

## VANGUARDAS E REVOLUÇÃO: A POESIA CONCRETA

HENRIQUE MANUEL ÁVILA<sup>1</sup>

---

ÁVILA, H.M. Vanguardas e revolução: a poesia concreta. *Semina: Ci. Soc./Hum.*, Londrina, v. 13, n. 3, p. 139-147, set. 1992.

**RESUMO:** *Sem se dar conta do quanto de provinciano e de ressentido havia na sua atitude, o movimento brasileiro da poesia concreta pretendeu, nos anos cinqüenta, ter dado um salto qualitativo-revolucionário na evolução das formas da poesia ocidental, adiantando-se assim, em termos técnicos, aos grandes centros do poder cultural e econômico na Europa e nos Estados Unidos. Atacada pelos movimentos culturais de esquerda nos anos sessenta, a poesia concreta quis ainda impor a sua forma como o único modo eficiente de fazer revolução social através da arte. Mas, já nos anos oitenta, acabou por integrar-se na atmosfera pós-moderna de desencanto em relação às revoluções sociais e estéticas, o que equivale a reconhecer a debilidade das suas inovações formais e a insinceridade dos seus episódicos propósitos crítico-sociais. O pouco que ficou de bom da poesia concreta tem sentido inegavelmente progressivo e convém agora uni-lo ao generoso sonho utópico que subjaz às aparentemente antiartísticas vanguardas do tipo do Centro Popular de Cultura (CPC).*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Literatura brasileira; Vanguarda, Sociologia da literatura*

---

Quer por metáfora, quer no sentido real, os teóricos e artistas de vanguarda tiveram de defrontar-se, em vários momentos deste século e em vários lugares, com a idéia de revolução. No Brasil, isso se tornou agudo nas décadas de cinqüenta e sessenta, sob as perspectivas ad-

(ou outro planeta) em torno do próprio eixo ou em torno do Sol; e os geômetras constroem a figura sólida do cilindro pela **revolução** de um plano retangular ao longo de trezentos e sessenta graus. Há sempre, portanto, uma volta ao ponto de partida; o ir em frente é, afinal, um andar para trás. É isso que fundamenta o que podemos chamar o conceito antropológico de revolução.

que resolvam os problemas e realizem os desejos sociais que sempre haviam sido frustrados.

Outra explicação antropológica da revolução – muito mais desencantada, talvez mesmo com o seu grão de sensatez – é a que se baseia no mito da roda da fortuna (DELAPORTE, 1987). Tudo muda neste mundo, mas a sorte prefere dar à sua roda apenas meia volta de cada vez. Quem estava por cima ficará por baixo: o rico e poderoso passa a pobre e oprimido; em contrapartida, os pobres (alguns...) deste mundo terão a sua época de opulência e mando. Por outras palavras, a revolução substitui os poderosos, mas mantém incólume a injustiça estrutural da sociedade. Ou como pregava a Igreja em bem sucedida estratégia ideológica: que cada um viva virtuosamente de acordo com sua sorte e estado, porque o mesmo Deus que distribui as riquezas e a pobreza também poderá, quando menos se esperar, fazê-la novamente mudar de mãos.

Alguns exemplos: a Revolução Francesa, a revolução por antonomásia, deu corpo ao tempo talvez mais contraditório, convulso e fecundo que as páginas da história registram; mais perto de nós, mas também tensa e viva no quente tempo de quase dois anos, a portuguesa Revolução dos Cravos (1974-1975) ainda nos parece ferir com o sabor forte e primitivo daqueles momentos que acreditavam tudo poder mudar; já da Revolução Russa fica, setenta anos depois, a acusação, certamente injusta em vários pontos, de que apenas deu meia volta à roda da fortuna...

Igualmente, a arte tem tido os seus incandescentes momentos revolucionários, em que se desmoronam os cânones da tradição e tudo regressa ao originário informe, de cujas forças ainda não aproveitadas ou então relegadas ao esquecimento os artistas-demiurgos irão criando as novas formas. Um desses movimentos revolucionários foi o romantismo, embora tenha terminado, numa das suas direções, pela renovação (em parte, restauração) das culturas medieval, popular e primitiva de cada nação. Mais radicalmente revolucionárias foram as vanguardas, já neste século, particularmente o dadaísmo e o surrealismo: tudo se negava e destruíam, não só a razão, mas também a forma estética e a linguagem, quaisquer que elas fossem; era o caos total e soberano, anterior a toda luz do conhecimento, anterior ao poder organizador de qualquer palavra. Tinha-se chegado ao estado de indiferenciação absoluta e, paradoxalmente, à fonte das potencialidades infinitas. Era a reencarnação moderna dos dilúvios e recriações do mundo das mitologias. Mas com a diferença de que a mitologia de agora se embestia por inteiro na história: o mundo que acabava era o da Europa capitalista, industrial e vitoriana, sob a avalanche de uma guerra e angústia sem precedentes; a partir daí, uns começaram a regredir para a barbárie nazi-fascista, enquanto outros avançavam resolutos para as futuras sociedades dos conselhos populares como na Rússia e, meteoricamente na Hungria e na Alemanha (Munique). Nada de admirar, portanto, que muitos artistas de vanguarda se separassem, optando por objetivos políti-

