultâneo de uma interioridade sinuosa que se recolhe (caracol) e falsas caras que se expõem através de máscaras sucessivas. Aquele mesmo processo de construção típico de Augusto de Campos: de fora (superfície, periferia) para dentro (centro, interior, intimidade)

no

â mago do ô mega  
um olho  
um ouro  
um osso

sob

essa pe( vide de vácuo )nsil  
pétala p a r p a d e a n d o cílios  
pálpebra

amêndoa do vazio pecíolo: a coisa  
da coisa  
da coisa

um duro  
tão oco  
um osso  
tão centro

um corpo  
cristalino a corpo  
fechado em seu alvor

ero  
Z ao  
ênit

nitescendo

ex-nihilo

Haroldo de Campos — 1956

<sup>10</sup> Ao ler este poema, preste atenção nos significados de algumas palavras — **ômega**: última letra do alfabeto grego que aparece sempre ao lado de alfa (primeira letra); juntas simbolizam a totalidade do conhecimento. **Mega**: medida de grandeza, milhão. **Parpadeando**: de párpado, pálpebra. **Zênit**: ponto em que a vertical que se eleva do lugar do observador se encontra com a esfera celeste. A passagem ao zênit simboliza a passagem da vida no tempo à vida na eternidade. **Ex nihilo**: do nada.



cristal  
     cristal  
         fome  
 cristal  
     cristal  
         fome de forma  
             cristal  
                 cristal  
                     forma de fome  
                         cristal  
                             cristal  
                                 forma

*Haroldo de Campos — 1958*

se  
 nasce  
 morre nasce  
 morre nasce morre  
                     renasce remorre renasce  
                             remorre renasce  
                                     remorre  
   re  
                     re  
             desnasce  
     desmorre desnasce  
 desmorre desnasce desmorre  
                     nascemorrenasce  
                     morrenasce  
                     morre  
                     se

*Haroldo de Campos — 1958*

vem navio  
 vai navio  
 vir navio  
 ver navio  
     ver não ver  
     vir não vir  
     vir não ver  
     ver não vir  
         ver navios<sup>11</sup>

*Haroldo de Campos — 1958*

<sup>11</sup> Este, como outros poemas da fase ortodoxa, está centrado na desarticulação de metáforas ou expressões-clichês de uso cotidiano, para criar outras e novas possibilidades de combinação. Esta desmontagem e crítica, em Haroldo de Campos, gera significados prosaicos num curto-circuito poético.

## anamorfose<sup>12</sup>

dúvida  
                    sombra  
sem dúvida  
                    na sombra  
na dúvida  
                    sem sombra  
fora de dúvida  
                    hora de sombra  
hora de dúvida  
                    fora de sombra  
sem sombra de dúvida

sombra  
                    dúvida  
sem sombra  
                    na dúvida  
na sombra  
                    sem dúvida  
hora de sombra  
                    fora de dúvida  
fora de sombra  
                    hora de dúvida  
sem dúvida de sombra

sem dúvida  
                    sombra  
na sombra  
                    dúvida  
na dúvida  
                    sem sombra  
hora de dúvida  
                    fora de sombra  
fora de dúvida  
                    hora de sombra  
de sombra sem dúvida

*Haroldo de Campos — 1959*

<sup>12</sup> Aqui, a desmontagem do clichê (**sem sombra de dúvida**) combina a mesma construção rigorosa dos poemas anteriores com certa liberdade metafórica.

u m <sup>13</sup>  
 m o v i  
 mento  
 compondo  
 além da  
 nuvem  
 um  
 campo  
 de  
 combate  
  
 mira  
 gem  
 ira  
 de  
 um  
 horizonte  
 puro  
 num  
 mo  
 mento  
 vivo

*Décio Pignatari — 1956*

**ra terra ter  
 rat erra ter  
 rate rra ter  
 rater ra ter  
 raterr a ter  
 raterra terr  
 araterra ter  
 raraterra te  
 rraterra t  
 erraraterra  
 terraraterra**

*Décio Pignatari — 1956*

<sup>13</sup> Um dos exemplos mais puros do que é a "fisiognomia" na fase orgânica: o poema é uma descrição cinética de seu próprio conteúdo, montada sobre um eixo vertical fixo (a letra **m**) e alguns dispersos e casuais rebatimentos (por exemplo: o eco **mira - ira**). Um processo mental de vivificação do movimento, a partir da própria palavra (movimento: momento/vivo).

o organismo quer perdurar

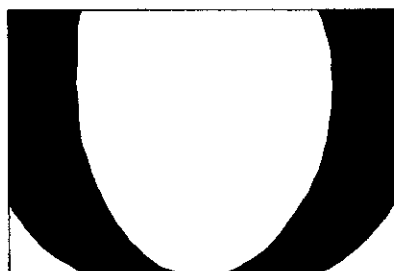
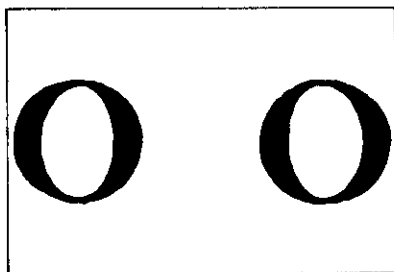
o organismo quer repet

o organismo quer re

o organismo quer

o organism

orgasm



14

*Décio Pignatari — 1960*

<sup>14</sup> Originalmente, é um poema para ser folheado, reproduzido aqui de modo precário. Excitado ao correr das páginas, o poema aspira ser o orgasmo total que se perde em si mesmo, ou seja, no próprio O da palavra: zero do organismo, infinito da linguagem. Assim aparece uma temática bem cara a Décio Pignatari: a transformação do biológico em humano, em processo mental, a transformação do animal em homem, da vida em cultura. Afirmção plena da vida por meio da afirmação da razão, do sensível e do sexual, numa síntese feliz. Pensar com todos os sentidos em liberdade, uma afirmação humana não-mutilada em suas potencialidades.

**beba coca cola**  
**babe cola**  
**beba coca**  
**babe cola caco**  
**caco**  
**cola**

**c l o a c a**<sup>15</sup>

*Décio Pignatari — 1957*

**caviar o prazer**

**prazer o porvir**

**porvir o torpor**

**contemporalizar**<sup>16</sup>

*Décio Pignatari — 1959*

---

<sup>15</sup> Usando recursos modernos do anúncio, este poema (já um clássico) faz a crítica não só do produto como da forma persuasiva da propaganda que o divulga. Convite à congestão: um poema vermífugo. Exemplo curioso de poesia participante, entre outros, num momento tão rigorosamente formal.

<sup>16</sup> Não se iluda com a simplicidade. Substantivos tornam-se estranhos verbos, sujeito e objeto da ação confundem-se. Através de sua construção, o poema presentifica a alienação no cotidiano: contemporizar + temporalizar. Palavras deslocadas (alienadas) de seu sentido e função habituais criticam as ilusões da vida moderna



a v i d a

t e m p o

c o m i d a

p a s s a t e m p o

a v i d a

p a s s a

*José Lino Grünewald — 1959*

b e b i d a

a v i d a

f o r m a

r e f o r m a

d o r m i d a

d i s f o r m a

t r a n s f o r m a

a v i d a

c o n f o r m a

i n f o r m a

i d a<sup>18</sup>

f o r m a

*José Lino Grünewald — 1958*

*José Lino Grünewald — 1959*

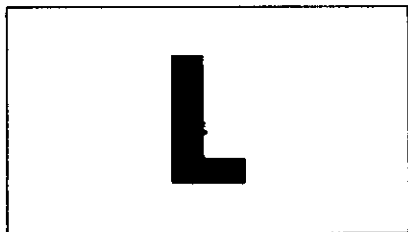
vai	e	vem
e		e
vem	e	vai

*José Lino Grünewald — 1959*

<sup>18</sup> O que José Lino Grünewald diz a respeito do cinema de Jean-Luc Godard vale para sua poesia: "O ato de filmar (*poetar*) é a experiência, e, por isso, viver a vida é viver o cinema (a *poesia*)". A busca de sentido existencial através da substantivação das palavras, num movimento circular de repetição, é o que singulariza boa parte de sua poesia. O conflito do poeta com sua angústia se traduziu num tipo de composição que impediu seu fechamento no intimismo choramingas e possibilitou precoces experiências participantes (por exemplo, "petróleo").



poema  
poema  
poema  
poema  
poema  
poema  
pó           e  
                  mó



*Edgard Braga — 1963*

mal me quer  
  se mal me queres  
                  mal

se mal me queres  
  bem mal queres  
    bem mal  
      se bem  
                  queres

bem bem me queres  
se bem mal queres  
se bem bem mal queres

mal me queres  
mal me quer  
                  bem bem queres

mal me quer  
mal me queres

bem  
me  
se

*Edgard Braga — 1963*

eram homens  
cada qual com seu cavalo  
de água  
de vento-branco  
brancos brancos  
esporas de prata  
prata  
prata

como não falavam  
cada qual com seu cavalo  
de vento-branco  
branco - de água  
brancos  
com arreios de prata  
brida de prata  
prata

como não sorriam  
cada qual com seu cavalo  
de vento-branco  
branco de água  
brancos  
branco  
lanças de prata  
prata

como não choravam  
cada qual com seu cavalo  
branco de água branco  
brancos  
estribo de prata  
prata

como eram jovens  
cada qual com seu cavalo  
de branco vento  
de água-branco  
brancos  
branco  
crinas de prata  
cascos de prata

pelo mar entraram  
de branco-água de branco-vento  
com suas malhas  
de prata-vento  
de vento-branco  
brancos  
de água vento

**F**

na minha luva de ouro  
escondi raças e povos

na minha luva de prata  
escondi minha vergonha

na minha luva de pedra  
escondi a minha morte

na minha luva de ferro  
escondi o meu silêncio

cavaleiro cavaleiro  
joga tua luva ao vento

cavaleiro cavaleiro  
joga tua luva ao vento

cavaleiro cavaleiro  
joga tua luva ao vento

cavaleiro cavaleiro  
guarda tua luva  
e  
vento

*Edgard Braga*<sup>19</sup> — 1963

---

<sup>19</sup> Edgard Braga já era um poeta-senhor quando se encontrou com a Poesia Concreta. Sua trajetória começa nos anos 20, com uma poesia de tom parnasiano-simbolista, incursionando pela onda classicizante típica dos anos 40 (tipo Geração de 45). Embora os poemas aqui selecionados sejam tardios, escritos entre 1960 e 1963, portanto após a explosão concretista propriamente dita, deve-se notar que apresentam traços singulares e originais. Observe que sua construção se faz pela mistura de canto folclórico, balada, delicada musicalidade, somados à liberdade que as novas técnicas da Poesia Concreta oferecem (veja, em especial, os poemas “na minha luva de ouro” e “eram homens”). A partir de *Soma*, livro onde se encontram os poemas aqui transcritos, sua obra ganha mais em dicção própria e explode criativamente.

a t é  
 i  
 c  
 e s t  
 a  
 c a  
 e s t  
 i  
 c a  
 e t c  
 a  
 c

*Ronaldo Azeredo — 1956*

r u a r u a r u a s o l  
 r u a r u a s o l r u a  
 r u a s o l r u a r u a  
 s o l r u a r u a r u a  
 r u a r u a r u a s

*Ronaldo Azeredo — 1957*

como o vento  
 comovido  
 com o ouvido  
 como o vivo  
 locomovido  
 ou vindo

*Ronaldo Azeredo — 1957*

<b>solitário</b>	<b>solidário</b>	<b>solitário</b>
<b>solitário</b>	<b>solitário</b>	<b>solitário</b>
<b>solidário</b>	<b>solitário</b>	<b>solitário</b>
<b>solidário</b>	<b>solidário</b>	<b>solitário</b>

*Ronaldo Azeredo — 1959*

**E**

**V V V V V V V V V V**  
**V V V V V V V V V E**  
**V V V V V V V V E L**  
**V V V V V V V V E L O**  
**V V V V V V V E L O C**  
**V V V V V E L O C I**  
**V V V V E L O C I D**  
**V V V E L O C I D A**  
**V V E L O C I D A D**  
**V E L O C I D A D E**

*Ronaldo Azeredo*<sup>20</sup> — 1957

<sup>20</sup> Ronaldo Azeredo é o único poeta concreto que não escreveu versos. Muito jovem alinhou-se ao Concretismo e criou algumas de suas peças mais emblemáticas. Por sua simplicidade de construção, estes poemas tornaram-se dos mais conhecidos e serviram até como uma espécie de modelo para a identificação dos procedimentos concretistas de modo geral: o poema como mera representação gráfica de uma idéia abstrata ("velocidade", "solitário", "tic-tac"), de um fenômeno natural ("ruasol"), etc.

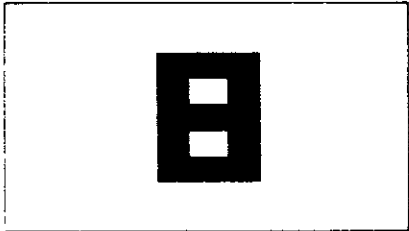
e s p a ç o  
 e s p a ç o e s  
 p a ç o e s  
 p a ç o e s p a  
 ç o e s p a  
 ç o e s p a ç o  
 e s p a ç o

*Pedro Xisto*<sup>21</sup> — 1960

c h e i o  
 v a z i o  
 c h e i o  
     c h e i o  
     v a z i o  
     c h e i o  
         c h e i o  
         c h e i o

*Pedro Xisto* — 1960

<sup>21</sup> Não tendo participado do Grupo Noigandres, Pedro Xisto aderiu ao Concretismo no final da década de 50, através da preocupação comum com a cultura oriental e com a Física Moderna. Sua obra está cindida entre acompanhar as últimas experiências concretas e produzir um verdadeiro manancial de *haikais* (gênero tradicional de poesia japonesa, de composição sintética: 3 versos de 17 sílabas ao todo). Exemplo: "perigração/negra tinta fez da neve/cristalino não".



i n f i n i t o  
n f i n i t o  
f i n i t o  
i n i t o  
n i t o  
i t o  
t o  
o  
o t  
o t i  
o t i n  
o t i n i  
o t i n i f  
o t i n i f n  
o t i n i f n i

S	O	L	I	D	A		S	O	L	I	D	A
S	O	L	I	D	A	O	,	,	,	,	,	O
S	O						,	,				
		L	I	D	A				,	,	,	,
S	O	L					,	,	,			
S					A		,					,
			I	D						,	,	
	O						,					
				D	A						,	,
		L	I	D	A				,	,	,	,
				D							,	
	O						,					
				D							,	
			I		A					,		,

*Wladimir Dias Pino*<sup>22</sup> - 1957

<sup>22</sup> Wladimir Dias Pino é um poeta carioca meio independente, mas que permaneceu ligado ao grupo até meados da década de 60, quando se afastou para liderar, em 1967, o movimento do Poema Processo. Sua produção (concretista) é singular e antecipa alguns dos procedimentos que serão desenvolvidos posteriormente: o poema desdobrado em séries de diferentes versões gráficas, entre as quais poemas-objetos. Há uma versão de 1962 de "solido", sob a forma de caixa com cartões soltos, dobraduras, etc. (Ver o comentário de Augusto de Campos sobre essa versão em "Poesia e/ou Pintura", no livro *Poesia, Anti-poesia, Antropofagia*.)



# LIFE

cor  
cor cor  
cor cor cor  
cor asa  
asa  
asa cor  
asa cor cor  
asa cor cor cor  
cor ave  
  
ave  
ave ave  
ave ave ave  
ave voo  
voo  
voo ave  
voo ave ave  
voo ave ave ave  
ave vae  
  
vae<sup>23</sup>

*Wladimir Dias Pino - 1956*

---

<sup>23</sup> O movimento estrutural do vôo é construído pelos seguintes elementos: pela própria fisiognomia do poema (em forma de asa); no nível semântico, pela percepção da cor e do movimento de passagem (vae); pela notação em algarismos romanos que articulam as palavras e orientam todos os dados do poema (equivalências: cor=I, asa=V, ave=X; e assim por diante).

# O pulo da onça.

## Até onde pulará, para trás, para o êxito do verso? Ou...?

Assim Décio Pignatari anuncia, em 1961, o “salto participante” da Poesia Concreta. Nos primeiros anos da década de 60, os acontecimentos político-sociais, tensionados por uma intensa mobilização popular, criam a necessidade de se lançarem os dados novamente: artistas e intelectuais se defrontam com o compromisso de colaborar no processo de transformação da realidade brasileira.

A vanguarda concretista coloca-se o desafio de assumir o compromisso social, sem renunciar às experimentações e avanços formais. O *slogan* do poeta russo Maiakóvski — “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária” — passa a ser a nova bandeira do grupo.

Nesta fase das chamadas “concreções semânticas”, pretende-se revigorar a linha da crítica e da sátira sociais, que, como vimos, já percorria lateralmente a obra de alguns poetas (“beba coca-cola”, “petróleo”, “solitário”). A abertura semântica, para a inclusão de temas sociais, bem como a ampliação das possibilidades comunicativas do poema, para atingir uma faixa mais ampla de leitores, são as preocupações dominantes.

Diante das alternativas de engajamento, os concretistas situam seu projeto por oposição às tendências nacionalistas de “arte popular

revolucionária” como, por exemplo, a proposta dos Centros Populares de Cultura, nas quais criticam, em especial, a retórica demagógico-populista. Para eles, o problema do engajamento poético só poderia se resolver em termos “estético-industriais”, equivalentes às relações de produção e consumo da sociedade urbano-industrial. Assim como a questão do nacionalismo deveria se resolver em termos críticos, de articulação entre o dado nacional (particular) e o dado internacional (geral).

