

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Instituto de Artes - Câmpus de São Paulo

· e d n a · a t s u é · w a t a n a b e ·



São Paulo  
2022

Edna Atsué Watanabe

Uma aproximação à  
*Teoria da Poesia Concreta*  
via *Noigandres e Invenção*

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes. Área de concentração: Artes Visuais.

Linha de pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte  
Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri

São Paulo  
2022

Edna Atsué Watanabe

**Uma aproximação à  
*Teoria da Poesia Concreta*  
via *Noigandres e Invenção***

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em Artes Visuais.

São Paulo, 26 de agosto de 2022.

---

Prof. Dr. Omar Khouri / IA-UNESP (Orientador)

---

Prof. Dr. Pelópitás Cypriano de Oliveira / IA-UNESP

---

Profa. Dra. Rosângela da Silva Leote / IA-UNESP

---

Prof. Dr. Felipe Martins Paros / UNIR

---

Profa. Dra. Raquel Bernardes Campos / Pesquisadora Independente

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

W324a Watanabe, Edna Atsué, 1957-

Uma aproximação à Teoria da Poesia Concreta via Noigandres e Invenção / Edna Atsué Watanabe. - São Paulo, 2022.  
342 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri  
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Poesia concreta brasileira. 2. Poética. 3. Grupo Noigandres.  
I. Khouri, Omar. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 809.14

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

## **Agradecimentos**

Gostaria de registrar os meus agradecimentos:

. ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp – câmpus São Paulo, por sua estrutura de ensino e pesquisa;

. à Universidade Federal do ABC e aos técnicos da SUGPEPE-UFABC, por providenciarem os encaminhamentos necessários para que as atividades do Curso fossem plenamente realizadas;

. aos responsáveis pelo atendimento dos acervos da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da Biblioteca Mário de Andrade – Obras Raras e Especiais, da Casa das Rosas (Centro de referência Haroldo de Campos e Acervo Haroldo de Campos) e do Centro Cultural São Paulo – Arquivo Multimeios (AMM-CCSP);

. ao Prof. Dr. Omar Khouri, pela generosidade nas informações que nortearam a pesquisa e pelo respeito ao tempo necessário para a realização do aprendizado e descobertas;

. ao Prof. Dr. Pelópidas C. de Oliveira e ao Prof. Dr. Julio C. Mendonça, pelos comentários sobre o trabalho apresentado para a Qualificação, os quais permitiram o aprimoramento da tese;

. ao Marcos F. Gabriel, pelo incentivo e apoio;

. ao Alberto Bononi, que, mediante leitura atenta e criteriosa, possibilitou atingir a qualidade técnico-formal almejada da tese apresentada;

. à Assessoria de Comunicação e Imprensa da UFABC, em especial à equipe da Programação Visual (Felipe F. Lessa, Isabel B. L. Franca e Vanessa S. Ferreira), pelo apoio durante todo o período do Curso; e

. à Alzira Cattony, sempre com suas preciosas contribuições para a mente e o espírito.

## resumo

A tese se debruça sobre as referências artísticas e teóricas que integram a formulação do projeto poético do grupo *Noigandres*, no período de 1952 a 1967. Tais referências, apreendidas pelos fundadores do grupo – Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos –, que, num processo “antropofágico” e de radicalização, resultaram na poética dos poemas-críticos e na prática da poesia experimental, ou seja, na Poesia Concreta.

A tese também buscou o estabelecimento de um diálogo entre as referências artísticas e teóricas, que permearam a produção crítica e poética do grupo *Noigandres*, e as publicações dos jovens poetas paulistas que se encontram nas revistas *Noigandres* (1952-1962), *Invenção: revista de arte de vanguarda* (1962-1967) e *Teoria da Poesia Concreta* (1965) onde foram compilados os principais artigos e ensaios crítico-teóricos do projeto poético que resultou no Movimento Internacional da Poesia Concreta.

Palavras-chave: *Teoria da Poesia Concreta*; *Noigandres*; *Invenção: revista de arte de vanguarda*.

## abstract

The thesis focuses on the artistic and theoretical references that integrate the formulation of the poetic project of the *Noigandres* group, in the period from 1952 to 1967. Such references were seized by the founders of the group – Décio Pignatari and the brothers Augusto and Haroldo de Campos – and, in an “anthropophagic” and radicalization process, resulted in the poetics of critical-poems and in the practice of experimental poetry, that is, in Concrete Poetry.

The thesis also sought to establish a dialogue between the artistic and theoretical references which permeated the critical and poetic production of the *Noigandres* group, and the publications of young São Paulo poets found in the magazines *Noigandres* (1952-1962), *Invenção: revista de arte de vanguarda* (1962-1967) and *Teoria da Poesia Concreta* (1965), where the main articles and critical-theoretical essays of the poetic project that resulted in the International Movement of Concrete Poetry were compiled.

Keywords: *Teoria da Poesia Concreta*; *Noigandres*; *Invenção: revista de arte de vanguarda*.

## sumário

### **1 introdução...1**

### **2 grupo·noigandres:poética·e·revista...4**

2.1 contexto·nacional...4

2.2 *noigandres*·1...7

2.3 *noigandres*·2...11

2.4 *noigandres*·3...34

2.5 *noigandres*·4...64

2.6 *noigandres*·5...73

### **3 grupo·invenção:poética·e·revista...75**

3.1 *crítica·e·obra·de·invenção*...75

3.2 *invenção:revista·de·arte·de·vanguarda*...83

3.2.1 *página·invenção*...83

3.2.2 *invenção*·1...85

3.2.2.1 editorial...87

3.2.2.2 *22 e a poesia de hoje* (1962)...88

3.2.2.3 situação atual da poesia no brasil...98

3.2.3 *invenção*·2...109

3.2.3.1 editorial...109

3.2.3.2 poemas...110

3.2.3.3 carta do solo – poesia referencial...128

3.2.3.4 max bense sobre brasília...131

3.2.3.5 *premières notes sur la poésie concrète*...134

3.2.4 *invenção*·3...142

3.2.4.1 editorial...142

3.2.4.2 grupo música nova...144

3.2.4.3 *in memoriam* de mário faustino...148

3.2.4.4 poesia concreta...149

- 3.2.4.5 laboratório de textos...**152**
- 3.2.4.6 poemas...**153**
- 3.2.5 *invenção*·4...**159**
  - 3.2.5.1 editorial...**159**
  - 3.2.5.2 a arte no horizonte do provável...**161**
  - 3.2.5.3 crítica, criação, informação...**172**
  - 3.2.5.4 poesia natural e poesia artificial...**176**
  - 3.2.5.5 nova linguagem, nova poesia...**179**
  - 3.2.5.6 breve exposição sobre uma explosão de expoemas...**188**
  - 3.2.5.7 arte concreta semântica...**191**
  - 3.2.5.8 dois dedos de prosa, sobre uma nova prosa...**199**
  - 3.2.5.9 poemas...**206**
- 3.2.6 *invenção*·5...**208**
  - 3.2.6.1 editorial...**208**
  - 3.2.6.2 resistências à aceitação da poesia concreta...**211**
  - 3.2.6.3 *poemas*...**216**
- 3.2.7 *móBILE*...**229**
  - 3.2.7.1 *invenção* 2...**229**
  - 3.2.7.2 *invenção* 3...**230**
  - 3.2.7.3 *invenção* 4...**230**
  - 3.2.7.4 *invenção* 5...**231**
  - 3.2.7.5 algumas palavras sobre o movimento internacional da poesia concreta...**232**

#### **4 temas·paralelos:ideias·e·fundamentos...238**

- 4.1 modernidade:baudelaire...**238**
- 4.2 modernismo:crise·da·representação...**244**
- 4.3 dadá·futurismo·formalismo russo...**247**
- 4.4 arte·"pura"·e·arte·aplicada...**256**
- 4.5 max·bill...**263**
- 4.6 bauhaus·e·hfg·ulm...**265**
- 4.7 poesia·"pura",·antipoesia...**268**

4.8 ezra·pound:método·ideogrâmico·de·compor...	275
4.9 ezra·pound: <i>paideuma</i> ,·culturmorfologia...	280
4.10 roman·jakobson:poética·sincrônica...	281
4.11 roman·jakobson:seleção·e·contiguidade...	286
4.12 roman·jakobson:funções·da·linguagem...	287
4.13 roman·jakobson:estruturas·gramaticais·da·poesia...	291
4.14 teoria·da· <i>gestalt</i> ...	295
4.15 teoria·geral·dos·signos·de·charles·sanders·peirce...	299
4.16 teoria·da·informação·estética:max·bense...	313
4.17 arte·e·tecnologia:função·do·poeta...	321
<b>5 considerações·gerais·à·maneira·de·conclusão...</b>	<b>327</b>
<b>6 referências...</b>	<b>333</b>

## 1 introdução

No início da década de 1950, os poetas Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, na busca de novos caminhos para a poesia, fundaram o grupo *Noigandres* e desenvolveram um projeto poético inspirado na ideia do “*make it new*” de Ezra Pound, ou seja, em fazer o novo a partir de uma proposta existente.

Os jovens poetas paulistas estudaram as poéticas de Mallarmé, Pound, e.e. cummings e James Joyce, as quais constituíam a base do *paideuma* do grupo *Noigandres*. O conceito de *paideuma* encontra-se na teoria da *Kulturmorphologie* (transformação de culturas) do antropólogo Leo Frobenius, que propunha a identificação de um vetor de progresso nas artes.

O grupo *Noigandres* também apreendeu o método ideográfico de compor que Ezra Pound desenvolveu a partir dos estudos sobre a composição do ideograma de Ernest Fenollosa, os quais encontram-se no artigo “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia” (1919).

No artigo “A obra aberta” (1955), Haroldo de Campos discorreu sobre a característica da estrutura aberta das obras dos poetas que integravam o *paideuma* do grupo. Para isso, o poeta recorreu ao conceito de “durée” do filósofo Henri Bergson, que desenvolveu sua teoria do tempo com influências das ideias do espaço-tempo de Albert Einstein (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 30).

