

Consumo, deslumbramento, “bobagens de nosso *daydream* diário”: o iluminismo na era da luz neon

Sérgio Delgado Moya

UM CASO DE POESIA CONCRETA

Logo aos alvares, começando com sua obra inaugural, *Poetamenos* (1953) de Augusto de Campos,¹ a poesia concreta brasileira deslumbra. *Stricto sensu*, esta primeira obra não é um livro – é um álbum de placas quadradas e espessas, suficientemente robustas como para serem penduradas num muro.² Em cada placa vem um poema, e em cada poema ressalta, radiante, a variação cromática da tipografia em cada poema. As palavras e fragmentos de palavras que compõem os poemas vêm impressos em vibrantes e variadas cores, imitando o movimento dos letreiros de luz elétrica ou neon. Numa carta dirigida a Mary Ellen Solt, editora de uma das primeiras coletâneas mundiais de poesia concreta, Augusto de Campos relata o seu desejo inicial de usar na produção dos poemas “letras luminosas que ligassem e desligassem automaticamente, igual aos *outdoors*...

¹ Reproduzido em Augusto de Campos, *Viva vaia: poesia, 1949-1979* (Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2000), *Poetamenos* é publicado dois anos antes de um texto de Augusto de Campos intitulado “poesia concreta,” publicado em *Fórum*, revista da Faculdade Paulista de Direito, em outubro de 1955. Cf. CAMPOS, Augusto. poesia concreta. In: CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 55-57.

O nome do movimento deriva do “Manifesto de arte concreta” de Theo van Doesburg, datado de 1930. Para uma leitura geral de *Poetamenos* e para uma discussão do lugar desses poemas na obra de Augusto de Campos, ver o artigo: WILLIAMS, Bruce. *poetamenos: Campo(s) de expressão em cores*. Mester, Los Angeles: UCLA, Department of Spanish and Portuguese, n. 14, p. 55-65, 1986. Cf. JACKSON, Kenneth David. Augusto fingers: dacto, grypho, grama, clip. Avec une chronologie des oeuvres (art technologique) d’Augusto de Campos. *Bre(s)il(s): sciences humaines et sociales*, Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l’homme, n. 6, p. 165-180, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/bresils/1342>. Acesso em: 1 de set. 2020.

² Augusto de Campos exibiu os poemas de *Poetamenos* pendurados num muro na I Exposição Nacional Concreta, a mostra que reuniu artistas concretos de São Paulo e Rio de Janeiro, e o evento que revelou as diferenças entre os dois grupos. Ferreira Gullar atribuiu a “grande repercussão” desse evento ao vernissage dos poemas de Augusto de Campos. (Gullar, Ferreira. *Arte concreta no Brasil: etapas da pintura contemporânea XXXIX- arte concreta V. Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1960. Suplemento dominical, p. 3.)

mas faltou o dinheiro.”³ O poeta relembra sua intenção numa entrevista com Marjorie Perloff, em que declara:

Diria que, no meu caso, manteve um grande interesse na poesia visual, ou, como diria Joyce, manteve o interesse na poesia “verbivocovisual”. Porém minha própria poesia evoluiu no sentido de apropriar novas tecnologias que aparecem explícitas na teoria de poesia concreta e que na época estavam fora de nosso alcance. No momento de escrever meu primeiro livro de poemas dos anos cinquenta, eu lembro deixar-me levar pela ilusão de pensar: “Se ao menos tivesse letras preenchidas, letras luminosas de anúncio, letras acesas!”⁴

A música e a *klangfarbenmelodie* de Anton Weber, em particular, são frequentemente citadas como principais intertextos dos poemas em *Poetamenos*,⁵ e a música aparece em destaque tanto na introdução do volume escrita por Augusto de Campos, quanto no formato da publicação, que lembra, por seu tamanho e proporções, as capas de disco de vinil. Mas parece-me que a luz elétrica e a luz *neon*, que os letreiros de luz *neon*, já em desuso no momento da publicação de *Poetamenos*, revelam tanto e até mais do que a música sobre a poesia concreta e sobre sua posição no cenário social do qual emerge e ao qual responde.

A poesia concreta se destaca da onda de otimismo que varre a cidade de São Paulo no início dos anos 1950. E os poemas de *Poetamenos*, mais que retratar

³ Augusto de Campos, citado em: SOLT, Mary Ellen. Introduction. In: *Concrete poetry: a world view*. Bloomington: Indiana University Press, 1968. p. 12. Esta e todas as traduções para o português são do presente autor, salvo indicação em contrário.

⁴ CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de. *Brazilian concrete poetry: how it looks today. Arshile: a magazine of the arts*, Los Angeles: 96 Tears Press, n. 1-3, p. 63, 1993. Entrevista concedida a Marjorie Perloff.

⁵ Cf. CLÜVER, Claus. Klangfarbenmelodie in polychromatic poems: A. von Webern and A. de Campos. *Comparative Literature Studies*, Pensilvânia: Penn State University Press, v. 18, n. 3, p. 386-398, 1981. Papers of the Seventh Triennial Meeting of the American Literature Association. Cf. BESSA, Antonio Sérgio. The “image of voice” in Augusto de Campos’ *Poetamenos*. *Ciberletras: revista de crítica literária y de cultura*, n. 17, 2007.

As artes visuais são outro intertexto importante para ler, e ver, *Poetamenos*. Cf. BANDEIRA, João. Palavras no espaço. In: CONCRETA ‘56 - A raiz da forma. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006. p. 121. Catálogo da exposição ‘Concreta 56 - A raiz da forma’, com a curadoria de Lorenzo Mammi (artes), André Stolarski (design) e João Bandeira (poesia), reconstituindo a I Exposição Nacional de Arte Concreta, tal como ela havia sido montada em 1956, e comemorando seus 50 anos de existência. Em seu texto, João Bandeira afirma: “Augusto de Campos lembra particularmente de um quadro de Luiz Sacilotto (Concreção, 1952) que lhe deu sugestões de como organizar graficamente e seus poemas da série *Poetamenos*.”

ou responder aos esforços de modernização e desenvolvimento que arrasaram a capital paulistana, revelam um modo de atenção que flui rápida e facilmente de uma fonte de informação a outra, seguindo um modo de atenção distraído, mas nunca desligado. Uma postura distinta, um espírito diferente é interpelado pelo encanto radiante das cores em *Poetamenos*, o mesmo espírito que persiste e prospera nesse mundo onde o cotidiano, como bem escreve o antropólogo Michael Taussig, "não é uma questão de semiótica universal e sim de mimética capitalista."⁶ A imitação na época do capitalismo de consumo é o conceito operante na leitura que Taussig faz do pensamento de Walter Benjamin, a imitação como algo mais complexo do que o mimetismo simples, algo mais deliberado, mais complexo, e potencialmente mais turbulento. A poesia é o que imita, o que assume o semblante de algo além de si mesma. Na imitação, a poesia logra modelar uma forma de visão e percepção fundamental para entender a experiência no contexto do capitalismo de consumo. É nisso que Taussig repara quando reflete sobre a mimética, e é isso o que ele destaca, como Adorno antes dele, quando postula a *mimesis* como alternativa da interpretação analítica, como "uma forma que, numa época em que a análise faz pouco mais que reconstituir obviedades, é capaz de surpreender-nos com o *flash* de uma iluminação profana."⁷

Algo parecido a um "flash de iluminação profana" brilha nos poemas de *Poetamenos*, cintilantes no seu fervor cromático. Adorno escreveu que

A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida.⁸

Mas o que acontece quando a "idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas" assume a forma da imitação? Como temos de entender a postura mimética da poesia concreta frente a esse mundo mercantilizado e

⁶ TAUSSIG, Michael. *Nervous system*. Hove, Inglaterra: Psychologist Press, 1992. p. 143.

No original em inglês: "the everyday is a question not of universal semiotics but of capitalist mimetics."

⁷ *Ibid.*, p. 147.

No original: "a form which, in an age where in analysis does little more than reconstitute the obvious, is capable of surprising us with the flash of a profane illumination."

⁸ ADORNO, Theodor W. "Palestra sobre lírica e sociedade". In: _____ *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades: Editora 34, 2003. p. 69.

mercantilizante ao qual a estética, em geral, e a lírica, em particular, resistem por questão de princípio?

É preciso ir além das duas opções que a história literária e a crítica da arte insistem em ensaiar, com notáveis exceções, quando enfrentadas com propostas artísticas e literárias que se apropriam, com certa ambivalência, da cultura de consumo: banal celebração ou condenação imediata, do tipo que assume quaisquer contatos com a cultura de consumo (qualquer contato que não seja evidentemente denunciatório) como evidência de uma vontade assimilativa ou de integração. Na procura de uma outra lente para enxergar o contato entre a poesia concreta e a cultura de consumo, para além da leitura antropofágica da poesia concreta como organismo crítico de ingestão cultural, emergem como objetos em disputa uma série de faculdades colonizadas e aperfeiçoadas pela indústria cultural e pela cultura do consumo – faculdades como a distração, o encanto, o fascínio e o deslumbramento. Uma certa ambiguidade rege as possibilidades mais fecundas no âmago destas faculdades, e é esta ambiguidade – a ambiguidade das bobagens, insurretas na sua banalidade – que a poesia concreta consegue reclamar nos seus tratos com a indústria cultural e a cultura do consumo.