cos opostos, como Marinetti e Maiakóvski. Nada também de admirar que os ímpetus vanguardistas fossem dando lugar a estilos artísticos aparentemente moderados, mas conseqüentes e duradouros, como o modernismo e o neo-realismo (ELIADE, 1986).

No Brasil, quem mais se aproximou desse tipo de revolução artística foi o movimento da Semana de Arte Moderna (1922). A tradição que pontificava na nossa cultura, porém, era bem pouco consistente, enquanto os grupos vanguardistas eram pouco numerosos e relativamente bem comportados, descartada a meia exceção da teoria antropofágica e dos romances parodísticos de Oswald de Andrade. Por isso, não foi necessária uma violência extraordinariamente forte para voltar ao caos potencialmente criador. Mas isso bastou para que a literatura brasileira amadurecesse, de verdade, nas décadas seguintes. Muito mais agressivo na busca do ponto zero da arte, na busca da violência artística para forjar uma nova e ativa consciência social, foi o diretor teatral José Celso, nos anos 60 e 70, ao encenar *O rei da vela* de Oswald de Andrade e *Roda viva* de Chico Buarque de Holanda, com a linguagem teatral mais desregrada e excessiva, grotesca e cruel, aparentemente para lá de todos os limites e perspectivas (LINS, 1990; PRADO, 1988). Paradoxalmente, porém, a revolução de José Celso parece ter-se esgotado em si mesma, talvez porque a sua arte se tenha tornado um rito vazio, ineficaz, na mesma proporção em que se esforçava por mostrar-se patético. Nem a tentativa contemporânea de espalhar as guerrilhas esquerdistas pelas cidades, campos e montanhas do país contribuiu para essa subida (ou descida) à plenitude caótica das origens. E em épocas anteriores tinha dado certo: Revolução Francesa e romantismo; vanguardas e guerra de 1914 com a Revolução Russa...

Haverá, pois, que reformular o conceito de revolução, agora em sentido marxista, efetivamente histórico. Revolução não significa catástrofe, tão momentânea quanto estuante de energias, mas sim o ápice de um relativamente longo processo de contradições internas, que foram evoluindo e se intensificando até que tiveram de explodir. Segundo o raciocínio marxista, já não se pode manter o mesmo tipo de divisão social de poder, propriedade e distribuição dos bens materiais e culturais, depois de terem mudado as tecnologias e os processos de trabalho para a produção de mais e melhores bens de uso humano. O processo, portanto, envolverá a transformação estrutural complexa de uma sociedade, sem que nenhum dos seus setores fique de fora, o que evidentemente inclui a cultura, libertando-a da posição ancilar em que, em parte, servira de legitimação ideológica da situação social derrubada.

Igualmente, é impossível aceitar a revolução como volta do mítico caos originário, muito simplesmente porque o tempo histórico é irreversível, apesar dos retrocessos e desvios sob o ponto de vista axiológico. As contradições que produzem um novo clímax revolucionário representam um avanço sobre as contradições da revolução anterior, como a Revolução Russa em relação à Re-

volução Francesa. A semelhança que se vislumbra, todavia, com: o caos mítico refere-se à fusão contraditória de energias, aos feitos heróicos e crimes nefandos, aos entusiasmos delirantes, por mais que se queiram definir e clarificar os rumos. Também não se confundirá com a mera restauração de uma sociedade, mesmo recente, porque equivaleria à contra-revolução. Nem sequer se confundirá com o regresso à humanidade da idade de ouro ou do paráiso terrestre, desejos míticos de persistência milenar, nem se confundirá com o comunitarismo das primitivas sociedades sem classes, que parecem ter exercido algum fascínio sobre Marx: tanto o mito edênico quanto o comunitarismo arcaico apenas desempenham o papel, aliás importante, de antítese crítica das infuças sociedades de castas e de classes; por força da transformação dialética, aqueles ideais superiores integrariam, juntamente com os maiores progressos da tecnologia e da cultura, a futura sociedade perfeita, esta sim o mais sazornado fruto da revolução prevista por Marx e almejada pelos seus seguidores, numa espécie de secularização de sempre renovada esperança judaica na vinda do Messias... É neste sentido marxista que a revolução se identifica com vanguarda, porque produção efetiva do novo em todos os aspectos da humanidade (BLOCH, 1976).