E, em “Poesia Concreta – Linguagem – Comunicação” (1957), Haroldo de Campos identifica pontos comuns entre as formulações do projeto poético do grupo *Noigandres* e as de Alfred Korzybski, autor da *Semântica Geral*, que defendia a tese de que a linguagem verbal do ocidente, que segue a lógica aristotélica, conduz ao “automatismo psíquico”. Contra essa lógica cuja identidade entre a palavra e o objeto é estruturada na linearidade da linguagem verbal (o que “tende a obscurecer a diferença entre palavras e coisas”), o semioticista, engenheiro e matemático propunha o desenvolvimento de uma

linguagem análoga à lógica das ciências que estavam sendo desenvolvidas no início do século XX – a geometria não-euclidiana, a física de Einstein etc. Ou seja, a linguagem tradicional renovada com uma estrutura aberta elaborada com bases no “método matemático” em que “sistemas de funções proposicionais, deliberadamente esvaziados de conteúdo, que podem, assim, receber qualquer conteúdo” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 70).

Os integrantes do grupo *Noigandres* tinham afinidades com as propostas estéticas dos artistas do grupo *Ruptura* que tiveram grande influência das ideias de Max Bill e das da Bauhaus – as quais foram difundidas pelo Museu de Arte de São Paulo-MASP nos anos de 1950, com a criação do Instituto de Arte Contemporânea (1951-1953) do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp).

Entre meados de 1954 e meados de 1956, Pignatari, na sua viagem à Europa, visita Alexandre Wollner, que, após sua passagem pelo IAC, estava estudando na recém-inaugurada *Hochschule für Gestaltung*, a Escola Superior da Forma, em Ulm, Alemanha. Nessa ocasião, conheceu o poeta Eugen Gomringer, secretário de Max Bill. Esse encontro com o poeta suíço-boliviano, o contato com as teorias da semiótica de Charles Sanders Peirce e com os estudos da cibernética de Norbert Wiener impulsionaram não apenas a elaboração de uma poética que teve projeção internacional, ou seja, da Poesia Concreta, mas também a produção de artigos, ensaios e traduções de obras e teorias então desconhecidas pelos poetas, críticos e intelectuais brasileiros.

Em dezembro de 1956, o grupo *Noigandres* participa da *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no MAM de São Paulo, e, com Eugen Gomringer, em Ulm, na Alemanha, lança o Movimento Internacional de Poesia Concreta.

Em julho de 1959, Haroldo de Campos se encontra pela primeira vez com o filósofo e crítico literário Max Bense, que era professor visitante da Escola Superior da Forma em Ulm e um dos fundadores da revista *Augenblick* [Instante], dedicada às práticas literárias experimentais da vanguarda alemã.

A poesia dos jovens poetas brasileiros despertou grande interesse para os estudos do filósofo e crítico literário, e os conceitos da “teoria informacional da forma estética” de Bense, que eram coerentes para a teorização do projeto poético dos jovens poetas paulistas. Assim, a formulação teórica da estética informacional de Bense foi incorporada à produção dos textos teóricos referentes à poesia concreta dos fundadores do grupo *Noigandres*, dos quais uma coletânea desses artigos e ensaios foi republicada na obra *Teoria da Poesia Concreta* (1965).

A partir desse encontro, uma grande amizade se formou entre os poetas concretos e Max Bense, e essa relação resultou em intercâmbios de ideias que foram desenvolvidas e difundidas em palestras, publicações de artigos, ensaios de ambas as partes. Além disso, também várias exposições de poetas e artistas brasileiros foram promovidas pelo filósofo na *Studiengalerie* da *Technische Hochschule* (Escola Técnica Superior) de Stuttgart.

O trabalho consistiu no diálogo entre os artigos, textos-manifestos e formulações teóricas e as revistas *Noigandres* e *Invenção*. Também foi dedicado um capítulo para as ideias e fundamentos, “Temas paralelos”, que consideramos relevantes para a teorização do projeto poético da poesia concreta. Esta que incorporou o conceito de “projeto” para a prática da poesia-invenção, poesia experimental, a partir da qual novas modalidades de poesia foram criadas: poemas sem palavras – os poemas-código ou semióticos, os popcretos –, poemas intersemióticos ou visuais e os poemas computacionais.

Observamos que, apesar de a própria opção dos jovens poetas de se tornarem poetas inventores (de vanguarda) refletir um posicionamento político-ideológico, o presente trabalho não se propôs a tratar de questões no âmbito político-filosófico que permearam o movimento internacional da poesia concreta.

## 2 grupo·noigandres:poética·e·revista

### 2.1 contexto·nacional

Nas décadas de 1940 e 1950, o Brasil encontrava-se em pleno processo de industrialização. Com certa estabilidade financeira e com objetivos de modernização da economia e da cultura do País, foram criados o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a Companhia de Cinema Vera Cruz, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e os Museus de Arte Moderna: MAM-SP e MAM-RJ. Nesse período foi também instituída a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O MASP foi inaugurado em 1947, sob direção de Pietro Maria Bardi (jornalista, historiador, crítico e colecionador) e Lina Bo Bardi (arquiteta e *designer*), ambos italianos que se radicaram no Brasil. No museu foram realizadas atividades que difundiram o abstracionismo geométrico formulado por Van Doesburg e Piet Mondrian, como a exposição *Fotoformas* de Geraldo de Barros, além das exposições *Cartaz Suíço* e *As obras de Max Bill*.

Em 1951, o MASP criou o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), direcionado para a formação de futuros artistas, arquitetos e *designers* por meio de cursos e atividades. Para os cursos, o casal Bardi e Jacob Ruchti adaptaram o programa curricular da *Nova Bauhaus* de Chicago, EUA – cuja criação teve a participação de Moholy-Nagy.

A revista *Habitat* n.3, de 1951, importante revista de arquitetura da época, divulgou os cursos do IAC que contavam com colaboração de indústrias, objetivavam incrementar a circulação de ideias novas e de novos empreendimentos no campo estético. Também abordou as bases pedagógicas que visavam a:



Fig. 1 – Fachada do Teatro de Arena de São Paulo, 1954

Fonte: <https://teatroemescala.com/2020/01/28/o-teatro-de-arena/>



Fig. 2 – Fotoforma, 1950, Geraldo de Barros

Fonte: [https://www.geraldodebarros.com/main/?page\\_id=714](https://www.geraldodebarros.com/main/?page_id=714)



Fig. 3 – Vista da exposição "As obras de Max Bill", 1951, MASP

Fonte: <https://twitter.com/maspmuseum/status/1276274197346410496/photo/2>

- formar jovens que se dediquem à arte industrial e se mostrem capazes de desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalidade das formas correspondam ao progresso e à mentalidade atualizada;
- aclarar a consciência da função social do desenho industrial, refutando a fácil e deletéria reprodução dos estilos superados e o diletantismo decorativo;
- ressaltar o sentido da função social que cada projetista, no campo da arte aplicada, deve ter em relação à vida. (BANDEIRA, 2002, p. 20). [1]

Os cursos, ministrados entre 1951 e 1953, tiveram duas turmas e foram frequentados por Geraldo de Barros, Mary Vieira, Almir Mavignier, Alexandre Wollner, Antonio Maluf, Ludovico Martino, Emilie Chamie, Estella Aronis, Maurício Nogueira Lima e Irene Ruchti. Entre os alunos que foram para a Alemanha estagiar em Ulm, na *Hochschule für Gestaltung* (HfG – em português, Escola Superior da Forma), que estava sob direção de Max Bill, estavam Mary Vieira, Almir Mavignier e Alexandre Wollner.

Nesse mesmo período, ou seja, entre o final da década de 1940 e meados dos anos de 1950, no ambiente da poesia nacional fervilhava um desejo de renovação poética. Nesse contexto, um grupo de novos poetas, os *novíssimos*, insatisfeitos com a polarização que ocorria no I Congresso Paulista de Poesia, publica um texto-manifesto na *Folha da Manhã* (São Paulo, 16/5/1948). No artigo "Formação do Grupo Noigandres", de 1978, Antonio Risério observa que o manifesto dos *novíssimos* "deixa aberto o campo para a retomada do espírito de 22". Os versos do poeta português José Régio que compõem o texto-manifesto ("Não sei por onde vou, / Não sei para onde vou. / Sei que não vou por aí!") apontam para essa direção, além de declarações como:

[1] Optamos por atualizar as grafias das citações conforme o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, visando a facilitar a leitura, sem prejuízo para o conteúdo.



Fig. 4 – A oficina de maquetes do IAC. "IAC: primeira escola de design do Brasil"

Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/13.153/5291>



Fig. 5 – "Unidade Tripartida", Max Bill, Prêmio de escultura da 1ª Bienal de São Paulo, 1951

Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.018/828>

Sentimos a precariedade e o esgotamento das formas, a repetição dos temas e dos símbolos, muitas vezes a agonia da criação. Enfim, “a poesia de 22” é, apenas, um estandarte roto de uma revolução que ainda não se concluiu, e cuja maior riqueza é o sentimento da história e a conquista definitiva, daquilo que Mário de Andrade chamou liberdade de pesquisa estética. (RISÉRIO, 1986, p. 22).

Em meio a esse contexto, o Clube de Poesia de São Paulo publica uma coletânea de poemas dos *novíssimos*, da qual participam Haroldo de Campos com “Auto do Possesso” e Décio Pignatari com “O Carrossel”. Risério destaca o comentário de Sérgio Buarque de Holanda acerca dos jovens poetas que se dispuseram a enfrentar os problemas da técnica do verso, como Cyro Pimentel, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, e se direcionavam para “os caminhos de um inconformismo promissor”.

Antonio Risério observa ainda que Sérgio Buarque (1986, p.23) não se referia apenas às obras “‘mais significativas e reveladoras’ dos *novíssimos*, mas também como “as vertentes opostas de nossa poesia novíssima”, ou seja, as que “abriga[va]m itens simbolistas, mostrando, ainda, sinais de uma formação barroco-surrealista”.

