

A VISUALIDADE NA POESIA: OS PRECURSORES DO CONCRETISMO

Márcia Arbex*

Resumo

A influência da literatura francesa, em particular dos poetas Mallarmé, Apollinaire e dos movimentos futurista e dadaísta na poesia concreta brasileira. Considerando como marco inicial da evolução crítica das formas o poema “Un Coup de dés” de Mallarmé, identificamos os precursores e examinamos alguns exemplos onde evidencia-se a dimensão espacial e gráfica da poesia. Para tais poetas, a visualidade é um dos elementos significantes essenciais da mensagem poética, o qual denota um de seus objetivos subjacentes: a síntese das artes, pintura, música e literatura.

Abstract

The influence of French literature, particularly that of Mallarmé, Apollinaire and the futurist and Dadaist movements, can be observed in Brazilian Concrete poetry. Considering Mallarmé's poem “Un Coup de dés” as the starting point in the critical evolution of forms, we identify the precursors, and examine some of their examples, where the space and graphic dimension of poetry is evident. For such poets, visuality is one of the significant elements essential to the poetic message, which denotes one of its underlying objectives: the synthesis of arts - painting, music and literature.

Palavras-chave

Vanguardas, Poesia Francesa, Poesia Concreta, Pintura, Visualidade.

INTRODUÇÃO

No *Manifesto da Poesia Concreta* (1958) os autores Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos

definem a poesia concreta como o “produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)”¹.

As pesquisas em torno da forma, a preocupação com o espaço gráfico, com a dimensão espacial da poesia, com a escolha da tipografia, com o aspecto visual da letra e da palavra, marcaram com efeito a obra de alguns dos principais poetas de vanguarda do início do século XX, primeiramente na Europa e, em seguida, no Brasil.

Como sabemos, as primeiras manifestações vanguardistas surgiram com a Semana de Arte Moderna, em 1922. O espírito modernista se concentrava na crítica global dos códigos literários tradicionais e na afirmação de novos ideais estéticos. Convencidos da urgência de uma revisão dos valores que até então regiam a cultura nacional, os modernistas deram ao movimento uma dupla direção: a liberdade formal e os ideais nacionalistas.

As novidades chegadas da Europa tiveram grande influência sobre o grupo formado por Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Di Cavalcanti, Anita Mafalti, Mário de Andrade, entre outros. Oswald de Andrade entusiasmou-se com os versos livres de Paul Fort e pode assistir, em Paris, ao lançamento do primeiro Manifesto Futurista, de Tommaso Marinetti, em 1909, manifesto que só chegou ao Brasil em 1914, com conotações de extravagância, desvairo e barbarismo. Manuel Bandeira esteve em contato com o poeta surrealista Paul Éluard; Tristão de Ataíde e Graça Aranha conheceram igualmente as vanguardas européias centradas em Paris.²

Apesar de identificarem-se sob vários aspectos com as manifestações da vanguarda européia (futurista, cubista e primitivista), de utilizarem o verso livre e “as palavras em liberdade” de Marinetti; apesar de terem “desmembrado de vez os metros parnasianos e mostrado com exemplos vigorosos a função do coloquial, do irônico, do prosaico na

* Professora visitante de Literatura Francesa, Departamento de Letras Estrangeiras, Universidade Federal do Ceará.

¹ Plano Piloto para Poesia Concreta, in Gilberto M. TELES, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, p.403.

² Alfredo BOSI, *História Concisa da Literatura Brasileira*, p.332.

tessitura do verso”³, os poetas modernistas parecem não ter privilegiado o aspecto visual da poesia. Somente a partir de 1956 este aspecto ganhará destaque, com a poesia dita concreta ou concretismo, movimento que se afirmou como antítese à tendência intimista e estetizante dos anos 40, propondo novos temas, novas formas e referindo-se com frequência ao Modernismo de 22.

Desde o n.º 2 da revista-livro *Noigandres* (1955), o grupo formado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari começa a pesquisar a nível das componentes espaciais do texto poético. Em 1958, no *Manifesto da Poesia Concreta*, citam os “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 (ulisses e finnegan’s 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.(...)”⁴.