MIMESIS E REGRESSÃO

Taussig acunha a ideia de uma “mimética capitalista” numa memorável leitura dos textos em que Benjamin reflete sobre a distração. A *mimesis* figura como preocupação preponderante tanto para Adorno quanto para Benjamin, porém é Benjamin, segundo Taussig, quem faz desta preocupação um componente central do seu pensamento. É Benjamin quem entrevê nas tecnologias visuais próprias do século XIX “um processo de desmistificação e re-encantamento” que viria a tornar-se para ele uma “forma mimética da poética revolucionária”. Um trecho de *Rua de mão única* – aquele maravilhoso livro de textos breves de Benjamin – é o ponto de partida para a leitura feita por Taussig sobre o funcionamento da visão e a linguagem na época das mercadorias e dos anúncios comerciais. “O que é que faz os anúncios tão superiores à crítica”, pergunta Benjamin na passagem lida por Taussig. “Não é o que o anúncio de luz neon diz, é a poça de água que, radiante, reflete o anúncio no asfalto.”⁹ Taussig, como Benjamin, chega perto da cultura material, recusando o benefício da distância e

⁹ Comparar minha tradução com: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e Márcio Seligman n-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012.

descobrimo na intimidade com a mercadoria uma medida de entendimento e de aproximação modelada fora do plano discursivo, fora da razão capitalista, constrangida e constringente. "Não é o que o neon diz, é a poça de água que, radiante, reflete o anúncio no asfalto; não é linguagem, é imagem; e não só é imagem, é a tatilidade da imagem."¹⁰ Os códigos de leitura restringidos, as formas do alfabetismo e do conhecimento mais grosseiramente limitadas aos níveis denotativos do sentido são aqui antagonizados pela visão, pela visão tátil encarnada na linguagem do letreiro em *neon*. Eis uma forma da visão envolvida, intimamente prensada contra seus objetos de percepção, "um modo de visão própria da economia pré-edípica da criança que engatinha, seu olho pegando, segundo a expressão de Gertrude Koch, o que a mão não alcança."¹¹

Esta noção de uma faculdade regressiva, pré-edípica, pré-simbólica, parece operar no começo de *A invenção do cotidiano*, ali onde Michel de Certeau aponta para a faculdade mimética como uma alternativa primitiva ao modo de cognição dominante na cultura ocidental, como forma da consciência racional, mas expansiva no seu raciocínio. Em referência às práticas do uso e do consumo, equiparáveis no pensamento de Certeau sobre o cotidiano, que assim afirma: "a questão tratada [...] visa uma lógica operatória cujos modelos remontam talvez às astúcias multimilenares dos peixes disfarçados ou dos insetos camuflados, e que, em todo caso, é ocultada por uma racionalidade hoje dominante no Ocidente."¹² Esta "lógica operatória" descansa num modo horizontal de percepção, um engajamento com o mundo nivelado com a experiência e desapegado das perspectivas distantes e presumidamente superiores do pensamento analítico. Taussig leva essa lógica operatória ainda mais longe: seu modelo de visão chega mais perto do objeto apreendido, derivando numa forma do olhar tátil, horizontal, engatinhada.

Na veia mais estridente, mais vibrátil da poesia concreta, a adoção da dimensão tátil e da dimensão material da linguagem vem junto com a rejeição da função comunicativa como uma única ou primordial função da linguagem. A linguagem nesta veia da poesia concreta comunica, sim. Porém comunica mais do que conteúdos, mais do que sentidos verbais. A forma de imitação cultivada neles implica uma lúcida e lúdica quebra das estruturas que

¹⁰ TAUSSIG, Michael. *Nervous system*, p. 147.

¹¹ *Ibid.*, p. 146.

¹² CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 38.

subentendem a comunicação na cultura de massas. Alguns poemas no repertório concreto funcionam em clave paródica, mas não é o que acontece com os poemas em *Poetamenos*, leais à forma do *neon*, sem ser fugidios. Os poemas em *Poetamenos* são afirmação da fonte – da luz elétrica, da luz *neon* –, são réplica, porém num sentido dificilmente antecipado pelo original. Os poemas em *Poetamenos* levam a sério o brilho e o deslumbre da luz *neon*, revelando no seu fulgor radiante um lirismo bem além do espectro disponível à linguagem utilizada na cultura do comércio.

Da leitura dos manifestos escritos por Augusto de Campos, Haroldo de Campos, e Décio Pignatari nos primeiros cinco anos do movimento de poesia concreta emerge um retrato preciso do mundo ao qual os poetas aspiravam pertencer: um mundo distinguido (o mundo de Mallarmé, de Pound, de Joyce) e exaltado (o Mallarmé de *Un coup*, o Pound dos *Cantos*, o Joyce do *Finnegan's Wake*). O mundo no qual os poetas concretos se inserem nestes primeiros manifestos é o mundo da poesia do alto modernismo, da poesia voluntariosamente removida dos usos cotidianos da linguagem. Ao final de 1956, dois anos após a subida ao poder de Juscelino Kubitschek e o ano de instituição do Plano de metas para a modernização e industrialização do Brasil, o tom dos manifestos da poesia concreta muda. Em “nova poesia: concreta,” originalmente publicado em *ad – arquitetura e decoração*, Pignatari situa a discussão da linguagem e a poesia concreta bem no mundo dos *media*: “o verso: crise. obriga o leitor de manchetes (simultaneidade) a uma atitude postiça.”¹³ O mundo evocado por Pignatari é o mundo que compartilha com o leitor, um mundo de jornais e manchetes, de quadrinhos, de rádio e de televisão. Esta vontade de entender-se com um mundo dominado pelos *media* e pelo consumo é o que faz da poesia concreta, aos olhos de Flora Süssekind, “um dos diálogos mais proveitosos entre poesia, tecnologia e espetáculo no Brasil,” diálogo que começa “no auge do otimismo desenvolvimentista.”¹⁴ Foram os poetas concretos, segundo Süssekind, que, na virada da década [1950-1960], redefiniram o livro enquanto objeto, procuraram

¹³ PIGNATARI, Décio. “Nova poesia: concreta (manifesto)”. In: CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI; CAMPOS, Augusto de. *Teoria da poesia concreta*, p. 67.

¹⁴ SÜSSEKIND, Flora. *Vidrieras astilladas*. Tradução de Maria Teresa Villares. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2003. p. 178. Na versão em espanhol: “Fue también a fines de los años 50, en pleno optimismo desarrollista, que se inició uno de los diálogos mas provechosos entre poesia, tecnología y espectáculo en Brasil. Porque, sin temor a mirar de frente a la publicidad, los carteles luminosos y la televisión fueron los poetas concretos paulistas quienes, en el cambio de la década, redefinieron el libro en cuanto objeto, procuraron modificar la mirada del lector de poesia, ahora también espectador del poema.”

a mirada do leitor de poesia, agora também espectador do poema.”¹⁵ Tal é o público que os poetas concretos imaginaram, um público consumidor: um leitor que lê, mas que também olha, atento ao espetáculo, uma forma da subjetividade que está em casa tanto na cultura impressa quanto no mundo emergente de televisão. Segundo Pignatari, o mundo da poesia concreta começa a avançar até “uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular.”¹⁶

Na última fase do movimento concreto como tal, em 1974, Augusto de Campos escreve sobre a “intercomunicabilidade universal” que faz “literalmente impossível a um cidadão qualquer viver sua vida diária sem se defrontar a cada passo com o Vietnã, os Beatles, as greves, 007, a Lua, Mao ou o Papa.”¹⁷ Cinco anos antes, em 1969, Haroldo de Campos já evocava a longa história de vínculos e entrecruzamentos entre a cultura de massas e a linguagem, citando a caracterização que Hegel faz dos jornais como “uma espécie de oração filosófica matinal”; citando, também, a visão profética de Alphonse de Lamartine de um mundo onde “o pensamento se difundirá no mundo com a velocidade da luz, instantaneamente concebido, instantaneamente escrito e compreendido até as extremidades do globo”; e citando, finalmente, a fascinação de Mallarmé com a forma do jornal.

Antes, em 1957, o mesmo Haroldo já reparava nas “transformações operadas nos hábitos tradicionais de pensar, a cosmovisão que oferece o estágio atual das ciências.”¹⁸ Os usos inovadores da tipografia e da diagramação em *Un coup de dés* estão vinculados, Haroldo argumenta, no interesse de Mallarmé nos aspectos visuais e materiais do jornal como objeto cotidiano. O fato que as observações do Haroldo apareceram publicadas no *Suplemento dominical do Jornal do Brasil*, e o fato de que o jornal onde foram publicadas acabava de passar por uma importante reforma editorial e gráfica, acrescenta sentido e relevância às ideias dele. O jornal como documento das transformações do pensamento, o jornal como registro das mudanças que a linguagem traz para as formas de comunicação e do entendimento, o jornal nestas capacidades era, para o leitor do ensaio de

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ PIGNATARI, Décio. Nova poesia: concreta (manifesto). In: CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, CAMPOS, Augusto de. *Teoria da poesia concreta*, p. 67.

¹⁷ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 59-60.

¹⁸ CAMPOS, Haroldo de. Poesia-Concreta-Linguagem-Comunicação. In: CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, CAMPOS, Augusto de. *Teoria da poesia concreta*, p. 70.

Haroldo, mais do que uma hipótese ou possibilidade. Era um objeto tangível, concreto: estava nas suas mãos, na forma do jornal onde o ensaio de Campos e muitos dos manifestos da poesia concreta foram publicados, o mesmo jornal que assumia na sua forma e sua materialidade as mudanças linguísticas e visuais que os concretos discutiam em seus textos programáticos.

“O JORNAL DAS COZINHEIRAS”

Ao fim da década de 1950 e começo da década de 1960, o *Suplemento dominical do Jornal do Brasil* virou a plataforma predileta de publicação e debate de muitas das mais importantes figuras do modernismo brasileiro, especialmente dos artistas, poetas e críticos vinculados aos movimentos concreto e neoconcreto. O novo papel assumido pelo *Suplemento* implicou uma virada importante para uma publicação que até os anos 1940, apenas dez anos antes da sua transformação em plataforma para as artes e as letras mais avançadas do Brasil, era conhecido como “O jornal das cozinheiras,” em função do papel que o jornal cumpria como principal veículo de anúncios vinculados à demanda e à procura de empregos domésticos. Fundado no Rio de Janeiro em 1891, o jornal começou com uma forte tradição crítica e literária, contando entre seus colaboradores Joaquim Nabuco e José Veríssimo. Chegada a década de 1930, problemas financeiros transformaram-no em uma plataforma predominantemente dedicada à venda e publicação de anúncios classificados. Vinte anos mais tarde, em meados dos anos 1950, os diretores do jornal assumiram a reforma geral do jornal, tornando-o um baluarte de jornalismo moderno no Brasil. Wilson Figueiredo, jornalista com cinco décadas de experiência na redação do *Jornal do Brasil* e eventual diretor da equipe de redação, situa a transformação do *Jornal* num contexto mais extenso e generalizado de profissionalização do jornalismo brasileiro, um processo que teve lugar naquela década e que coincide com a subida de Kubitschek ao poder. A reforma da diagramação das suas páginas, mudanças importantes na sua tipografia, e a mudança geral do projeto gráfico foram as transformações mais visíveis que o *Jornal do Brasil* experimentou nessa época, transformações lideradas, significativamente, por um artista vinculado aos movimentos concreto e neoconcreto: Amílcar de Castro.

Castro, escultor que participou do evento que marca a quebra entre os dois movimentos (a I Exposição Nacional de Arte Concreta de 1956), assumiu a programação visual do *Jornal do Brasil* em 1957, requerido por Reynaldo Jardim, o artista e bem conceituado diretor da *Rádio Jornal do Brasil*, vinculada ao jornal.