O diálogo com o Grupo Tendência, de Minas Gerais, que desde 1957 publicava uma revista de mesmo nome, defendendo uma linha de “vanguarda engajada”, resultou numa espécie de frente vanguardista que pregava um “nacionalismo crítico”. Devoração de técnicas e informações universais para “através de um salto qualitativo, afirmar-se uma poesia como produto acabado de vigência inclusive para esse universal”. Em 63, realiza-se em Belo Horizonte a Semana Nacional de Vanguarda, um encontro de poetas e grupos que define o projeto poético de uma “vanguarda participante” através de um comunicado conjunto. Em síntese: “A contribuição do poeta para a transformação da realidade tem de basear-se no modo de ser específico da poesia como ato

criador". Veja, na secção Aventura Planificada, os textos "Contexto de uma vanguarda", "A situação atual da poesia no Brasil", Editorial Invenção 1.

A produção concretista desta fase reflete as contradições ideológicas daquele momento histórico, bem como os impasses que se criaram no interior do próprio projeto. Os concretistas assumem as tarefas do engajamento, mas resistem aos próprios termos em que esse engajamento é colocado na época: poesia como "mensagem", palavra de ordem, facilidade de compreensão, diluição. A tarefa política consiste, ao contrário, em quebrar hábitos de leitura, revolver maneiras de pensar, negar as formas estabelecidas de comunicação. A relação dos

poemas com as tarefas imediatas da participação e da comunicação poéticas é, portanto, contraditória, assim como tinha sido, na fase precedente, a relação entre o poema-objeto-útil e as exigências do consumo.

Talvez se possa dizer que a produção bem menor desta fase, os poucos avanços formais sejam sintomas da consciência das contradições que a tarefa participante colocava. Parece que o Concretismo viveu este momento como uma "servidão de passagem", atravessando um terreno que não era seu, pressionado mais pela urgência das solicitações da época do que pela força das próprias soluções que emergem de seu projeto.

## SERVIDÃO DE PASSAGEM

### proêmio

mosca ouro?  
mosca fosca.

mosca prata?  
mosca preta.

mosca íris?  
mosca reles.

mosca anil?  
mosca vil.

mosca azul?  
mosca mosca.

mosca branca?  
poesia pouca.

o azul é puro?  
o azul é pus

de barriga vazia

o verde é vivo?  
o verde é vírus

de barriga vazia

o amarelo é belo?  
o amarelo é bile

de barriga vazia

o vermelho é fúcsia?  
o vermelho é fúria

de barriga vazia

a poesia é pura?  
a poesia é para

de barriga vazia

poesia em tempo de fome  
fome em tempo de poesia  
poesia em lugar do homem  
pronome em lugar do nome  
homem em lugar de poesia  
nome em lugar do pronome  
poesia de dar o nome  
nomear é dar o nome  
nomeio o nome  
nomeio o homem  
no meio a fome  
no meio a fome

## poema

de sol a sol  
soldado  
de sal a sal  
salgado  
de sova a sova  
sovado  
de suco a suco  
sugado  
de sono a sono  
sonado  
sangrado  
de sangue a sangue

onde mói esta moagem  
onde engrena esta engrenagem  
moenda homem moagem  
moagem homem moenda  
engrenagem  
gangrenagem

de lucro a lucro  
logrado  
de logro a logro  
lucrado  
de lado a lado  
lanhado  
de lodo a lodo  
largado

sol a sal  
sal a sova  
sova a suco  
suco a sono  
sono a sangue

onde homem  
essa moagem  
onde carne  
essa carnagem  
onde osso  
essa engrenagem

homem forrado  
homem ferrado  
homem rapina  
homem rapado  
homem surra  
homem surrado  
homem buraco  
homem burra

homem senhor  
homem servo  
homem sôbre  
homem sob  
homem saciado  
homem saqueado  
homem servido  
homem sorvo

homem come  
homem fome  
homem fala  
homem caía  
homem soco  
homem sacco  
homem mó  
homem pó

quem baração  
quem vassalo  
quem cavalo  
quem cavalga  
quem explora  
quem espólio

açúcar  
nesse bagaço?  
almíscar  
nesse sovaco?  
petúnia  
nesse melaço?

quem carrasco  
quem carcaça  
quem usura  
quem usado  
quem pilhado  
quem pilhagem

índigo nesse buraco?

ocre  
acre  
osga  
asco

quem uísque  
quem urina  
quem feriado  
quem faxina  
quem volúpia  
quem vermina

canga cangalho cagaço  
cansaço cachaço canga  
carcaça cachaça gana

de míngua a míngua  
de magro a magro  
de morgue a morgue  
de morte a morte

carne carniça carnagem

só moagem  
ossomoagem

sangragem sangria sangue

sem miragem  
selvaselvagem

homemmoendahomemmoagem

servidão de passagem<sup>24</sup>

*Haroldo de Campos — 1961*

---

<sup>24</sup> Instigante exemplo de poesia participante produzida no Brasil nos anos 60. Observe que o poema descreve, ao mesmo tempo que realiza, os impasses do engajamento artístico: entre **poesia-pura** e **poesia-para**, ou seja, poesia que participa imediatamente dos problemas sociais sem, contudo, sacrificar o poético. Observe ainda que o texto está dividido em duas partes: o **proêmio** que descreve e interroga seus próprios impasses; e o **poema** que reconstitui um processo de exploração e alienação sociais em que se evidencia a impossibilidade da **poesia pura** e se realiza a possibilidade da “poesia impura” (marcada por seu tempo), pelo menos enquanto passagem: “servidão de passagem”.

# ALEA I

## VARIAÇÕES SEMÂNTICAS

(uma epicomédia de bolso)

O ADMIRÁVEL o louvável o notável o adorável  
o grandioso o fabuloso o fenomenal o colossal  
o formidável o assombroso o miraculoso o maravilhoso  
o generoso o excelso o portentoso o espaventoso  
o espetacular o suntuário o feerífico o feérico  
o meritíssimo o venerando o sacratíssimo o sereníssimo  
o impoluto o incorrupto o intemerato o intimorato

O ADMERDÁVEL o loucrável o nojável o adourável  
o ganglioso o flatuloso o fedormenal o culossádico  
o fornaldado o ascumbroso o iraguloso o matravisgoso  
o degeneroso o incéstuo o pusdentoso o espasmventroso  
o espetacular o supurário o feezífero o pestífero  
o merdentíssimo o venalando o cacratíssimo o sifelíssimo  
o empaluto o encornupto o entumurado o intumorato

NERUM  
DIVOL  
IVREM  
LUNDO  
UNDOL  
MIVRE  
VOLUM  
NERID  
MERUN  
VILOD  
DOMUN  
VRELI  
LUDON  
RIMEV  
MODUL  
VERIN  
LODUM  
VRENI  
IDOLV  
RUENM  
REVIN  
DOLUM  
MINDO  
LUVRE  
MUNDO  
LIVRE

*programa o leitor-operador é  
convidado a extrair outras  
variantes combinatórias  
dentro do parâmetro semântico  
dado  
as possibilidades de permutação  
entre dez letras diferentes  
duas palavras de cinco letras cada  
ascendem a 3 628 800*

sempre ceder  
sem preceder  
sempre ferir  
sem preferir  
sempre sumir  
sem presumir  
sempre ver  
sem prever

*José Lino Grünewald — 1960*

apertar o cinto  
no osso do ódio  
alertar o circo  
no olho do ópio  
atestar o luxo  
no óleo do ócio  
aceitar o lixo  
no ouro do orco  
alentar o vago  
no orto do oco  
anelar o vácuo  
no ovo do óbvio

*José Lino Grünewald — 1961*

durassolado solumano  
petrifincado corpumano  
amargamado fardumano  
agrusrado servumano  
capitalienado gadumano  
massamorfado desumano<sup>25</sup>

*José Lino Grünewald — 1961*

<sup>25</sup> A única palavra que não apresenta deformidades de montagem e de significado é, paradoxalmente, **desumano**, onde se localiza a esperança da resistência humana no mundo capitalista das relações mediadas pelo capital.

**corpo a pouco**

**pouco a corpo**

**corpo a pouco**

**pouco a corpo**

*Ronaldo Azeredo — 1960*

**fragmentos de fragmentos de prosa**

**a grande cidade**

**a grande cidade**

**o grande dragão**

**o grande dragão sem as sete cabeças sem as línguas de fogo sem a entrada da caverna na montanha sem guardar nada sem o príncipe louro de olhos azuis que com sua espada virá alvejá-lo mortalmente no coração sem guardar nada**

**um edifício:**

**35 andares**

**14 elevadores**

**1 200 janelas**

**6 000 cabeças**

**o grande dragão não cospe fogo emite ruídos ensurdecedores o grande dragão que ao ser alvejado transforma-se em uma linda princesa que por feitiço estava sob aquela forma**

**o grande dragão é tudo SOB AQUELA FORMA QUE ENGOLE**

**o taxilucrotômetro**

**muralhas de cimento  
milhares de pessoas**

**SALVE-SE QUEM PUDE**



os vasos de sangue  
sabe-se do sangue outros sabem da água

corre sangue

branca de neve (veado) matou a golpes de faca seu amante na porta da igreja na qual o outro acabara de casar

menina morreu asfixiada pelo fio da chupeta

800 pessoas trucidaram um homem que violentou menina de 4 anos

corre sangue rio das mortes

encontraram restos de um corpo humano espalhados no matagal

matou o dono do papagaio que o xingou

mulher bonita por motivos ignorados atirou-se do trem

baixou santo na preta velha que se enforcou

sabe-se que o sangue virou água sabe-se da água

deu um tiro no ouvido e foi beber no bar faleceu três horas depois

sedes

ESGANADA

VIOLENTADA

ROUBADA

era só puxar o gatilho

.....

a cidade cresce

aos 92 anos velha casa-se com bonito os papéis de casamento que ela assinou eram escrituras de venda bens no valor de 4 milhões bonito deu o pira agora enquanto a velha lava e passa o vestido de noiva pergunta: POR QUE ALGUNS CASAMENTOS DÃO CERTO E OUTROS NÃO?

derrame de cédulas falsas

miss juvenil foi raptada por conhecido milionário

bebe-se mais chopp do que água

consume-se mais cachaça do que gasolina

a cidade continua crescendo

.....

seis tiros    uma fachada    cinco tiros    duas fachadas    quatro tiros  
três fachadas    três tiros    quatro fachadas    dois tiros    cinco fachadas  
um tiro    seis fachadas

de casa para o banco  
do banco para o juro  
do juro para o roubo  
do roubo para o banco  
do banco para a casa

a cidade:    asfalto    cimento    tijolo    ferro    cal  
trabalhão

o superhomem: não voa    não dá socos    não pára o trem em  
disparada para salvar inocente dos trilhos    não prende bandidos  
que matam    que assaltam    que roubam    não salva ninguém

**ASSINA CHEQUES E ENVENENA PESSOAS COM A FUMAÇA  
DE SEU CHARUTO**

só vive na cidade    superman

a cidade:    flagrante  
as nuvens pretas de fumaça das chaminés das fábricas  
as nuvens róseas do cansaço dos operários das fábricas  
as nuvens azuis de fumaça das chaminés dos palacetes  
as nuvens amarelas de juro das chaminés dos bancos  
as nuvens vermelhas

a cidade cresce<sup>26</sup>

*Ronaldo Azeredo — 1963*

---

<sup>26</sup> Este é um dos raros textos em prosa produzidos pelos concretos, até então (1963). É uma colagem de manchetes de jornais e de elementos da paisagem urbana, que não reelabora mas registra, direta e brutalmente, a sensibilidade e o desespero dos habitantes das grandes cidades.

**pai nosso  
nosso pão  
osso nosso**

**pai  
pão nosso osso  
nosso nosso  
pai**

*Edgard Braga — 1963*

**barriga no fogo  
          panela vazia  
panela no fogo  
          barriga vazia**

**fogo no forno  
barriga no fogo  
          vazio  
          vazia**

**no fogo  
no forno  
barriga  
panela  
          vazio  
          vazio  
          vazia**

**barrela**

*Edgard Braga — 1963*

## Pavloviana<sup>27</sup>

a sineta  
  a saliva  
    a comida  
a sineta  
  a saliva  
    a saliva  
a saliva  
  a saliva  
    a saliva

o mistério  
  o rito  
    a igreja

o rito  
  a igreja  
    a igreja

a igreja  
  a igreja  
    a igreja

a revolta  
  a doutrina  
    o partido

a doutrina  
  o partido  
    o partido

o partido  
  o partido  
    o partido

a emoção  
  a idéia  
    a palavra

a idéia  
  a palavra  
    a palavra

a palavra  
  a palavra  
    A PALAVRA

*José Paulo Paes — 1962*

## ocidental

a missa  
a miss  
o míssil

*José Paulo Paes — 1964*

## Epitáfio para um banqueiro

n e g o c i o  
  e g o  
    o c i o  
      c i o  
        O

*José Paulo Paes<sup>28</sup> — 1963*

<sup>27</sup> Pavlov, Ivan P. — cientista russo que desenvolveu, através de estudos de Psicologia Experimental, uma teoria do condicionamento humano, sujeito a técnicas de estímulo-resposta.

<sup>28</sup> Significativamente, José Paulo Paes aproximou-se do grupo concretista nesta fase participante, embora sua identificação nunca tenha sido plena. Incorporou alguns procedimentos técnicos para ampliar, de modo muito particular, as possibilidades tradicionais do epigrama, do trocadilho e do humorismo tipográfico, quase sempre com objetivo de crítica social.

# Poesia de olho vivo.

## Ver com olhos livres.

A Poesia Concreta sempre esteve próxima das artes plásticas e visuais e dialogou intensamente com os pintores concretos nos anos 50. O poema-coisa explorava as potencialidades gráficas da palavra e mergulhava num nível de significação que a poesia tradicional não considerava. Portanto, nada mais natural que, um dia, a viagem visual prosseguisse para o não-verbal e a Poesia Concreta passasse a incorporar a fotografia, a colagem, o desenho e os grafismos de toda ordem.

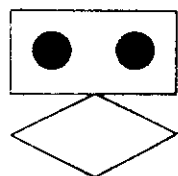
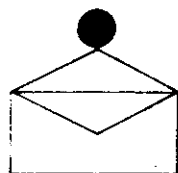
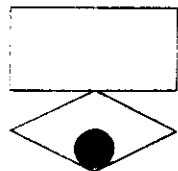
Essa fase é o momento final de um esforço sistemático e programado de trabalho coletivo. Décio Pignatari lança, em 1964, um manifesto (assinado conjuntamente por Luiz Ângelo Pinto) formulando a idéia do poema-código (ou semiótico). Por trás desta idéia existia o desejo de reformular a proposta de poesia participante, transformando o poema-sem-palavras numa forma visual de comunicação universal. A linha de experimentação do Concretismo seguia caminho, buscando relações que estivessem além do código verbal. E não é por acaso que os poemas-código de Décio e os pop-cretos de Augusto de Campos sirvam de testemunho de época, escritos após o golpe militar de 1964.

Ao mesmo tempo que o Concretismo vivia a fase final de uma militância ortodoxa, passava a incorporar sensivelmente novas questões e

a explodir em várias direções. A visualidade está agora ligada diretamente à realidade urbana e industrial, onde o "realismo total" se desintegra e ganha novos sentidos. Os poemas transam os detritos do mundo industrial; suas imagens-marcas, irônicas e sem funcionalidade, investem contra o cotidiano e indagam seu sentido. A sensibilidade agora presente é mais a de um transeunte enervado que lança seu testemunho anônimo, mistura de gesto enigmático e deboche, do que a de um poeta de gabinete a conceber uma utopia de reconstrução da sociedade baseada no poema e na forma. Aparece a influência Pop (por isso, os poemas de Augusto chamam-se pop-cretos) e já se prenunciam as contradições da realidade brasileira que serão matéria do Tropicalismo.

O poema-código (ver "Pelé", "labor") brinca com a comunicação direta e funcional, levando ao paradoxo lógico com formas visuais. As tatuagens de Edgard Braga (ver em especial "Vocábulo") são formas de escrita que aproveitam a espontaneidade do traço, verdadeiros caligramas selvagens, que não explicam, mas registram. Os logogramas de Pedro Xisto oferecem uma percepção ampliada e mágica do significado vivo das palavras (ver em especial "Zen"). Deve-se notar a ausência do poema-sem-palavras na produção de Haroldo de Campos.