Nos anos cinquenta e sessenta, acreditou-se firmemente que o Brasil vinha passando por transformações profundas na atividade econômica e na consciência social, de modo que estaria para breve a que muitos já chamavam, sem pudor, a "revolução brasileira" (SODRÉ, 1958; PRADO JUNIOR, 1987). E até se acreditava fazê-la sem grandes violências e sobressaltos, graças ao "desenvolvimento" harmônico, planejado e executado sob a sábia e ágil batuta do carismático presidente Juscelino Kubitschek, embora poucos anos tenham bastado para denunciar a miragem da revolução pacífica. Mas a cultura não ficou imune ao fascínio dos novos tempos: enquanto a poesia concreta desenvolvia a sua revolução artística, o Centro Popular da Cultura fazia da arte um meio para ajudar a eclodir a revolução social total no país. Destacaram-se, num caso e outro, o esforço construtivo e o sentido histórico linear do processo. Inimigas que fossem (e foram!) no plano ideológico-político, as duas tendências culturais filiavam-se a conceitos bem aparentados de revolução e de vanguarda, só que uma das tendências apontava logo para a revolução da sociedade, ao passo que a outra se contentava com o papel, a seu ver privilegiado, de vanguarda no desenvolvimento internacional da poesia e das artes.

## II

Quase ninguém contesta que a poesia concreta ocupou a posição da mais avançada vanguarda na poesia brasileira dos anos 50, lançando ainda ramificações vivas para os anos 60. Poesia tecnicamente complexa, inovadora e sofisticada, acompanhada por talvez ainda mais numerosa e sofisticada teorização (ou metalinguagem, para respeitarmos a precisão terminológica que o movi-

mento tanto prezava), dificilmente se poderia conceber uma vanguarda assim tão afastada da idéia de revolução artística repentina, enquanto explosão irracional e impetuosa de forças expressivas. Na verdade, os poetas concretos produziam algo bem mais próximo de uma das leis da dialética hegeliano-marxista, ou seja, a lei da transformação da quantidade em qualidade, embora restringindo-a (entendamo-nos!) ao terreno específico das formas artísticas: de tal maneira e a tal ponto se sucederam, repetiram e acumularam as invenções técnicas da linguagem poética que acabaram por dar um salto qualitativo, produzindo revolucionariamente uma forma artística nova: nada menos do que a própria poesia concreta.

Outra vez zelosos da sua diferença terminológica, os poetas concretos falam em processo culturmorfológico (CAMPOS, 1987). A forma nova, altamente sintética, teria resultado da fusão do que de rigorosamente vivo se tivesse encontrado nas formas poéticas já pretéritas. Do tão celebrado Mallarmé se elegeu a sintaxe espacial, visual, analógica, com as diferentes direções, sentidos e configurações da composição tipográfica no branco e vazio da página, como em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, produzindo as "subdivisões prismáticas da idéia". De Ezra Pound se escolheu o método ideográfico, que substitui (ou, pelo menos, suplementa) a sintaxe das línguas analíticas pela força sintética de imagens gráficas e desenhos, signos muitas vezes de valor icônico mas sempre muito estilizados, representando idéias em lugar de fonemas, o que garantiria comunicação mais rápida e eficaz. Do Joyce de *Ulysses* e *Finnegans Wake*, a técnica aproveitada foi o "palimpsesto" ou palavra-montagem, em que numa só se interpenetram duas ou mais palavras, repelindo-se e atraindo-se, para abrir simultâneos vetores comunicativos; dito doutra forma, o signo se torna uma unidade verbi-voco-visual. Finalmente de e.e. cummings (assim mesmo, com iniciais minúsculas) se adotou o princípio sistemático da desintegração ou corte de palavras, nos aspectos mórfico, fonético e gráfico, desestabelecendo continuidades e sobrestabelecendo outras, sempre a potenciar leituras que divergem paralelamente ou se instigam reciprocamente.