Como podemos observar, alguns dos nomes ou movimentos citados ocupam lugar de destaque na história da literatura francesa: Mallarmé, Apollinaire, os movimentos futurista e dadaísta. Tomando como ponto de partida *Un coup de dés...*, de Mallarmé, tentaremos delinear um trajeto onde a visualidade da poesia será evidenciada. Identificaremos os precursores do concretismo e deteremo-nos um momento em suas produções enquanto exemplos onde o fascínio pelo poder imagístico da letra e por suas potencialidades gráficas deixa-se captar.

Mallarmé e o “alfabeto dos astros”

Desde seus primeiros versos, publicados em 1860, Mallarmé submete a temática baudelairiana a um tratamento lingüístico original. Mas logo a língua se torna objeto de um trabalho obstinado: concentrando seu universo poético em torno de alguns símbolos, o poeta procura sobretudo liberar as palavras de sua significação cotidiana, assim como de sua semântica arbitrária (recorrendo ao deslocamento sistemático da sintaxe, particularmente o deslocamento dos grupos funcionais), para que possam aceder à “pureza” que as tornam o elemento de criação de um mundo ideal.

Em *Un coup de dés*..(1897), Mallarmé rompe em certos pontos com a tradição poética. No seu prefácio⁵, o poeta adverte o “leitor ingênuo” da novidade introduzida

no poema: “un espacement de la lecture”. Os espaços em branco assumem com efeito, grande importância, como um “silêncio” envolvendo o texto e têm por função destacar cada imagem poética: “le papier intervient chaque fois qu’une image, d’elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d’autres (...)”. Esta idéia do branco como o “signifiant silence” também está presente na música. Segundo o compositor Gustav Mahler (1860-1911), a música não está nas notas, mas “entre” as notas, pois são os intervalos que criam as tensões.

Outra inovação é a visão simultânea sobre as duas páginas, resultado da distância que “sépare des groupes de mots ou des mots entre eux”, sugerindo a aceleração ou a redução do movimento, ritmando a leitura.

O texto é distribuído em um tema central e em motivos secundários ou adjacentes que se relacionam através do jogo de caracteres de tipos e tamanhos diferentes, indicando a intonação, como instrumentos de uma orquestra dotados cada um de um “timbre” especial. A referência à música é inclusive, explícita: “Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition”.

Entretanto, a interferência da dimensão visual também é bastante nítida: o poeta dispõe as frases e as palavras no espaço da página branca, escolhendo com cuidado a tipografia – alternância de maiúsculas e minúsculas, de tipos diferentes que relacionam-se diretamente com o tema central e os adjacentes. A ruptura com a sintaxe permite ao leitor apreender a página *visualmente*, para em seguida buscar o sentido. A afirmação da existência material do verbo mostra que a linguagem não é mais considerada como palavra viva, mas como escrita; reconhecendo-se assim a articulação dos elementos no espaço como função geradora de significação. O poema se torna uma escrita do espaço, composta de ritmos, sonoridades e visibilidade.

A propósito do manuscrito definitivo do poema, Paul Valéry, a quem Mallarmé submeteu a leitura, afirma: “Il me semble de voir la figure d’une pensée, pour la première fois placée dans notre espace”⁶. É preciso lembrar que o poema só adquiriu sua forma definitiva 15 anos após a morte de Mallarmé e que foi composto a partir do manuscrito lido por Valéry. A primeira versão (1897) havia sido publicada em Londres na revista internacional *Cosmopolis*, e Mallarmé, tendo que aceitar as exigências da revista, renunciou, dentre outras inovações, à leitura simultânea sobre duas páginas. Mas apesar das restrições, que destituíram o poema de uma parte de sua unidade visual, a inovação foi admirável: o branco, “preuve nuptiale de l’Idée”, desempenhava agora um papel tão importante quanto o verso.

³ Ibidem, p.385.

⁴ *Noigandres*, n.º 4, São Paulo, 1958.

⁵ Stéphane MALLARMÉ, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, p.405 (todas as citações de Mallarmé que se seguem são do *Préface*, desta mesma edição).