Nessa vertente oposta, também identificada como “*geração 48*”, estavam Haroldo de Campos e Décio Pignatari; mais tarde, em 1951, Augusto de Campos entrou em cena com a publicação do livro *O Rei menos o Reino* (Edições Maldoror), que recebeu menção honrosa do prêmio Fábio Prado. O crítico Sérgio Milliet teceu os seguintes comentários a respeito do novo integrante dos *novíssimos*: “força inegável”, “grande invenção sintática”, “formas artisticamente esotéricas”.



Fig. 6

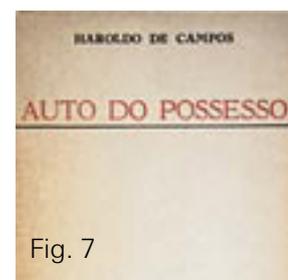


Fig. 7



Fig. 8

Fig. 6 – Capa: *O Carrossel*, 1950 (Décio Pignatari); Fig. 7 – Capa: *Auto do Possesso*, 1950 (Haroldo de Campos) e Fig. 8 – Capa *O Rei Menos o Reino*, 1951 (Augusto de Campos)

Fonte: <https://poesiaconcreta.com.br/tempo.php>

## 2.2 noigandres·1

O encontro de Décio Pignatari com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos aconteceu no período em que os três poetas cursavam a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco da Universidade de São Paulo. Em 1952, ano em que Haroldo de Campos conclui o curso, os jovens poetas desvinculam-se do Clube de Poesia e decidem se tornar “poetas inventores”. Esse conceito é das categorias apresentadas pelo poeta e crítico literário Ezra Pound para definir aqueles artistas e escritores que têm, nas palavras de Augusto de Campos (2015, p. 290), “temperamento e curiosidade, preferem experimentar com novas formas, novas linguagens, com informação ainda não codificada ou convencionalizada”.

Em novembro do mesmo ano, os jovens poetas formam o grupo *Noigandres* e publicam o primeiro número da revista homônima. A palavra “Noigandres” foi retirada dos *Cantos* de Ezra Pound, mais especificamente o de número XX (“*Noigandres, eh, noigandres, /Now what the DEFFIL can that mean!*”) que se encontra na canção do trovador provençal Arnaut Daniel. Sobre a escolha do nome, que desperta a curiosidade e a imaginação do leitor acerca de seu significado, Augusto de Campos escreve que

a palavra NOIGANDRES foi assim assumida pelos poetas paulistas como lema de livre experimentação artística. Ao mesmo tempo, através da dupla invocação de Arnaut e Pound, o grupo reivindicava como paradigma e linhagem dos poetas-inventores. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H., 1972, p. 128).

O projeto gráfico da revista segue a produção de um livro impresso em tipografias serifadas (padrão da época), em formato 16,1 x 23,6 cm. A arte da capa é de Décio Pignatari que, a partir da palavra “Noigandres”,



Fig. 9 – Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos  
 Fonte: <https://poesiaconcreta.com.br/tempo.php>

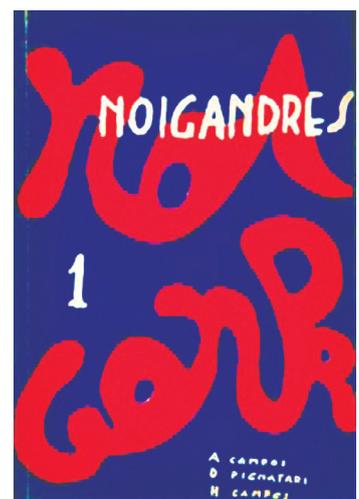


Fig. 10 – Capa: *Noigandres 1* (nov. 1952)  
 Fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2016/02/decio-pignatari.html>

elaborou um desenho caligráfico gestual que foi impresso em vermelho com fundo azul-escuro. Na cor branca, encontram-se manuscritos o nome e o número da revista, bem como os nomes dos autores.

Os poemas que compõem o volume são “Ad augustum per angusta” (1951-1952) e “O sol por natural” (1950-1951), de Augusto de Campos; “Rumo a Nausícaa” (1949-1951), de Décio Pignatari; e “A cidade” (1951) e “Thálassa Thálassa” (1951), de Haroldo de Campos.

Omar Khouri (2006, p. 24), no artigo “*Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concreta*”, observa que desde o primeiro número da revista o grupo “já pensa a poesia brasileira no Mundo, ou seja, se o Brasil é parte integrante do Mundo Ocidental, é preciso sondar o fio evolutivo da produção poética e prosseguir a empreitada”.

Em entrevista concedida a Fernando Barata, Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, transcrita no livro *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, Décio Pignatari apresenta as indagações que os jovens poetas paulistas formulavam para a renovação da poesia: “o que significa ser um grande poeta brasileiro? Qual foi o ponto extremo a que chegou a pesquisa literária e poética?” (PIGNATARI apud COCCHIARALE; GEIGER, 2004, p. 74).

No 2º Ciclo *Linguístico Interdisciplinar de Catanduva*, 1972, Décio Pignatari declara que

sabendo até aonde a coisa foi, hoje vai saber onde está e se é possível criar alguma coisa nova. Aí começou então todo um trabalho de estudos, traduções, verificações [...] para nós quatro poetas eram fundamentais [...] Pound / Mallarmé / Joyce / Cummings. (PIGNATARI, 1972, p. 179-180).

O grupo *Noigandres* tinha consciência de que para que um movimento artístico fosse de vanguarda era

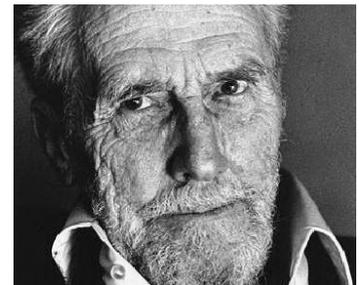


Fig. 11 – Ezra Pound (1885-1972)

Fonte: [www.ndbooks.com/author/ezra-pound/](http://www.ndbooks.com/author/ezra-pound/)

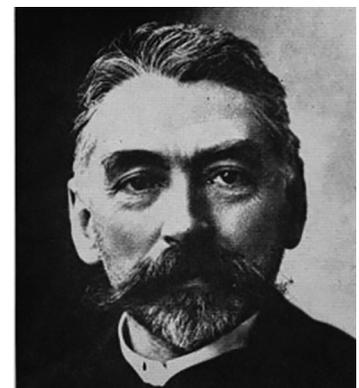


Fig. 12 – Stéphane Mallarmé (1842-1898)

Fonte: <https://poetria.pt/stephane-mallarme>

preciso formular um projeto poético que estivesse no caminho das transformações poéticas ocorridas na história das artes e da poesia, e também capaz de identificar as problematizações presentes nos movimentos das vanguardas de modo a propor inovações.

Conforme os irmãos Campos relatam em “O grupo concretista”, a partir da decisão dos três poetas de elaborarem um projeto geral de criação, os jovens poetas empreenderam análises de obras de autores nacionais e internacionais que possibilitassem “demarcar o campo de ensaio de uma nova linguagem poética”. O ponto de referência para tal trabalho de seleção foi a exclusão de critérios subjetivos em prol da

contribuição objetiva de cada autor para uma evolução de formas, em correspondência com o que estava verificando nas demais artes (música e artes visuais sobretudo) e também em sintonia com o horizonte da própria civilização tecnológica e com o prospecto de um novo humanismo, que não teme, mas antes incorpora a máquina. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H., 1972, p. 128).

Em *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, Haroldo de Campos (1977b, p.11) escreve sobre o procedimento dos integrantes do grupo *Noigandres* que envolve o olhar crítico-estrutural direcionado às obras literárias, como acontece com uma análise científica. Para o poeta, a visão analítico-estrutural liberta dos atributos normativos e das prerrogativas classificatórias dos gêneros, e com eles reformula o “horizonte de expectativa”, “que nos permite avaliar a novidade e a originalidade da obra, perfilando-a de encontro a uma tradição, a uma série histórica e às regras de jogo nela prevalentes”.

Desse modo, a teoria dos gêneros – padrões e classificações – torna-se um instrumento operacional para o poeta moderno.



Fig. 13 – James Joyce (1882-1941)  
 Fonte: <https://cdn.britannica.com/96/137696-050-508B1E26/James-Joyce.jpg>



Fig. 14 – E.E. Cummings (1894-1962)  
 Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/E.\\_E.\\_Cummings](https://pt.wikipedia.org/wiki/E._E._Cummings)

Na década de 1950, o grupo *Noigandres* foi movido por um ideal utópico dos movimentos de vanguarda. Daí origina-se a proposta de o grupo trabalhar programaticamente com o objetivo de elaborar um projeto comum de criação, o que, como observam os irmãos Campos (1972, p. 128) em “O grupo concretista”, não é o mesmo que produzir obras coletivas. Na concepção de Haroldo de Campos – conforme disserta em “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação –, para que um projeto comum de criação tenha pretensões de movimento de vanguarda, é necessário o “princípio-esperança”:

Sem esse “princípio-esperança”, não como vaga abstração, mas como expectativa efetivamente alimentada por uma prática prospectiva, não pode haver vanguarda entendida como movimento. O trabalho em equipe, a renúncia às particularidades em prol do esforço coletivo e do resultado anônimo, é algo que só pode ser movido para esse motor “elπίdico”, do grego *elpis* (expectativa, esperança). Em seu ensaio de totalização, a vanguarda rasura provisoriamente a diferença, a busca da identidade utópica. Aliena a *singularidade* de cada poeta ao *mesmo* de uma poética perseguida em comum, para, numa etapa final, desalienar-se num ponto de otimização da história que o futuro lhe estará reservando como culminação ou resgate de seu empenho desdiferenciador e progressivo. Vanguarda, enquanto movimento, é busca de uma nova linguagem comum, de uma nova *koiné*, da linguagem reconciliada, portanto, no horizonte de um mundo transformado. (CAMPOS, H., 1997, p. 266).