Caso extremo de coincidência entre elaboração teórica e produção artística, o poema concreto se constrói como um objeto, como exato campo relacional de funções gráfico-fonéticas, sem apelos patéticos ao absoluto ou confissões constrangedoras de subjetivismos indisciplinados. De "humano" nem falar, porque se teria degradado num "vocabulário-eunuco, destinado a nomear a esterilidade ao invés da criação" (CAMPOS, 1987, p. 34). Graças ao método geométrico, matemático, da sua composição, o conteúdo do poema concreto se identificaria plenamente com a sua própria forma ou estrutura: produto extremamente depurado, estaria pronto a ser consumido como um objeto industrial ou para ser lido-interpretado sucessivamente como se de uma partitura musical se tratasse. Nestes tempos de veloz transformação tecnológica, de influência crescente da máquina, de urgente e insistente comunicação publicitária, os poetas

concretos também chegaram ao poema-cartaz como correlato formal da época, mas felizmente logo viriam a transformá-lo em arma de combate contra as más injunções da própria sociedade industrial, como se pode ver no famoso poema "coca-cola" de PIGNATARI (apud CAMPUS, 1987, p. 88):

beba coca cola  
 babe cola  
 beba coca  
 babe cola caco  
 caco  
 caco  
 cola  
 c l o a c a

Do convite-imperativo comercial "beba coca cola" repontam, por paranomásia, pela fragmentação e diferente recomposição de palavras, os grotescos "babe" e "caco". Embalados pela repetição característica da linguagem publicitária, os dois termos grotescos alcançam a síntese final, ainda mais grotesca, em "cloaca". Assim, o singular poema-cartaz de Décio Pignatari desmonta e destrói criticamente o sentido comunicativo da própria propaganda, fazendo-a explodir precisamente enquanto forma publicitária.

É a pura forma que parece constituir o conteúdo do poema de José Lino Grünewald, a seguir (CAMPOS & CAMPOS, 1972, p. 185). Palavras com letras graficamente encorpadas se dispõem na página para construir geometricamente um hexágono:

f o r m a  
 r e f o r m a  
 d i s f o r m a  
 t r a n s f o r m a  
 c o n f o r m a  
 i n f o r m a  
 f o r m a

Todos sabem que o hexágono é um polígono de seis lados. Mas esta forma, cuja palavra abre e fecha o poema, só atinge a plenitude sêxtupla com a ajuda de cinco prefixos, que assim a dinamizam e libertam. O re do repetido recurso ao passado, a contradição dialética das dis-formidades, a solidariedade do con-formar, o conhecimento a fundo das in-formações, tudo será essencial para que a forma se trans-forme, de acordo com a linha central e maior da composição poética. Produção progressiva de novas formas sim, mas não tão longe assim do sujo, do feio, do grotesco, do irregular e contraditório das vidas humanas no cotidiano e na história! Não resistimos ainda a uma observação que muitos tomarão por ideologismo vulgar: a "forma" como elemento estático fica à direita do eixo vertical (um tanto tremido...), enquanto os prefixos que insistem na historicização e concretização da forma se situam à esquerda... Quando orgulhosamente só, a "forma" está na base ou

no alto do hexágono, como que a igualar conservadores empedernidos e utopistas abstratos na mesma compulsão pelo mundo racional e friamente organizado, perfeito, definitivo, em suma inquestionável.