⁶ Apud Jean MASSIN, *La Lettre et l’image*, p.268.

Sem negar de todo a tradição, Mallarmé afirma que sua tentativa, com *Un coup de dés...*, participa “de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose”.

Os “Calligrammes” de Guillaume Apollinaire

Apollinaire participa desta busca de novas formas “chères à son temps”, dando o exemplo nos seus *Calligrammes*, título da coletânea de poemas escritos entre 1913 e 1916 que reúne, além dos caligramas, poemas simultâneos e poemas-conversaço.

Antes de Apollinaire, os caligramas chamavam-se “vers figurés” (versos figurados) e constituíam um gênero menor da expressão poética. Eles eram considerados divertimentos filológicos, extravagâncias tipográficas ou jogos pueris, indignos dos grandes autores.

Os primeiros exemplos de versos figurados apareceram na Antigüidade grega. Encontramos também exemplos em manuscritos da Idade Média e dos séculos subseqüentes, uns de caráter religioso, outros poético.

No século XX, Apollinaire é o poeta que mais se interessou pelos versos figurados. Inicialmente, ele intitulou seus poemas *idéogrammes lyriques*, mas em 1918, os poemas foram publicados com o título de *Calligrammes* que, ao que tudo indica, é um neologismo formado pelas palavras *calligraphie* e *idéogramme*.

O caligrama, segundo Jean Massin, é o desenho do pensamento. E não é por acaso que este aspecto da linguagem tenha interessado poetas e, atualmente, os profissionais da publicidade. Para os poetas, o caligrama realiza a fusão da imagem e da escrita, o que não seria possível obter no caso de uma narrativa linear utilizando o alfabeto latino. Além disso, o caligrama confere à metáfora um aspecto tangível. Para os publicitários, o caligrama oferece ao slogan, feito de palavras, uma presença real e uma apreensão imediata que reforça o seu poder sugestivo.

Na maior parte dos poemas de *Calligrammes*, a figuração se estende ao poema inteiro e responde diretamente ao título. A temática é centrada na guerra, na paixão sensual e na modernidade.

Em *Il pleut*, por exemplo, as palavras são dispostas na página de maneira a traçar linhas oblíquas que sugerem o cair dos pingos da chuva. O mesmo acontece nos poemas *La Cravate et la montre*; *Cœur, couronne, miroir*; *La mandoline, l'œillet et le bambou* ou *La colombe poignardée et le jet d'eau*, que tendem a configurar pela disposição tipográfica o conteúdo de sua mensagem.

“Il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthétique-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement”, dizia Apollinaire⁷. O poeta acreditava que os artifícios tipográficos, se utilizados com audácia,

poderiam criar um “lirismo visual” quase que desconhecido até a sua época; e, se desenvolvidos, poderiam consumir a síntese das artes: da música, da pintura e da literatura. Como veremos a seguir, a síntese das artes é o objetivo subjacente às produções futuristas e dadaístas que surgem praticamente na mesma época.

Marinetti e as “palavras em liberdade”

Há quem afirme que o movimento futurista, sobretudo os manifestos de Marinetti, inspiraram a Apollinaire os seus caligramas, e aos dadaístas e surrealistas algumas de suas teorias mais importantes, assim como a sistemática das manifestações em público⁸. Não nos deteremos na questão das influências, mas reconhecemos que o futurismo participou ativamente da defesa do verso livre, desde 1905. Além de encorajar sua prática junto à jovem poesia italiana, Tommaso Marinetti (representante maior do futurismo no exterior e catalisador do espírito de vanguarda junto aos intelectuais europeus) pretendia promover, a nível europeu, uma verdadeira conscientização sobre as conseqüências ideológicas e estéticas da revolução do verso livre. A negação da estrutura fixa do verso clássico, da métrica e da rima obrigatórias, deveria conduzir naturalmente a uma manifestação da liberdade individual e à instauração de uma ética do progresso. A reflexão de Marinetti abria, assim, o caminho para os movimentos de vanguarda enquanto ideologia de ruptura com a tradição e, portanto, como exigência de uma constante renovação das formas.