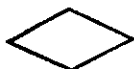
# PELÉ



chave léxica



pelé



a pátria é a família  
(com televisão) amplificada



no fim dá certo

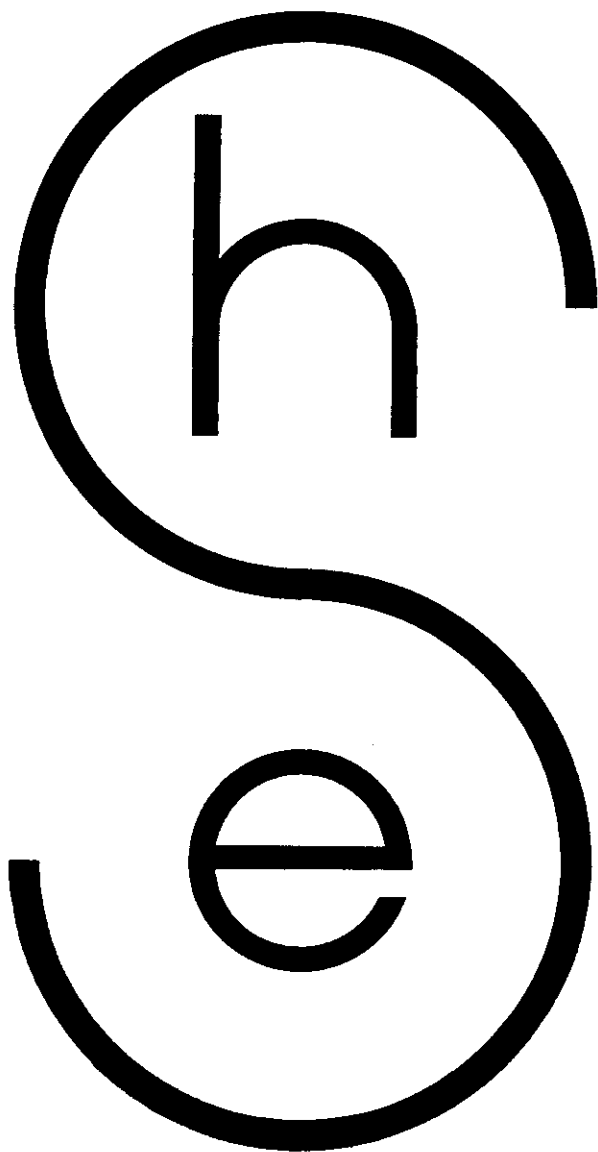


29

*Décio Pignatari - 1964*

<sup>9</sup> Estrepolias gráficas com as formas geométricas da bandeira do Brasil, às quais são atribuídos significados satíricos que visam diretamente as posições reacionárias da classe média no contexto do golpe de 1964. Lembrem-se as famosas Marchas da Família com Deus pela Liberdade, bem como o otimismo escapista de seus mitos (Pelé, Rui Barbosa) e de suas expressões consoladoras e alienadas.





he = ele  
& = e  
She = ela

S = serpens  
h = homo  
e = eva

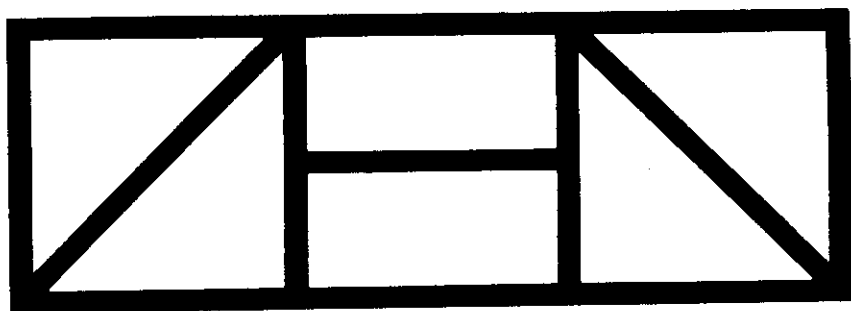
*Pedro Xisto — 1966*

---

<sup>30</sup> Epitalâmio: canto ou poema nupcial.



ZEN



*Pedro Xisto — 1966*

# LIMITE DO OLHO

LIMITE DO EU  
OLHO POEMA

LIMITE DO EU

LIMITE DO EU OLHO POEMA

LIMITE DO EU OLHO POEMA

LIMITE DO EU OLHO POEMA

LIMITE DO EU OLHO POEMA

LIMITE DO EU OLHO POEMA

LIMITE DO EU OLHO POEMA

LIMITE DO EU OLHO POEMA

LIMITE DO EU OLHO POEMA

LIMITE DO EU OLHO POEMA

LIMITE DO EU OLHO POEMA

LIMITE DO EU OLHO POEMA

LIMITE DO EU OLHO POEMA

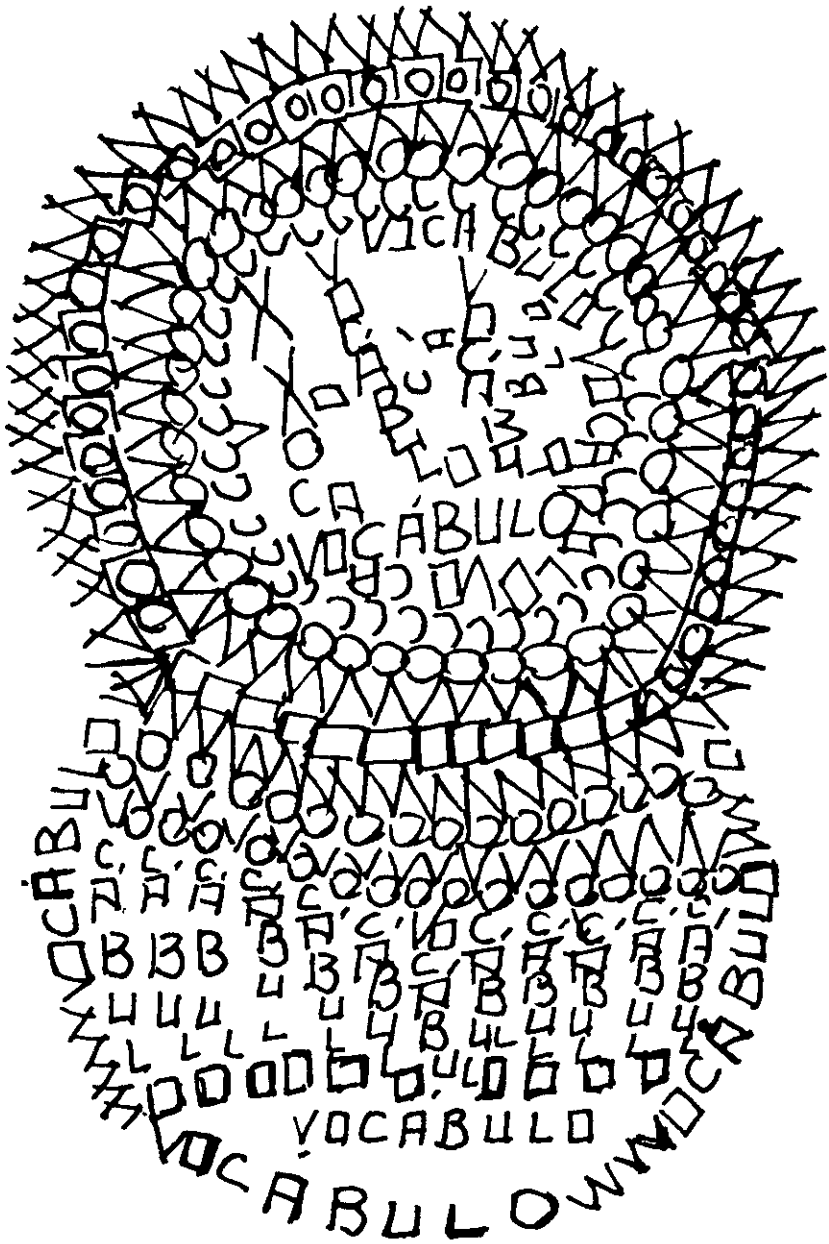
LIMITE DO EU OLHO POEMA

LIMITE DO EU OLHO POEMA

LIMITE DO EU OLHO POEMA

LIMITE DO EU OLHO POEMA

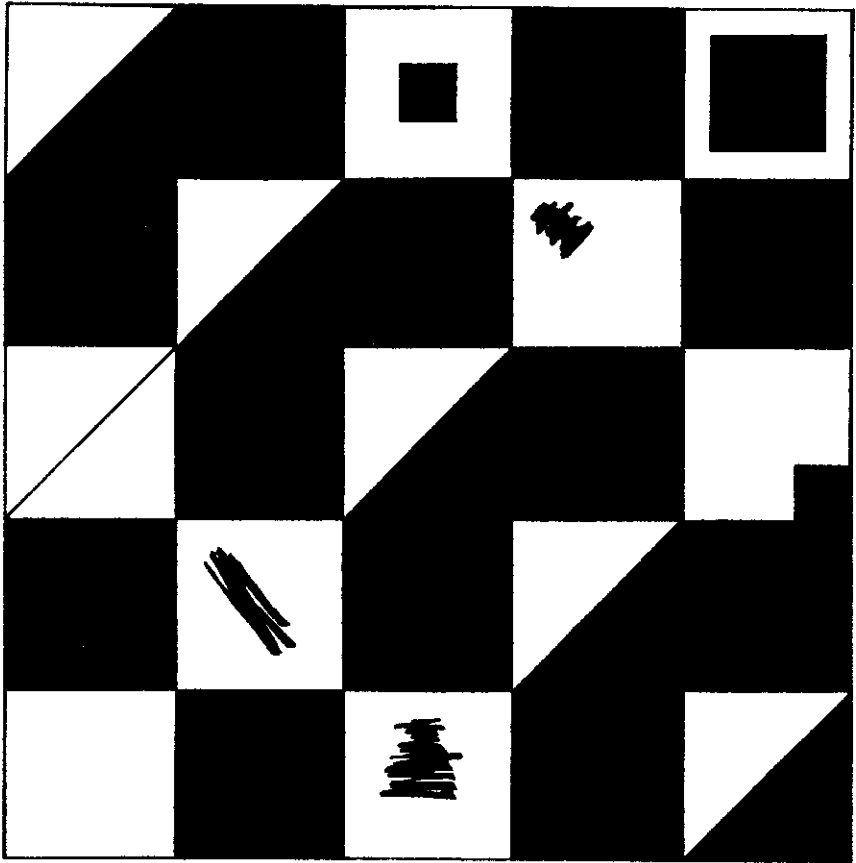
LIMITE DO EU OLHO POEMA



*Edgard Braga — 1966*

<sup>31</sup> Como diz Augusto de Campos a respeito de Edgard Braga: "Sua fantasia visual parece surpreender a irrupção da palavra no nascedouro (...), preocupação que, se existe em outros poetas da mesma linha, é congênial em Edgard Braga, obstetra-poeta. Obsletra". (Lembramos em tempo: o poeta é médico ginecologista de profissão.)

# LABOR TORPOR



chave léxica



labor



torpor

# Poesia? pois é: Poesia!

## Criar coisas realmente novas é criar liberdade.

O que existe em comum ao conjunto de textos e poemas desta parte, para que se possa chamá-los de Poesia Concreta? O leque se abriu: divergências, livre experimentalismo, invenção. Só que nesta fase de maturidade, quando o Concretismo é lido e incorporado pelas novas gerações (o Movimento Tropicalista foi a primeira dessas leituras), o poema-coisa perde a contundência da fase ortodoxa, para revelar uma interioridade poética. Sua estrutura se desintegra fluente para a expressão de conteúdos mais íntimos. Como se a estrutura tivesse alma e essa alma quisesse falar não-verbalmente, através das palavras. O poema-coisa quer respirar e mostra a nostalgia do orgânico, da vida, das experiências vividas. As palavras contam histórias secretas de terem, um dia, representado certos sentimentos e certas idéias. O Concretismo vira totem para seus criadores e permanece tabu para os leitores.

Só nos anos 70 surgem as primeiras edições comerciais dos poemas reunidos dos três poetas criadores do Grupo Noigandres. As diferenças, desde o início existentes, afloram com toda liberdade. Os concretistas são agora, antes de mais nada, poetas poetas — concretos.

Os interesses e os princípios que unem Augusto, Décio e Haroldo agora são simples. Muito

genericamente, além da experiência comum de militância vanguardista, mencionem-se: racionalismo e sensibilidade, concisão e clareza, amor à especificidade da linguagem poética, valorização da forma, conhecimento das pulsações de vida que existem nas formas e um mesmo *paideuma* (nome que Ezra Pound dá ao elenco básico de autores necessário para alguém conhecer a experiência mais criativa do passado).

Estilisticamente, nesta fase, há superação e síntese de tudo o que vimos antes. Diálogo entre o mais moderno e o mais antigo, tradição e ruptura. Haroldo de Campos deixa desabrochar o “casulo barroco” de sua poesia, fazendo uma verdadeira arqueologia das palavras e escrevendo como um geólogo, que tira palavras das pedras, uma mineralogia do texto. Augusto de Campos escuta a música suave dos trovadores provençais em suas letras-set. Reaparece uma forma delicada e sinuosa de verso, entremeadada aos requintes do leticismo e aos achados mais concretistas. Décio Pignatari, ao mesmo tempo que decreta o *Exercício Findo* de sua poesia, querendo passar de vez para a prosa, descobre estranhos sexos nas palavras e letras, passeando entre os genes e as idéias. Textos em prosa: as “Galáxias” (que vêm sendo escritas desde 63) e os fragmentos de Décio

Pignatari (que fazem parte de um projeto antigo, sempre interrompido). Augusto, em parceria com o artista plástico Júlio Plaza, procura, por meio de poemas-objetos, soluções visuais e sinéticas para jogos verbais.

A criação pode ser lida também como uma re-visão crítica da teoria e prática anteriores. Uma demonstração de que a Poesia Concreta foi capaz de uma leitura heterodoxa de si mesma. Nestes últimos anos, em que a postura da vanguarda deixa de ter o papel e o significado que tivera nos anos 50/60, e em que suas provocações são diluídas e entram na ordem do dia da indústria cultural, revitaliza-se a crença no

trabalho desinteressado, a valorização da intimidade do poeta com seus poucos (e infinitos) recursos, como únicas e mais fortes estratégias de luta cultural. Essa nova consciência transparece quando Augusto de Campos, em 1975, interpretando o que foi o próprio movimento da Poesia Concreta, indaga: "Como diz o Décio, é estranho: três poetas do bairro das Perdizes, aos quais se juntaram uns poucos companheiros, sem outra força que sua vontade, e sem outro apoio a não ser o individual para a divulgação de seus poemas, conseguiram atemorizar a poesia brasileira. Ou esta era muito fraca, ou as idéias deles eram muito fortes. O que vocês acham?".

o poeta é um fin<sup>32</sup>  
o poeta é um his

poe  
pessoa  
mallarmeios

e aqui  
o meu  
dactilospondeu:

entre o  
fictor  
e o  
histrío

eu

*Haroldo de Campos — 1971*

---

<sup>32</sup> Alguns dados sobre os poetas e formas de verso citados: Edgar A. **Poe** (1809/1849): poeta norte-americano, autor do ensaio "A Filosofia da Composição", onde compara o poeta ao histrião (veja a referência no poema: **histrío**). Fernando **Pessoa** (1888/1935): poeta português, autor do famoso verso "O poeta é um fingidor" (**fictor**). Stéphane **Mallarmé** (1842/1899): poeta francês, autor do poema "Um Lance de Dados" e um dos mais importantes da Poesia Concreta. **Dactilospondeu**: datilo (medida de verso, pé rítmico formado por uma sílaba longa seguida de duas breves) + espondeu (pé rítmico formado por duas sílabas longas).

arabescando

duzentas  
cimitarras  
assaltam o  
papel

alvor-  
califa

pássaros-cimatarras  
desvoam a  
nata  
de seda

cantante  
cali-  
grafia

branco  
(tur-  
bante)  
no  
branco

golpes  
de cimitarras

(pássaros)

a seda  
capitula

*Haroldo de Campos — 1971*

**SIGNÂNCIA QUASE CÉU (Fragmentos)<sup>33</sup>**

*aproximações ao topázio*

Tierische Natur der Flamme  
NOVALIS

um leão  
microcéfalo  
explode:  
a palavra  
topázio

*Haroldo de Campos — 1978*

<sup>33</sup> Esses três poemas são fragmentos extraídos das três seções que compõem o último livro de Haroldo de Campos *Signância Quase Céu*.

4.  
semência  
pó de luz

estelante

grafo

mas: palavras

simples  
como este  
agora  
todavia  
aqui

partículas  
sonoras  
dígitos de  
tempo  
dúvida  
lugar  
ad

versáteis

*Haroldo de Campos — 1977*

\*\*\*

céu: pistilos

faíscas do sagrado  
sob um ponteiro de diamante

escrever no vidro  
sentenças de vidro

in  
visíveis

*Haroldo de Campos — 1977*



e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumpáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremesso por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanotes milumpáginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o começo onde escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo descomeço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo e volto e revoltado pois na volta recomeço reconheço remeço um livro é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-começo começa e fina recomeça e refina se afina o fim do funil do começo afunila o começo no fuzil do fim no fim do fim recomeça o recomeço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e regressa e retece há milumaestórias na mínima unha de estória por isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta ou me descanta o avesso da estória que pode ser escória que pode ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada de nada e nures de néris de ralo de raro e nacos de necas e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro e aqui me meço e começo e me projeto eco do começo eco do eco de um começo em eco no soco de um começo em eco no oco eco de um soco no osso e aqui ou além ou aquém ou lácolá ou em toda parte ou em nenhuma parte ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou menos atrás ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo rés começo raso começo que a unha-de-fome da estória não me come não me consome não me doma não me redoma pois no osso do começo só conheço o osso o osso buco do começo a bossa do começo onde é viagem onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornasso! viagem de maravilha onde a migalha a maravilha a aparé é maravilha é vanilla é vigília é cintila de centelha é favila de fábula é luminula de nada e descanto a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala<sup>34</sup>

*Haroldo de Campos — 1963*

<sup>34</sup> No momento em que o visual era explorado pelos demais poetas concretos (fase anterior), Haroldo de Campos fazia sua prosa. Este é o primeiro fragmento (1963) do livro *Galáxias*, projeto de prosa concebido como uma obra em progresso que vai sendo escrita ao longo da vida. Na verdade, é uma perseguição obsessiva da própria vida: registra uma infinidade de acontecimentos vividos, episódios passageiros, percepções instantâneas, lembranças, conversas escutadas ao acaso. Texto e vida se confundem: outras experiências, outros livros, outras narrativas se sobrepõem, injetando vida no fluxo sanguíneo das *Galáxias*. Cada fragmento segue um modelo (número fixo de linhas, ausência de pontuação) em que o fluxo da escrita embaralha todos os dados num tempo sempre presente. Até hoje foram publicadas 50 fragmentos, cada um deles guardando sua autonomia e podendo ser lidos em qualquer ordem.

atrocaduca pacacausti dupli elastifei ro fugahistori lo qualubrimendi multiplioi organiperiodi o diplasi publicirapareciprorustisagasi mpitenaveloveravivaunivora cidade  
city  
cité<sup>35</sup>

*Augusto de Campos — 1963*

---

<sup>35</sup> Mapa urbano em forma de palavra gigante costurada pela sensibilidade de um transeunte. Vários prefixos latinos (existentes em diversas línguas) correm em direção de um sufixo comum a todos, para encontrá-lo, ao fim, transformado em palavra (**cidade**, **city**, **cité**). Tente ler a palavra inteira em voz alta.