As mudanças no *Jornal* foram rápidas e decididamente modernizadoras, começando pelas páginas do *Suplemento*, anteriormente designado para um público feminino, e continuando no fim dos anos 1950 e começo dos anos 1960 com o resto da publicação. Sob a direção de Castro, a forma e função assumiram absoluta predominância sobre os gestos ornamentais e decorativos que haviam caracterizado o periódico por boa parte da sua história. Tipografia uniforme, límpida e moderna foi adotada para o jornal inteiro, bem como um uso mais dinâmico de fotografias, influenciado em parte pela experiência de Castro em revistas como *A Cigarra* e *Manchete*, a primeira dirigida principalmente a um público feminino, e a segunda um exemplo conhecido de fotojornalismo moderno ao estilo das revistas *Life* e *Paris Match*.

As reformas gráficas mais impactantes apareceram nas páginas do *Suplemento*, que logo após sua reforma assumiu o papel de plataforma de debate público para alguns dos artistas, poetas e críticos mais importantes da época. Foi no *Suplemento* que apareceu publicado, em março de 1959, o "Manifesto neoconcreto," assinado por Castro, por Cláudio Mello e Souza, por Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, e por Theon Spanudis. Vastos espaços em branco dispostos nas duas páginas onde se imprime o "Manifesto" e um *set* de colunas gráficas, rígidas e também brincalhonas na sua disposição gráfica (uma delas sobe alta que nem arranha-céu, outra desce notoriamente ao que fica sugerido como o subsolo da página) dominam a diagramação do manifesto, imitando, como argui Daniela Name, o livre sentido de rigor que o neoconcretismo assume como marca do seu estilo.

Dois fatos da transformação do *Suplemento dominical* parecem-me significativos, pelo que indicam sobre as condições materiais e econômicas por trás da publicação de um suplemento de jornal que atingiu circulação massiva e um elevado nível de qualidade crítica e editorial. O primeiro fato tem a ver com as origens do *Suplemento* como seção para o público feminino do jornal, quer dizer, como plataforma para muitos dos anúncios publicitários de produtos domésticos e de consumo do lar. O tipo de anúncio que, desde os começos do século XX até nossos dias, sai dirigido especialmente ao consumidor feminino, à dona de casa. O segundo fato, quicá mais relevante, deriva da prévia identidade do *Jornal do Brasil* como "o jornal das cozinheiras" e do modelo de negócios responsável por esta identidade. A grande quantidade de anúncios classificados que o *Jornal do Brasil* mobilizou na época que assumiu essa identidade, e a renda significativa que estes anúncios trouxeram para a dona do *Jornal*, a Condessa Pereira Carneiro, foram fatores definitivos para assumir o

risco de reforma que transformou o *Jornal* no exemplo de jornalismo moderno que eventualmente se tornou.

Nos anos 1960, nas palavras de Wilson Figueiredo, colaborador do jornal, o *Jornal do Brasil* assumiu a tarefa de representar e responder aos desejos e necessidades de uma emergente classe média no Brasil, o “que veio inaugurar a sociedade de consumo, cujo símbolo seria o automóvel de fabricação nacional.”¹⁹ Segundo Figueiredo, a transformação do “jornal das cozinheiras” para jornal das classes consumidoras permitiu ao *Jornal do Brasil* permanecer financeiramente viável até o ano 2010, sobrevivendo assim à crise que a televisão e os telejornais trouxeram para o jornalismo impresso. E foram os anúncios classificados, em primeira instância, a fonte de sustento material e econômico que possibilitou a publicação de um suplemento tão avançado, rigoroso e influente como o *Suplemento dominical* dos anos de 1950 e de 1960. O que aqui enfrentamos é um exemplo antecipado do que Diana Sorensen considera como traço geral dos turbulentos anos 1960, um exemplo da “reveladora disjuntiva entre os mundos materiais e simbólicos.” “Foi a bonança econômica do mundo burguês de pós-guerra,” argui Sorensen, “que produz o contexto social para o surgimento de uma nova e próspera cultura. O dinheiro e o intercâmbio financeiro viraram objetos de suspeita. Contudo, eles constituíram as condições de possibilidade para o sentido prevalente de experimentalismo, de autonomia artística, e de teleologia generalizada de revolução.”²⁰

Nas páginas principais das edições do *Jornal do Brasil* publicadas entre finais de 1959 e começo de 1960, o vínculo entre a inovadora modernidade do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e o negócio que gerou as condições materiais para a realização dessa modernidade fica exposto de forma clara. A reforma de Amílcar de Castro do *Suplemento* se estende para o resto do jornal durante essa época. Uma fase também de transição para o jornal em termos da presença de anúncios classificados. Durante a transição, logo após a reforma de Castro, fotografias em grande escala, diagramações limpas e funcionais, e uma tipografia moderna aparecem literalmente enquadrados nas páginas do jornal

¹⁹ FIGUEIREDO, Wilson. Da crise política fez-se o 'JB': ascensão e queda do *Jornal do Brasil*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 jul. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2507201006.htm> Acesso em: 1 set. 2020.

²⁰ SORENSEN, Diana. *Turbulent decade remembered: scenes from the Latin America sixties*. Redwood City: Stanford University Press, 2007. p. 5.

No original: “It was the economic bonanza of the postwar bourgeois world that produced the social context in which a new culture could flourish. Money and exchange came under suspicion, but they constituted the conditions of possibility for the prevailing sense of experimentation, artistic autonomy, and a generalized teleology of revolution.”

por densas colunas de anúncios classificados. A imagem é quase obscena, sobretudo considerando-se o prestígio que o *Jornal do Brasil* visava adquirir com sua reforma gráfica e editorial. Esse tipo de imagem constitui um documento contundente dos vínculos íntimos, indispensáveis, entre a estética de vanguarda, a mídia e o jornalismo em particular, os interesses comerciais, e a cultura de consumo, no Brasil e para além do Brasil.

Para Haroldo de Campos, a relação entre o uso inovador da tipografia e da diagramação na página de Mallarmé e a fascinação do poeta com a forma do jornal autorizam o próprio interesse dos poetas concretos na mídia e no jornalismo. Se no âmbito de *Um coup de dés*, pedra angular do modernismo em poesia, há um interesse importante e documentado no jornalismo e na publicidade comercial (Benjamin vê *Um coup* como o primeiro poema a “incorporar a tensão gráfica do anúncio na página impressa”²¹), “uma reversão de interesses, do jornal, de certas técnicas do jornalismo, para a órbita da poesia concreta não seria, portanto, um acontecimento desconcertante.”²² Décio Pignatari assente com Haroldo de Campos no relativo à importância do jornalismo e da forma do jornal para o desenvolvimento da poesia moderna na sua vertente mais evidentemente gráfica, sua vertente mais contundentemente material. Num artigo publicado no “Suplemento literário” do *Estado de São Paulo*, sob o título “Arte gráfica e a outra” e com epígrafe de Oswald de Andrade, Pignatari conta a história do conselho que deu para um grupo de jovens artistas brasileiros no comando de um guichê de artes gráficas. Escreve Pignatari:

Recentemente, a três jovens encarregados de montar um estande de artes gráficas brasileiras em Tóquio, sugeri a apresentação de jornais brasileiros, desde os mais conceituados até os mais sensacionalistas, a fim de oferecer uma amostragem concreta de uma parcela importante de nossa visualidade, ‘consumida’ diariamente por milhões de brasileiros.²³

É a partir de postulados como esse que a crítica frequentemente articula a visão da poesia concreta como mera reprodução da cultura de massas e a cultura

²¹ BENJAMIN, Walter. *One-way street*, p. 42. Consultar tradução brasileira. Ver nota 9.

²² CAMPOS, Haroldo de. *Concrete Poetry-Language-Communication*. 1957. In: _____. *Novas: selected writings*. Tradução de A. S. Bessa. Editado por Antonio Sergio Bessa e Odile Cisneros. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2007. p. 235-245.

²³ PIGNATARI, Décio. *Arte gráfica e a outra*. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 maio 1964. Suplemento literário, p. 6.

do consumo como mera afirmação da ideologia desenvolvimentista por trás das culturas de massa e de consumo. Mike Gonzalez e David Treece oferecem a versão mais contundente dessa avaliação. “Para os concretos,” escrevem eles, “a modernização não foi problemática nem ambígua. Pelo contrário, a perspectiva que dominou este período foi uma perspectiva de identificação acrítica com o desenvolvimento capitalista e nacional.”²⁴ Os críticos descrevem a visão que os concretos têm da poesia como a visão de uma prática “pura, autônoma e auto-referencial, a construção de formas objetivas e utilitárias ou a construção de ‘mercadorias’ estéticas que reproduzem os mecanismos de produção em massa e de consumo característicos do capitalismo industrial.”²⁵ “O que todos eles assumiram,” argumentam Gonzalez e Treece, agrupando o concretismo com os poetas de poema/processo – com os neoconcretos – e com os assinantes do movimento “Violão de Rua”, “o que todos eles assumiram, independentemente da suas respectivas posições no debate, foi primeiramente uma visão não problemática da relação entre linguagem e realidade.”²⁶

A crítica mais aguda que Gonzalez e Treece fazem aos poetas concretos tem a ver com aquilo que eles designam como “a questão ideológica central” da poesia concreta, “a identificação acrítica da poesia concreta e seu projeto com o desenvolvimentismo capitalista do período de pós-guerra.”²⁷ A premissa aqui é que qualquer apropriação, réplica, do contato voluntarioso com o campo de forças que opera na expansão da sociedade de consumo é inerentemente cúmplice do projeto de desenvolvimento capitalista. É a mesma premissa que opera na conhecida distinção feita por Ronaldo Brito entre o concretismo desenvolvimentista e o neoconcretismo emancipador, a mesma premissa que opera também numa passagem de “Literatura e desenvolvimento” de Antônio Cândido, onde o crítico lauda o experimentalismo da poesia concreta e sua capacidade

²⁴ GONZALEZ, Mike; TREECE, David. *The gathering of the voices: the twentieth-century poetry of Latin America*. Londres: Verso Books, 1992. p. 229.

²⁵ *Ibid.*, p. 229. No original: *The Twentieth-Century Poetry of Latin America*. London: Verso Books, 1992. p. 229. “For the Concretists, modernization was not problematic or ambiguous. On the contrary, the perspective which overshadowed this period was one of uncritical identification with national capitalist development.” Charles Perrone refuta a suposta identificação “acrítica” dos concretistas com o desenvolvimento capitalista nacional, sublinhando a inserção consciente do movimento no seu contexto social. Ver PERRONE, Charles A. *Seven faces: brazilian poetry since modernism*. Durham, NC: Duke University Press, 1996. p. 70.

²⁶ GONZALEZ, Mike; TREECE, David. *The Gathering of the Voices*, p. 230. No original: “What they all assumed, regardless of their position within the debate, was, first, an unproblematic view of the relationship between language and reality.”