O programa estético do futurismo baseou-se no dinamismo do verso livre, único a permitir à poesia captar a polifonia do mundo moderno, ritmada pela sinfonia dos *meetings*, das usinas, dos automóveis, dos aeroplanos voadores.

Além da identidade estabelecida entre poesia e som, em 1911, o futurista aprofunda a definição do verso livre e introduz um novo tema: as relações entre a poesia e a pintura. De fato, nos quadros executados nesta época pelos artistas futuristas nota-se a predominância do tema do dinamismo e seus correlatos: a simultaneidade e a velocidade; além disso, a junção do tema do culto à máquina e do culto à guerra (enquanto manifestações do progresso) surge concomitantemente na pintura e nos textos de Marinetti. O espetáculo da guerra enquanto teatralização da paisagem, a mobilidade e a abertura do campo visual possibilitadas pela perspectiva aérea, parecem determinar a nova dimensão dinâmica do verso livre marinettiano.

A poética das “palavras em liberdade”, apresentada no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* (1912), que também inspira-se no modelo da pintura, procurava explicitar a continuidade e a simultaneidade dos processos psíquicos que acompanham a sensação perceptiva. A esse propósito,

⁷ Apud Jean MASSIN, op.cit., p.202.

⁸ Giovanni LISTA, *Les Mots en liberté futuristes*.

um comentário de Papini esclarece em que consistia a inovação das palavras em liberdade :

“Marinetti, obcecado pelas pesquisas dos pintores futuristas (...) tratou de deslocar e de romper uma vez por todas com a velha estrutura da frase e com as muralhas antiquadas da sintaxe usual. Ele começou suprimindo algumas partes do discurso; empregando o verbo somente no infinitivo; fazendo grande uso dos sons imitativos; e instaurando dentro da uniformização tipográfica dominante, inovações bastante sugestivas (emprego de tipos diferentes em grande quantidade; sinais matemáticos; grandes espaçamentos; palavras compostas a partir de vários tipos; palavras ou letras dispostas de maneira a sugerir a idéia imediata de um objeto real, etc.). Não se trata, como poderíamos pensar em princípio, de achados caprichosos de um escritor que procura a novidade a qualquer preço. Essas inovações são ditadas pela necessidade de traduzir, com maior liberdade, rapidez e energia, a vida múltipla do homem moderno, que vive e vê mais intensamente a agitada existência contemporânea. Trata-se de traduzir - fora das barreiras dos versos, da rima e da sintaxe - a riqueza de sensações inéditas e refinadas, inspiradas por uma vida mais violenta, que se cruzam e se misturam, e cuja novidade e complexidade não poderíamos exprimir através de formas antigas”.⁹

Em 1913, Marinetti lança o manifesto *Imaginação sem fios e palavras em liberdade*, dedicado principalmente à revolução tipográfica que deve participar do processo de liberação da palavra. Marinetti visa a exploração dos componentes visuais do texto a nível da grafia e da tipografia, superando o modelo linear e, por conseguinte, dando uma nova concepção plástica do espaço da página. O poema *Zang Tumb Tumb*, por exemplo, permite visualizar o conjunto dos procedimentos introduzidos por Marinetti na escrita “motlibriste”, dentre eles: a criação de ideogramas, as onomatopéias, a interpretação grafomórfica da letra (que assimila, por exemplo, um aeroplano a um T maiúsculo), e enfim a colagem.

No poema intitulado *Bataille à 9 étages du Mont Altissimo*, Marinetti procura um simultaneísmo multilinear - que deveria refletir a sincronia dos eventos que se produzem a diferentes altitudes de uma montanha, desenhada no poema. Em *Le Soir, couchée dans son lit, Elle lisait la lettre de son artilleur au front*, as palavras dividem o espaço da página com letras grandes e pequenas, fragmentadas, abstratas ou inteiras, de tipos variados que impedem qualquer tentativa de leitura coerente e linear; trata-se talvez da obra mais significativa de Marinetti neste gênero de escrita-pintura criada pelo futurismo. A quase totalidade da página é ocupada pela própria carta, que transmite não somente as mensagens do enamorado mas também os ruídos, explosões, gritos e sons da guerra.