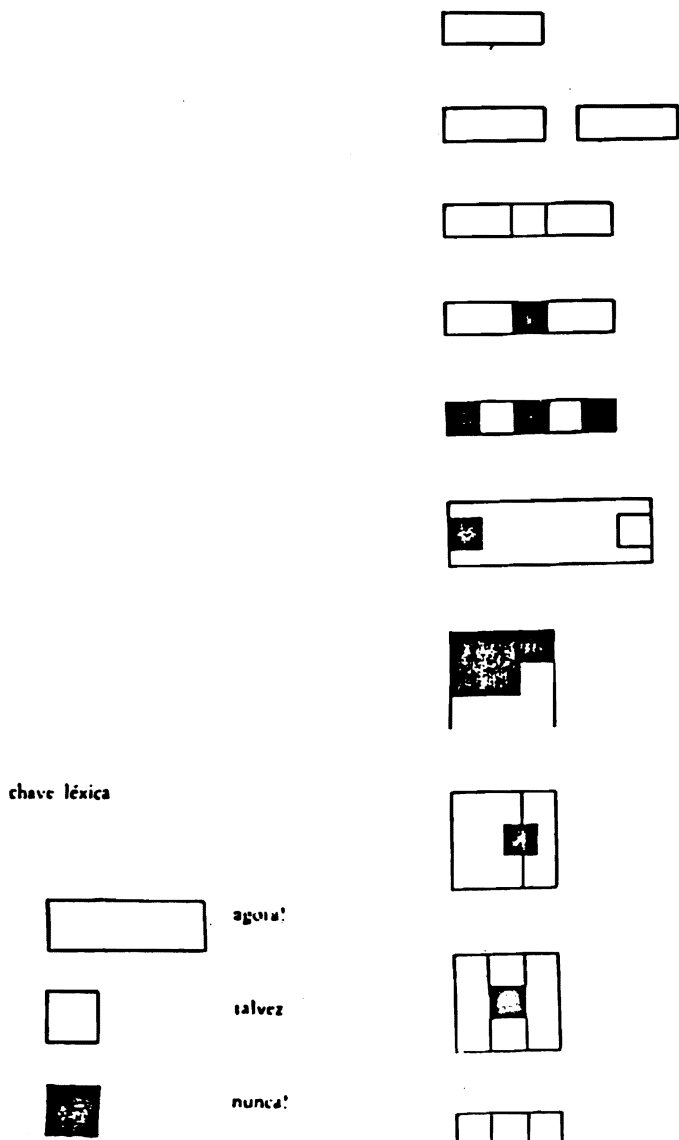
Passemos depressa a Ronaldo Azeredo (apud CAMPOS, 1972, p. 195):

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 E L O  
 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

Aparentemente, começamos a isolar-nos na atmosfera rarefeita da máxima assepsia formal. A própria estrutura poemática se comunica imediatamente a si mesma como convém à grande velocidade e quantidade de "informações" que disputam a atenção do homem contemporâneo. Temos aqui um retângulo, dividido por uma diagonal em dois triângulos. A novidade é que o primeiro repete indefinidamente o mesmo signo icônico, o /v/, metaforizando, através do vento, a velocidade típica da civilização contemporânea; entretanto, ficamos no reino do indiferenciado, da continuidade absoluta, que torna tudo igual e uniforme. Já o segundo triângulo se vai progressivamente preenchendo com letras diferentes, com sinais discretos, até formar a própria palavra "velocidade", portanto bem no reino da descontinuidade, da análise, mesmo da sintaxe, se assim nos autorizarem a classificar a inter-relação de letras (fonemas) para constituir um vocábulo, que corporifique uma idéia e entre num discurso. Por mais instantânea, direta e epidérmica que seja, a comunicação poética não prescindirá do descontínuo e do relacional, que sempre caracterizaram a linguagem humana. Paradoxo magnífico: plasticamente belo e original, este poema acaba por desmentir um dos postulados teóricos pelos quais mais se bateram os poetas concretos.

O ponto-limite, o zênite da evolução das formas, já no interior da poesia concreta, foi instituído por Décio Pignatari e por Luiz Ângelo Pinto, com o poema-código ou poema semiótico. Depois de terem sepultado o verso e a frase, suprimem a palavra, a sílaba e a letra, a fim de inventarem signos visuais radicalmente novos, que dependam de códigos também novos. Acompanhará o poema semiótico uma "chave léxica" para que o leitor possa decodificá-lo. A seguir citaremos um desses poemas de PIGNATARI (apud CAMPOS, 1972, p. 152), mas não para analisá-lo. Se precisou fornecer-nos uma chave léxica, por que o poeta andou perdendo tempo com tais desenhos e suas combinações em lugar de escrever um poema com os recursos de que a paleta verbal sempre se tem revelado inesgotável? Em lugar de uma revolução

formal, o que Décio Pignatari aqui intenta é nada menos do que a morte da poesia.



### III

Deixando de lado o poema semiótico, já que se reduziu a experiência pontual, sem maiores conseqüências, podemos aceitar a poesia concreta como talvez o mais original aproveitamento estético das chamadas artes gráficas. Pensavam os teóricos do movimento ultrapassar assim a velha tradição, ao mesmo tempo aristocrática e artesanal, da literatura manuscrita, que aparentemente só se deixava transpor para caracteres tipográficos para facilitar a sua comunicação. Já na segunda metade do século XX, quando técnicas incomparavelmente mais modernas, como o rádio e a televisão, avançavam a passos largos noutros países (e aqui), um tal fascínio pelas técnicas tipográficas só não provocaria maiores constrangi-