• ND★ QU★R QU★ V•C★ ★ST★JA

★M MART★ •U ★LD•RAD•

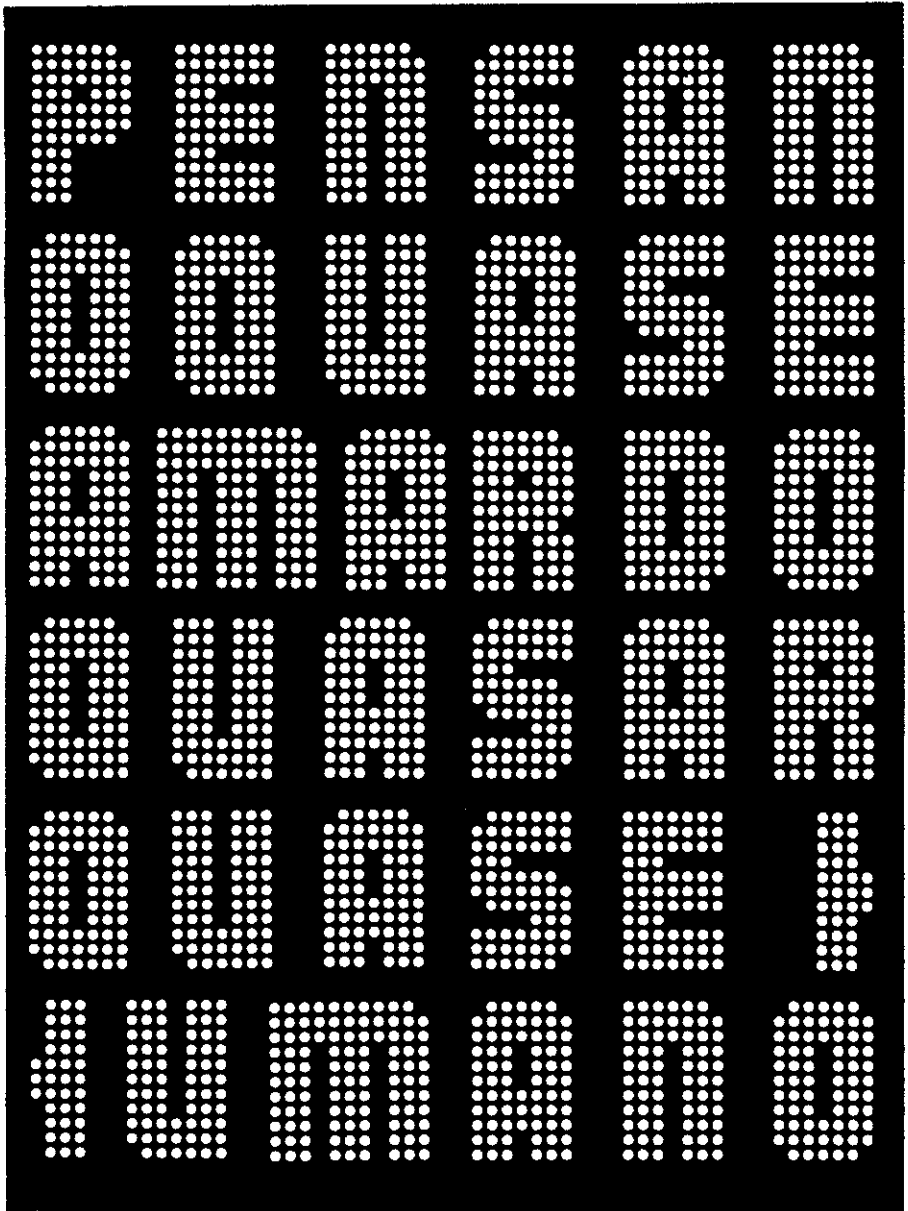
ABRA ▲ JAN★LA ★ V★JA

• PULSAR QUAS★ MUD•

ABRAÇO D★ ANOS LUZ

QU• N•NIUM SOL AQU•C•

• OCO •SCURO •SOU•C•



MEMOS

COMO  
PARA  
REST  
CJNS  
TANT  
ELUZ  
QUEA  
MEMO  
RIAA  
FLOR  
AMAS  
NÃOS  
ABER  
ETER

AMAR  
GOES  
TEMO  
*MEN.T*  
OAMA  
ISQU  
*EMÉ*  
MORI  
AMOR  
DEMÀ  
STAO  
CONS  
EGUE  
AMAR

EPAS  
SASS  
IMPA  
SSAA  
SSIM  
PASES  
AMEM  
ORIA  
ASSA  
SSIN  
ADOM  
COMEN  
TOQU  
EPAS

DO LIMITE QUE ME LIMITA

O OLHO ILUZ

CORPOR

UM CRITO QUE NÃO CRITA

AMOR

A ALMA INDIZ

AS INFINITO QUE INFINITA

*Augusto de Campos — 1978*

homem  
uēwōm

*Décio Pignatari — 1968*

man  
wōmah

*Décio Pignatari — 1968*

man  
uēwōm<sup>37</sup>

*Décio Pignatari — 1968*

---

<sup>37</sup> Variações gráfico-eróticas a partir de encontros casuais que a própria morfologia das palavras favorece: **man** (homem) está dentro de **woman** (mulher), e vice-versa, é claro.



STÈLE POUR VIVRE N. 5

SUMUS (SIMO) ( ) IIII KI I I I I I SIMUS

S P M P I I I N S P M P N A N I K I I P I I N S I M I I

U M E I M I I

D :

SIG

IS

SPI

M /

HOR

D :

<sup>38</sup> Quinto texto de uma série publicada ao longo da trajetória do poeta, desde a fase Noigandres. O título é uma espécie de lema e dilema entre a inscrição funerária (stèle, estela) e a vida da linguagem. Para ajudar a compreensão, leia-se cada linha como uma tradução da anterior: 1.º) **somos como o outro** como **somos** = cromossomos (trocadilho sonoro); 2.º) **semeton** (em grego, signo, símbolo); **semen** (do latim, semente, produto, sêmen); **anthropon** (em grego, relativo aos homens); **simil** (do latim, semelhante, igual); 3.º) compare a forma como a quase-palavra homem está escrita (os O testiculares) com o poema "Organismo" (p. 34); 4.º) decifre essa frase lacunar como uma espécie de tradução completa das linhas anteriores.

# Noosfera<sup>39</sup>

chanutes aders wrights demoiselles voisin  
s blériots fluindo sedas tensas libélulas  
ouro onvionleta no por de ar de ocre da t  
arde lá em baixo sobre a calota megalopol  
itana em olho-de-peixe sign (ÕS DECOLANDO  
PLANANDÕ CIRCUNVÕLUINDO SOBRE LÕBÕS CALÕS  
QUIASMAS BULBOS VENTRICULÕS TRÍGÕNÕS PEDÚ  
NCULOS FENDAS DE RÕLANDÕ E SYLVIUS SOB UM  
CÉU PARIETAL)

*Décio Pignatari — 1972*

---

<sup>39</sup> **Noosfera**: *noos* (genitivo grego: da mente, do pensamento) + *sfera* (grego: esfera), reino das idéias e dos signos. Tem diferentes acepções desde Aristóteles até Teilhard de Chardin. **Chanutes, Aders, Wrights, Demoiselles, Voisin, Blériots**: alguns dos inventores de aeroplanos e seus primitivos aparelhos. **Olho-de-peixe**: lente fotográfica de grande angular. **Lo-bos, calos, quiasmas**, etc.: partes e cavidades do cérebro.

## PHÁNERON<sup>40</sup>

CORREUN UAA FIOC ORR / FUE NTROO UTRAV EZN  
ESSAC AIXAD' ÁGUAÁ TÉO SACOL ANTEJOUAF RIAO  
SP ÉSN OL IMOÁ VOZD ISTANCEP ORT ODOSO SL  
ADOSD OSQ UADRADOŠD EC IMEN / TODASA SV EZESQ  
UEP ONHOO SP ÉSN OS ILÊNCIOD OC ORREDORE  
STRONDAVAN OSC OSTADOSO CONTRAPESOD EF ERR  
OP ENDENTEP ARAF ECHARO PORTÁOZINHOR ECORT  
ADON OP ORTÁOE DOO UTROL ADOF IMD ET ÚNELC  
RESCEN AF SQUINAO CILIN

SOLA CREPE:

DROM ALHADOA TARRACADOD OP ASSOCAL AMBEN  
DOP ELOSO LHOSJ ACARÉSA BEIÇORRAC RUAD EG  
ELÉIAD EA M / OLHAT AOF ORTEV ENDO SEN UAE  
MM IMQ UEF ICOUA GITANDOA SM ÁOSE MP OUSOE  
NGALFINHADOD EP OMOSSO AIAD AFU MN ÓD EC  
ALORS ANGRUO-MEA NU / CADA V EZQ UEP ASSOP  
ELOS ALÁOI AE SPIARP ORU MAD ASP ORTASD OC  
INEMAE SCRÍNION OE SCUROE NTREB AMBINELASD  
ET ÁBUAC ELESTEF RANJASA MAREI

TÁPIA<sup>41</sup>

ASO NDEP RATEOUP ARAS EMPREA PEDRAF RANCAD  
OM E / DOMINGOA ZULS OZINHOT EPIDOB ANHON AD  
UCHAS OBA CAIXAM ASO SOLJ ÁE RAMS EISH ORASE  
NTRA DASP ELASC RUZESV AZADASN OA LTOĐ AP  
AREDEO SCILAME CINTILAMP ELAC ABEÇAT EMPLEO<sup>42</sup>  
SP AGODESD EE SPUMAC AMPANULASR OXASE NQUA  
NTOL ÁE ALIP ERAS USTENTAVAO CHEIROD EV ERÃO  
N OP OMARS USPENSON OC ISCOD EO UROD AC ALMAS  
OL / ARD EG UL

FAY WRAY<sup>43</sup>

OSOÉ OM FUN OC ADENTEV AZIOE QUANDOÁ ST  
ESOURASD EM ADEIRAI STRAÇ ALHARAMO ESTRÉPIT  
OD EU MAP EDRAO OZ INCAMEL UE STAVAD IANTEĐ  
AB ONBONNIÉREC HUPETASD LC HOCOLATEI ICORN  
UMC HÁOD EP APFÍSP RATAV ERMELHIOV IOLITAM  
ARAVILHAE NTRET RIZESD EP URPURINAE FÍMB  
RIASD EC ELOFA / NEMT ENHOC ORAGEMĐ ER FOLH  
ARM UITOO SC ARTAZESĐ OF RANQUISTEMT IVM  
DANLIRAE SEDFV OUA TÉA CASAD



Ela, pivô do Pháneron / 1938



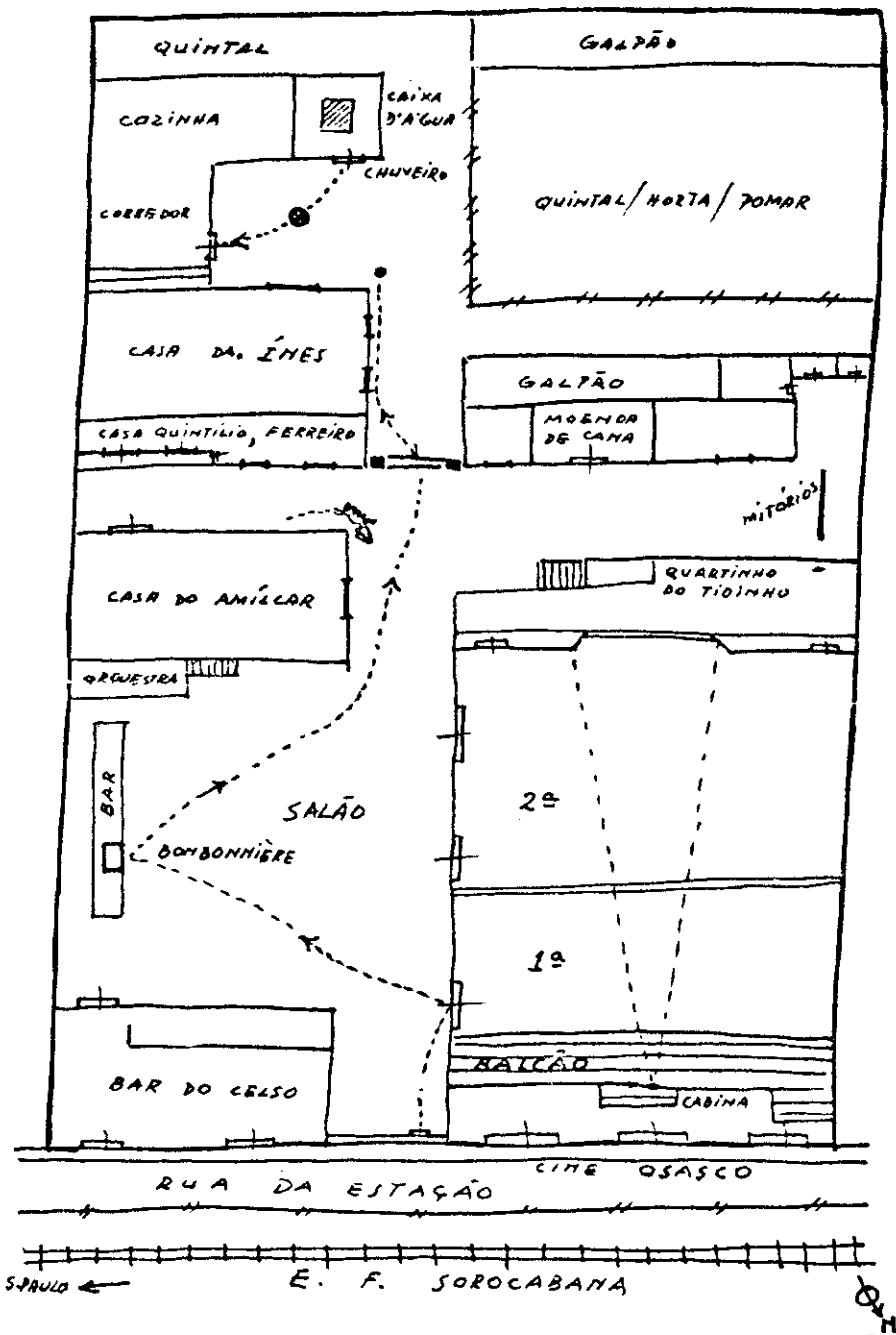
Ele, quando viveu o Pháneron

<sup>40</sup> **Pháneron** (adjetivo derivado da raiz do verbo grego *phaino*, que quer dizer mostrar, exibir, evidenciar): segundo Décio Pignatari, é tudo que pinta na cabeça em qualquer momento.

<sup>41</sup> **Tápia**: brincadeira infantil que consiste numa espécie de roubo autorizado entre amigos.

<sup>42</sup> **Temple**: Shirley, menina-prodígio, atriz de filmes de Hollywood nos anos 30.

<sup>43</sup> **Fay Wray**: atriz que faz o papel de namorada de King Kong, na primeira versão do filme.