²⁷ *Ibid.*, p. 245: “the Concretists’ uncritical identification of their project with that of post-war capitalist development.”

de inserção social para depois advertir sobre o perigo que estas “experiências modernas” apresentam como potenciais instrumentos de manipulação política.²⁸ Nem Cándido, nem Gonzalez e Treece reparam, porém, no fato de que o poder acumulado no desenvolvimento capitalista e as capacidades para resistir e subverter este podem ser, e são de fato, disputadas com as mesmas técnicas e as mesmas formas que o capitalismo implementa para seu sustento e crescimento. A chave está no reconhecimento do capitalismo de consumo como campo de forças em disputa no qual o poder é acumulado e exercido, do mesmo modo em que é questionado e disperso. Em resumo, há algo mais ambíguo, menos “necessariamente acrítico” sobre a aproximação imitativa da poesia concreta perante a cultura de consumo. Essa ambiguidade sai à luz quando respondemos ao chamado de Lorenzo Mammì, o chamado ao incorrer mais “aprofundamentos e verificações” no momento de retomar a polêmica de Brito contra o concretismo.²⁹

Denunciar sem preâmbulos o uso e a apropriação, a imitação das formas e as técnicas da publicidade e do consumo desde a poesia e desde a arte implica omitir uma das questões mais urgentes na discussão sobre cultura e capitalismo. O contexto dessa questão se torna muito mais preciso em referência ao engajamento cultural e politicamente implicado que os poetas concretos defendem e praticam. Com genial concisão, Benjamin resume os traços do contexto em questão quando escreve que no meio da “tempestade de letras mutáveis, coloridas, contraditórias,” apenas podemos esperar que uma criança consiga entender “a quietude arcaica do livro.”³⁰ “A escrita,” argui Benjamin, “tendo achado

²⁸ CÂNDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 146: “Certas experiências modernas são fecundas sob o ponto de vista do espírito de vanguarda e da inserção da arte e da literatura no ritmo do tempo, como é o caso do Concretismo e outras correntes. Mas não custa lembrar o que pode ocorrer quando manipuladas politicamente do lado errado, numa sociedade de massas.”

²⁹ Ver Lorenzo Mammì, “concreta ‘56: a raiz da forma”, em *Concreta ‘56: a raiz da forma*, p. 27: “A trinta anos de distância, essa tese continua válida, mas, como toda hipótese histórica, precisa de aprofundamentos e verificações. Não pode ser reduzida a uma simplificação mecânica, segundo a qual o concretismo da primeira metade da década de 50 seria apenas uma fase preparatória e escolar (*Bauhaus exercises*, segundo a expressão de Alfred Barr que tanto irritou Mario Pedrosa), seguida somente no fim da década por uma produção realmente original e criativa. Além de ser injusta com uma parte consistente da produção concreta da primeira fase (a que caracterizou, justamente, a exposição nacional de 1956), a fórmula é demasiadamente esquemática para dar conta da complexidade das questões que estavam em discussão. A produção dessa época merece ser julgada segundo os próprios critérios, que são diferentes daqueles que regeram as vanguardas artísticas das duas décadas seguintes. Se, portanto, a história do concretismo brasileiro já foi contada muitas vezes, e a miúdo de maneira brilhante, sobrou a tarefa de entrar nos detalhes, destrinchar articulação por articulação, evitando, na medida do possível, as soluções já prontas e as generalizações.”

³⁰ BENJAMIN, Walter. *One-way street*, p. 43. Consultar tradução brasileira. Ver nota 9.

no livro um refúgio onde levar uma existência autônoma, é impiedosamente arrastada até a rua pelos anúncios publicitários, sujeita às brutais heteronomias do caos econômico.”³¹ Sob esta ordem, em condições de “brutal heteronímia,” a linguagem coexiste com a palavra escrita tanto quanto com coisas, com objetos físicos materialmente densos – a poesia concreta, segundo Haroldo de Campos, é “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo.”³² A crescente natureza objetual da poesia concreta afasta poetas como Ferreira Gullar e Osmar Dillon da poesia como mero labor de palavras, e os situa perto de propostas mais propriamente plásticas como as que Dillon leva a cabo com obras como *Lua* (1959-1960), poema em diálogo com a escultura e as artes visuais (e com a forma emergente da arte conceptual).

A força duradoura da poesia concreta e sua potencial contribuição ao nosso entendimento da linguagem na época da cultura de consumo reside no rigor e na persistência do seu apelo a modos da consciência (distração, deslumbre, fascinação) e subjetividades sociais definidas por esse tipo de consciência: o consumidor “passivo,” mudo, feminino e afeminado, “acrítico” na sua inserção social. Essas subjetividades, assumidas pelos poetas concretos (porém não teorizadas explicitamente por eles), estão em sintonia com as complexas dinâmicas da cultura visual em sociedades de consumo – aquela tão ferozmente explorada pelo capitalismo de mercadorias –, e continuam marginalizadas dos registros dominantes da cultura contestatária.

ESTÉTICA E CULTURA DE CONSUMO

O consumo, a propriedade privada, assim como o fenômeno da mercantilização operam de modos comparáveis. São fios do tecido social, instrumentos cruciais de dominação e acumulação de poder, e são por isso mesmo importantes pontos de contraste para projetos de resistência e de liberação social. Considerado no seu conjunto, como parte de um tecido social mais extenso, o consumo apresenta uma série de perguntas que já foram articuladas com base na mercantilização e na propriedade privada e que merecem ser reformuladas com critérios próprios ao consumo. Como e quando é que o mercado e o consumo são naturalizados como pontos de resistência para práticas culturais e críticas

³¹ *Ibid.*, p. 42. Ver nota 9.

³² CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta (manifesto). In: CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, CAMPOS, Augusto de. *Teoria da poesia concreta.*, p. 72.

da cultura definidas como contestatórias? Sob quais condições é que o consumo devem referência principal, para artistas, escritores, ativistas, críticos, e intelectuais que constroem seu trabalho desde uma posição de resistência ao consumo? Como é que podemos nos posicionar contra um dos paradigmas de nosso tempo sem reconhecer pelo menos algum nível de cumplicidade, algum fator de engajamento? E como é que nosso entendimento da estética, entendida como discurso que responde as atividades da esfera artística e também como o processo mais geral de percepção através dos sentidos, transfigura a crescente importância do consumo e a cultura de consumo?

Aquelas categorias que emergem como possíveis termos para uma estética na época do capitalismo de consumo (a época em auge nas décadas após a Segunda Guerra Mundial) operam com uma certa e deliberada ambiguidade. Sustentam miradas contraditórias sobre a soma de dinâmicas simbólicas e materiais contidas sob a ideia de cultura de consumo. A distração ou diversão, por exemplo, na análise de Siegfried Kracauer e na posterior leitura de Walter Benjamin, funciona como uma forma de comportamento social em oposição à contemplação burguesa. Em carta a Benjamin datada de março de 1936, Theodor Adorno refuta essa interpretação da diversão, elaborada por Kracauer e assumida por Benjamin: "apesar da sua impactante sedução, sua teoria da diversão não me parece convincente – pelo simples motivo que numa sociedade comunista o trabalho será organizado de tal modo que o povo não estará tão cansado e tão estupefato como para precisar de distração."³³ Deixando de lado a visão severa, quicá injustificada, do trabalho sob regime comunista defendida por Adorno, é preciso ressaltar que o aparente desacordo entre Adorno e Benjamin é antes um mal-entendido. Quando Benjamin escreve "diversão," o que Adorno lê é "entretenimento," e entretenimento é justamente o que Benjamin não tem em mente quando defende a diversão como possível faculdade revolucionária, certamente não no ensaio sobre a reprodutibilidade mecânica.

A dispersão chega mais perto da ideia que Benjamin quer comunicar ao seu leitor quando faz a seguinte distinção:

A fim de traduzir a oposição entre diversão e concentração, poder-se-ia dizer isto: aquele que se concentra, diante de uma obra de arte, mergulha dentro dela, penetra-a como aquele pintor chinês cuja lenda narra

³³ ADORNO, Theodor. Theodor Adorno: letters to Walter Benjamin. In: *Aesthetics and politics*. New York: Verso Books, 2007. p. 123. Cf. tradução: ADORNO, Theodor W. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2013.

haver-se perdido dentro da paisagem que acabara de pintar. Pelo contrário, no caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa.³⁴

A linguagem aqui é uma linguagem de abertura, de passividade radical: a imagem da diversão é uma imagem das massas líquidas penetradas pela obra da arte. O sentido de abertura e dispersão implícito nesta imagem – dispersão da consciência, da subjetividade – é muito mais forte e bem mais complexo do que o sentido de atenção cativa que a ideia do entretenimento implica. Diversão aqui, como em tantos outros momentos do pensamento de Benjamin, funciona como termo equívoco, como ponto de fuga e de ambiguidade.

Mais tarde, em *Teoria estética*, Adorno chega mais perto do pensamento de Benjamin. Lutando por entender o lugar da felicidade na experiência da arte (“O que a consciência universal e uma estética condescendente concebem, segundo o modelo do prazer real, sob o ‘prazer artístico’, de nenhum modo existe provavelmente”),³⁵ ferozmente cético ante o papel do deleite (“Quem saboreia concretamente as obras de arte é um filistino; expressões como ‘festim para o ouvido’ bastam para o convencer”), e batalhando soberanamente para dar conta do prazer na experiência estética (“Mas, se se extirpasse todo o vestígio de prazer, levantar-se-ia então a questão embaraçosa de saber porque é que as obras de arte ali estão”). Adorno escreve o seguinte sobre o “comportamento tradicional perante a obra da arte”: “A relação à arte não era a de incorporação, mas, pelo contrário, era o contemplador que desaparecia na coisa.” Essa imagem do espectador que desaparece na matéria da obra da arte se repete na *Teoria estética* de Adorno, e seu sentido permanece mais ou menos o mesmo. Captura uma experiência da arte chocante e poderosamente imediata, tanto que o receptor “deixa de sentir o chão debaixo dos pés.”³⁶ O que implica esta experiência, esta capacidade da matéria da arte para fazer com que o receptor deixe de sentir o chão debaixo dos pés? E o que fazer com respeito ao fato de que esse e outros efeitos atribuídos às artes “tradicionais” agora são colonizados pela indústria cultural (Adorno cita o exemplo de cinema) e pelo negócio do consumo? Que tipo de subjetividade fica revelado na dispersão, na distração, na diversão e na fascinação? Que tipo de subjetividade estética e política “perde o chão”?

³⁴ BENJAMIN, Walter. The work of art in the age of its technological reproducibility. In: *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008. p. 40.

³⁵ ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70. p. 24.