mentos porque todos conhecíamos o quanto permaneciam rudimentares os hábitos editoriais e tipográficos no Brasil, como aliás competia a um país subdesenvolvido, tradicionalmente desatento não só à renovação tecnológica, mas também aos principais problemas da cultura. Por outro lado – reconheçamos –, repercutiu nos poetas concretos a admiração que Mallarmé votara ao jornal impresso, provavelmente a indústria de transmissão de notícias e opiniões mais avançada e socialmente eficiente que o poeta francês conheceu: a forma do mosaico que, na página jornalística, tomavam os telegramas das mais diversas origens e sobre os mais díspares (e mesmo disparatados) assuntos, ao lado de artigos, notas, anúncios e talvez poemas ou contos também da mais lata variedade – esse mosaico, dizíamos, anunciaria a forma estética adequada para manifestar o fragmentário, a simultaneidade e a justaposição nervosas e desumanas que definem a vida da sociedade moderna, produzida e condicionada pela revolução industrial (CAMPOS, 1979). Era a revolução industrial que os poetas concretos viam agir no Brasil, mas noutros níveis, talvez bem mais democráticos.

Além do poema-cartaz, com que reagiam aos processos formais da publicidade em crescimento, os poetas concretos manifestavam a sua obsessão tecnicista também quando escolhiam termos do vocabulário tecnoburocrático para aplicá-los metaforicamente à teoria da poesia e das artes. Bastarão alguns exemplos: a recolha de textos da *Teoria da poesia concreta* (CAMPOS et al., 1987), escritos e publicados de 1950 a 1960, constitui um "plano decenal"; já em 1950, PIGNATARI acha que todo "poema autêntico é (...) uma aventura planejada" (CAMPOS et al., 1987, p. 15); Haroldo de Campos quer que a poesia se faça pelos princípios da "matemática da composição" e imite a técnica objetivamente internacional dos "laboratórios de física nuclear" (CAMPOS et al., 1987, p.34 e 96); acima de tudo, o manifesto fundamental de 1958 ostenta o preciso título de "plano-piloto para a poesia concreta" (CAMPOS et al., 1987, p. 156). A denominação idêntica à da parte central de Brasília, a tecnológica capital do futuro que começava a ser levantada, não deve ser, ao contrário das novelas ruins, uma simples coincidência. Os poetas concretos estiveram ainda entre os primeiros e mais entusiasmados divulgadores dos formalistas russos no Brasil, para os quais a arte residia tão-somente no procedimento técnico empregado para organizar os materiais de que ela é feita.

À primeira vista, é difícil explicar uma tal obsessão pela técnica num país que, segundo o próprio hino nacional, parecia contente, "deitado eternamente em berço esplêndido". Mas as razões existem, chamem-lhes pedantismo, provincianismo, deslumbramento ou ressentido complexo de inferioridade.

A verdade é que a poesia concreta surgiu no tempo em que o Brasil finalmente acordou para a gigantesca tarefa nacional de vencer o atraso, com tudo o que ele significava de miséria, doença, ignorância, dependência dos países adiantados e até mesmo barbárie. A ferramenta escolhida foi exatamente o desenvolvimento tec-

nológico e industrial: depois de Getúlio Vargas ter fundado a Companhia Siderúrgica Nacional e a PETROBRÁS a fim de garantir bases sólidas e independentes para a industrialização generalizada, chegou o presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira com o seu ambicioso Plano de Metas para, nos cinco anos do seu mandato (1956-1961), colocar o Brasil no mesmo patamar de desenvolvimento que países desenvolvidos tinham levado cinquenta anos ou mais a atingir. Enquanto se construía a nova capital, símbolo plástico do novo poder e confiança nacionais, conjugaram-se esforços tais de trabalho e convencimento que poucos setores sociais conseguiram manter-se à margem do processo (CARDOSO, 1978; ALBUQUERQUE, 1981). Nessas circunstâncias, era natural que os poetas concretos se unissem, à sua maneira, ao mesmo esforço geral de progresso: a modernização industrial é social que o juscelinismo buscava correspondia à invenção técnico-formal com que o concretismo pretendia pôr-se à frente da produção poética internacional; noutras palavras, a revolução artística era uma das tantas direções da revolução total que estaria transformando pacificamente o país. No momento, não seria fácil a um movimento artístico de um país atrasado resistir criticamente aos desmandos sociais do progresso, como inversamente fizeram os filósofos da Escola de Frankfurt (HORKHEIMER & ADORNO, 1974) em relação à reificação desumanizadora das sociedades industriais mais avançadas, como os Estados Unidos e como a Alemanha Federal, está no seu acelerado caminho de reconstrução capitalista.