As produções dadaístas

Enquanto Marinetti ia ao encontro da guerra, utilizando-a como elemento desencadeador de emoções, de dinamismo e das palavras em liberdade, não muito longe dali reuniam-se artistas e escritores em busca de um espaço de asilo à toda e qualquer aventura estética comprometida pela guerra. A capital suíça, por se encontrar em território neutro, recebe diversas tendências e culturas. Segundo Georges Ribbemont-Dessaignes, “il y avait là un mélange de tendances françaises, allemandes, italiennes, d’intellectualité spécifique, de révolte politique et sociale, de futurisme débordant et gueulard, mélange dont la diversité se trouvait pour ainsi dire condensée dans ce résumé succinct: Il faut que ça change, que ça change encore et toujours!”¹⁰

Surge então em Zurique, em 1916, o movimento Dada, nome voluntariamente sem significação, indicando sua tendência nihilista. Sua intenção era evidenciar o desmoronamento da sociedade e dos valores ocidentais através de manifestações fundadas sobre o desafio ao “bom gosto”, sobre a gratuidade, a ironia e o escândalo. Os dadaístas atacam os próprios fundamentos da sociedade e sobretudo a linguagem - enquanto agente de comunicação entre os indivíduos -, e a lógica, que lhe serve de base. A recusa da história, do passado e de qualquer pensamento anterior são fatores necessários à instauração do caos generalizado sobre o qual deverá se construir um novo projeto existencial onde o indivíduo criador encontrará seu lugar.

Desde o *Manifesto Dada* de 1918, Tzara afirma então sua recusa de qualquer escola, de qualquer filosofia; entretanto, ele não pode fugir à constatação de que a arte é uma de suas principais preocupações. E esta é uma das ambigüidades intrínsecas do movimento que foi admiravelmente exemplificada pela afirmação de Ribbemont-Dessaignes: “Poésie: Art; pas Poésie: Art. Les mots comme jeu: Art. Les phrases pures: Art. Seul sens: Art; pas de sens: Art. Mots tirés au sort: Art. La Joconde avec des moustaches: Art. L’annonce de journal: Art.”¹¹

Na realidade, ao atacar a arte, o dadaísmo ataca sobretudo uma certa concepção da arte que dominava entre seus contemporâneos, e não um absoluto da arte. Ao recusar todas as doutrinas artísticas, ao renunciar à arte tal como ela era compreendida na época, o dadaísmo quis recriá-la a partir do nada. Tanto a pintura quanto a poesia deveriam se manifestar independentemente dos meios de expressão convencionais, pois passaram a ser consideradas faculdades inerentes ao indivíduo, um atributo de sua existência, de seu pensamento.

Tzara distingue, assim, a poesia “atividade do espírito”, a que depende do pensamento não dirigido, e a poesia “meio de expressão”, produzida pelo pensamento lógico,

⁹ Apud Giovanni LISTA, op.cit., p.V.

¹⁰ Georges RIBBEMONT-DESSAIGNES, *Déjà jadis*, 1958. Apud Henri BEHAR e Michel CARASSOU, *Dada: Histoire d’une subversion*, p.96.

¹¹ Georges RIBBEMONT-DESSAIGNES, Buffet, *Littérature*, n.º 19, maio 1921.

dirigido. Por ser independente da forma, a poesia pode ser encontrada em um gesto, em uma publicidade, em uma fotografia, e em todos os lugares onde há manifestação da vida.¹²

Essa breve recapitulação sobre alguns dos fundamentos do movimento dadaísta se faz necessária para compreendermos melhor suas produções poéticas e artísticas, bem como “a vida do problema”, segundo os autores do Manifesto da Poesia Concreta. O tom dinâmico e a energia que emanam das produções dadaístas buscavam provocar uma reação e uma emoção fortes, no leitor ou no ouvinte (já que a maioria dos textos eram lidos durante manifestações públicas), provocando um caos, uma confusão intencional.