³⁶ *Ibid.*, p. 274.

O modelo conceitual da diversão que emerge como possibilidade nos escritos de Benjamin – a diversão tanto como falsa consciência quanto como possibilidade de liberação dispersiva – tem sido expandido por pesquisas mais recentes apoiadas em noções Foucaultianas de coerção e controle, pesquisas que desenvolvem aquilo que Paul Virilio destaca como a análise e o encaminhamento da percepção que opera nas tecnologias visuais, no processo que Virilio denuncia como “uma eugênica da vista, um aborto preventivo da diversidade de imagens mentais.”³⁷ Virilio data essa sujeição da percepção ao começo do século XX e vincula-a à disseminação de “certos signos, representações e logotipos que proliferaram no transcurso dos próximos vinte, trinta, sessenta anos... o resultado lógico,” Virilio argui, “do sistema de intensificação de mensagens que tem assinado, por vários séculos, um papel primordial às técnicas de comunicação visual e oral.”³⁸ Implícito nessa última parte do argumento de Virilio está um crescente apelo aos registros corporais e materiais da linguagem impressa, os mesmos registros interpelados pelas “técnicas de comunicação visual e oral.” Jonathan Crary vai mais longe: propõe que a mesma sujeição da percepção a mecanismos de controle já está garantida pela emergência de uma noção corporal ou corporizada do sentido da percepção.

Em *Suspensões da percepção* (2013, publicado em inglês em 1999), onde visa “demonstrar como a visão na modernidade é somente uma de várias capas de um corpo que pode ser capturado, modelado, ou controlado por uma gama de técnicas externas,”³⁹ Crary escreve: “a relocação da percepção (bem como de processos e funções antes assumidas como processos e funções ‘mentais’) no grosso do corpo foi requisito para a instrumentalização da visão humana como componente de arranjos mecânicos.”⁴⁰ O mais interessante desta ideia é a ambiguidade com a qual está articulada. Para Crary, a subjetividade corpórea e “tanto local das operações do poder quanto potencial de resistência.”⁴¹ Cabe uma pergunta, sobre a possibilidade de que certos aspectos repressivos da sociedade de consumo (aspectos que, como Jean Baudrillard tem argumentado, são análogos àqueles

³⁷ VIRILIO Paul. *The vision machine*. Tradução de Julie Rose. Bloomington: Indiana University Press, 1994. p. 12. Cf. tradução brasileira.

³⁸ *Ibid.*, p. 14. Cf. tradução brasileira.

³⁹ CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999, p. 3. Cf. tradução brasileira.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*, p. 3.

da lógica produtivista e às suas forças constitutivas: a abstração, a divisão, a alienação etc.) possam ser investigados e suspensos para propósitos outros que os do consumo e da produtividade, aquilo que Baudrillard chama de consumatividade. A pergunta, então, tem a ver com a possibilidade de usar e apelar às forças que animam a cultura de consumo, forças imanentes que traçam – pelo fato de funcionar na superfície – um caminho outro, porém nunca completamente fora, da eficácia como valor predominante.

A fascinação é uma dessas forças, junto com a atração, a diversão, o encantamento, e a capacidade de mesmerizar, teorizada nos alvares da revolução industrial pelo francês Franz Anton Mesmer. As teses de Mesmer, enormemente populares na sua época, sobre a susceptibilidade humana às forças magnéticas (forças que operam além da razão, forças que emanam dos objetos) é um ponto só num longo espectro de faculdades para-rationais que inclui a fascinação. O poder de mesmerizar marca uma quebra na persistente ideologia iluminista como ciência objetiva da razão. O que os escritos de Mesmer revelam é a capacidade de uma sociedade racional, “iluminada,” para permanecer sujeita aos poderes do encanto. A dialética da razão e a fascinação aparece manifesta sob a forma da mercadoria, força evidente tanto nos encantos materiais da mercadoria, imbuídos como estão da furiosa lógica da utilidade e da função, quanto pelas forças da atração que emergem do mundo do consumo como campo de forças.

Antes de assumir a postura mais evidentemente contestatária do “salto participante,” os poetas concretos romperam com o encanto da indústria cultural incorporando-o homeopaticamente. A imitação – a imitação da luz *neon* – figura de modo proeminente nos poemas que Augusto de Campos reúne em *Poetamenos*. A imitação é também o que sustenta o lance lírico da poesia concreta na sua fase tardia, na sua produção feita em face da ditadura. A conjunção séria e rigorosa da lírica e da luz *neon* em *Poetamenos*, da poesia e da linguagem de manchetes e cartazes na produção mais vasta dos concretos, compelem-nos a revisar perspectivas anquilosadas (e pouco examinadas) sobre a função do encantamento, da distração, da diversão e do fascínio na dinâmica social mais ampla, e na cultura do consumo em particular.

Em determinados momentos do pensamento de Adorno e de Frederic Jameson, para citar um dos mais destacados pensadores marxistas de nossa época, essa revisão parece digna, até urgente. Tanto Adorno quanto Jameson reconhecem a irresistível força de atração que opera no cinema, na publicidade e na indústria cultural em geral. No entanto, é Jameson quem passa rápido do encanto da atração para o que parece ser o *realmente* importante na

dinâmica da diversão e do fascínio: o resultado previsto, a manipulação das massas. Mesmo assim, o mesmo Jameson admite que "até a teoria mais implacável da manipulação na cultura de massas deve, de algum modo, reconhecer o momento e a experiência de mesmerização das massas face à tela da televisão; nem que seja para descartar esta experiência como a dose, a adição, o falso prazer, ou o que for."⁴²

O Adorno dos *Prismas* vai mais devagar na sua análise da mesmerização das massas, meditando extensamente sobre o fenômeno na sua crítica de Thorstein Veblen. Segundo Adorno, uma das falhas notórias nos escritos de Veblen sobre o consumo conspícuo é a falta de consideração que o economista e sociólogo dedicou à dialética da produção e do consumo e aos vínculos entre as noções de utilidade e desperdício. "As the rejection of truth," escreve Adorno, "appearances are dialectical; to reject all appearance is to fall completely under its sway, since truth is abandoned with the rubble without which it cannot appear."⁴³ Estes escombros sem os quais a verdade não aparece assumem todo tipo de formas; nossa incapacidade de reduzir essas formas às formas do utilitário é o único ponto que elas têm em comum. O escombros, no pensamento de Adorno, dura; o escombros resiste à lógica da eficiência e da utilidade. Contudo tem, em toda instância material, em momentos de produção e em momentos de consumo, um resto de desperdício irredutível ao funcionalismo da lógica capitalista, o escombros perdura como um aspeto geral da realidade social, e não como um dos seus compartimentos, como Veblen e outros pensadores insistem em afirmar. Não é o escombros nem o desperdício, não é a diversão nem a distração: é a pretensão de absoluta eficiência, seja pretensamente emancipadora ou assumidamente reacionária, o que obstaculiza a revelação da verdade. É isso o que fica contundentemente revelado num dos mais sedutores poemas de Augusto de Campos, seu "Luxo" (1965), uma festa de tipografia e ornamento eficaz e extravagante na sua denúncia do luxo, do lixo como substância do luxo, e da beleza do luxo na sua condição de lixo. O poema é incisivo, preciso em sua revelação, na medida em que excede sua mensagem e que ensaia o excesso e o esbanjamento (tipo)gráfico quando uma denúncia mais sóbria, mais contida, teria sido suficiente.

* * *

⁴² JAMESON, Frederic. *Late Marxism: Adorno, or, The persistence of the Dialectic*. New York: Verso Books, 1990. p. 146.

⁴³ ADORNO, Theodor W. *Prisms*. Cambridge: MA: MIT Press, 1997. p. 84.

A fascinação, bem como o luxo nos escritos de Adorno, serve como mediação do desejo num mundo dominado pela lógica mercantil. A fascinação serve como manipulação, mas serve também como distração e diversão, como deriva e como desvio. Na poesia concreta, a fascinação é o que nos faz desviar a leitura do mais eficiente e utilitário na linguagem: sua pretensão de clareza, de transparência na comunicação. A poesia sempre foi excesso, encanto, exuberância, e a poesia concreta reivindica a capacidade da linguagem para condensar sentidos densos, concretos. A cor, a forma visual e a textura cumprem papéis centrais nos modos de fazer sentido ensaiados na poesia concreta, que atrai leitores de um jeito que imita, mas que não é redutível à lógica do consumo capitalista. A poesia e a linguagem da cultura de consumo, conjugadas como estão na poesia concreta, diferem na sua substância e nas suas intenções, mas nem sempre na sua aproximação à linguagem como material constitutivo.

Relações entre poema visual e livro na poesia concreta brasileira¹

Júlio Castañon Guimarães

A poesia concreta estabelece contatos, mais ou menos estreitos, com diferentes domínios das artes visuais, sendo talvez o contato com as artes plásticas, de início, o mais evidente deles. Basta lembrar que o termo foi empregado pelas artes plásticas desde os anos 1930 (data do manifesto da arte concreta de Theo Van Doesburg). No entanto, as relações mais efetivas e frutíferas – na verdade, fundamentais para o desenvolvimento da poesia concreta – se estabeleceram com outro domínio, o que é bem salientado pela crítica norte-americana Mary Ellen Solt quando lembra que

se o poema visual é um novo produto num mundo inundado por novos produtos, então ele deve participar da natureza do mundo que o criou. O poema visual é um *design* da palavra num mundo *designed*. Não pode ser simples coincidência que os criadores do movimento da poesia concreta, na Europa e no Brasil, sejam ligados não apenas ao mundo contemporâneo da poesia, da pintura e da música de vanguarda, mas também ao mundo do *design* gráfico.²

Este comentário não nos permite esquecer de que as relações com o *design* gráfico faziam, então, parte de uma rede mais vasta e complexa. No entanto, voltando-se de modo mais preciso para o grupo de poetas concretos brasileiros, o grupo Noigandres, Solt detalha algumas particularidades importantes referentes à conexão entre a atividade desses poetas e o *design* gráfico. Essas particularidades estão relacionadas à formação “profissional” de cada um dos poetas, o que põe em relevo suas diferentes abordagens do *design*. Tendo em conta uma percepção mais geral que levava ao surgimento do movimento concreto, Solt observa:

¹ Este texto foi publicado anteriormente, com algumas diferenças de redação em: CHOL, Isabelle; MATHIOS, Bénédicte; LINARES, Serge (Org.). Les rapports entre poème visuel et livre dans la poésie concrète brésilienne. In: *Livres de poésie Jeux d'espace*. Paris: Honoré Champion, 2016.

² SOLT, Mary Ellen. *Concrete poetry: a world view*. Bloomington: Indiana University Press, 1971. p. 60.