Em “O grupo Concretista”, os irmãos Campos relembram os primeiros passos do projeto poético do grupo *Noigandres*:

Em 1953, após experiências de fragmentação e montagem espacial de palavras que já vinham de antes (Décio Pignatari, “O Jogral e a Prostituta Negra”, 1949; Haroldo de Campos, “Ciropédia ou a Educação

do Príncipe”, “Orfeu e o Discípulo”, 1952), Augusto de Campos realizou o primeiro conjunto sistemático de poemas concretos, já perfeitamente caracterizáveis como tais. Trata-se da série POETAMENOS (janeiro-julho 1953), composta de peças que se desenvolvem segundo o princípio da KLANGFARBENMELODIE (“melodia de timbres” de Anton Webern). (CAMPOS, A.; CAMPOS, H., 1972, p. 129).

Augusto de Campos (2015, p. 73) narra que, poucos dias após ter mostrado alguns dos poemas da série “Poetamenos” a Oswald de Andrade, este escreve a crônica “Gente do Sul” na coluna “Telefonema” do jornal *Correio da Manhã* de 25 de agosto de 1953, [2] na qual destaca os irmãos Campos e Décio Pignatari entre a geração de novíssimos no Brasil.

Em 1956, Ronaldo Azeredo comparece integrado ao grupo *Noigandres* no terceiro número da revista homônima e José Lino Grünewald, apesar de participar do grupo desde os fins dos anos de 1950, comparece agregado apenas na última edição da revista, em 1962.

## 2.3 noigandres-2

*Noigandres 2* (fevereiro de 1955), apesar de apresentar na capa os três fundadores do grupo, não contém poemas de Décio Pignatari; foram publicados apenas “Ciropédia ou a Educação do Príncipe” (1952) de Haroldo de Campos e “Poetamenos” (1953) de Augusto de Campos. A capa anuncia inovações com um formato diferenciado para revistas, 18,3 x 23,8 cm. O numeral “2” é impresso em cor preta, num campo

[2] Augusto de Campos equivocou-se: seu texto diz que a crônica de Oswald foi publicada no dia 28 de agosto de 1953, mas a data correta é 25 de agosto de 1953 (informação aqui apresentada).



Fig. 15 – Anton Webern (1883-1945)

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Anton\\_Webern](https://pt.wikipedia.org/wiki/Anton_Webern)

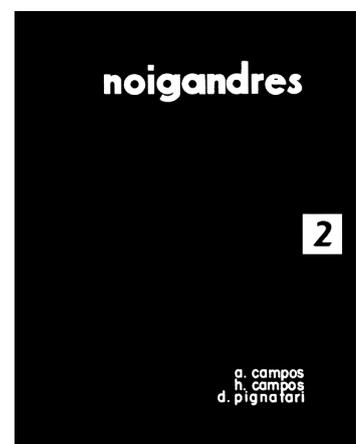


Fig. 16 – Capa: *Noigandres 2* (fev. 1955)

Fonte: <https://poesiaconcreta.com.br/scritos/noigandres2.html>

retangular branco configurado por um fundo preto, onde também na cor branca comparecem, alinhadas pela direita e em fonte tipográfica não serifada, as informações “Noigandres” e os nomes dos fundadores da revista. Por conta de todas essas características estilísticas, o projeto gráfico da *Noigandres 2* evidencia os conceitos da Bauhaus, que à época estavam sendo difundidos pelo IAC do MASP.

A já citada referência a Ezra Pound – “*Noigandres, eh, noigandres, /Now what the DEFFIL can that mean!*” – reaparece na parte interna da 1ª capa. Em entrevista concedida a Alessandro Mistrorigo (2021, p. 912), Augusto de Campos conta que, para os jovens poetas paulistas, essa frase “parecia um símbolo de alguma coisa que estávamos procurando, uma coisa nova que a gente não sabia o que era”.

Para a epígrafe do poema “Ciropédia”, Haroldo de Campos utiliza os versos de James Joyce em inglês: “*You find my words dark. Darkness / is in our souls, do you not think?*” (“Você acha minhas palavras obscuras. A escuridão está em nossas almas, não lhe parece?”<sup>[3]</sup> ). Assim, outra referência do grupo comparece na parte inferior da página oposta à do “início” do poema, de modo que a página é integrada à leitura não como uma página vazia, mas como um espaço qualificado pelos versos de Joyce. O mesmo recurso de composição pode ser visto no poema *Un coup de dés* de Mallarmé, em que as linhas-versos das páginas opostas dialogam umas com as outras, de modo que as páginas abertas se tornam visualmente um campo único de leitura. Poderíamos, então, identificar essa obra do poeta francês como sendo a terceira referência que comparece em *Noigandres 2*.

Essas referências a Pound, Joyce e Mallarmé, além dos conceitos da Bauhaus aplicados no projeto gráfico,



Fig. 17 – Cartaz de Joost Schmidt para a Exposição Estadual da Bauhaus de 1923

Fonte: Por Joost Schmidt - <https://www.widewalls.ch/artist/joost-schmidt/>, Domínio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=75472823>

[3] Tradução de Haroldo de Campos (2018, p. 270).

apontam claramente para os fundamentos com os quais os jovens poetas estavam formulando o projeto poético do grupo.

Omar Khouri (2021, p. 71) destaca que os poemas da série “Poetamenos” de Augusto de Campos são “considerados como formando o primeiro conjunto de poemas propriamente *concretos*”. Essa série de poemas inova pela impressão em policromia e também pelo modo da utilização da fonte tipográfica, similar à Futura, na estrutura de composição dos poemas nas páginas. “Poetamenos” é introduzido por um texto-manifesto explicativo, sobre o qual Khouri observa ser o primeiro texto metalinguístico publicado na revista *Noigandres*. O segundo foi o “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, em *Noigandres 4*, 1958.

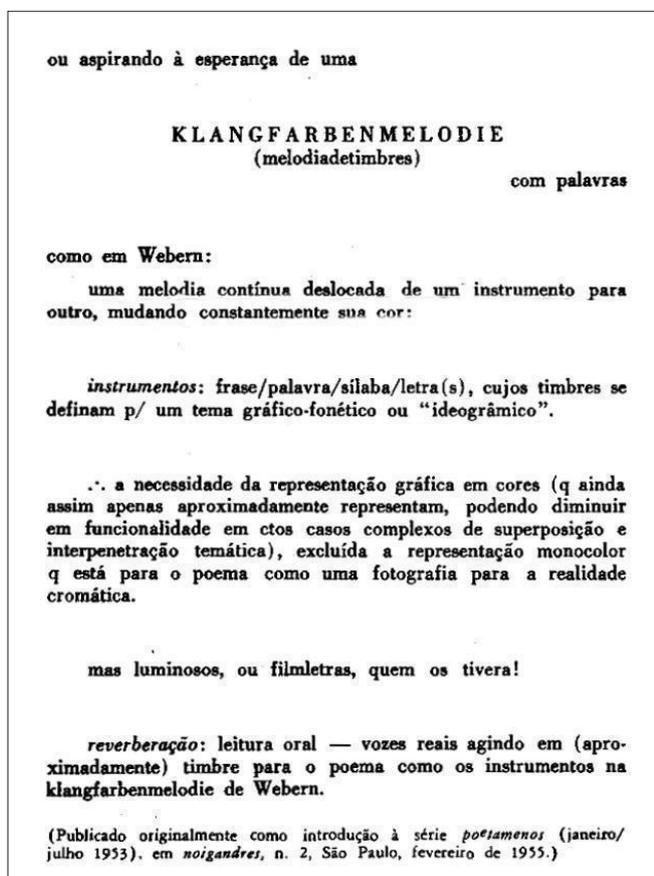


Fig. 18 – Reprodução da introdução a “Poetamenos”, 1953 (Augusto de Campos)

Fonte: *Teoria da Poesia Concreta*, 1975, p. 15



Fig. 19 – "poetamenos", 1953  
(Augusto de Campos)  
Fonte: [https://monoskop.org/images/0/0b/Max\\_Bill\\_Mavignier\\_Wollner\\_60\\_anos\\_de\\_arte\\_construtiva\\_no\\_Brasil\\_2010.pdf](https://monoskop.org/images/0/0b/Max_Bill_Mavignier_Wollner_60_anos_de_arte_construtiva_no_Brasil_2010.pdf)

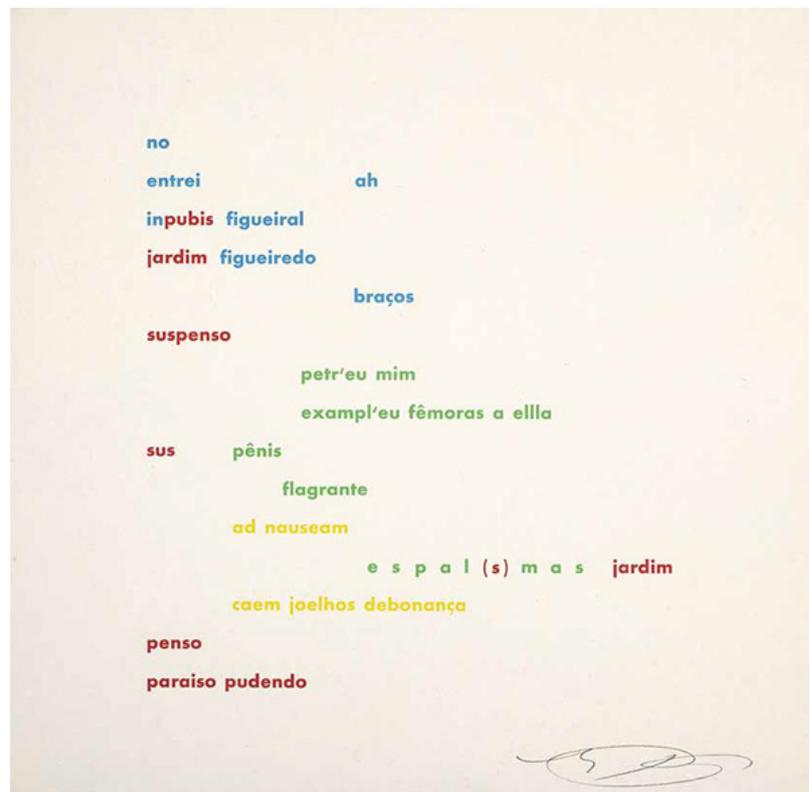


Fig. 20 – "paraíso pudendo",  
1953 (Augusto de Campos)  
Fonte: [https://monoskop.org/images/0/0b/Max\\_Bill\\_Mavignier\\_Wollner\\_60\\_anos\\_de\\_arte\\_construtiva\\_no\\_Brasil\\_2010.pdf](https://monoskop.org/images/0/0b/Max_Bill_Mavignier_Wollner_60_anos_de_arte_construtiva_no_Brasil_2010.pdf)