Tais produções derivam da busca de dois princípios essenciais: a espontaneidade e a identidade absoluta entre a palavra e a idéia. O resultado é, com frequência, a abolição entre os gêneros, o que torna a obra dada indefinível e inclas-sável. A espontaneidade se revela sobretudo no tratamento dado à linguagem, onde seus aspectos não-verbais são privilegiados. “Le langage, organe social, peut être détruit sans que le processus créatif ait à en souffrir. Il semble même qu’il n’ait qu’à y gagner”, afirma Hugo Ball¹³. Assim como os futuristas, os dadaístas pregam a liberação das palavras das regras gramaticais e sintáticas, da pontuação. O que se privilegia é a liberdade criativa, as emoções primitivas, o acaso e a capacidade de invenção.

Surgem então a poesia fonética, a poesia simultânea, a poesia-cartaz (também chamadas poesia abstrata ou concreta), a poesia-desenho e a colagem verbal. Destacaremos principalmente a poesia-cartaz e a poesia-desenho, mais diretamente ligadas à visualidade e ao concretismo.

Os saraus dada, em Zurique, Berlim ou Paris, misturavam num mesmo programa, recitais de poemas, declamação de manifestos, apresentação de quadros e espetáculos de dança. Esta forma de teatro “total” visava mostrar que a poesia era uma forma de expressão viva sob todos os aspectos, mesmo anti-poéticos, que a escrita não passava de um veículo ocasional¹⁴.

O poema-cartaz intitulado *fmsbw* (1918), de Raoul Hausmann, foi apresentado dentro deste contexto. Neste poema, constituído de letras tipográficas, o autor utiliza a letra como elemento visual e sonoro; ela deixa de ser unicamente uma unidade alfabética e se torna um material em si. Através da letra, o objetivo do autor é evidenciar a sonoridade e o ritmo, abandonando a ordem do discurso. “Dans un poème, ce ne sont pas le sens et la rhétorique des mots mais les voyelles et les consonnes, et même les caractères de l’alphabet qui doivent être porteurs d’un rythme”, diz Hausmann¹⁵.

Ao querer expandir a arte, fazendo com que suas expressões - poesia e pintura - surjam como fragmentos da vida real, o dadaísmo acolhe então materiais novos e heterogêneos, plásticos ou sonoros, perecíveis e inconvenientes, revalorizando assim os objetos desprezados pela cultura e pela civilização contemporâneas. As obras são feitas a partir da acumulação caótica de elementos disparates reunidos pelo acaso, deixando fluir aquilo que tende a ser reprimido pelo raciocínio lógico: o irracional e o imaginário, valores que serão completamente reabilitados pelo surrealismo.

Desta forma surgiu a colagem verbal como uma nova modalidade poética. Locuções feitas, lugares comuns, clichês, publicidades, recortes de jornal se tornam expressões poéticas novas pela maneira como solicitam o olhar e a inteligência.

Outro exemplo de manifestação poética que privilegia a visualidade são os poemas-desenhos de Francis Picabia¹⁶, considerado o gênio do dadaísmo por Décio Pignatari¹⁷. Sempre irônico, bem-humorado e muitas vezes cáustico, Picabia deu grande impulso ao movimento dadaísta quando de sua chegada a Paris, sendo um dos seus representantes mais entusiastas. Picabia se destaca por seus desenhos de inspiração maquinista, que quase sempre vêm acompanhados de inscrições absurdas ou poéticas, como em *Machine des idées actuelles dans l’amour* (1918). O desenho, esquemático, representando basicamente duas rodas ligadas por um eixo, apresenta frases nominais que acompanham suas linhas: “affaire de convenance”, “le son des paroles” e “temples peu sûrs”. *Poema banal* representa uma espécie de lâmpada cujo traçado, se olharmos de perto, é acompanhado de inscrições às vezes legíveis, às vezes tão pequenas que impossibilitam a leitura. Deciframos: “Imageries de la désillusion”, “les visions sont imprimées dans le téléphone”, “la route est discrètement sauvage coupée d’illuminations”. Esta “montagem” de palavras e de frases corresponde à montagem das peças avulsas nas máquinas inúteis. As frases, independentes umas das outras, só podem ser apreendidas em relação com o desenho do qual fazem parte.