Décio Pignatari, do grupo Noigandres, era um *designer* profissional, quando os brasileiros estavam aprendendo a esclarecer suas novas teorias. No entanto, Gomringer [poeta suíço nascido na Bolívia] e os irmãos Campos não eram *designers* que se tornaram também poetas, como era o caso de Pignatari, eles eram poetas que se tornaram designers de palavras porque o velho mundo do poema tradicional não era mais seu mundo.³

Quanto aos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, além do que está claramente em jogo na elaboração de seus poemas visuais (de maneira mais precisa, tipográficos), é preciso sublinhar o trabalho de Augusto como autor do projeto gráfico de vários de seus próprios livros (como é o caso de *Não* ou de *Outro*). No sentido oposto (em concordância com a observação de Solt), pode-se citar a publicidade de um medicamento concebida por Décio Pignatari e incluída ao lado de seus poemas (isto é, na condição de poema) na edição em livro do conjunto de sua poesia – “Disenformio”, de 1963, em *Poesia pois é poesia* (1977).

Nesse campo assim ampliado da visualidade (não somente os poemas visuais, mas o projeto gráfico dos livros, a publicidade), algumas características dos poemas concretos permitem a comparação entre vários desses poemas e quadros, mas permitem também abordar esses poemas como se se tratassem de fato de quadros. Para muitos poemas de Augusto de Campos, que fazem parte de seus diferentes livros, houve versões independentes dos livros. Foram impressos como serigrafias assinadas pelo poeta; na condição de serigrafias, foram postos em circulação como se se tratassem de obras de arte. Essa independência dos poemas (independência entre os poemas e dos poemas em relação ao conjunto de um livro), levada ao extremo, quando assumem o estatuto de obras de arte individuais, não deve ser confundida com outras situações, como, por exemplo, a de poemas extraídos de um livro de origem para serem publicados em uma antologia. Nesse caso, o poema permanece sempre no contexto da publicação em livro, no contexto de outros poemas, na constituição de um novo conjunto para o qual, por intermédio de um prefácio por exemplo, será justificada a extirpação do poema de sua publicação original.

O movimento de poesia concreta foi apresentado, em 1956, como parte da Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, quando poemas-cartazes foram mostrados ao lado de pinturas e de esculturas. João Bandeira oferece a esse respeito algumas precisões importantes:

³ SOLT, Mary Ellen. *Concrete poetry: a world view*, p. 61.

Nas duas edições da *Exposição Nacional de Arte Concreta* (São Paulo, no Museu de Arte Moderna, dezembro de 1956, e Rio de Janeiro, no edifício do Ministério da Educação, fevereiro de 1957), os poemas foram colocados na parede entre os quadros e numa escala semelhante à destes, dentro da concepção de “poema-cartaz”.⁴

Seria possível dizer que, de certo modo, o caminho para a aproximação entre o poema concreto e a obra de arte visual sempre esteve aberto desde o início do movimento. O crítico Gonzalo Aguilar examina o fato (acima referido) de poemas de Augusto de Campos que tiveram em 1985 uma edição em serigrafia: “Essas serigrafias, por seu grande tamanho (40 x 36 cm), podem ser penduradas como se fossem quadros”⁵ (trata-se dos *Expoesmas*). Lembra ainda que, embora possam ser vistas como quadros, elas não estão sujeitas ao imperativo de não serem tocadas, próprio das artes plásticas. O que interessa aqui é a evocação de uma espécie de oscilação de estatuto – o poema que assume o estatuto de quadro conserva, porém, uma dimensão própria do livro, a possibilidade de ser lido. Todavia, além da transgressão da regra de “não tocar”, é a situação do percurso de leitura próprio do livro, ou seja, a sucessão das páginas numa determinada ordem, que se acha igualmente posta em jogo. Se o poema é apresentado como as obras de arte visual, continua, todavia, a ser manipulado como o livro. Ocorre, no entanto, que o agenciamento, a sequência, ou seja, o percurso ordenado de leitura, não podem mais fazer parte dessa manipulação. Entre a situação dos poemas enquanto obras de arte visual e sua situação no livro, é possível identificar alguns procedimentos que favorecem a passagem de uma situação a outra, e que, ao mesmo tempo, supõem mudanças em cada uma das situações, como, entre outras que serão examinadas mais tarde, aquela mencionada por Gonzalo Aguilar. Esses procedimentos provêm das noções que orientam a poesia concreta, encontrando-se integrados a todo o conjunto da produção dessa poesia; trata-se de procedimentos poéticos que implicam uma intervenção sobre o livro, ou seja, sobre os componentes do livro.

A apresentação individualizada dos poemas leva, em compensação, a uma reflexão sobre o que seria exatamente o nível da relação entre os diferentes poemas no contexto do livro de que faziam ou fariam parte. Em suma, poderíamos

⁴ BANDEIRA, João. Palavras no espaço – a poesia na Exposição Nacional de Arte Concreta. In: *Concreta '56 – a raiz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006. p. 123.

⁵ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira*. São Paulo: Edusp, 2005. p. 225.

perguntar quais seriam os níveis de conexão e de independência entre os poemas num livro. Daí derivam questões como a relação entre os poemas e o livro; a noção que preside a organização do livro; a percepção muito provavelmente diferente dos poemas dentro e fora do livro; e assim por diante. Essas possibilidades sugerem certamente várias perspectivas de abordagem, mas, de modo mais preciso, o que interessa aqui é a maneira como a espacialização leva à intervenção nos diferentes componentes do livro.

Depois de ter sublinhado que há “hoje uma tal quantidade de tipos de poesia experimental que recebem a etiqueta ‘concreta’, de modo que é difícil dizer o que a palavra significa”, Mary Ellen Solt busca estabelecer que, “apesar da confusão terminológica, há uma exigência fundamental satisfeita pelos diferentes tipos de poesia concreta: concentração no material físico de que o poema ou o texto é feito”.⁶ Assim, não é sequer necessário lembrar as proposições específicas da poesia concreta brasileira, para reconhecer que é importante levar em conta o relevo que Solt dá a essa formulação: “concentração no material físico”. Esse material físico pode ser compreendido de início como sendo a tipografia. Serão o trabalho tipográfico e as exigências criadas por suas possibilidades que desencadearão, por sua vez, o trabalho sobre os diferentes componentes do livro – a página, a ordem das páginas, o formato, a capa, a encadernação.

Mary Ellen Solt sublinha que, se o poeta procura “encontrar poesia nas dimensões visuais das palavras, ele precisa aprender a se virar tipograficamente”.⁷ Esse comentário pode dar a impressão de se limitar a uma questão exclusivamente de técnica; deve ser compreendido, todavia, no universo das proposições poéticas do concretismo, em que tipografia e procedimentos de criação estão estreitamente ligados. Numa outra perspectiva, Solt sublinha que “o novo poema visual nos tornou conscientes do conteúdo poético do meio tipográfico”.⁸ Sem dúvida, é importante observar que o “meio tipográfico” é, além de “meio”, portador de um “conteúdo” – segundo a formulação de Solt e segundo uma distinção entre “meio” e “conteúdo” que, nesse caso, pode ser justificada pela necessidade de uma exposição didática. De fato (desde Mallarmé, evidentemente, e na prática das proposições concretistas), é justamente pela não distinção entre os dois aspectos que se dá a operação poética tipográfica, como vários dos trabalhos citados adiante mostram.

⁶ SOLT, Mary Ellen. *Concrete poetry: a world view*, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁸ *Ibid.*, p. 64.

Considerando-se diferentes aproximações entre poemas e obras de arte plástica, o primeiro aspecto das modificações propostas pela poesia concreta quanto ao livro pode ser encontrado nas relações com a página. Sobre a página habitual de um livro, há a delimitação de uma mancha tipográfica regular ocupada pelo texto, um espaço circundado pelas margens. A definição desse espaço, quando da criação do projeto gráfico do livro, poderá estar ligada a outras definições – escolha da tipologia, corpo, entrelinha, formato do livro, papel etc. A escrita, como observa Emmanuël Souchier, “necessita do traçado de seus próprios limites, os do mundo natural impostos pelo suporte e os da página propriamente dita. Definir um quadro é definir uma função e um modo operatório”.⁹ A intervenção na definição desse quadro faz parte então do modo operatório do poema, não consistindo apenas na alteração de um modelo. Dessa operação fazem parte as relações do poema concreto com o plano mais amplo das produções visuais. Como numa tela que o artista habitualmente ocupa por inteiro, o poema concreto pode escapar à delimitação e à regularidade do espaço tipográfico dado da página; assim, as páginas do livro serão ocupadas segundo as configurações de cada poema, e pode ocorrer de um poema simplesmente abolir a delimitação dessa mancha tipográfica, ocupando toda a página.

O primeiro exemplo que se pode tomar, considerando-se as observações acima, é o dos poemas de Augusto de Campos consagrados a artistas plásticos, como Hermelindo Fiaminghi, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Judith Lauand, entre outros. Alguns desses poemas, publicados originalmente de modo isolado e ao longo de vários anos, foram reunidos no volume *Profilogramas*.¹⁰ Não se trata de poemas que têm simplesmente como tema a obra dos artistas plásticos; os poemas apropriam-se de alguns elementos mais particulares das obras desses artistas, como as cores, as formas, além de suas disposições. Assim, a proximidade com os quadros é evidente não apenas na temática, mas também pela composição dos poemas, que, do mesmo modo como os quadros podem ocupar toda a área da tela, assumem como seu espaço a integralidade da página. Poemas como os consagrados a Judith Lauand ou a Lothar Charoux identificam-se, na leitura imediata, com as obras desses artistas.

Quanto à irregularidade do espaço tipográfico, é possível dizer que praticamente todos os livros dos poetas concretistas poderiam ser tomados como

⁹ SOUCHIER, Emmanuël. *Histoires de pages et pages d'histoire*. In: ZALI, Anne (Org.). *L'aventure des écritures. La page*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1999. p. 23.

¹⁰ CAMPOS, Augusto de. *Profilogramas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

exemplo disso, e vários poemas citados poderão demonstrá-lo. Quanto à segunda possibilidade mencionada, a utilização da página por inteiro, poderíamos tomar ainda como exemplos o poema-livro *Organismo* (1960)¹¹ de Décio Pignatari e a sequência de poemas de Haroldo de Campos intitulada *O ômega do ômega* (1956)¹².