Fig. 21 – "lygia fingers", 1953  
 (Augusto de Campos)  
 Fonte: [https://monoskop.org/images/0/0b/Max\\_Bill\\_Mavignier\\_Wollner\\_60\\_anos\\_de\\_arte\\_construtiva\\_no\\_Brasil\\_2010.pdf](https://monoskop.org/images/0/0b/Max_Bill_Mavignier_Wollner_60_anos_de_arte_construtiva_no_Brasil_2010.pdf)



Fig. 22 – "nossos dias com cimento", 1953  
 (Augusto de Campos)  
 Fonte: [https://monoskop.org/images/0/0b/Max\\_Bill\\_Mavignier\\_Wollner\\_60\\_anos\\_de\\_arte\\_construtiva\\_no\\_Brasil\\_2010.pdf](https://monoskop.org/images/0/0b/Max_Bill_Mavignier_Wollner_60_anos_de_arte_construtiva_no_Brasil_2010.pdf)

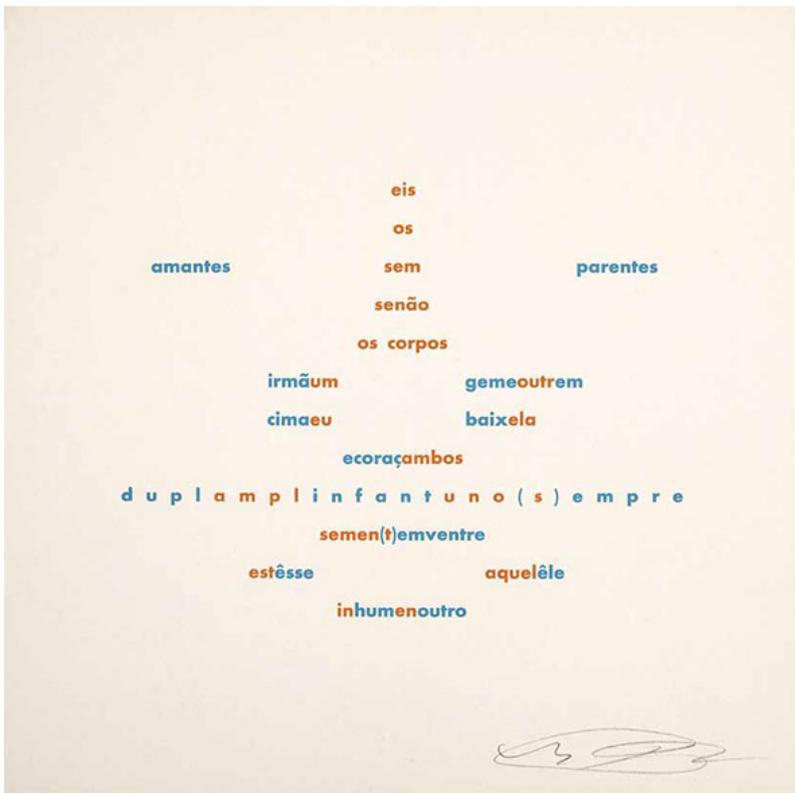


Fig. 23 – "eis os amantes", 1953 (Augusto de Campos)  
 Fonte: [https://monoskop.org/images/0/0b/Max\\_Bill\\_Mavignier\\_Wollner\\_60\\_anos\\_de\\_arte\\_construtiva\\_no\\_Brasil\\_2010.pdf](https://monoskop.org/images/0/0b/Max_Bill_Mavignier_Wollner_60_anos_de_arte_construtiva_no_Brasil_2010.pdf)



Fig. 24 – "dias dias dias", 1953 (Augusto de Campos)  
 Fonte: [https://monoskop.org/images/0/0b/Max\\_Bill\\_Mavignier\\_Wollner\\_60\\_anos\\_de\\_arte\\_construtiva\\_no\\_Brasil\\_2010.pdf](https://monoskop.org/images/0/0b/Max_Bill_Mavignier_Wollner_60_anos_de_arte_construtiva_no_Brasil_2010.pdf)

Antes da publicação em *Noigandres 2*, a divulgação da série “Poetamenos” era feita com cópias dos poemas executadas com carbonos coloridos. A ideia veio de Geraldo de Barros, que fazia parte do grupo *Ruptura* – com o qual os fundadores do grupo *Noigandres* compartilhavam suas ideias desde 1952. Nesse ano, os artistas concretos do grupo *Ruptura* realizaram sua primeira exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo e lançaram o manifesto (cujo título também era *Ruptura*) assinado por Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Luís Sacilotto e Anatol Wladislaw.

Além dos artistas concretistas, Augusto de Campos tinha contato com os jovens compositores da Escola Livre de Música, com os quais surgiram oportunidades de divulgação internacional da proposta poética do grupo. Como conta o autor de “Poetamenos”:

Em janeiro de 1954, no V Curso Internacional de Férias, realizado pela Pro-Arte, em Teresópolis, Décio Pignatari apresentou, juntamente com L. C. Vinholes, Damiano Cozzella e outros, uma primeira audição pública do poema em cores “lygia fingers”, para vozes alternadas, ilustrando uma de suas conferências, que tinha esse título: “A forma na poesia moderna: as grandes conquistas formais: Mallarmé, Joyce, Pound, Cummings. Situação da moderna poesia brasileira”. (CAMPOS, A., 2015, p. 74).

O projeto poético do grupo *Noigandres* ganhou impulso para se tornar um movimento internacional após a viagem de Pignatari à Europa, em 1954. Ele lá permaneceu por dois anos, e durante sua estada entrou em contato com poetas, músicos, intelectuais, filósofos e artistas. Nesse período, Pignatari foi para Ulm, Alemanha, conhecer a *Hochschule für Gestaltung*, onde Alexandre Wollner estava estudando. Na época, Max Bill, como reitor da Escola Superior da Forma, desenvolvia uma pedagogia cujas bases eram da Bauhaus.

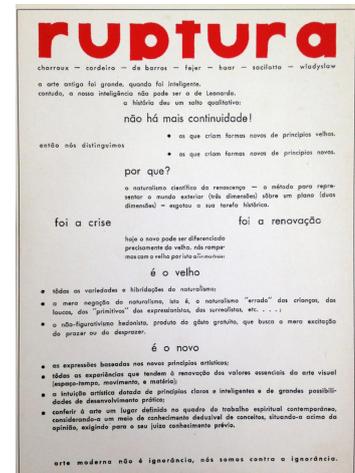


Fig. 25 – Manifesto do Grupo *Ruptura*, 1952  
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Grupo\\_Ruptura](https://pt.wikipedia.org/wiki/Grupo_Ruptura)



Fig. 26 – Eugen Gomringer e Max Bill  
Fonte: <http://www.gomringer.de/foto.htm>



vez eu ouvi falar em semiótica e Charles Sanders Peirce. E, terceiro, a primeira vez em que eu ouvi falar em cibernética, por meio de um livrinho do Norbert Wiener que ficaria famoso: “Cibernética e Sociedade – O Uso Humano de Seres Humanos”. Essas duas informações, mais a ligação a Gomringer, foram fundamentais. (PIGNATARI, 2007).

Conforme informações de Maria Adelaide Pontes<sup>[4]</sup>, pesquisadora e coordenadora do Acervo Multimeios (AMM) do CCSP, Décio Pignatari, durante sua estada na Europa, recebeu de Haroldo de Campos 12 cartas (volume com cerca de 70 páginas) e de Augusto 22 cartas (volume com cerca de 86 páginas). Décio, por sua vez, enviou 7 cartas para Haroldo (volume com cerca de 43 páginas) e 11 cartas para Augusto (volume com cerca de 71 páginas), algumas com mais de 10 páginas datilografadas.

A partir dos contatos internacionais que Pignatari realizou em sua viagem, o grupo *Noigandres* desenvolveu um intenso trabalho de estudos e pesquisas sobre artes, linguística, semiótica, crítica literária, teoria da informação e comunicação, entre outros temas. Os poetas também realizaram traduções de diversas obras de literatura e de intelectuais direcionadas para o desenvolvimento do projeto poético do grupo *Noigandres*, pois no Brasil da década de 1950 o acesso às teorias e críticas desenvolvidas pelas vanguardas de interesse dos jovens poetas era limitado pelas dificuldades de distribuição e pela falta de traduções. Assim, paralelamente à produção dos poemas, os integrantes do grupo *Noigandres*, além de poetas, se viram obrigados a adquirir uma formação para crítica literária, de modo a promover a disseminação dos fundamentos que estavam em formulação no projeto poético do grupo.

---

[4] Fonte: e-mail de M. A. Pontes a Omar Khouri, em 21 de novembro de 2021.

Como já foi dito, as trocas de correspondências durante a estada de Pignatari na Europa promoveram o amadurecimento do projeto poético do grupo *Noigandres*. Como resultado desse desenvolvimento, surgiram os seguintes artigos dos irmãos Campos: “Poesia, Estrutura” e “Poesia, Ideograma” de Augusto de Campos, publicados no *Diário de S. Paulo*, respectivamente em 20 e 27 de março de 1955; e, de autoria de Haroldo de Campos, “Poesia e paraíso perdido” e “Obra de arte Aberta”, de 5 de junho e 3 de julho de 1955, também no *Diário de S. Paulo*.

Em “Poesia, Estrutura”, Augusto de Campos apresenta Stéphane Mallarmé como inventor de um processo de organização poética, nomeado pelo poeta de *estrutura* por tratar-se de

uma entidade medularmente definida pelo princípio gestaltiano de que o todo é mais que a soma das partes, ou de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente, jamais podendo ser compreendido como um mero fenômeno aditivo. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2017, p. 177).