Concluindo, podemos afirmar que os poetas concretos brasileiros tinham a intenção de levar até as últimas consequências alguns dos processos estruturais já presentes em Mallarmé, Apollinaire, no futurismo italiano e no dadaísmo, que visam atingir e explorar as camadas materiais do significativo, como o som, a letra impressa, a linha ou a superfície da página. A partir de uma meditação crítica de formas “procurou-se sintetizar e radicalizar as experiências da poesia internacional e nacional”, confirma Haroldo de Campos¹⁷.

¹² Tristan TZARA, *Essai sur la situation de la poésie*, 1931.

¹³ Apud Henri BEHAR e Michel CARASSOU, *op.cit.*, p.112.

¹⁴ T.TZARA, *Chronique zurichoise*, 1920.

¹⁵ Apud Marc DACHY, *Kurt Schwitters: Merz*.

¹⁶ Décio PIGNATARI, *Semiótica e Literatura*, p.75

¹⁷ Haroldo de CAMPOS, *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*, p.45.

Tendo descoberto que um dos elementos essenciais da mensagem poética é a sua visualidade, que depende da apresentação tipográfica, os poetas passaram a se preocupar com a diagramação de seus textos, o que antes era tarefa dos gráficos.

Assim como os cartazes e a diagramação dos jornais chamaram a atenção de Mallarmé no final do século passado, a poesia concreta também se alimentou da mídia (jornal, propaganda, cartaz); do mundo da comunicação não verbal e audiovisual, do cinema e das artes plásticas, proclamando-se “espácio-temporal e verbi-voco-visual”¹⁸.

Considerando que o material significante é privilegiado na poesia concreta, os poetas inovam em vários campos. Seguindo o exemplo de Mallarmé, aquele que deu o “primeiro salto qualitativo”, e de Apollinaire, os concretistas exploram o aspecto topográfico, abolindo o verso, optando pela não-linearidade e pela espacialização do texto. As contribuições do futurismo e do dadaísmo vão além da “compreensão da vida do problema”, como é dito no *Manifesto da Poesia Concreta*, atingindo outros aspectos: o aspecto semântico, que resulta na exploração da polissemia, do trocadilho, do *nonsense*; o aspecto sintático que dá origem à ruptura com a sintaxe da proposição e à justaposição dos termos; o aspecto léxico, com a utilização de substantivos concretos, neologismos, tecnicismos, estrangeirismos, siglas; o aspecto morfológico, provocando a desintegração dos sintagmas nos seus morfemas, separação dos prefixos, radicais e sufixos; e finalmente, o aspecto fonético, com a utilização de jogos sonoros, o uso de aliterações, assonâncias, rimas internas. O princípio subjacente a esses processos formais parece ser a busca de uma síntese das artes, uma “sugestão da comunidade básica das artes”¹⁹, síntese que vem sendo proclamada desde Apollinaire.

O concretismo brasileiro segue, então, pelas inovações poéticas às quais se propôs, a linha direta das pesquisas formais em torno do verso, iniciadas com Mallarmé, inserindo-se como movimento de vanguarda na história da literatura brasileira, senão mundial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APOLLINAIRE, Guillaume. **Calligrammes** (1918). Paris, Gallimard, 1925.
- BEHAR, Henri, CARASSOU, Michel. **Dada: Histoire d'une subversion**. Paris, Fayard, 1990.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo, Cultrix, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana**. Rio de Janeiro, Perspectiva, 1977.
- DACHY, Marc. **Kurt Schwitters: Merz**. Paris, G. Lebovici, 1990.
- LISTA, Giovanni. **Les Mots en liberté futuristes**. Lausanne, L'Age d'homme, 1987.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Igitur, Divagations, Un Coup de dés**. Paris, Gallimard, 1914.
- MASSIN, Jean. **La Lettre et l'image**. Paris, Gallimard, 1970.
- PICABIA, Francis. **Poèmes et dessins de la fille née sans mère** (1918). Paris, Allia, 1992.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo, Cultrix, 1987.
- TELES, Gilberto M. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro, record, 1987.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.