No poema de Décio Pignatari, que se desdobra por várias páginas, as palavras estão dispostas de uma extremidade a outra de cada página, sem espaços de margens. Essa situação é constitutiva da estrutura e, mesmo, da dinâmica do poema. De uma página a outra, há uma ampliação do texto, como se houvesse uma aproximação telescópica, o que se produz por intermédio do aumento do corpo dos tipos. Em consequência, o texto, de uma página para outra, torna-se virtualmente maior que a página, ou seja, além de ultrapassar os limites do espaço tipográfico dado, simplesmente porque o abole, ele ocupa de fato toda a página e, mais ainda, transborda dela. O poema resulta assim da associação entre o texto, o transbordamento da página, e a ampliação do texto até uma conclusão de natureza essencialmente visual, visto que, pelo aumento do corpo dos tipos, a página no fim só comporta fragmentos de letras. Esse tipo de relação com a página, ou seja, o transbordamento da página, terá lugar em poemas algumas vezes muito distintos entre si, que vão propor, por sua vez, diferentes abordagens da página.

Na sequência de poemas de Haroldo de Campos, pode-se perceber que o texto ocupa as páginas de vários modos; não há uma delimitação regular para a distribuição do texto. No entanto, esses poemas propõem como signo mais evidente de seu modo de ocupar a página o fato de apresentar uma página inteiramente preta. Assim, há uma inversão da relação habitual – a impressão das letras em negro sobre a página branca. Por razões técnicas, o procedimento acarreta também uma modificação da ideia fundamental do trabalho tipográfico. É toda a superfície negra que é impressa sobre a folha de papel, e as letras não são produzidas por tipos, mas são desenhadas como aberturas praticadas na superfície negra – de fato, as letras são formadas pela superfície da folha branca subjacente à impressão em negro. É como se o texto, sem ser impresso, subisse à superfície negra como formações do branco da página.

¹¹ Edição do autor, publicada originalmente em 1960, esse poema foi incluído mais tarde no livro de Décio Pignatari, *Poesia pois é poesia*.

¹² Publicado originalmente em 1956 no número 3 da revista *Noigandres*, esse poema foi incluído no livro de Haroldo de Campos, *Xadrez de estrelas* (São Paulo: Perspectiva, 1976).

O procedimento de ocupação de toda a página pela impressão do negro encontra-se em outros autores, como José Paulo Paes, num poema que será examinado adiante em função de outras questões, ou como Augusto de Campos, no poema “Não” (do livro de mesmo título, 2003).¹³ Aqui um retângulo branco abre-se na superfície negra da página, e nesse retângulo o poema é impresso em negro. A ocupação de toda a página pela impressão do negro permite assim que haja uma espécie de figuração da página pelo retângulo branco. Há, portanto, um jogo não apenas entre as diferentes ocupações das páginas (a ocupação da página pela impressão em preto, a invasão da superfície negra pelo retângulo branco e a ocupação desse retângulo pelo texto impresso em negro), mas também entre as diferentes funções que daí decorrem (não seria necessário sublinhar que o poema é constituído pelo texto e por esse jogo). Seria possível ler esse poema como uma espécie de explanação visual sobre as funções da página. O sentido negativo do título leva a se ler a superfície negra como possibilidade de irrupção do branco próprio ao poema, de uma página criada pelo próprio poema.

Em José Paulo Paes, poeta que, numa certa época, aproximou-se do movimento concreto, sem, no entanto, dele fazer parte, encontramos pelo menos um exemplo em que a utilização da página negra põe em jogo outras questões ainda. O poema “Pascal prêt-à-porter e/ou le tombeau de Mallarmé” (do livro *Meia palavra*, 1973)¹⁴ é composto de uma página negra, o reto de uma folha, sobre a qual se lê, em branco, a frase de Pascal “le silence éternel de ces espaces infinis m’effraye”, e por uma página branca, o verso da folha, onde se encontra, em negro, o verso de Mallarmé “le vide papier que la blancheur défend”. O poema é então constituído pelo jogo de aproximações/oposições entre as frases, entre cada uma das frases e sua página respectiva, com a impressão em branco e/ou em negro, bem como entre cada frase e a outra página, e assim por diante.

Há nesse poema duas situações especiais. A primeira é o fato do volume em que o poema foi publicado ter mais ou menos o formato de um livro de bolso; o poema ocupa uma página que se desdobra e que é quatro vezes maior que as outras páginas. Não é difícil perceber a utilização dessa página ampliada – um espaço mais vasto – como componente da conformação do poema, em concordância com a associação entre as duas frases. Essa página ampliada, com sua ocupação por inteiro, é de fato um componente do poema, e ela será encontrada em

¹³ CAMPOS, Augusto de. *Não*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

¹⁴ PAES, José Paulo. *Meia palavra*. São Paulo: Cultrix, 1973.

vários outros poemas. Devido a sua adequação prática às dimensões dos livros, ela se apresenta nesses casos como uma página desdobrável.

O poema de José Paulo Paes suscita talvez ainda outra questão – a unidade da folha. Mais que um poema que se desdobra por sobre duas páginas, há nesse caso uma unidade entre reto e verso. A questão pode parecer excessivamente ociosa, mas há livros em que duas páginas (par e ímpar), lado a lado, constituem uma unidade, para um texto ou para uma imagem, sendo o poema “Un coup de dés” o exemplo fundador disso para a poesia. No caso do poema de José Paulo Paes, pode-se supor a possibilidade de sua impressão em duas páginas que não fariam parte da mesma folha, mas essa solução não corresponderia por certo ao projeto do poema. Aos jogos entre, de um lado, as frases e, de outro, o negro e o branco das páginas, acrescenta-se um jogo de oposição entre verso e reto, que certamente seria desfeito se houvesse outra distribuição do poema. Assim, verso e reto seriam os opostos de uma unidade. A folha não é utilizada em duas partes distintas e sucessivas (reto e verso), mas segundo uma integralidade de significação.

Esses dois poemas, “Não” e “Pascal...” envolvem de maneira bastante especial uma consideração sobre como a página se constitui (como de certo modo já foi dito), seja por uma figuração de seu funcionamento, seja por uma intervenção nesse funcionamento. Emmanuel Souchier afirma que “criar a página é traçar no espaço uma superfície, delimitar-lhe os contornos a fim de a distinguir do que a circunda ou, mais radicalmente ainda, extraí-la do mundo e, conservando suas qualidades sensíveis, fazer dela o espaço abstrato de todos os possíveis”.¹⁵ Se no poema de Augusto de Campos fica clara essa exposição da página como delimitação de uma superfície, no poema de José Paulo Paes talvez, pelos textos que o compõem, se ponha em jogo a hipótese de uma delimitação cuja amplitude não seria mensurável. A compreensão da página como “espaço abstrato de todos os possíveis” antes de ser um afastamento de sua configuração é o reconhecimento de sua não limitação; trata-se sobretudo de uma noção que admite a exploração ilimitada da página, de que são literalmente exemplares os dois poemas. Souchier ainda observa que “a página se afirma como o espaço de expressão privilegiado de uma antiga tensão dialética entre o limite e o infinito”,¹⁶ ou seja, entre “todos os possíveis” e a definição de um espaço efetivo de atuação. Essa tensão pode ser compreendida justamente como elemento desencadeador dos dois poemas.

¹⁵ SOUCHIER, Emmanuel. *Histoires de pages et pages d'histoire*, p. 19.

¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

Há ainda outros exemplos, talvez menos problematizadores da questão, mas que de qualquer modo exploram inovadoramente a utilização da página. São poemas que também pedem uma página ampliada, desdobrável, como “Cidade”¹⁷ (1963) de Augusto de Campos e “Estela cubana”¹⁸ (1962) de Décio Pignatari; são a quantidade de elementos presentes nos poemas e sua disposição que justificam o recurso a essa página. Algumas vezes a essa situação se acrescentam outros aspectos – alguns citados anteriormente, como o fundo negro, e outros que têm a ver com a ideia mais geral proposta pelo poema. É o caso do poema “O pulsar”¹⁹ (1975) de Augusto de Campos – sobre fundo negro (aqui, isso é evidente), a letra “e” é sempre substituída por uma estrela, num poema que fala de um fenômeno astronômico, o pulsar; para a letra “o”, são empregados tipos de corpos diferentes, o que sugere o movimento intermitente do pulsar. Assim, são as dimensões do poema sua organização como um quadro e sua figuração dos espaços celestes que exigem uma página adequada, maior que as outras páginas do livro.

O poema “Cidade” é composto de uma única linha de texto mais longo. Trata-se de uma sequência ininterrupta, como uma única palavra, de fragmentos de numerosas palavras, que acabam sempre por “cidade”, como “atrocidade”; é no fim da sequência que se encontra a terminação de todas as palavras, “cidade”, acompanhada das formas em francês e em inglês, “*citée*” e “*city*”, podendo todas as palavras serem lidas nas três línguas. A longa linha ultrapassa muito a largura de uma página, mesmo no caso dos livros de maior formato. A solução adotada pelo poeta foi a de uma folha desdobrável cuja altura é várias vezes inferior à do livro, uma folha longa e estreita como a única linha do poema – assim, aí se produz uma estreita associação gráfica entre página e texto.

No poema “Estela cubana” de Décio Pignatari, a página desdobrável explica-se de imediato pela quantidade de elementos do poema, composto de vários blocos de texto (de diferentes dimensões e que empregam diferentes corpos de tipos). Esses blocos organizam-se em grupos horizontais e verticais, que pedem uma leitura, ou pelo menos uma apreciação visual, do conjunto, sobretudo porque fragmentos de texto se entrecruzam de um bloco para outro.

¹⁷ Datado de 1963, esse poema foi originalmente publicado em 1964, no número 4 da revista *Invenção*; foi incluído mais tarde no livro de Augusto de Campos *Viva vaia: poesia* (São Paulo: Duas Cidades, 1979).

¹⁸ Publicado originalmente em 1962, no número 2 da revista *Invenção*, esse poema foi incluído no livro de Décio Pignatari, *Poesia pois é poesia* (São Paulo: Duas Cidades, 1977).

¹⁹ Incluído no volume de Augusto de Campos, *Viva vaia: poesia*.

A sobrecarga de elementos em certos poemas e a questão da unidade da folha proposta pelo poema já citado de José Paulo Paes encontram-se na organização do poema “Greve”²⁰ (1961) de Augusto de Campos. O poema é composto de duas folhas, e só ocupa suas faces ímpares. Sobre a primeira se encontra um texto que anuncia o que se vai passar na outra folha: a greve, a palavra “greve”; a segunda folha é completamente ocupada pela repetição da palavra “greve”. Como a primeira folha é transparente, o anúncio feito pelo texto é feito também pela folha, que permite perceber a página seguinte – visão um pouco embaçada, por conta do tipo de transparência da folha, mas que assim está de fato em concordância com a situação de anúncio, de antecipação. Ora, as duas folhas compõem uma unidade, de que fazem parte o percurso do livro (a sucessão das páginas) e a profundidade acrescentada pela transparência, graças à qual as folhas funcionam como dois planos.