Para Augusto de Campos a incorporação dos conceitos gestaltianos na literatura e na poesia se justifica pela complexidade das novas realidades, sobre a qual outras artes já haviam avistado as possibilidades da aplicação das pesquisas da Gestalt. Alguns exemplos são o cinema, com a teoria da montagem de Eisenstein, e a música, com a invenção do princípio serial de Schoenberg, aprimorado por Webern.

Augusto de Campos observa que, para Mallarmé propor uma nova ordem expressiva de formulação poética que se apresente “consagrando o dinamismo do processo de associação de imagens”, era preciso “uma tipografia funcional, que realmente espelhe as metamorfoses, os fluxos e refluxos das imagens” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2017, p. 178).

O artigo apresenta uma análise do poema inaugural de Mallarmé, “Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard”, destacando as características da tipografia funcional das quais Mallarmé tinha plena consciência da importância para o futuro da poesia. Por essa razão, a primeira versão do poema, na revista *Cosmopolis* (1897), é publicada com um prefácio no qual o poeta registra: “Sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte”. É com essas palavras que Augusto de Campos abre seu artigo “Poesia, Estrutura”, complementando-as com as palavras “entreabrindo as portas de uma nova realidade poética” e colocando o prefácio no mesmo grau de importância que o poema, que considera “poema planta” e “grande poema tipográfico e cosmogônico” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2017, p. 177).

Em “Poesia, Ideograma”, a tipografia funcional é analisada nos movimentos de vanguarda que seguiram a direção apontada por Mallarmé: no futurismo de Marinetti e Apollinaire e no poeta Ezra Pound. Augusto de Campos observa que somente os poetas que tiveram consciência da importância da tipografia funcional para com os problemas da estrutura obtiveram sucesso na cristalização da “função da tipografia” em suas obras.

Segundo o poeta, a cristalização da “função da tipografia” no poema teve início com Apollinaire, quando este aplicou o conceito de ideograma na criação dos seus poemas. No entanto, observa Augusto de Campos, o poeta futurista francês, ao elaborar seus poemas, aplicou os fundamentos do ideograma de modo equivocado – não em prol da construção de uma estrutura poética, tendo ficado restrito na figuração do tema do poema. Apesar disso, Augusto de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2017, p. 182-183) destaca que a importância de Apollinaire está em ser o primeiro a aplicar os conceitos



Fig. 28 – Guillaume Apollinaire (1880-1918)

Fonte: <https://guillaume-apollinaire.fr>

do ideograma para a compreensão das questões que envolvem a fragmentação e a associação das imagens que ocorrem no poema inaugural de Mallarmé. No entanto, o poeta escreve, “seria preciso que outro poeta surgisse, [...], partindo de fontes seguras estabelecer definitivamente a noção do método ideogrâmico aplicado à poesia”. Augusto refere-se a Ezra Pound, que chegou à sua particular noção de estrutura através da música, como Mallarmé. No entanto, foi dos estudos sobre o processo de composição do ideograma de Ernest Fenollosa que o poeta americano desenvolveu seu método para interpretação e crítica em prol da ideia do “*make it new*”.

O poeta associa os princípios identificados nos estudos de Fenollosa com os princípios da Gestalt, a partir dos quais Mallarmé desenvolveu o conceito de estrutura em seu poema. E, tendo o método ideogrâmico de compor como referência para identificar as estruturas, são analisados os processos de composição de Mallarmé, Apollinaire, Pound, das vanguardas da música, de e.e. cummings e de James Joyce.

Augusto de Campos finaliza o artigo com a seguinte declaração:

A verdade é que as “subdivisões prismáticas da Ideia” de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a simultaneidade joyciana e a mímica verbal de cummings converg[ira]m para um novo conceito de composição – uma ciência de arquétipos e estruturas; para um novo conceito de forma – uma ORGANOFORMA – onde noções tradicionais como início, meio, fim silogismo, tendem a desaparecer diante da ideia poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica de ESTRUTURA. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2017, p. 186).

Em 1956, por ocasião da Exposição Nacional de Arte Concreta, Augusto de Campos transforma os dois artigos de 1955 num só, intitulado “Pontos – Periferia

– Poesia Concreta”. Paulo Franchetti, em *Alguns aspectos da Teoria da Poesia Concreta*, observa que, na fusão dos textos, ocorreram alterações que, para o pesquisador, são decorrência de uma mudança do ponto de vista dos integrantes do grupo *Noigandres*. Franchetti destaca que o termo “novo conceito de forma” é alterado para “teoria da forma”. Nas palavras do pesquisador:

Observe-se que não se trata mais, aqui [Pontos – Periferia – Poesia Concreta], de inserir a poesia do grupo *Noigandres* – como era o caso do artigo anterior [“Poesia, Ideograma”] – numa certa “linha evolutiva” e apresentá-la como continuação da obra de seus predecessores. Trata-se, isto sim, de um segundo momento no desenvolvimento da produção teórica do grupo *Noigandres*: elaborado o projeto de uma nova poesia, opera-se uma modificação na perspectiva pela qual se vê a história literária, e aqueles mesmos autores que teriam orientado a elaboração desse projeto são apresentados agora como, por assim dizer, prenunciadores da poesia concreta – eles convergem para uma “nova teoria da forma” que é identificada ao projeto de poesia concreta. (FRANCHETTI, 2012, p. 55-56).

Tendo em mente as observações de Franchetti, ao comparar os artigos de 1955 com o de 1956 identificamos várias ocorrências de alterações de palavras e de termos. Por exemplo, nos artigos originais, Augusto de Campos escreve:

Corolário direto da descoberta desse processo, que tem implícita a ideia de estrutura, é a exigência de uma tipografia funcional, que realmente espelhe as metamorfoses, os fluxos e refluxos das *imagens*.

[...]

Trata-se, frisamos, de uma “*utilização funcional*” dos recursos tipográficos, impotentes, no seu arranjo tradicional para expressar a nova organização do poema. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2017, p. 178).

Em “Pontos – Periferia – Poesia Concreta” a palavra “imagens” é substituída por “pensamentos”, especificando o pensamento por imagens, ou seja, o pensamento analógico que, diferentemente do pensamento lógico da linguagem discursiva, que é linear, caracteriza-se pela organização de campo, espacial. No segundo trecho, o termo “utilização funcional” foi alterado para “utilização dinâmica”, cuja referência encontra-se no conceito da estrutura dinâmica da Teoria da *Gestalt*.

Assim, observa-se que, nos artigos de 1955, algumas palavras e frases, que estavam com sentidos mais genéricos, no de 1956, foram revistas com conceitos mais específicos, o que mostra maior domínio na articulação dos conceitos, como o de “método ideogrâmico de compor” de Ezra Pound, que Augusto de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 22-23) relaciona com a técnica de montagem cinematográfica estudada por Eisenstein em “O princípio Cinematográfico e o Ideograma”. Desse modo, o sentido da palavra *imagem* não é mais o de *figura*, mas sim de *forma*, que para Eisenstein significa ação-pensamento. A esse respeito, Pignatari, no artigo-manifesto “Poesia concreta: organização”, escreve que “o artista não associa ideias, associa formas, que para ele são as únicas ideias que contam”. Mais adiante, afirma:

a poesia concreta parte de um *parti pris* formalista, na medida em que "seu pensamento se traduz em ação imediatamente formulado, não por uma fórmula, mas por uma forma", como disse Eisenstein. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 88-89).

Na conclusão, o termo do artigo de 1955, “novo conceito de forma” ganha no artigo de 1956 a complexidade de “nova teoria de forma” – uma ORGANOFORMA – resultante da convergência das poéticas apresentadas no artigo. É a partir desse

momento que a poética do grupo *Noigandres* passa a ensejar o uso do nome “POESIA CONCRETA”.

Em entrevista a Alessandro Mistrorigo, Augusto de Campos relembra a ocasião da definição do nome do projeto poético do grupo:

[...] a um dado momento, escrevendo para o Décio quando se organizava exposição de arte concreta aqui em fins de 1955, eu já tinha dito para ele que eu achava melhor a gente passar a usar a expressão “poesia concreta” junto aos artistas plásticos que já se chamavam de “concretos”. Gomringer disse numa carta ao Décio: “eu aceito a terminologia de vocês, que eu tinha pensado até em usar”, e era natural que ele o tivesse pensado, porque era secretário do Max Bill. (CAMPOS, A. apud MISTRORIGO, 2021, p. 907).

Augusto de Campos (2015, p. 87) relata que, em 1955, os poemas de “Poetamenos” eram apresentados em “oralizações para quatro vozes mistas, sob regência de Diogo Pacheco (*Ars Nova*), no Teatro de Arena, em São Paulo”. Na década de 1950 já havia uma *Música Concreta*, e o jornal *O Estado de S. Paulo* anunciou os eventos sob o título “música e poesia concretas”. O poeta lembra que começava a apresentação dos seus poemas com as seguintes palavras: “Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda, diria eu que há uma poesia concreta”. Desse modo, em 1955, o grupo *Noigandres* já anunciava nomear a proposta poética dos jovens poetas paulistas de *Poesia Concreta*.

O nome do projeto poético do grupo *Noigandres* foi oficializado em outubro de 1955, no artigo “Poesia Concreta” de Augusto de Campos, publicado originalmente em *Forum*, órgão oficial do Centro Acadêmico “22 de Agosto” da Faculdade Paulista de Direito. Nesse artigo, Augusto de Campos, além de

justificar o nome Poesia Concreta, apresenta a relação dos poetas que integram a formulação da “nova teoria de forma” – ou seja, a Poesia Concreta –, da qual consta João Cabral de Melo Neto, sobre quem Augusto de Campos escreve que nas obras *Fábula de Anfion* e *Antiode* “nada mais [fez] do que teoria da poesia concreta” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 35). O artigo também destaca as contribuições de Décio Pignatari e Haroldo de Campos, respectivamente, com “O Jogral e a Prostituta Negra” (1949) e “Ciropédia ou a Educação do Príncipe” (1952).