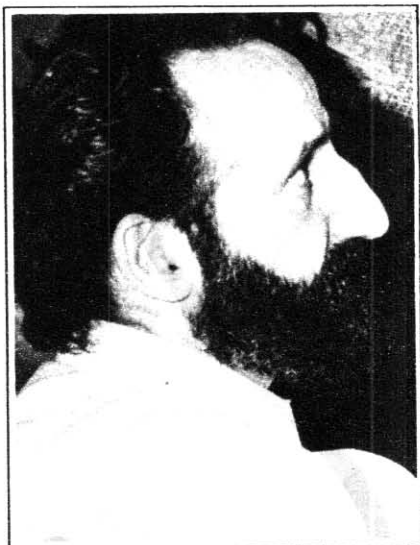
AT IAA SQ UATORZEC HAMINÉSD AC ERÂMICAÐ EO  
 SASÇOD OO UTROL ADOD OST RILHOSO BELISCAMA  
 PARADAG LANDED OS OLD EIXANDOO VIOLETAM  
 USGUEARA CORCOVAD OJ ARAGUÁE EUE MPURRARO  
 VERMELHOD ESCASCADOD OP OR / TÁOS OLTOD EM  
 IMV OUE RGUENDOÁ SC ABECINHASÐ EM INERVAQ  
 UEP RENDEMA SV ENEZIANASQ UANDOM EP UXEIP  
 ELAM ÁOE SQUERDAN AQ UINAD AC ASAE BÓRISK 45  
 ARLOFFP ARECII MENSON OT EM

PAPELOTE

POD OP ÁTIOM ECHAV IRGULANDOO LHEIRAL OIRAD  
 EDOD EE SPUMAN OU MBIGOD UASU NHADASÐ EV  
 ERDED U ASP ONTASÐ EA MENDOIME MC ASCAE  
 NCRESPANDOO SP EITINHOSO CORTEI NCHADINHOB  
 UCETAD OP ESSEGOU MAI MPIGEMR OSADAL UZIDIAV  
 APORIZANDOO POLPAQ UER ODOPIAA FENDAG RAND  
 EE MF UGAS EMC ACHINHOSP ELAP OR / TAMBÊMU MC  
 HEIROD EE RVA—DOCEE FRUTASB ICADASQ UANDOO  
 LHEIO COLARDASP EGADASM OLHADASE MD IAGON  
 ALN OQ UENTEF OFOD OL AJEDOE OS ANHAÇOC  
 INZAZULAA CIMAQ QUARTOC RESCENTED EU MA ÇOV  
 VIU? D ESFERIDOO PEDRAD EE STILINGUEC OMOU MT  
 RECHOQ UEP ASSA 46



Ele, quando registrou o Pháneron / 1954



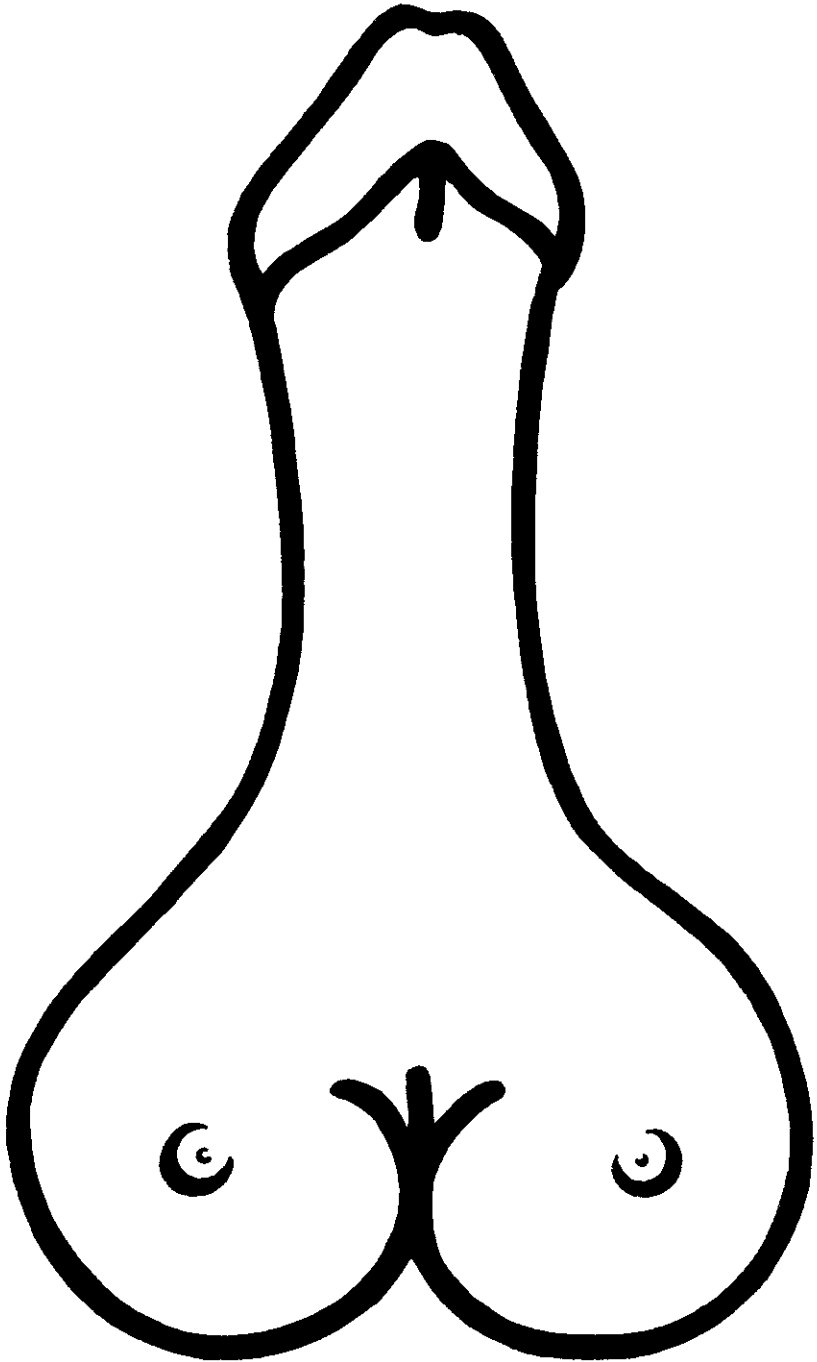
Ele, quando desrefez o Pháneron / 1973

*Décio Pignatari — 1973*

44 **Ronqueira:** pistola caseira feita de um pedaço de cano e de madeira.

45 **Boris Karloff:** ator especialista em filmes de terror e mais conhecido por sua atuação como Frankenstein (no texto aparece **Franquistém** e **Pedra Franca**).

46 Um poema autobiográfico, feito de memórias e lembranças. O texto corre fora de foco e fora de rotação. Para experimentar a prosa, descole as palavras e passe a limpo. Assim, poderá ler outro texto escondido sob o texto-fantasma.



# Aventura planificada

Não há teoria que não seja fragmento de uma autobiografia, como diria o poeta Paul Valéry. Um dos aspectos mais específicos do movimento concretista é o exercício teórico que acompanha a prática criativa de seus poetas. Os anos mais polêmicos de ruptura, afirmação e conquista de um espaço de atuação (1955/1967), renderam uma intensa atividade teórica e crítica. Através de artigos, manifestos e ensaios, o movimento foi sendo formulado como uma reflexão global, que não se preocupou apenas com os aspectos formais e construtivos da poesia, mas também com sua inserção num quadro histórico-cultural bem mais amplo.

A relação teoria e prática foi das mais curiosas: uma verdadeira instigação recíproca de uma sobre a outra. Mas esta interdependência deve ser lida em suas contradições, antecipações e defasagens. Isto porque a busca de uma estrita coerência entre as propostas e as obras realizadas bloqueia uma compreensão mais ampla do que foi essa atividade poética desenvolvida em duas frentes simultâneas.

Crítica e teoria foram instrumentos importantes para a elucidação e o rastreamento de toda uma tradição moderna da poesia (desde Mallarmé), que pode ser pensada em suas implicações com a tradição de invenção, rigor e radicalidade que os poetas

concretos perseguiram. Porém, como diz Augusto de Campos, a teoria não passava de um “tacape de emergência” para desfazer a névoa de incompreensão e abrir o campo para novas possibilidades de se pensarem questões poéticas e artísticas em nosso meio cultural.

A verdade é que a teoria foi mais divulgada e lida do que a própria poesia — “que é afinal o que interessa”. Com isso, exerceu, paradoxalmente, uma função avessa: serviu como uma espécie de barreira à leitura dos poemas, que passaram, então, a ser discutidos, criticados e renegados através da mediação oblíqua, e muitas vezes distorcida, do programa teórico.

Nos últimos anos, à medida que o interlocutor e adversário se tornam menos identificáveis, à medida que a Poesia Concreta perde seu caráter polêmico, enquanto vanguarda, e à medida que os poetas se diversificam em seus caminhos criativos individuais, o discurso teórico minguava e freqüente bem menos a crítica literária. Em contrapartida, a atividade de tradução se intensifica e se amplia para a descoberta e revelação de textos das mais diferentes épocas e línguas. E nesta atividade conjugam-se, de forma esplêndida, o exercício teórico-crítico e a invenção criativa. A crítica como criação.

Todo poema autêntico é uma aventura — uma aventura planificada. Um poema não quer dizer isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio, é idêntico a si mesmo e à dissemelhança do autor, no sentido do mito conhecido dos mortais que foram amados por deusas imortais e por isso sacrificados. Em cada poema ingressa-se e é-se expulso do paraíso. Um poema é feito de palavras e silêncios. Um poema é difícil. Adão. Sísifo. Orfeu.<sup>47</sup> (Décio Pignatari — “Depoimento” em: *Suplemento do Jornal de São Paulo*, 2/4/1950.)

## plano-piloto para poesia concreta

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound)<sup>48</sup> de método de compor baseado na justaposição direta — analógica, não lógico-discursiva — de elementos. “il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthético-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement” (apollinaire).<sup>49</sup> einstein: ideograma e montagem.

precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (*the cantos*): método ideográfico. joyce (*ulysses* e *finnegans wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): “em comprimidos,

---

<sup>47</sup> Sísifo, Orfeu: personagens da mitologia grega. Sísifo foi condenado a empurrar eternamente uma rocha até o topo de uma montanha, de onde ela sempre rolava. Orfeu, símbolo da música e da poesia, desceu aos infernos para resgatar sua amada, Eurídice.

<sup>48</sup> Ernest Fenollosa, estudioso da cultura japonesa, autor do ensaio “Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para Poesia”, que Ezra Pound considerava como um verdadeiro método para a compreensão da poesia (ver tradução, no livro de Haroldo de Campos *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*).

<sup>49</sup> “É preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente.” (Apollinaire)



minutos de poesia”. joão cabral de melo neto (n. 1920 — o *engenheiro e a psicologia da composição* mais *anti-ode*):  
linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo.  
estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes.  
também na música — por definição, uma arte do tempo —  
intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e  
stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais —  
espaciais, por definição — intervém o tempo (mondrian e a  
série *boogiewoogie*; max bill; albers e a ambivalência  
perceptiva; arte concreta, em geral).

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto  
comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema  
concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de  
objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas.  
seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica).  
seu problema: um problema de funções-relações desse material.  
fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt.  
ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema  
fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área  
lingüística específica — “verbivocovisual” — que participa das  
vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das  
virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o  
fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade  
da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata  
de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não  
da usual comunicação de mensagens.

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

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

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

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

augusto de campos  
décio pignatari  
haroldo de campos

*post-scriptum 1961* : "sem forma revolucionária não há arte revolucionária" (maiakovski).

(Publicado originalmente em *Noigandres 4*, 1958, São Paulo, edição dos autores.)

A poesia concreta fala a linguagem do homem de hoje. Livra-se do marginalismo artesanal, da elaborada linguagem discursiva e da alienação metafórica que transformaram a leitura de poesia em nosso tempo — caracterizado pelo horizonte da técnica e pela ênfase na comunicação não-verbal — num anacronismo de salão, donde o abismo entre poeta-e-público, tantas vezes deplorado em termos sentimentais e pouco objetivos. Maiakovski, num documento fundamental, da fase heróica do futurismo russo (1928), (...) já assinalara: "é preciso saber organizar a compreensão de um livro"; e: "a boa acolhida da massa é o resultado de nossa luta e não o efeito de alguma camisa mágica na qual nascessem os livros felizes de certos gênios literários"; pois: "quanto melhor o livro, tanto mais ele ultrapassa os acontecimentos".

A poesia concreta pretende criar novas reações semânticas para a abordagem do produto estético, e se isto não se faz de um dia para outro, face ao lastro negativo das convenções e dos interesses contrariados, não há dúvida de que o produto concreto — mesmo para aqueles que não o aceitam como poesia — já se comunica na própria medida em que se dá esse repúdio e nas próprias associações que provoca com o mundo de realidades cotidianas — cinema, televisão, técnicas da imprensa, propaganda, etc. — que nos cerca. Não importa de fato chamar o poema de poema: importa consumi-lo, de uma ou de outra forma, como coisa. A informação estética prescinde de etiquetas nominativas.

Pela primeira vez — e diz-se isto como verificação objetiva, sem implicação de qualquer juízo de valor — a poesia brasileira é totalmente contemporânea, ao participar na própria formulação de um movimento poético de vanguarda em termos nacionais e internacionais, e não simplesmente em sentir-lhe as conseqüências com uma ou muitas décadas de atraso, como é o caso até mesmo do movimento de 22. A poesia concreta

— como evolução de formas — nasceu no Brasil e na Europa, através da pesquisa apartada de autores (Grupo Noigandres, de São Paulo, de um lado; Eugen Gomringer, Berna/Ulm, de outro) que tendiam para conclusões comuns e realizações até certo ponto semelhantes. E o importante é que, no Brasil, nasceu da meditação de conquistas formais perfeitamente caracterizadas no âmbito de nossa história poética, como sejam os poemas-minuto de Oswald de Andrade e o construtivismo poemático de um João Cabral de Melo Neto, que contribuíram tanto para a demarcação de um elenco básico de autores imprescindíveis para a edificação de uma nova tradição poética, em língua portuguesa (...)

Nem por ser universal, deixa a poesia concreta, como arte geral da palavra, de se ligar imediatamente à linguagem popular, à gíria, à dicção infantil, às adivinhas, a modalidades de descante folclórico, etc.; seria certamente inesgotável o exemplário que, nesse sentido, se poderia coligir. Da arte atualíssima de Niemeyer, disse Lúcio Costa, o urbanista de Brasília, sem temer o aparente paradoxo, que era a que mais lhe trazia a evocação da arquitetura barroca do Aleijadinho. A tradição viva é moderna.<sup>50</sup> Nessa acepção, quanto mais moderno, mais tradicional, mais parente da tradição válida, onde quer que ela se encontre. (Haroldo de Campos em "Contexto de uma Vanguarda", escrito em julho de 1960, *Jornal de Letras*, fev/mar 1963.)

(...) A poesia concreta deslocou a linha divisória entre poesia e prosa. Rigorosamente falando, prosaico, para a poesia concreta é **todo e qualquer poema em versos que hoje se faça**. A diferença que ia entre o poema em prosa e o poema em versos é hoje a mesma que vai entre este e o poema concreto. A poesia concreta é a primeira grande **totalização** da poesia contemporânea, enquanto poesia "projetada" — a única poesia conseqüente de nosso tempo (a contar do simbolismo francês e, especialmente, do "Lance de Dados" para cá). Drummond hesitou, hesitou, seduziu-se e deu o lance: seu resultado poético não foi tão grande quanto seu êxito discursivo. Deu-o João Cabral sem muitas hesitações, e as soluções que vem apresentando constituem um grande avanço, na medida mesma em que se reaproximam, semanticamente enriquecidas, do seu "fracasso" da *Anti-ode*. A onça vai dar o pulo. Até onde pulará, para trás, para o êxito do verso? Ou conseguirá levantar a maldição sartreana, o suficiente, pelo menos, para preannunciar o fim da "poesia contemporânea" (e este pode ser o grande desafio ao seu poder de invenção)? A poesia concreta vai dar, só tem de dar, o pulo conteudístico-semântico-participante. Quando — e quem — não se sabe. Nem se será percebido,

---

<sup>50</sup> Essa idéia de uma arte nacional de expressão universal, como síntese do mais nacional (tradição barroca brasileira) e do mais internacional (a linguagem da arte moderna) aparece em Mário Pedrosa (1959), que vislumbrava, no Concretismo, a possibilidade dessa realização, já exemplificada pela arquitetura de Oscar Niemeyer. Nos anos 60, Haroldo de Campos e Afonso Ávila defendem a idéia do Barroco como traço característico e constante da cultura brasileira.

numa sociedade onde a poesia, sobre ser gratuita, é clandestina. De qualquer forma, é preciso jogar os dados novamente. O projeto é coletivo também no tempo. (Décio Pignatari — "A Situação Atual da Poesia no Brasil" — Tese apresentada ao II Congresso de Crítica e História Literária, Assis, São Paulo, 1961.)

(...) Mas não há lógica formal, classista, que consiga explicar, com base na necessidade nacional, por que tivemos, por exemplo, oito indústrias de geladeiras, nove de televisores e seis de liquidificadores, antes de termos uma só de tratores (e dando de barato que se trate de indústria "nacional").

Não fora o Brasil um país de estrutura consumatória, o consumo burguês urbano comandando a produção *sub specie* de conforto material, e não seria um país subdesenvolvido. Até há bem pouco, a Venezuela importava inclusive verduras, sendo o segundo produtor de petróleo do mundo. Não que o país tivesse atingido uma tal produção *per capita* que permitisse sibaritismos leguminosos: a produção básica estava alienada.

Segue-se que, no Brasil, o trabalho intelectual responsável, em situação, revolucionário, só pode colocar-se sob o signo da produção, indústria pesada, de base.<sup>51</sup>

O artista é um produtor de idéias sensíveis, quando não acionantes, e a luta contra a marginalidade a que o condenam não deve levá-lo a fazer o jogo de uma sociedade de estrutura utilitarista, como a nossa, por mais que o tente o bafejo de um sucesso mascarado de auto-sobrevivência.

Está condenado. Alienado. Trabalha sob pressão e opressão, e é nessa condição que deve lutar e construir. Pode não ter pinta de herói, mas não há de querer levar o estigma de irresponsável.