Relacionada ainda com o que acabamos de dizer, há outra razão, esta sim provincianamente pedante, para o deslumbramento dos poetas concretos com a técnica, elevada a um tal grau de valia estética que mal encontrará paralelo noutra parte do mundo. E é uma razão que eles provavelmente nunca irão assumir. Trata-se do ressentimento nacionalista brasileiro, de quem precisa vingar-se de ter sido colônia e de continuar sendo hoje um país atrasado, sempre dependente dos grandes centros político-econômicos e culturais da Europa e dos Estados Unidos, não obstante os esporádicos surtos de desenvolvimento num ou outro campo. Tão dolorosa e persistente é a marca do Brasil como colônia e país de **exportação** de produtos primários e de **importação** de produtos industrializados, conhecimentos científicos e padrões culturais que CAMPOS & CAMPOS (1972, p. 136) ainda retomam o tópico oswaldiano da "poesia de exportação" para entronizar a poesia concreta no lugar que ela mereceria:

*Evidentemente, quando se fala de uma "poesia de exportação", se quer significar uma poesia capaz de criar técnicas novas de validade inclusive internacional, e não da exportação habitual de matéria prima do exótico, típica de certa literatura brasileira geralmente divulgada fora de nossas fronteiras.*

Mas a exportação-vingança cultural alcança um

significado bem maior noutro artigo, assinado apenas por Haroldo de Campos (CAMPOS, 1979). Na história da poesia ocidental moderna, enquanto progressiva invenção, transformação e mistura de linguagens, técnicas, formas, gêneros e mesmo **media**, o Brasil ocuparia dois pontos fulcrais. O grande precursor universal das vanguardas teria sido o brasileiro Sousândrade, ao escrever *O Guesa*, principalmente o episódio "Inferno de Wall Street", em que fez uma montagem descontínua com notícias jornalísticas, notas históricas, passos mitológicos, citações, comentários, diálogos laconíssimos, palavras e frases cruzadas por várias línguas. Tudo isso **antes** do genial Mallarmé! E o ponto final, perfeito, para onde convergiram todas as invenções vanguardistas, voltou a localizar-se no Brasil, no "movimento internacional da poesia concreta", em que pontifica o mesmíssimo Haroldo de Campos, ao lado do seu irmão Augusto e de Décio Pignatari. Apesar dos vários méritos da poesia concreta, é deslumbramento demais para quem julgava ter abandonado definitivamente todos os resquícios de subdesenvolvimento cultural.

#### IV

Embora tenham insistido polemicamente por muito tempo sobre o caráter estritamente técnico-artístico da sua revolução, os principais poetas concretos experimentaram, não raras vezes, o peso da má consciência quanto à necessidade da revolução econômico-social, mesmo de tipo marxista, no Brasil.

Haroldo de Campos, que ainda há pouco citávamos, reconhecia o vergonhoso atraso geral do Brasil, apesar do pretense alto desenvolvimento da poesia concreta. Para explicar o descompasso, consultava precisamente Marx e Engels (CAMPOS, 1979, p. 287): "As obras intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas". Noutros termos, as nações pobres também podem fazer a sua "acumulação intelectual primitiva", sem a qual jamais brotarão as obras culturais superiores e originais. Mas CAMPOS (1979) menosprezou um sério problema: o alto grau de analfabetismo e o reduzido estímulo estatal e social ao acesso da maioria da população à atividade cultural de boa qualidade dificultarão a acumulação intelectual primitiva, de modo que a nossa cultura nunca irá além de uns raríssimos gênios, alguns felizmente autênticos, mas outros dos quais será melhor nem falar.

Já antes Haroldo de Campos andara catando argumento definitivo, para justificar a absoluta autonomia formal da poesia concreta, nos escritos de uma autoridade que provavelmente nenhum dos mais inflamados partidários da literatura **engagé** ousaria refutar. Nada menos do que SARTRE, que em 1948 publicara *O que é literatura?* (SARTRE, 1978). CAMPOS agarrava-se à distinção sartriana entre prosa e poesia: a primeira consistia de palavras-signos, as quais, por definição, referenciam a realidade exterior, obrigando assim o escritor ao compromisso de desvelar as contradições sociais para



logia até o fim e nos deixem tudo o que é "preto", aí sobretudo incluindo o petróleo, que antes de refinado também costuma ser de cor escura.