A poesia concreta dos integrantes do grupo *Noigandres* resultou na “poesia de exportação” com “*know how*” nacional, uma reivindicação de Oswald de Andrade que contestava a “poesia de importação”, resignada e passiva, colonialmente dependente de padrões estrangeiros obsoletos. Os irmãos Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H., 1972, p. 136) explicam que por “poesia de exportação” “se quer significar uma poesia capaz de criar técnicas novas de validade inclusive internacional, e não da exportação habitual de matéria prima do exótico”.

Assim, o grupo *Noigandres*, juntamente com o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, lança o *Movimento Internacional da Poesia Concreta*. No ano de 1956, em São Paulo, a mostra *Exposição Nacional de Arte Concreta* assinala o lançamento do concretismo poético no Brasil. A Poesia Concreta se internacionalizou a partir de São Paulo e de Ulm. Pela primeira vez, como se disse, poetas brasileiros aparecem como criadores de uma tendência poética internacional, invertendo, portanto, o fluxo de influências.

A busca por uma poética que não fosse apenas nacional, mas também de abrangência internacional, é sinalizada nos dois artigos de 1955 de Haroldo de Campos: “Poesia e Paraíso Perdido” e “A obra de arte

aberta". Esses artigos irão tratar da Poesia e do seu território, o da Criação. A palavra "*continuum*", que comparece logo no primeiro parágrafo de "Poesia e Paraíso Perdido", deriva-se do conceito de "*durée*" do filósofo Henri Bergson, que Haroldo de Campos cita no segundo artigo, "A obra de arte aberta".

Bergson viveu num período de grandes mudanças nos fundamentos das ciências, por exemplo, os da física, com a Teoria da Relatividade de Albert Einstein. Segundo Franklin Leopoldo e Silva (2009, p. 15-16), Bergson foi o filósofo que, a partir de sua compreensão crítica das concepções tradicionais do tempo, deu destaque ao espaço – que sempre esteve associado ao tempo, mas não era concebido como um recurso para representar a justaposição de elementos do tempo.

Em *Duração e Simultaneidade*, Bergson (2006, p. 71) apresenta o conceito de *durée* como o "instante" indivisível entre o passado e o futuro, ou seja, no qual passado, presente e futuro encontram-se justapostos ou superpostos para todo o sempre. E, como um instrumento para os estudos ou reflexões sobre *durée*, o filósofo associa a ele o ponto matemático, um espaço abstrato que é transposto para o tempo. E, também observa que *durée*, *continuum*, encontra-se condicionado à existência da consciência e da memória.

Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 26) inicia seu artigo "Poesia e Paraíso Perdido" associando o *continuum* com o espaço meta-histórico, onde ocorrem encontros entre Homero e Pound, Dante e Eliot, Gôngora e Mallarmé, que se encontram vinculados pelo vetor de progresso – uma ideia que Ezra Pound defendia à luz das teorias da culturformologia e do "*make it new*".

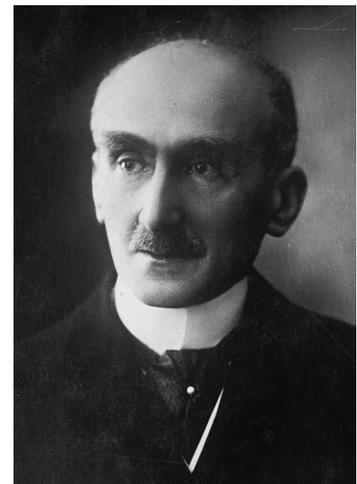


Fig. 29 – Henri Bergson (1859-1941)

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Henri\\_Bergson](https://pt.wikipedia.org/wiki/Henri_Bergson)

A culturmorfologia aplicada na poesia era um procedimento de Pound para identificar vetores que indicassem a possibilidade para a transformação qualitativa a ser realizada pela inovação, ou seja, o “*make it new*”, cuja ideia é fazer o novo a partir de uma proposta existente. Para exemplificar as ideias de Pound, Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 26-27) apresenta o progresso histórico dos músicos da vanguarda europeia que ocorreu com a invenção da série dodecafônica, ou seja, o que liga Stravinsky a Schoenberg, Alban Berg a Webern. É esse processo de composição musical, no vetor de progresso, que o poeta relaciona com o processo de criação da “persona” do personagem Adrian Leverkühn de *Doutor Fausto*, romance de Thomas Mann – compositor de vanguarda, que o denominou de “constelação”.

Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 28) tem um posicionamento crítico em relação às ideias de Sartre, como a da literatura engajada, e escreve em prol de uma estética revolucionária, que não seja limitada por uma literatura exótica ou de exceção, mas que vise à “integração da literatura brasileira num plano de experiência internacional”. Desse modo, o território da criação dos poetas do grupo *Noigandres* é aquele onde os vetores das expressões poéticas viabilizem o progresso da poesia internacional. As características desse território indicam ser, entre as classificações de *durée* de Bergson, as da “Duração do universo”. Conforme as palavras do filósofo em “A Natureza do tempo”:

[...] a ideia de uma Duração do universo, isto é, de uma consciência impessoal que seria o traço-de-união entre todas as consciências individuais, assim como entre essas consciências e o resto da natureza. Tal consciência captaria numa única percepção, instantânea, acontecimentos múltiplos situados

em pontos diversos do espaço; a simultaneidade seria precisamente a possibilidade que dois ou mais acontecimentos teriam de entrar numa percepção única e instantânea. (BERGSON, 2006, p. 53).

As ideias de *durée* e *continuum* também se encontram presentes nas obras dos poetas que compõem o *paideuma* do grupo *Noigandres*. Em “A obra de arte aberta”, Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 30) discorre sobre esse espaço, território, que é configurado ou estruturado nos poemas como “Un coup de dés”, em que o *continuum* é o silêncio que emerge como elemento primordial de organização rítmica, o que Mallarmé chamava de “branco” da página, que para Sartre significava “um momento da linguagem” análogo à “pausa, em música, [que] recebe seu sentido dos grupos de notas que o cercam”.

Essa é a referência que Haroldo de Campos apresenta para o processo de criação de *Finnegans Wake*, último romance de James Joyce no qual as unidades verbi-voco-visuais, palavras-montagens, encontram-se estruturadas no conceito de *durée* de Bergson. Nas palavras de Haroldo de Campos:

a Joyce se prende a materialização do “fluxo polidimensional e sem fim” – que é a “*durée réelle*”, o *riverrum-elán-vital* – o que o obriga a uma verdadeira atomização da linguagem, onde cada unidade “verbi-voco-visual” é ao mesmo tempo continente-conteúdo da obra inteira, “myriadminded” no instante. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 31).

Haroldo de Campos observa as relações existentes entre as obras de cummings e as de Webern, sobre as quais escreve que se orientam para uma forma poética *aberta*. A esse respeito, o poeta destaca as palavras de Michel Fano:

Organizações curtas materializando um possível e concluindo à eventualidade de novas transformações. Procedimento catalítico pelo qual certos elementos de base determinam as desintegrações e coagulações dum material que se transforma, sem serem eles mesmos, afetados. (FANO apud CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 32).

Assim, à luz das ideias de Ezra Pound (método ideográfico de compor, *paideuma* e culturmorfologia), Haroldo de Campos realiza analogias entre o *durée* de Bergson e o silêncio que se presentifica no poema de Mallarmé materializado pelo vazio, ou pelo branco do espaço gráfico da página, como nas obras de Calder em que é o ar que promove o fluxo e refluxo dos elementos do móbile. Por conseguinte, a “coisa em si” do poema ou da obra decorre da sua estrutura *aberta*.

Para exemplificar a ocorrência dessa estrutura *aberta*, Haroldo de Campos cita “Pisanos”, um dos *Cantos* de Pound, por meio do qual destaca os fluxos e refluxos das ideias ou das subdivisões prismáticas da ideia de Mallarmé que se encontram

organizados pelo método ideográfico, [e que] permitem uma perpétua interação de blocos de ideias que se criticam reciprocamente, produzindo uma soma poética, cujo princípio de composição é gestaltiano. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 33).



Fig. 30 – "Exposição Nacional de Arte Concreta", *Habitat* (São Paulo, Brazil), n.38, janeiro, 1957) ICAA ID 1087109  
 Fonte: <https://www.mfah.org/blogs/inside-mfah/arte-concreta-mfah#&gid=abf4e71735524bdeb2d63ffdb52aca04&pid=61170785>

Fig. 31 – Uma das salas da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo  
 Fonte: <http://www.iea.usp.br/noticias/as-exposicoes-inaugurais-da-arte-concreta-e-neoconcreta>

Os artigos dos irmãos Campos de 1955 complementam-se na apresentação das ideias de Pound que conduziram os primeiros passos para a formulação do projeto poético do grupo *Noigandres*, que foi apresentada na mostra da Poesia Concreta realizada na *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no MAM de São Paulo em dezembro de 1955, e no Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1956.

Participaram da exposição coletiva de artistas concretistas: Aloísio Carvão, Hermelindo Fiaminghi, Judite Lauand, Maurício Nogueira Lima, Rubem M. Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Luís Sacilotto, Alfredo Volpi, Décio Vieira, Alexandre Wollner, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, João S. Costa e Ivan Serpa, Lothar Charoux, Lygia Pape, Kazmer Féjer e Franz Weissmann; como poetas convidados compareceram Ronaldo Azeredo, Wladimir Dias Pino, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar.

Dos participantes da exposição de arte concreta realizada no MAM-SP, os jovens poetas se identificavam com os artistas do Grupo Ruptura, formado desde 1952, ano da publicação do Manifesto Ruptura e da primeira edição da revista *Noigandres*, conforme já dito anteriormente. Omar Khouri (2021, p. 69-73) observa que a poética do grupo *Noigandres*, diferentemente da poética do Grupo Ruptura, que já nasce concreta, torna-se. Por conseguinte, a formulação do projeto poético dos jovens poetas paulistas ainda se encontrava em formação, na apresentação dos fundamentos, nos artigos dos irmãos Campos, de 1955.