Quanto à poesia, desde 1956, e mesmo antes, técnicas revolucionárias foram postas a seu serviço, fruto do melhor trabalho até hoje feito entre nós no que respeita à informação, teórica e prática. Essas técnicas não podem agora servir de *bric-à-brac* eletrônico para conteúdos reacionários, justamente porque possibilitam uma nova objetividade das relações semânticas.

Poesia nova, poesia de base, poesia que não faz média. Agressiva como quem quer ter o futuro que sabe construir, e não como quem pressupõe que já lhe construíram um futuro pretérito e oportuno. Participante enquanto criação e invenção e não, *hélas!*, enquanto função, numa sociedade em que nem a poesia mais divulgada, ou a melhor poesia, tem mais função do que um *band-aid*. (...)

<sup>51</sup> Aqui ressoa o pensamento de Waldemar Cordeiro, pintor e ideólogo do movimento concretista nas artes plásticas. A clássica formulação marxista da interdependência entre infraestrutura (economia) e superestrutura (cultura) era traduzida em termos utópicos e construtivistas: arte como indústria de base, constituindo a infra-estrutura, ou seja, a forma como elemento primordial da vida social.

Aqui, em *Invenção*, tenta-se um campo onde se possa projetar, em termos inteligíveis, a luta da nova arte. Junto da literatura, desejamos que estejam as artes mais ativas de nosso tempo — a arquitetura e o cinema — e a arte mais atrasada em nosso país: a música.<sup>52</sup> As artes chamadas plásticas ou visuais merecerão as abordagens radicais de que estão necessitando. E solicitamos com interesse a colaboração dos que possam ajudar a situar a arte criativa num país como o nosso, subdesenvolvido e, logo mais, “desenvolvido”.<sup>53</sup>

Naquela base: dizendo “teiado” e erguendo telhados, como diria o campeão do superempirismo do nosso subdesenvolvimento, Oswald de Andrade. (Editorial do n.º 1 da revista *Invenção*, 1.º trimestre de 1962.)

Marx e Engels, escrevendo em 1847/48, observavam: “Em lugar do antigo isolamento das províncias e das nações bastando-se a si próprias desenvolvem-se relações universais, uma interdependência universal das nações. E o que é verdadeiro quanto à produção material o é também no tocante às produções do espírito. As obras intelectuais de uma nação tornam-se a propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia a dia mais impossíveis; e da multiplicidade de literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal” (*Sobre Literatura e Arte*). Se esta era a cosmovisão que já podia ser estabelecida à época, que se dirá do mundo de hoje, entrando pela 2.ª Revolução Industrial (a Era da Automação), onde as distâncias se reduzem de maneira impressionante, as técnicas de intercomunicação se aceleram, o patrimônio mental é cada vez mais posto em termos universais, como se verifica cotidianamente nos domínios da ciência. Onde surgem as condições para uma linguagem comum em arte, para uma nova sensibilidade, da qual seremos talvez — os que hoje militamos nestes problemas — os primitivos, como já se disse algures.

Entendo que, ao contrário de um nacionalismo ingênuo, fechado numa idéia temática, que corre o risco de se transformar, inclusive, em literatura exótica, naquilo que Oswald chamava de “macumba para turistas”, e que repele o confronto com técnicas estrangeiras por temor de servilismos e desconfiança de sua capacidade de operação e superação das mesmas, se pode falar num **nacionalismo crítico**, que começa por uma empresa redutora. Este nacionalismo sabe que nacional e universal são uma correlação dialética, da mesma maneira que forma-conteúdo (tendendo para o isomorfismo fundo-forma) o são. Guerreiro

---

<sup>52</sup> Trata-se da música erudita.

<sup>53</sup> Notar o tom nacionalista, bastante característico da ideologia desenvolvimentista dos tempos de JK e da retórica da esquerda, tão presente no clima cultural do início dos anos 60.

Ramos<sup>54</sup> dá um exemplo do que chama de “redução tecnológica” (a indústria automobilística brasileira, de caminhões) “em que se registra a compreensão e o domínio do processo de elaboração de um objeto, que permitem uma utilização ativa e criadora da experiência técnica estrangeira”. Assim, no campo da arte (desculpem-me os licornes da sacralidade artística, se se confronta aqui, mais uma vez, o produto poético com a máquina), é possível reelaborar criticamente, numa situação nacional, o dado técnico e a informação universal, para, através de um salto qualitativo, afirmar-se uma poesia como produto acabado de vigência inclusive para esse universal, cuja universalidade não mais poderá ser definida com a necessária abrangência sem tomar conhecimento dessa contribuição nacional inovadora. (Haroldo de Campos — “A Poesia Concreta e a Realidade Nacional”, *Tendência*, 1962.)

Para INVENÇÃO, de resto, criar coisas realmente novas é criar liberdade. (Editorial, *Invenção* n.º 4, ano 3, dez. 64.)

A máquina já produz seus textos. Diante dessa capacidade o mero logicismo do eu consciente traduz uma anteposição impotente. Mas, em resposta à cibernética ou à dúvida radical que o seu criador, Norbert Wiener, coloca em *Deus, Golem e Cia.* — a química respondendo à física — talvez permita com o desenvolvimento dos psicodélicos, com a tese de Timothy Leary, especialmente o LSD, um retorno à descrição não mais do eu consciente, mas do eu subconsciente — à experiência individual voltando a contribuir efetivamente. Contudo, para tanto, para descrever o mundo da máquina (supra-racional) ou da vivência concreta do subconsciente (supra-irracional) será provavelmente necessário uma outra espécie de linguagem, um outro sistema de signos. Será preciso a lógica de uma nova realidade: entre dois pólos: Wiener e Leary.<sup>55</sup> (José Lino Grunewald — “Concretismo e Conseqüências”, *Correio da Manhã*, 27.11.66.)

---

<sup>54</sup> Sociólogo do Instituto de Estudos Brasileiros (ISEB), órgão onde foi torjada a ideologia nacionalista-desenvolvimentista. Autor do livro *A Redução Sociológica* que influenciou o nacionalismo crítico da Poesia Concreta.

<sup>55</sup> Norbert Wiener, criador da Cibernética, cujo pensamento se baseia numa comparação entre o organismo e a máquina como meios de manutenção de equilíbrio, a partir da informação certa. Influenciou bastante a Poesia Concreta. Timothy Leary, pregador e difusor da cultura psicodélica, sobretudo do LSD, bastante popular por suas peripécias com a justiça americana.

# SONETERAPIA

"desta vez acabo a obra"  
gregório de matos

drummond perdeu a pedra: é drummundano  
joão cabral entrou pra academia  
custou mas descobriram que caetano  
era o poeta (como eu já dizia)

o concretismo é frio e desumano  
dizem todos (tirando uma fatia)  
e enquanto nós entramos pelo cano  
os humanos entregam a poesia

na geléia geral da nossa história  
sousândrade kilkerry oswald vaiados<sup>56</sup>  
estão comendo as pedras da vitória

quem não se comunica dá a dica:  
tô pra vocês chupins desmemoriados  
só o incomunicável comunica

*Augusto de Campos*

A poesia está, para mim, nessa tensão dos limites, nessa exploração dos confins, que tem algo de apocalíptico: um **apo-calipse** laico, retomada a palavra no seu sentido etimológico de re-revelação, de desocultamento, de descoberta. Por isso, com cada poema realmente novo que fazemos, a poesia parece terminar, o muro parece fechar-se. Por uma inelutável "circunstância do jogo", Eurídice-poesia retorna sempre à "região adormecida". O apocalipse laico também é epifânico: sua duração é instantânea, jamais pode ser renovado nos mesmos termos. Daí essa experiência necessária do "beco-sem-saída", de "emuramento", que é a única fecunda para o poeta consciente do seu fazer, que sabe que só através desse momento de negatividade pode surgir, a cada extremo passo, a possibilidade de um novo lance, numa dialética reversível. (Haroldo de Campos, entrevista ao *Jornal da Tarde*, 27.11.76.)

---

<sup>56</sup> Joaquim de **Sousândrade** (1833/1902), poeta romântico, autor de *O Guesa*, Pedro **Kilkerry** (1885/1917), poeta simbolista baiano e **Oswald** de Andrade são autores divulgados e revistos criticamente pelos concretistas, após longo silêncio e esquecimento sobre suas obras.

O poema é um ser de linguagem. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e re-criando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. Para ele, a linguagem é um ser vivo. O poeta é radical (do latim, *radix, radicis* = raiz): ele trabalha as raízes da linguagem. Com isso, o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos. É por isso que um poema parece falar de tudo e de nada, ao mesmo tempo. É por isso que um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade. É por isso que um poema, sendo um ser concreto de linguagem, parece ser o mais abstrato dos seres. É por isso que um poema é criação pura — por mais impura que seja. É como uma pessoa, ou como a vida: por melhor que você a explique, a explicação nunca pode substituí-la. É como uma pessoa que diz sempre que quer ser compreendida. Mas o que ela quer mesmo é ser amada. (Décio Pignatari — *Comunicação Poética*, 1977.)

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhas velharias que nos impingiram durante tanto tempo. (...)

A poesia é uma família dispersa de naufragos bracejando no tempo e no espaço. (...)

A poesia, por definição, não tem pátria. Ou melhor, tem uma pátria maior. "Um Oriente ao oriente do oriente". (...) (Augusto de Campos — *Prefácio a Verso, Reverso, Controverso*, 1978.)

A tradução é essencial para mim por diversos motivos. 1. É um desafio. 2. Um prazer. 3. Um modo de conversar com os poetas que mais admiro. 4. Uma crítica do fazer poético. 5. Uma disciplina do Ego. 6. Uma forma de devolver à coletividade os conhecimentos que adquiri, tornando acessíveis realizações afastadas do convívio da maioria, pelo idioma e pela dificuldade do texto, mas que a meu ver constituem alimento básico para a renovação da experiência humana. (Augusto de Campos, entrevista ao *Jornal da Tarde*, 13.1.79.)



Na vida interessa o que não é vida  
Na morte interessa o que não é morte  
Na arte interessa o que não é arte  
Na ciência interessa o que não é ciência  
Na prosa interessa o que não é prosa  
Na poesia interessa o que não é poesia  
Na pedra interessa o que não é pedra  
No corpo interessa o que não é corpo  
Na alma interessa o que não é alma  
Na história interessa o que não é história  
Na natureza interessa o que não é natureza  
No sexo interessa o que não é sexo  
(o amor que, de resto, pode ser abominável)  
No homem interessa o que não é homem  
No animal interessa o que não é animal  
Na arquitetura interessa o que não é arquitetura  
Na flor interessa o que não é flor  
Em Joyce interessa o que não é Joyce  
No concretismo interessa o que não é concretismo  
No paradigma interessa o que não é paradigma  
No sintagma interessa o que não é sintagma  
Em tudo interessa o que não é tudo  
Em nada interessa o que não é nada  
Interessere.

(Décio Pignatari — Revista *CASPA*, São Paulo, 1979.)

Minha preocupação fundamental com relação à Poesia é tentar ser, ao máximo, fiel à minha experiência. Recusar todas as concessões. Não mentir. Só a mais fanática devoção ao seu mister justifica a existência do poeta na sociedade e lhe dá autoridade e convicção para representá-la, criticando-a com o seu trabalho e até opondo-se a ela. É para isso, talvez, que os poetas existem, mesmo em tempo de pobreza. (...) Mas tenho esperança de que alguma coisa (...) venha a se somar à produção de outros, meus irmãos de raça, maiores do que eu, que desde muitos séculos, como Arnaut Daniel, pretenderam o impossível: amassar o ar, amar Laura, caçar lebre com boi e nadar contra a maré. (...)

Ser escritor no Brasil, já é difícil. Ser poeta, uma obstinação tão sem remédio e sem compensações, que só mesmo acreditando, como Fernando Pessoa, cumprir informes instruções do Além. De qualquer modo, ser poeta para mim é inelutável. A flor floresce. A aranha tece. O uirapuru, no fundo da floresta, toca uma vez por ano a sua flauta, para ninguém. O poeta poeta. Quer o vejam, quer não, ele pulsa. O pulsar quase mudo. (Augusto de Campos — Entrevista ao *Jornal da Tarde*, 24.4.80.)

# Pontos luminosos

Todos os sons. Todas as palavras. Todas as línguas. Todos os poetas. Todas as linguagens. Tradução: recriação, criação paralela, translação, transcrição, transparadisação, transluciferação, mutações. Traduzir é um aspecto particular na obra e teoria dos poetas concretos: reencontrar a origem

de sua própria poesia, espalhada, fragmentada e perdida na literatura universal, entre todos é tantos passados. O exemplário que os poetas concretos mobilizaram até agora é grandioso. Aqui vai apenas uma pequena amostragem, de pequenos poemas, que contam uma história universal da arte da poesia.

**SAFO** (séc. VII/VI A.C.)

1

em torno a Silene esplêndida  
os astros  
recolhem sua forma lúcida  
quando plena ela mais resplende  
alta  
argêntea

2

morto o doce Adônis  
e agora,  
Citeréia,  
que nos resta?  
lacerai os seios,  
donzelas,  
dilacerai as túnicas

*(tradução de Haroldo de Campos)*

**LI T'AI-PO** (701/762)

**Improviso**

Nuvens  
são  
cambraias

Pétalas  
tuas  
faces

Brisa  
que farfalha  
nas varandas  
altas

Cristaliza  
orvalho  
diamantes  
de água

Se não posso  
vê-la  
nos píncaros  
de jade

Sob a lua  
ei-la  
no pavilhão  
de jaspe

*(tradução de Haroldo de Campos)*

**CATULO** (84/c.54 A.C.)

**Vivamos, Mea Lesbia, Atque Amemus**

Vivamos, minha Lésbia, e amemos,  
e as graves vozes velhas  
— todas —  
valham para nós menos que um vintém.  
Os sóis podem morrer e renascer:  
quando se apaga nosso fogo breve  
dormimos uma noite infinita.  
Dá-me pois mil beijos, e mais cem,  
e mil, e cem, e mil, e mil e cem.  
Quando somarmos muitas vezes mil  
misturaremos tudo até perder a conta:  
que a inveja não ponha o olho de agouro  
no assombro de uma tal soma de beijos.

(*tradução de Haroldo de Campos*)

**ARNAUT DANIEL** (1180/1210)

**Noigandres**

Vejo vermelhos, verdes, blaus, brancos, cobaltos  
Vergéis, plainos, planaltos, montes, vales;  
A voz dos passarinhos voa e soa  
Em doces notas, manhã, tarde, noite.  
Então todo o meu ser quer que eu cora o canto  
De uma flor cujo fruto é só de amor,  
O grão só de alegria e o olor de noigandres.\*

(*tradução de Augusto de Campos*)

**BASHÔ** (1644/1694)

o velho tanque

rã salt

tomba

rumor de água

(*tradução de Haroldo de Campos*)

---

\* *noigandres, enoi gandres* — expressão provençal, de sentido incerto. Num de seus Cantos — o XX — Ezra Pound narra este diálogo que teve com o notável provençalista alemão Emil Lévy a respeito da enigmática palavra: "...Sim, Doutor, o que querem dizer com *noigandres*?" / E ele disse: "Noigandres! NOIgandres! / Faz seis meses já / Toda noite, quando fou dormir, digo para mim mesmo: / Noigandres, eh, *noigandres*, / Mas que DIABO querr dizer isto!"

**JOHANN WOLFGANG GOETHE** (1749/1832)

**Canto Noturno do Viandante**

Sobre os picos  
paz.  
Nos cimos  
quase  
nenhum sopro.  
Calam aves nos ramos.  
Logo, vamos,  
virá o repouso.

*(tradução de Haroldo de Campos)*

**EDWARD FITZGERALD** (1809/1883)

**Do Rubayat de Omar Khayyam**

XXV

Ah, vem, vivamos mais que a Vida, vem,  
Antes que em pó nos deponham também,  
Pó sobre pó, e sob o pó, pousados,  
Sem Cor, sem Sol, sem Som, sem Sonho — sem.

*(tradução de Augusto de Campos)*

**STÉPHANE MALLARMÉ** (1842/1898)

Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix,  
A Angústia, sol nadir, sustém, lampadifária,  
Tais sonhos vesperais queimados pela Fênix  
Que não recolhe, ao fim, de ânfora cinerária.

Sobre aras, no salão vazio: nenhum ptyx,  
Falido bibelô de inanição sonora  
(Que o Mestre foi haurir outros prantos no Styx  
Com esse único ser de que o Nada se honora).

Mas junto à gelosia, ao norte vaga, um ouro  
Agoniza talvez segundo o adorno, faísca  
De licornes, coices de fogo ante o tesouro,

Ela, defunta nua num espelho embora,  
Que no olvido cabal do retângulo fixa  
De outras cintilações o séptuor sem demora.

*(tradução de Augusto de Campos)*

**CHRISTIAN MORGENSTERN** (1871/1914)

### **O Teixugo Estético**

Um teixugo  
sentou-se num sabugo  
no meio do refugo

Por que  
afinal?