Certamente haverá outros poemas de agudo corte crítico no meio da produção dos poetas concretos. Infelizmente, porém, parece que os fazem a contragosto. Nesse sentido, é emblemático o **post-scriptum** que Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos adicionaram ao seu principal manifesto (o "plano-piloto para poesia concreta"), três anos depois, em 1961: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária" (maia-cóvski) (sic) (CAMPOS, 1987, p. 158). Uma vez mais, vão buscar o argumento de autoridade ao campo do adversário. E principalmente dão ao **post-scriptum** um ar de reparação tardia de um lapso de memória: ora FREUD (1981) ensinou há muito temo que só se esquece o que, no fundo, se prefere esquecer... Mesmo com tais reservas, a época obrigava a ser revolucionário no campo social quem se quisesse segurar na crista do novo. Tempo virá, porém, em que o "novo" deixará paradoxalmente de ser novo, para ser PÓSTUDO e EXTUDO, num poema concreto publicado, em 1985, por Augusto de Campos (apud SCHWARZ, 1987, p. 57).

Lida como verbo, a última palavra (MUDO) afirma o propósito de mudar sempre, apesar de tudo. Mas o poema não traz qualquer inovação técnico-formal em relação às produções clássicas do movimento, depois de quase três décadas, o que nos autoriza a ler aquela palavra como adjetivo: o poeta terminou "mudo", ou seja, fracassaram os intentos revolucionários da poesia concreta. Não propriamente as preocupações crítico-sociais, já de si episódicas e epidérmicas, que nem o Centro Popular de Cultura e movimentos aparentados conseguiram manter, mas sobretudo as grandes pretensões de revolução artístico-formal, que não tiveram muito melhor sorte. Além de uns poucos poemas efetivamente bons, ficaram alguns procedimentos técnicos inovadores, e nem sequer os mais radicais, para o repertório de que se servem os poetas da atualidade. Embora magro, tal resultado artístico anuncia um sentido progressivo, o qual só tomará corpo se se encontrar com a utopia subjacente às aparentemente antiartísticas vanguardas que, nos anos 60, se opuseram à poesia concreta. É por isso que vamos estudá-las num próximo artigo.

QUIS  
MUDAR TUDO  
MUDEI TUDO  
AGORA PÓSTUDO  
EXTUDO  
MUDO

ÁVILA, H.M. Vanguardas and revolution: the concrete poetry. *Semina: Ci. Soc./Hum.*, Londrina, v. 13, n. 3, p. 139-147, Sept. 1992.

**ABSTRACT:** *With no regards to the provincialism and the resentment present in its attitude, the Brazilian Concrete Poetry movement had the intention, in the mid 50s, to have taken a major qualitative-revolutionary step towards the evolution of the west world poetry forms, surpassing insofar, at least in technical terms, the great cultural and economic power centers of Europe and North America. Harshened by the leftist cultural movements of the sixties, the concrete poetry saw its form as the only efficient way to render social revolution through the arts. But, in the eighties, it has integrated itself in the post-modern atmosphere of disenchantment in relation to the esthetic and social revolutions, that is to say, it recognized the feebleness of its formal innovations and lack of sincerity of its social-criticism. The good of what is left has undoubtedly a progressive intent, and deserves now a place along with the generous utopic dream underlying the seemingly anti-artistic vanguards like the Centro Popular de Cultura (CPC).*

**KEY-WORDS:** *Brazilian Literature; Vanguard; Sociology and Literature*



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Manoel Maurício de. *Pequena história da formação social brasileira*. Rio de Janeiro: Graal, 1981. p. 461-477.
- BLOCH, Ernst. *Le prince Espérance*. Paris: Gallimard, 1976. v. 1, p. 239-247.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e paraíso perdido. In: CAMPOS, Haroldo de et al. *Teoria da poesia concreta*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de. O grupo concretista. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de (org.) *Poetas do modernismo*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972. v. 6, p. 185.
- CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do desenvolvimento: Brasil JK-JQ*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- DELAPORTE, André. *L'idée d'égalité en France au XVIII e siècle*. Paris: PUF, 1987. p. 132-135.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 162-163.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. v. 1, p. 851-857: Psicopatologia de la vida cotidiana.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã ou matéria, forma, e poder de um estado eclesiástico e civil*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 74-77.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *La dialectique de la raison*. Paris: Gallimard, 1974.
- LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990. p. 134-137.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva/USP, 1988. p. 112-115.
- PRADO JUNIOR, Calo. *A revolução brasileira*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social...* São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 243-265: Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 57: Marco histórico.
- SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. *Poesia concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Introdução à revolução brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1958.

Recebido para publicação em 28/2/92