Augusto de Campos avança um pouco mais no domínio dos planos, ao publicar em 1974, em colaboração com o *designer* Julio Plaza, o livro-objeto *Poemóviles*,²¹ cujos poemas são objetos em três dimensões. Cada poema ocupa as duas faces internas de uma espécie de caderno – quando se abre o caderno, um sistema de cortes dispõe o texto em vários planos. No ano seguinte, sempre em colaboração com Julio Plaza, Augusto de Campos publica *Caixa preta*,²² outro livro-objeto. Trata-se de uma espécie de caixa onde se encontram, de modo aparentemente misturado, poemas visuais e objetos gráficos, aos quais se pode dar uma configuração tridimensional. Vários dos poemas já haviam sido publicados em livros, mas na *Caixa preta* cada um deles é apresentado segundo uma nova configuração, segundo um novo projeto gráfico; sobretudo, cada poema constitui um objeto individual, ou seja, cada poema é apresentado de modo separado e adquire uma independência em relação seja aos livros, seja aos outros poemas. É como se na caixa se encontrasse uma antologia de poemas de diferentes épocas transformados em objetos, na tradição da caixa-valise de Marcel Duchamp – uma espécie de depósito de possibilidades e de questões. Se se fala da *Caixa preta* como livro-objeto, é preciso também admitir que se trata de um objeto que justamente desfaz o livro. Assim, essa independência dos poemas – além de sua

²⁰ Publicado originalmente em 1962, no número 2 da revista *Invenção*, esse poema foi incluído mais tarde no livro de Augusto de Campos, *Viva vaia: poesia*.

²¹ CAMPOS, Augusto de. *Poemóviles*. Em colaboração com Julio Plaza. São Paulo: Edição dos autores, 1974. (2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.)

²² CAMPOS, Augusto de. *Caixa preta*. Em colaboração com Julio Plaza. São Paulo: Edição dos autores, 1975.

apresentação como “objetos” – permite também que eles ocupem espaços do livro que não lhes eram atribuídos anteriormente.

Ao lado dos livros-objeto, os poetas concretos publicaram alguns livros-poemas, ou seja, livros constituídos por um único poema, o qual se beneficia para sua constituição da paginação e da sucessão das páginas. Um dos exemplos desses livros-poemas é “Organismo” de Décio Pignatari, que já foi citado aqui e que o autor chamava de “poemalivro”. Entre outros poetas que publicaram livros-poemas encontram-se Haroldo de Campos, autor de *Alea – variações semânticas* (1963),²³ Ferreira Gullar, autor de *Formigueiro* (1955),²⁴ e Wladimir Dias Pino, autor de *Solida* (1956)²⁵. Um livro-poema de Augusto de Campos, *Coliduescapo* (1971),²⁶ acrescenta às particularidades dos outros livros-poemas a exploração de novas possibilidades. As folhas, embora dobradas como cadernos, são soltas, não são encadernadas. O poema é composto de fragmentos de palavras, cada um ocupando uma das quatro páginas do caderno, sempre dispostos na mesma altura e sempre alinhados ao lado da dobra. Assim, nas faces internas do caderno, o fragmento de uma página é seguido pelo fragmento da página seguinte, formando seja uma palavra existente, seja um neologismo; nas faces externas, a mesma situação se produz entre o fragmento da primeira página e o da última; e por fim, a mesma situação se produz de um caderno a outro. Além do mais, como os cadernos não são unidos, pode-se então organizá-los de numerosos modos, o que acarreta a produção de novas palavras.

No caso de *Coliduescapo* – título que sugere a colisão dos fragmentos e sua mobilidade – a função das páginas não unidas não é a mesma que a de outros poemas anteriormente citados, aos quais elas davam independência, permitindo uma aproximação com as artes visuais. Aqui, as páginas não unidas não têm por finalidade dar independência apenas; elas desempenham um papel na composição mesma do texto. No entanto, é graças à dobra das páginas que esse papel se cumpre – a dobra funciona como eixo de formação do texto e de sua leitura.

Todas essas experiências se dão, se assim se pode dizer, no interior do livro (mesmo se o livro é desfeito e transformado em caixa, como no caso da *Caixa preta*). Todavia, a capa, cuja função seria simplesmente conter as páginas, também

²³ Edição do autor, publicada originalmente em 1964, esse livro-poema foi induído mais tarde no livro de Haroldo de Campos, *Xadrez de estrelas*.

²⁴ GULLAR, Ferreira. *O formigueiro*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1955. (Nova edição: Rio de Janeiro: Europa, 1991.)

²⁵ O poema é composto de um conjunto de pranchas e fez parte da Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956 e 1957.

²⁶ CAMPOS, Augusto de. *Coliduescapo*. São Paulo: Invenção, 1971.

foi levada em consideração pelos poetas concretos. Em várias ocasiões, Augusto de Campos e Décio Pignatari desenharam as capas não apenas de alguns de seus livros de poesia, mas também de seus livros de ensaios e de suas coletâneas de traduções de poesia. Décio Pignatari desenhou mesmo a capa do livro de outro poeta ativo no movimento concretista – trata-se do livro *Um e dois* (1958)²⁷ de José Lino Grünewald. Nesses casos, é preciso salientar: Augusto de Campos e Décio Pignatari foram exclusivamente os *designers* que se ocupavam do desenho das capas.

No entanto, contam-se pelo menos dois casos em que Augusto de Campos se ocupa da capa na condição de *designer* e poeta. A poesia transborda das páginas e investe a capa, que deixa de ser exclusivamente uma espécie de envoltório para as páginas e se torna parte integrante da obra. Assim, no livro *Não* (2003) de Augusto de Campos, para o último poema da obra, intitulado “sem saída”, o sumário não apresenta o número de página, mas a indicação “contracapa”. O poema é composto de um grande número de letras, até mesmo de um aparente amontoado de letras, de um conjunto multicolorido e misturado. No entanto, pouco a pouco é possível identificar sílabas e palavras, mesmo se algumas vezes os caracteres se superponham. Ao mesmo tempo, percebemos também que as cores funcionam como identificadores dos segmentos de textos. No entanto, diante do todo há como que uma espécie de impossibilidade de leitura do texto, que, como se pode perceber a partir de algumas ligações entre os fragmentos, fala justamente do impasse, da situação sem saída. Antes de tudo, seria possível considerar que se trata de um poema que de certo modo desempenha o papel de poema-chave ou poema-síntese de um livro que leva esse título tão evidentemente negativo de *Não*, encerrando-o nesse impasse de leitura. Todavia, é preciso observar que a leitura do poema e do livro não pode desconhecer a significação da impressão do poema na contracapa, dado que deve tornar essa leitura menos determinada. No caso do poema e do livro, trata-se de negação, mas, no caso do poema na capa, trata-se de uma mudança da função da capa, que, além de conter as páginas, recebe uma parte da obra, fazendo parte desta. A despeito do impasse sugerido, instaura-se positivamente um movimento entre as diferentes partes do livro.

A propósito desse movimento, pode-se lembrar o comentário de Paul Valéry sobre “Un coup de dés”: “Mas uma página, em seu sistema, deve, dirigindo-se ao

²⁷ Edição do autor, publicada originalmente em 1958, esse livro-poema foi incluído mais tarde no livro *Escrever*, de José Lino Grünewald (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987).

olhar que precede e envolve a leitura, ‘intimar’ o movimento da composição”.²⁸ Certamente, esse movimento deve ser compreendido, conforme o explicita a sequência da frase, como “o que irá produzir-se para a inteligência”. Mas não seria incorreto compreender como parte desse movimento (sobretudo no caso referido) o simples fato de virar páginas. Pode-se mesmo perceber certas experimentações dos poetas concretos como possibilidades de movimentos efetivos, gráficos, que se acrescentam ao movimento de inteligência.

Assim, o movimento citado a propósito do poema “sem saída” torna-se mais literal num outro livro de Augusto de Campos, *Linguaviagem* (1987), que não é uma coletânea de poemas seus, mas de algumas de suas traduções de poesia (poemas de Mallarmé, Paul Valéry, Keats e Yeats). Na palavra “linguaviagem” encontram-se as palavras “língua”, “via” e “viagem”. Trata-se na verdade de um poema, de uma palavra-poema, que, sob a forma de um desdobrável isolado, fora incluído na *Caixa preta*. Segundo as partes da folha que são desdobradas ou não e nas quais se encontram os diferentes componentes da palavra, o desdobrável permite a leitura de cada palavra em separado e também da expressão “via linguagem”. No volume *Linguaviagem*, o poema torna-se título do livro e ocupa a capa, a quarta capa, as orelhas (que têm quase as mesmas dimensões da capa) e suas faces internas. É possível dizer que o poema se associa à capa, transformada em desdobrável, na função de conter as folhas do livro. Diferentemente do poema na contracapa, lido como impresso, não importa em qual página, aqui o poema exige a manipulação da capa, exige seu desdobrar. Diferentemente ainda dos desdobráveis como o do poema citado de José Paulo Paes (em que o desdobrável tem a ver com o emprego de uma página maior), aqui e no caso do *Colidouescapa*, por exemplo, a dobra é constitutiva do poema enquanto elemento sintático.

Os exemplos examinados mostram que o trabalho poético desenvolvido pelo movimento concretista apropriou-se do livro – e várias vezes, de modo mais detalhado, de certos componentes do livro – e fez dele objeto de sua experimentação. Não se trata de um trabalho exclusivamente de *designer*, trata-se de um trabalho de poeta que é também *designer*, ou que pede a ajuda de um *designer*, conforme salientado pelos comentários de Mary Ellen Solt inicialmente referidos. Não se trata de um trabalho gráfico independente do poema ou que se faz ao lado do poema para o apresentar. Não se pode imaginar uma outra edição com outro trabalho gráfico, tal como não se pode imaginar uma troca de palavra

²⁸ VALÉRY, Paul. Le coup de dés. Lettre au directeur des Marges. In: _____. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 1980. p. 627.

num poema verbal, num poema de Drummond. Outro trabalho gráfico – e essa situação existe, como exemplificado no caso da *Caixa preta* – implica outra versão do poema, não mais exatamente o mesmo poema, mas talvez se possa dizer que o poema com variantes. As intervenções sobre os componentes do livro constituem como que uma operação sintática que participa da composição do poema. Talvez o que mais ressalta nos exemplos apresentados seja o fato de que o poema visual concreto, que é também uma obra espacial, ou que pelo menos trabalha com a espacialização, incorpora com frequência o espaço do livro – bem como os diferentes elementos presentes nesse espaço – convertido então em objeto desse trabalho.