O lunático  
segredou-me  
estático

O re-  
finado animal  
acima  
agiu por amor à rima

*(tradução de Haroldo de Campos)*

De um verso de

**MUHAMMAD IQBAL** (1873/1938)

das asas

cai-me  
o  
vôo  
como  
o  
pó

*(tradução de Décio Pignatari)*

**JAMES JOYCE** (1882/1947)

## FRAGMENTO DO FINNEGANS WAKE

Agora, para reglossar outravez e de novo insolar-se no panaroma de todas as flores da fala, se um ser humano devidamente fatigado por sua jornalidade no tediário, tendo plenchitude de tempo em suas mãos gotosas e lazares de espaço em seus pés sonambulantes e tão desventurado atrás dos sonhos de exatidão como qualquer camelot príncipe da sinamarga, fosse nesse pressente futuro compassado ininstante, no estado de suspensiva exanimação, convindo, pelo caolho de uma agulha, ao cabo, numa ouvidente visão da velha boaesperança, com todos os ingredientes e egregiunt trâmites e tramas por que no corso de sua persistência o curso de sua whigstórya houverá de estar tendo seus recursos, a reverberração dos contangentes sems, a reconjugação dos negaceáveis sims, a redissilusão dos mentecaptados soms, e a conseguinte demo lição de Ludo, pudera esse insujeito, enquanto vésper volve os damaleões à cama das camélias, e até que a intempestuosa Nox lograsse ouver o galicanto e a aurora lucanora, distinguir de um luance qual é o X e por que é bis, como alguém des que ama alguma quer algemas, a seiva subindo, as folhas falhando, o nimbo agora nihilante em volta da girl anda tão comportado, os gêmulos no ventre, todos os rivais para todomar, lançaganha, Oh disastro! lançaperde, Oh quão sinastro! mas Heng tem algo do nariz de Horsa e Jeff tem os sinais de Ham em torno à boca e o belo que empalidece na paleta, que rugirrosa ouranja ou âmbar, é ver de azul na anihilina! Violeta ex tinta! então *o que* poderia esse longe vidente parecer paracimesmo aparecer parecendo, resconda-me?

Resposta: Um colidouescapo!

(tradução de Augusto de Campos)

**VIELIMIR KHLIEBNIKOV** (1885/1922)

## O Grilo

Aleteando com a ourografia  
Das veias finíssimas,  
O grilo  
Enche o grill do ventre-silo  
Com muitas gramas e talos da ribeira.  
— Pin, pin, pin! — taramela o zinzibér. \*\*  
Oh, cismencanto!  
Oh, ilumínios!

(tradução de Augusto de Campos e  
Bóris Schnaiderman)

---

\*\* Do russo *zinzivér*. Segundo nota do autor, passarinho que habita margens de rio.

**E. E. CUMMINGS** (1885/1962)

o-t-o-f-n-a-h-a-g  
que  
s)e e(u olh)o  
altojáreu  
HOONAGFTA  
nindosee(m-  
parAele):s  
aL  
lt:  
A c  
(h  
eGaNdO .gAnAfToHo)  
a  
recom(tor)pon(n)d(ar-se)o  
,gafanhoto:

*(tradução de Augusto de Campos)*

**EZRA POUND** (1885/1972)

**Papyrus**

Domingo.....  
Tão longo...\*\*\*  
Gôngula.....

*(tradução de Augusto de Campos)*

**GIUSEPPE UNGARETTI** (1888/1970)

Daquela estrela à outra  
A noite se encarcera  
Em turbinosa vazia desmesura,  
Daquela solidão de estrela  
Àquela solidão de estrela.

*(tradução de Haroldo de Campos)*

---

\*\*\* Nome de uma jovem celebrada por Safo.

## “E para que poetas em tempo de pobreza?”

Ao longo da história da Poesia Concreta aparecem muitos temas e idéias em ritmo variado. Basta que se apanhem alguns desses temas para se sentirem as vibrações do compasso da História: o que se passou no Brasil nas últimas décadas, como essas transformações mexeram na cabeça dos artistas e intelectuais e até na própria maneira de escrever um poema.

### A consciência do subdesenvolvimento

De modo geral, uma característica dominante dos países da América Latina, durante os anos 50, é a tomada de consciência do subdesenvolvimento. As elites intelectuais se dão conta da realidade miserável de seus países, dos inúmeros problemas gera-

dos pelo atraso e pela dependência econômica. Enfim, tomam consciência da condição subdesenvolvida que mantém, dentro de um quadro internacional, as chamadas relações neocoloniais de subordinação ao imperialismo norte-americano.

Pensar o subdesenvolvimento significou, então, partir para a luta política e assumir o socialismo como horizonte, sob o qual é possível acertar o passo com a História, sanando as seqüelas da pobreza, do analfabetismo e do atraso. Os países do chamado Terceiro Mundo defendiam uma posição de independência em relação às influências americana e soviética. A vitória da Revolução Cubana (1959) foi o evento que, provisoriamente, fortaleceu essa tendência e a luta anticolonial, ao longo dos anos 60.

Para a Poesia Concreta interessava

\* Este verso do poeta romântico alemão, Hölderlin, serviu de epígrafe a *O Rei Menos o Reino*, primeiro livro de Augusto de Campos (1951).



produzir uma poesia à altura de uma sociedade moderna. A mudança vivida pelo Brasil, na passagem de uma sociedade oligárquico-agrária para uma sociedade urbano-industrial, foi o pano-de-fundo que viabilizou essa proposta. Os signos da modernidade e da técnica, em sua vigência internacional, foram valorizados como portadores de uma consciência transformadora, aptos a superar as estruturas arcaicas. A poesia precisava apreendê-los para aprender a combater o capitalismo com seus próprios meios, no contexto internacional de sua fase avançada. O anseio de modernidade muitas vezes levou a afirmar em abstrato a vocação para o futuro, como se a perspectiva de superação do subdesenvolvimento fosse iminente. Isso a Poesia Concreta pagou à sua época, inserida que estava num clima cultural e ideológico progressista e eufórico. Sobreretudo em seus escritos teóricos, os poetas celebraram os sinais dos tempos modernos, considerados bem-vindos para o subdesenvolvimento. Como se a tecnologia fosse instrumento para o desenvolvimento e progresso da civilização, independentemente das condições histórico-sociais em que se estava instaurando. Os concretistas pensavam a sociedade livre, sem pensar, contudo, a sociedade concreta em que pisavam. No entanto, a poesia...

A Poesia Concreta **gostaria de ser** a arte de uma sociedade livre, para circular através de uma linguagem sensível das formas. Essa utopia veio como influência das vanguardas russas dos anos 20 (Construtivismo e Futurismo). Em nome de uma "beleza útil" os concretistas produziram poemas altamente racionais mas de difícil compreensão, usando os recursos da publicidade, mas negando a linguagem publicitária. Ou seja: procuraram conferir à poesia um direito de cidadania no mundo onde ela,

evidentemente, já não possuía nenhum. Seu projeto expressava um desejo de planificação e reconstrução da sociedade a partir do poema e da forma. Daí a defesa da integração da arte na realidade e na vida, como uma atividade produtiva igual às outras, que educa os sentidos e a sensibilidade, e contribui para a transformação das maneiras de pensar. Waldemar Cordeiro tem uma frase expressiva que resume esta visão: "Não tentaremos levar o **real** para a cultura, mas a cultura para o **real**".

### Poesia de exportação

Nem só de utopia vivia o Concretismo. A idéia de poesia de exportação (inspirada pela "poesia paubrasil" de Oswald de Andrade) tinha como objetivo inverter o fluxo da dependência cultural, exportando um movimento para o mundo. Por outro lado, este anseio correspondia a uma real necessidade de afirmação cultural de um país colonizado, no sentido de produzir uma arte livre, tanto de modismos de segunda mão, quanto das falsas questões de busca das "raízes nacionais autênticas". A metáfora exportadora torna-se realidade ao se articular com uma teoria que concebe a poesia como arte industrial projetada, *know-how* da linguagem — e criação de "modelos de sensibilidade".

A Poesia Concreta é lançada em pleno período de democracia populista e euforia desenvolvimentista. A vida cultural brasileira está cheia de idéias jovens e corajosas. É quando surgem os primeiros filmes do Cinema Novo, Brasília, *Grande Sertão: Veredas*, o Teatro de Arena, a Bossa Nova, João Gilberto, as vanguardas na poesia e nas artes plásticas.

No governo Juscelino Kubitschek (1956/1960), a industrialização toma impulso, amplia-se o mercado

nacional, o país recebe vigorosa injeção de capital estrangeiro, que aproveita a mão-de-obra barata. O desenvolvimento, ideologia que é carro-chefe do período, forja uma atmosfera de otimismo ingênuo e fé no progresso, convocando a nação para pôr em prática o Programa de Metas — “50 anos em 5”. Os interesses da burguesia que controla e fortalece o Estado são apresentados como de todo o povo brasileiro. O nacionalismo não deixa ver os novos vínculos de dependência que se estabelecem com a internacionalização da economia. Penetra igualmente na esquerda e no Partido Comunista, que abençoam a união nacional para o “amadurecimento das forças produtivas”. Vem daí a tradição da esquerda brasileira em ser mais vigorosa em seu anti-imperialismo do que na crítica ao capitalismo.

A Poesia Concreta pretendia ter um caráter totalizante — “produto da evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso” (*Plano-Piloto*) — para ter um alcance internacional. Quer dizer: para que fossem retomadas as principais questões da modernidade poética, enfrentava as relações entre poesia e sociedade industrial e procurava resolver “o principal problema da poesia de hoje — que é o de sua própria sobrevivência” (segundo João Cabral de Melo Neto, na tese *Da Função Moderna da Poesia*, que antecipou, em 1954, muitas questões que preocupariam os concretistas). O projeto encontrou acolhida internacional favorável, mobilizando,

em muitos países, poetas, grupos e um formidável movimento editorial, cujo auge se deu nos anos 60. Completava-se o processo de “substituição das importações”, chegando-se mesmo à exportação de poesia para o mundo. Só que a poesia, felizmente, é uma inútil mercadoria. E as marcas do subdesenvolvimento permanecem, propondo questões e desafios à produção cultural, mesmo depois que a Poesia Concreta deu a volta ao mundo.

### Devorando o nacionalismo

O “nacionalismo crítico” dos concretistas é formulado no momento do “salto participante” (início dos anos 60). “O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas, etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente.” (Roberto Schwarz<sup>1</sup>.) O Movimento de Cultura Popular e os CPCs (Centros Populares de Cultura) da UNE experimentavam novas formas de comunicação, propondo-se a levar cultura para ruas e favelas. A ânsia de “ser povo” não escondia uma visão dirigista da cultura e um vago humanismo — manutenção do “popular” e do “tradicional” aspirando a facilitar a comunicação poética<sup>2</sup>, mas sob a tutela de intelectuais de classe média. A série *Violão de Rua* e o rompimento de Ferreira Gullar com as vanguardas, para escre-

<sup>1</sup> “Cultura e Política, 1964-1968”, ensaio que é a melhor análise sobre a vida cultural brasileira desse período.

<sup>2</sup> Um filósofo alemão, apreciado e citado pelos concretistas, comentaria: “Observa-se diariamente com que satisfação cada cidadão liga a imutabilidade de sua linguagem à firmeza de seu mundo. A desconfiança contra os experimentos na esfera inteligível tem, portanto, origens sociais. É a desconfiança da classe, que não gosta nem um pouco de ver em perigo sua hierarquia, seus distintivos, seus emblemas. Nem sequer no domínio da linguagem que se fala”.

ver poesia de cordel, são exemplares dessa tendência.

O "nacionalismo crítico" foi uma tentativa de romper com os estreitos limites nacionalistas, sem falar em nome do povo para a Nação (mistificada numa espécie de comunidade primitiva sem tradições), e tentando conciliar o internacionalismo da Poesia Concreta com a especificidade da questão brasileira, nos termos da época. Assumindo a luta como tarefa da vanguarda, os poetas concretos propuseram a discussão das técnicas de construção do poema e de seus modos de difusão e consumo. Ao contrário das tendências nacionalistas e populistas, não confundiram o engajamento com a busca de valores falsamente "nacional-populares". A consciência da poesia enquanto trabalho, o conhecimento de sua linguagem e seus materiais, impediram sua subordinação ao imediatismo político, bem como os riscos da arte panfletária. O "nacionalismo crítico" era uma maneira de retomar outra idéia de Oswald: a Antropofagia. Uma atitude de devoção crítica de todas as informações, culturais e técnicas, que, se não chegou a superar o subdesenvolvimento, não se entregou, tampouco, à "macumba para turistas". Ou seja: não folclorizou o subdesenvolvimento.

### A guerrilha tropicalista

Após o golpe militar de 64, a vida cultural não foi de imediato liquidada, mas permaneceu criativa e crítica, numa espécie de ciclo final, até 68. O diálogo da produção cultural mais radical com seu público (restrito à classe média) se tornou tenso, pela utilização de formas agressivas

que exibiam insultuosamente a condição de mercadoria da obra de arte. Apareceram *Terra em Transe*, de Gláuber Rocha, as montagens mais importantes do Teatro Oficina (*O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, foi encenado pela primeira vez), *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, a exposição Nova Objetividade Brasileira e a Tropicália.

A Antropofagia foi transposta para a sociedade de consumo como uma estratégia de deglutição e subversão. A "teoria da guerrilha artística" (de Décio Pignatari, citando romanticamente a guerrilha, no ano em que o Che Guevara é morto, na Bolívia) pregava a atuação nos meios de comunicação, a quebra dos padrões de gosto e a instigação pela informação nova. A vanguarda e o kitsch, o grosso e o fino, Ezra Pound e Chacrinha foram atirados para que uma consciência nova e bárbara surgisse de sua devoração. "O que são as revoluções senão a radicalização da média?", perguntava Décio. Ficou assim concebido o conflito atual da sociedade moderna: a guerra de informações na aldeia global.

O movimento tropicalista estava aparecendo nesse momento e, ligado diretamente aos meios de comunicação, levou às últimas consequências aquelas idéias<sup>3</sup>. "Nós tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas": a declaração de Caetano Veloso foi uma bem-sucedida afirmação da guerrilha artística. Esse período terminou com a decretação do AI-5, a censura, o exílio de Caetano e Gil. As grandes palavras de ordem da guerrilha artística passaram a ter apenas sentido metafórico. A luta armada estava começando. A publicidade e a televisão ascendiam vertiginosamente e a mídia não fez a revolução.

<sup>3</sup> A história da colaboração entre a Poesia Concreta e o Tropicalismo está documentada, em parte, em *Balanço da Bossa*, de Augusto de Campos.

### O pulsar quase mudo

As ditaduras militares orientam o país através de um modelo de desenvolvimento apoiado no capital estrangeiro, no arrocho salarial e no endividamento externo. Acentuam-se as grandes contradições e disparidades do desenvolvimento sócio-econômico desigual, motor desse processo. A doutrina de segurança nacional é seu fundamento e o "milagre brasileiro" seu momento de êxito.

A vida intelectual e política é coagida, a universidade se isola, o movimento operário é desarticulado. A indústria cultural ganha um peso nunca tido anteriormente. Os grandes temas nacionalistas e populistas dos anos 60 emigram para a TV. A linguagem autenticamente popular é agora identificada ao vídeo. Nesse novo contexto sócio-cultural sustentado pela tecnologia (tão valorizada pela Poesia Concreta), quem agora atua são os antigos adversários dos concretistas.

Voltados para suas preocupações poéticas inarredáveis, os poetas concretos se dedicam, intensa e silenciosamente, ao trabalho. Este recolhimento e discrição podem também

ser interpretados como um sintoma de desilusão, face à ambivalência das idéias concretistas. A modernidade e a tecnologia reconciliaram o Brasil com sua realidade de sempre, a capitalista, que não deixa margem às ilusões do passado. Exigem-se agora novos debates e idéias, que a vanguarda, enquanto tal, já não pode atender.

Por isso, poesia é a única espécie de crença possível, um modo de resistência e paixão ainda dotado de potência crítica. Desejo de fazer poesia que ainda seja poesia. O diálogo com a tradição poética universal se torna mais intenso. Os concretos traduzem muito e bem, e agora, sua poesia deixa vir à tona as palavras dessa conversa entre épocas e poetas. Augusto de Campos chega a falar em seus "irmãos de raça", como uma "família dispersa de naufragos bracejando no tempo e no espaço". A vontade de participação se efetiva em formas simples: a palavra do poeta, o amor da amada. Formas concretas de forma poética. A poesia faz as pazes com a linhagem lírica dos primórdios do Grupo Noigandres, uma maneira de dizer que "o poeta poeta, quer o vejam, quer não, ele pulsa. O pulsar quase mudo".

## CRONOLOGIA HISTÓRICO-CULTURAL

<b>1950</b>	Eleição de Getúlio Vargas. Primeira emissora de televisão: TV Tupi, SP. Exposição retrospectiva de Max Bill, MASP.
<b>1951</b>	I Bienal de S. Paulo: Max Bill recebe prêmio de escultura. 1952: exposição e manifesto do Grupo Ruptura. 1953: I Exposição Nacional de Arte Abstrata. Criação da Petrobrás.
<b>1954</b>	Suicídio de Getúlio. Publicação de <i>A Luta Corporal</i> , de Ferreira Gullar. "Da Função Moderna da Poesia", tese de João Cabral de Melo Neto. Morte de Oswald de Andrade. Fim da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.
<b>1955</b>	<i>Rio 40 Graus</i> , filme de Néelson Pereira dos Santos. Publicação de <i>O Homem e sua Hora</i> , de Mário Faustino.
<b>1956</b>	Posse de Juscelino Kubitschek. Publicação de <i>Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile</i> , de Guimarães Rosa, e <i>Duas Águas</i> , de João Cabral.
<b>1959</b>	Manifesto Neoconcreto. I Exposição de Arte Neoconcreta, MAM-Rio. <i>Chega de Saudade</i> , primeiro LP de João Gilberto.
<b>1960</b>	Brasília. Em 1961, posse e renúncia de Jânio Quadros.
<b>1962</b>	Morte de Mário Faustino. Manifesto de Instauração da Poesia-Práxis. Começa o sucesso internacional da Bossa Nova.
<b>1963</b>	Movimento de Educação de Base.
<b>1964</b>	Golpe Militar. Wesley Duke Lee organiza primeiro <i>happening</i> . <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> , de Gláuber Rocha.
<b>1967</b>	<i>Terra em Transe</i> , de Gláuber Rocha. <i>O Rei da Vela</i> , montagem do Teatro Oficina. <i>Alegria, Alegria</i> e <i>Domingo no Parque</i> ganham o 3.º Festival de Música Popular da TV Record. Mostra Nova Objetividade Brasileira no MAM-Rio. Lançado o Movimento do Poema-Processo.
<b>1968</b>	Manifestações estudantis. <i>O Bandido da Luz Vermelha</i> , de Rogério Sganzerla. <i>É Proibido Proibir</i> , de Caetano Veloso. AI-5.
<b>1969</b>	Lançado o semanário <i>O Pasquim</i> . Em 1970, movimento da contracultura. Em 1972, suicídio de Torquato Neto.
<b>1973</b>	Morte de Waldemar Cordeiro.
<b>1975</b>	Morte de Murilo Mendes. 1976: morre Juscelino Kubitschek.
<b>1977</b>	Movimento estudantil sai às ruas pela primeira vez desde o AI-5. Morte de Clarice Lispector.
<b>1978</b>	Greves operárias. Mobilização dos trabalhadores.
<b>1980</b>	Mortes de Vinicius de Moraes e Hélio Oiticica. Partido dos Trabalhadores. <i>Clara Crocodilo</i> , LP de Arrigo Barnabé.
<b>1981</b>	Mortes de Gláuber Rocha e Mário Pedrosa.

## EXERCÍCIOS DE ESCOLHA MÚLTIPLA

Estes testes foram concebidos de uma forma diferente. Todas as respostas estão corretas. Uma mesma pergunta pode ser respondida por meio de várias abordagens, cada uma revelando um aspecto e tornando a coisa mais rica. Ponha sua criatividade e seus conhecimentos para funcionar, discuta com seus colegas e descubra as implicações de cada resposta.

1. A partir de uma leitura atenta do poema "forma", de José Lino Grünewald, na página 38, você diria que:

- a) a construção está regida pelas possibilidades de prefixação da palavra forma, que estruturam o rigor matemático do poema;
- b) o poema narra a transformação do substantivo forma (matéria poética, palavra) em verbo que forma (processo poético, criação);
- c) há um dinamismo isomórfico cujo eixo central é a trans-form-ação que demonstra a inseparabilidade entre forma e conteúdo;
- d) entre a forma para o poeta e a forma para o leitor, o poema didaticamente forma a trans-form-ação do ato de ver e ler.

2. Em poemas como "na minha luva de ouro" e "eram homens", de Edgard Braga (pp. 40/41), podemos indicar como principais incorporações de procedimentos concretistas:

- a) a discreta espacialização das estrofes na página;
- b) repetição e permutação como elementos de construção dos poemas;
- c) o emprego do jogo de palavras para recriar o enigma e o mistério próprios a temas folclóricos tradicionais;
- d) temas simples abrem possibilidades múltiplas de reflexão sobre o sentido e a percepção.

3. Como você interpretaria o poema visual "Olho por Olho", de Augusto de Campos (p. 61)?

- a) Uma confusão de olhos e signos visuais como uma espécie moderna de Torre de Babel.
- b) Uma imagem de nosso tempo e da sociedade industrial em que vivemos.
- c) Uma crítica da onipresença da publicidade e suas técnicas de apelo visual.
- d) Uma descrição da própria leitura, do movimento de olhos de quem lê, quando olha nos olhos do texto.

4. Os textos "Pháneron", de Décio Pignatari (p. 81), e "Memos", de Augusto de Campos (p. 76), são textos sobre a memória. Comparando um ao outro, pode-se concluir que:

- a) para Décio, a memória recupera um episódio do passado. Para Augusto, a memória é um instante que passa e que um versinho bem simples pode captar;
- b) ambos escondem o texto num emaranhado gráfico bem complicado e difícil de ser penetrado. Com isso, eles querem dizer: a memória é uma coisa boa que tem que ser preservada e permanecer ligada a uma experiência íntima;

- c) para ambos, ler é fazer um esforço bem grande de decifração;
- d) para ambos, a memória é uma coisa perdida que precisa ser novamente vivida.

5. Ao longo de toda a obra de Décio Pignatari, reaparece o tema da morte da vida na coisa escrita e da linguagem como forma de vida. Em meio a este conflito o poeta escolhe a vida da linguagem e dos signos. Pois:

- a) "Imaginar uma linguagem significa imaginar uma forma de vida." (Wittgenstein)
- b) "Assim o símbolo se manifesta primeiro como assassinato da coisa e essa morte constitui no sujeito a eternização de seu desejo." (Lacan)
- c) "Viver é defender uma forma." (Hölderlin)
- d) "O signo é contra a vida, a arte pretende ser um signo de recuperação da vida, vida, memória na carne." (Décio Pignatari)

6. A fase participante da Poesia Concreta apresenta como principais características:

- a) pouca novidade formal e maior explicitação dos temas sociais e políticos;
- b) discussão da própria função social da poesia como tema poético (sobretudo em "servidão de passagem");
- c) impossibilidade de fazer com que todas as preocupações e o universo imaginário de um poeta sirvam a um fim político imediato;
- d) fidelidade à poesia como forma de resistência.

7. Em 1968, a Poesia Concreta e o Tropicalismo tornaram-se amigos e firmaram um pacto. O que levou a esse pacto e a essa amizade?

- a) A admiração pela obra pioneira de Oswald de Andrade. "Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente."
- b) Consciência crítica do subdesenvolvimento brasileiro e de suas contradições.
- c) Necessidade de se realizar uma arte brasileira que devore criticamente temas e estilos estrangeiros.
- d) Valorização de uma nova sensibilidade urbana, criada pelos modernos meios de comunicação (rádio, TV, cinema).

8. A atividade criativa da Poesia Concreta foi acompanhada de uma sistemática discussão teórica. Desse rico e instigador diálogo entre teoria e prática podem ser considerados frutos relevantes:

- a) a desmistificação do "mistério da criação";
- b) a reflexão e a polêmica sempre articuladas às novas propostas;
- c) inserção da poesia e da literatura no contexto mais amplo da relação com as outras artes e no universo científico-filosófico de seu tempo;
- d) discussão da função social da poesia, a partir de sua própria linguagem.

## ATIVIDADES DE CRIAÇÃO

1. Em sua prosa "Pháneron" (p. 81), Décio Pignatari recupera um episódio marcante de sua infância em Osasco (cidade próxima a São Paulo), em torno do qual reconstitui a teia de sensações, emoções e associações múltiplas que o prazer da recordação lhe traz.

Deixe sua memória se soltar. Escolha um fato bem significativo de sua vida e consinta que apareçam, livres, todas as sensações, emoções e associações que esse fato evoca.

Agora, tente registrar poeticamente ou em prosa tudo isso, usando os recursos de composição, orais e escritos, que forem necessários para a melhor representação das múltiplas associações que a memória lhe trouxe, e que sejam disponíveis. Por exemplo: colagem de recortes, cartazes, diferentes tipos de letras, cores, história em quadrinhos, desenhos, jograis, gravações em cassete. Procure pensar o sentido da utilização desses recursos em relação ao que você quer expressar.

2. Concentre-se e procure seguir as recomendações deste exercício, sem se indagar muito sobre o seu sentido e no que ele vai dar. É o seguinte:

a) releia toda a antologia de textos com muita calma e numa boa;

b) procure ouvir, várias vezes, João Gilberto cantando uma música. Atente para a divisão dos versos, as pausas, o trato da sílaba com a emoção, a clareza e a precisão do canto. Procure pensar a relação entre João Gilberto e a Poesia Concreta;

c) procure alguma revista antiga no meio das coisas velhas da família, na casa de um amigo ou numa biblioteca da cidade, onde se encontrem fotos ou reportagens sobre a inauguração de Brasília (abril de 1960). Estude detalhadamente as expressões das pessoas, o ângulo das fotos, o aspecto dos lugares;

d) qual a relação disso tudo com a declaração recente do general Figueiredo que, interrogado por um aluno de um grupo escolar da periferia de Brasília sobre como ele conseguiria viver hoje se ganhasse um salário mínimo, respondeu: "Eu daria um tiro no coco";

e) agora, esqueça tudo isso e faça um poema como você quiser. E rápido, porque estamos precisando urgentemente de novos e bons poetas.



## BIBLIOGRAFIA RESUMIDA

- Afonso Ávila — *O Poeta e a Consciência Crítica*, Editora Vozes, Petrópolis, 1969.
- Alfredo Bosi — *História Concisa da Literatura Brasileira*, Editora Cultrix, São Paulo, 1970.
- Antônio Cândido — "Literatura e Subdesenvolvimento", em *Argumento* nº 1, ano 1, outubro 1973, pp. 7-24.
- Antônio Houaiss — *Seis Poetas e um Problema*, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1960.
- Augusto de Campos — *Balanço da Bossa (e Outras Bossas)*, 2 ed., Editora Perspectiva, São Paulo, 1974.
- Augusto de Campos, H. de Campos e D. Pignatari — *Teoria da Poesia Concreta*, 2 ed., Editora Duas Cidades, São Paulo, 1975.
- Augusto de Campos (et alii) — *Antologia Noigandres 5 (Do Verso à Poesia Concreta)*, Massao Ohno Editora, São Paulo, 1962.
- Augusto de Campos e Haroldo de Campos — "O Grupo Concretista", em *Poetas do Modernismo* (organizado por Leodegário A. Azevedo Filho), Ministério da Educação e Cultura/INL, vol. 6, Brasília, 1972.
- Décio Pignatari — *Contracomunicação*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1971.
- Emmet Williams — *An Anthology of Concrete Poetry*, Something Else Press, Nova York, 1967.
- Haroldo de Campos — *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1977.
- João Cabral de Melo Neto — "Da Função Moderna da Poesia", em *João Cabral de Melo Neto* (de Benedito Nunes), Editora Vozes, Petrópolis, 1971, pp. 196-201.
- Mário Faustino — *Poesia-Experiência*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1977.
- Mary Ellen Solt — *Concrete Poetry: A World View*, Indiana University Press, Bloomington, 1970.
- Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950/1962)* (Catálogo para exposição, organizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Pinacoteca do Estado de São Paulo), Rio/São Paulo, 1977.
- Renato Poggioli — *The Theory of Avant-Garde*, Icon Editions, Nova York, 1971.
- Roberto Schwarz — "Cultura e Política, 1964/1968", em *O Pai de Família*, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978.
- Sebastião Uchoa Leite — *Participação da Palavra Poética*, Editora Vozes, Petrópolis, 1966.
- Torquato Neto — *Os Últimos Dias de Paupéria*, Livraria Eldorado Tijuca, Rio de Janeiro, 1973.

# Índice

Sumário .....	2
Percurso: O chão concreto da Poesia Concreta .....	3
Cronologia do movimento .....	12
Obras dos autores .....	13
Textos selecionados .....	15
Noigandres, eh, Noigandres .....	15
o lobisomen — o jogral e a prostituta negra — Teoria e prática do poema — o coração final 1-2-3-4 — bestiário	
Concretismo .....	25
tensão — ovonovelo — uma vez — terremoto — caracol — no â mago do ô mega — cristal — nascerorre — ver navios — anamorfose — um movimento — terra — ORGANISMO — beba coca cola — caviar — sombra — LIFE — petróleo — a vida — vai e vem — forma — passatempo — pó e mó — mal me quer — eram homens — na minha luva de ouro — tic-tac — ruasol — comovido — solitário — velocidade — espaço — vazio — infinito — solida (duas versões) — ave	
O pulo da onça .....	48
servidão de passagem — ALEA I — sempre ceder — durassolado — apertar o cinto — corpo a corpo — fragmentos de prosa — pai nosso — barriga no fogo — pavloviana — ocidental — epitáfio para um banqueiro	
Poesia de olho vivo .....	59
pelé — olho por olho — epitalâmio II — zen — limite do olho — vocábulo — labor torpor	
Poesia? Pois é: Poesia! .....	67
o poeta é um fin — arabescando — aproximações ao topázio — semência — céu: pistilos (II, 3) — galáxia — cidade — luxo — pulsar — quasar — memos — limite — homem/woman — man/woman — man/woman/man — stèle pour vivre 5 — noosfera — pháneron — todos os sexos	
Aventura Planificada .....	85
Plano-Piloto para Poesia Concreta — excertos de artigos e entrevistas	
Pontos Luminosos .....	96
Safo — Catulo — Li T' Ai Po — Noigandres — Bashô — Goethe — Edward Fitzgerald — Stéphane Mallarmé — Christian Morgenstern — Muhammad Iqbal — James Joyce — Vielimir Khlebnikov — E. E. Cummings — Ezra Pound — Giuseppe Ungaretti	
Poesia Concreta e(m) sua época: "E para que poetas em tempo de pobreza?" .....	102
Cronologia histórico-cultural .....	107
Exercícios de escolha múltipla .....	108
Atividades de criação .....	110
Bibliografia resumida .....	111

## NÚMEROS ATRASADOS

Você poderá comprar números atrasados desta coleção pelo preço do último volume que estiver nas bancas. Peças ao seu Jornaleiro ou ao Distribuidor Abril de sua cidade. Em São Paulo, você poderá adquiri-los diretamente à Rua João Pereira, 197 (Lapa), ou nos seguintes endereços: Rua Conselheiro Nébias, 662 (Campos Elísios), Rua Humaitá, 569 (Bela Vista), Rua Olapoque, 91-99 (Brás), Av. Industrial, 117 (Santo André), Rua Clodomiro Amazonas, 896 (Jardins), Rua Antônio de Barros, 841 (Penha), Rua Domingos de Moraes, 1851 (Vila Mariana), Av. Tiradentes, 1391 (Ponte Pequena).

No Rio de Janeiro, eles podem ser comprados na Rua Sacadura Cabral, 141.

Números atrasados podem também ser encomendados por carta, diretamente à Abril S/A Cultural e Industrial, a/c Números Atrasados — Distribuidora, Caixa Postal 945, CEP 01000 — São Paulo — SP. O atendimento será feito por reembolso postal, sendo o pagamento efetuado ao retirar a encomenda da agência do correio.

**ATENÇÃO:** Terminada a publicação desta obra, ainda por seis meses, você poderá comprar ou encomendar números atrasados, conforme indicado acima. Findo esse prazo, apenas os pedidos encaminhados por carta à Abril S/A poderão ser atendidos, dependendo da existência em estoque das edições solicitadas.

## Literatura Comentada 1981-1982

### Volumes já publicados:

Jorge Amado  
Manuel Bandeira  
Graciliano Ramos  
Caetano Veloso  
Raul Pompéia  
Monteiro Lobato  
Clarice Lispector  
Joaquim Manuel de Macedo  
Nelson Rodrigues  
Dias Gomes  
Sérgio Porto (Stanislaw  
Ponte Preta)  
Murilo Rubião  
Antônio Callado  
Guilherme de Almeida  
Gil Vicente  
Gonçalves Dias  
Euclides da Cunha

### Próximos lançamentos:

Cesário Verde  
José J. Veiga

#### Volumes publicados na série 1960-1961

Machado de Assis  
Vinícius de Moraes  
Chico Buarque de Hollanda  
José de Alencar  
Lygia Fagundes Telles  
Carlos Drummond de Andrade  
Millôr Fernandes  
Luiz Vaz Camões  
Aloysio Azevedo  
Castro Alves  
Camilo Castelo Branco  
Olavo Bilac

Eça de Queiroz  
Lima Barreto  
Oswald de Andrade  
Rubem Braga  
Autores de Cordel  
Tomás Antonio Gonzaga  
Bocage  
Gianfrancesco Guarnieri I  
João Antônio  
Dalton Trevisan  
Gregório de Matos  
Fernando Sabino  
Ferreira Gullar

# Poesia Concreta

dias

dias

dias

sem

uma

esperança

linha

deum só dia

expoeta expira:

minh

ahcartas

sphynx e

a

n ão p artas

gypt y g

mor

- E avião voas ?

- Heli s sim sem ar.

L EMBRAS

amemor

fim confirm sim

es DEMIMLYG

IA e

far par avante

se

stertor

AR

rticula:

separamante

ohes

OH SE ME

tele

NÃO

se

- Urge t g b sds vg filhazeredo pt

segur

sos

se

só

segúramor

LEMBRA E QUANTO

"dias dias dias", poema-jogral de Augusto de Campos, composto em 1953, antes do lançamento da Poesia Concreta. Anos, anos e anos se passaram para que os textos de nove dos principais concretistas chegassem ao grande público nesta antologia quase-completa, organizada por Iumna Maria Simon, doutora em Letras, professora de Teoria Literária na Unicamp, autora de *Drummond: uma poética do risco*, e Vinicius Dantas, tradutor, poeta, autor de *Meu deseú*.