É no catálogo da *Exposição Nacional de Arte Concreta* que se encontra a primeira formulação oficial do projeto poético, para o qual cada poeta do grupo *Noigandres* escreveu um artigo-manifesto (Décio Pignatari, “Nova Poesia: Concreta”; Augusto de Campos,

“Poesia Concreta”; Haroldo de Campos, “Olho por Olho a Olho Nu”). Esses artigos também foram publicados na revista *ad – arquitetura e decoração* n.20, de novembro/dezembro de 1956, que elaborou uma edição especialmente dedicada à mostra, com artigos, poemas e reproduções das obras expostas.

É nesse momento que Décio Pignatari escreve um texto introdutório, “Poesia concreta: objeto e objetivo”, que contextualiza o diálogo existente entre a poesia concreta, o movimento concretista e a arquitetura. O poeta escreve que, assim como as artes são importantes na formação dos arquitetos, os concretistas “tem urgência de um contato mais íntimo com a arquitetura”, pois “uma das principais características do concretismo é o problema do movimento, estrutura dinâmica, mecânica qualitativa” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 39).

Pignatari também contextualiza o papel da poesia concreta na crise do verso: para superá-la, nega o verso. A partir disso, observa o poeta, a poesia enfrenta os mesmos problemas do espaço e do tempo (movimento) que as artes visuais, a música e a arquitetura lidam. No último parágrafo desse texto, Pignatari manifesta não apenas o interesse do grupo *Noigandres* por todas as manifestações visuais, mas também pelo *design* e pela arquitetura.

Pignatari, no já citado artigo-manifesto “Nova Poesia: Concreta”, situa a crise do verso como uma consequência da Revolução Industrial. Com isso insere a poesia concreta, com seu *paideuma*, a se posicionar frente à ciência e à tecnologia, à comunicação, à cibernética, à Gestalt, às artes gráficas, à propaganda e a outros meios de comunicação como imprensa, rádio, televisão, cinema.

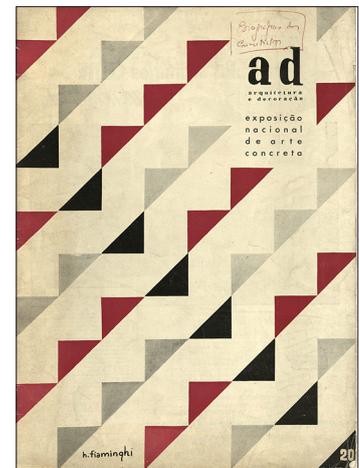


Fig. 32 – *ad – arquitetura e decoração* n.20, de nov.-dez. de 1956  
 Fonte: <https://docplayer.com.br/62669590-A-documentacao-sobre-exposicoes-em-museus-de-arte-a-musealizacao-dos-processos-a-historia-da-exposicao-e-a-museografia.html>

Augusto de Campos, em “Poesia concreta”, apresenta a posição da poesia concreta frente às consequências da industrialização. O texto-manifesto é composto de blocos de temas e questões já desenvolvidos nos artigos de 1955 e 1956. Por exemplo, o primeiro parágrafo:

a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história – túmulos-tabus com que a convenção insiste em sepultar a ideia. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 44).

Haroldo de Campos, em “Olho por Olho a Olho Nu”, apresenta as ideias e os fundamentos que compõem o projeto poético do grupo *Noigandres*, também em textos-blocos, que já haviam sido apresentados nos artigos anteriores. A novidade encontra-se no final, quando faz referências à Bauhaus – que estabeleceu uma ligação entre a arte e a indústria:

a POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea

permite a comunicação em seu grau + rápido

prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante à q o BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema etc.), quer como objeto de pura fruição (funcionando na arquitetura, p. ex.), com campo de possibilidades análogo ao do objeto plástico substitui o mágico, o místico e o “maudit” pelo ÚTIL

TENSÃO para um novo mundo de formas  
 VETOR  
 para  
 o  
 FUTURO  
 (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975,  
 p. 48).

Tais referências à Revolução Industrial e à Bauhaus reforçam o interesse na criação de novas linguagens na direção das novas mídias, dos novos códigos.

## 2.4 noigandres·3

Em dezembro de 1956 foi publicada a revista *Noigandres 3*, que contou não só com poemas dos fundadores do grupo homônimo mas também com os de um novo integrante do grupo, Ronaldo Azeredo. À primeira vista, a aparência da revista é de uma publicação padrão; no entanto, o projeto gráfico foi desenvolvido a partir de “uma nova concepção do objeto livro”, cuja proposta poética do grupo comparece já na capa, com todos os elementos compostos segundo as bases construtivas da Poesia Concreta: os nomes dos poetas, “noigandres”, “três” – número da revista – e as palavras “poesia concreta”. A fonte tipográfica utilizada na capa e nos poemas é a Futura. Essas informações são impressas em preto sobre um fundo vermelho (cor primária que remete às pinturas de Mondrian e à Bauhaus).

A diagramação da capa é elaborada como um poema concreto. E, cada poema demanda uma atenção particularizada, um manuseio, uma percepção diferenciada. O projeto gráfico da revista-livro também segue a proposta dos poemas, ou seja, uma atenção direcionada para todos os elementos que compõem o objeto-livro. Por exemplo, a relação dos conteúdos da

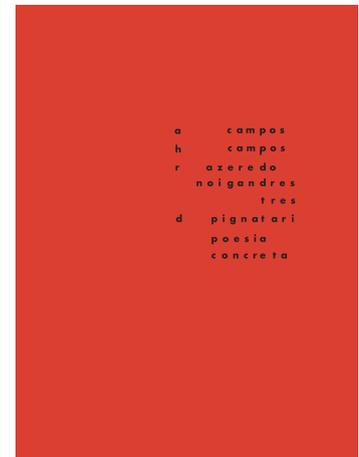


Fig. 33 – Capa: *Noigandres 3* (dez. 1956)

Fonte: <https://poesiaconcreta.com.br/scritos/noigandres3.html>



Fig. 34 – Ronaldo Azeredo (1937-2006)

Fonte: [https://poesiaconcreta.com.br/fotos/ra\\_50.html](https://poesiaconcreta.com.br/fotos/ra_50.html)

revista foi apresentada diretamente no verso da capa, o que provoca um estranhamento na leitura, pois normalmente cria-se uma página dedicada ao índice.

A impressão gráfica dos poemas e a escolha dos papéis integram a poética do grupo como elementos objetivos do poema: para a impressão de cada série de poemas, por sua vez, utiliza-se uma gramatura específica de papel; além disso, também a impressão gráfica dos poemas é diferenciada. Detalharemos a seguir cada uma das séries presentes nesse número da revista.

A série de poemas *Vértebra* de Décio Pignatari foi composta em 21 folhas, incluindo as de seda, e em fonte tipográfica Futura light, mais fina. Inicia-se com o poema *adieu, mallaimé (autoportraître)*, cujo título é uma palavra-montagem das palavras francesas *mal* (mal) e *aimé* (amado), parodiando o nome de Mallarmé e Joyce. Assim, o poema inicia com os versos da primeira e única estrofe que vão, de forma gradativa e linear, se deslocando, para, numa explosão, se fragmentarem em fonemas e letras dispersas no branco da página onde as ideias emergem.

*Vértebra*

- . adieu, mallaimé (autoportraître)
- . stêles pour vivre i
- . stêles pour vivre ii
- . um movimento
- . semi di zucca

## ADIEU, MALLAIMÉ (AUTOPORTAÎTRE)

pequeno discurso, distinguir  
 teu resumo cauteloso, entre a direita  
 e a esquerda, sob as falas falésias, sob  
 o teu próprio fluxo — i'moving! — e sob  
 o substratum, onde o olho-d'água se mira  
 e se interdiz;

dissimular tuas letras sobre  
 os brancos movediços — chiaroscuro de cágado  
 tardamudo — trabalho de brânquias e de  
 peixes-pinças e cúspides silentes, para distrair  
 as puras tágiges de eventual marasmo, insuflar  
 na boca dos poetas provincianos o mole caráter  
 das folhas e atalhos, onde a elegia se desnuda  
 de dentro para fora, como os peixes nus, que encurvam  
 sombra-e-ouro no ar e somprata  
 n'água

ao pôr-do-sol,  
 é múrmuro sorryssorrir, oblíquo,  
 à serena mentira:

scatenate il buio!

o

ça

a spes! ad

lho pi

ta et ag

a oc cu c

ar

pu b

c

Fig. 35 – adieu, mallaimé (autoportaître), 1954 (Décio Pignatari)

Fonte: Reconstrução da autora

**STÊLES POUR VIVRE I**

nem será tão milag q eu deslinguado  
 não apr reautoviver-me o morte  
 colaçoférrea  
 perdi aqui ali  
 ant de me dizer no campo branco mas  
 contra por lu  
 torturo o dia como a pedra  
 ao tempo  
 e respiro no vác  
 suf luz sim que a flor ao sol  
 me afirma em nada tal viv  
 antenas pistílos estames: eu estou

Fig. 36 – stêles pour  
 vivre I, 1955  
 (Décio Pignatari)  
 Fonte: Reconstrução  
 da autora

**STÊLES POUR VIVRE II**

sem rédeas l íngua morta  
 nas virilhas  
 nu sobre nu fun d  
 areia rosa  
 alex! alex!  
 goy  
 andres grandes  
 piques  
 de aco relinchando vent  
 de flâmulas de flor de crina:  
 hipo sombria  
 de frente sol  
 pro domo  
 vou te domando buce-  
 fállica

Fig. 37 – stêles pour  
 vivre II, 1955  
 (Décio Pignatari)  
 Fonte: Reconstrução  
 da autora

*Vértebra* remete à última frase do seu artigo-manifesto “Nova poesia: concreta”: “a presente exposição quase didática, transição do verso ao ideograma”. Isto é, quando a leitura linear do verso se rompe, a imaginação do leitor é solicitada com a percepção visual ativa no jogo das tensões criadas entre as palavras, os fonemas.

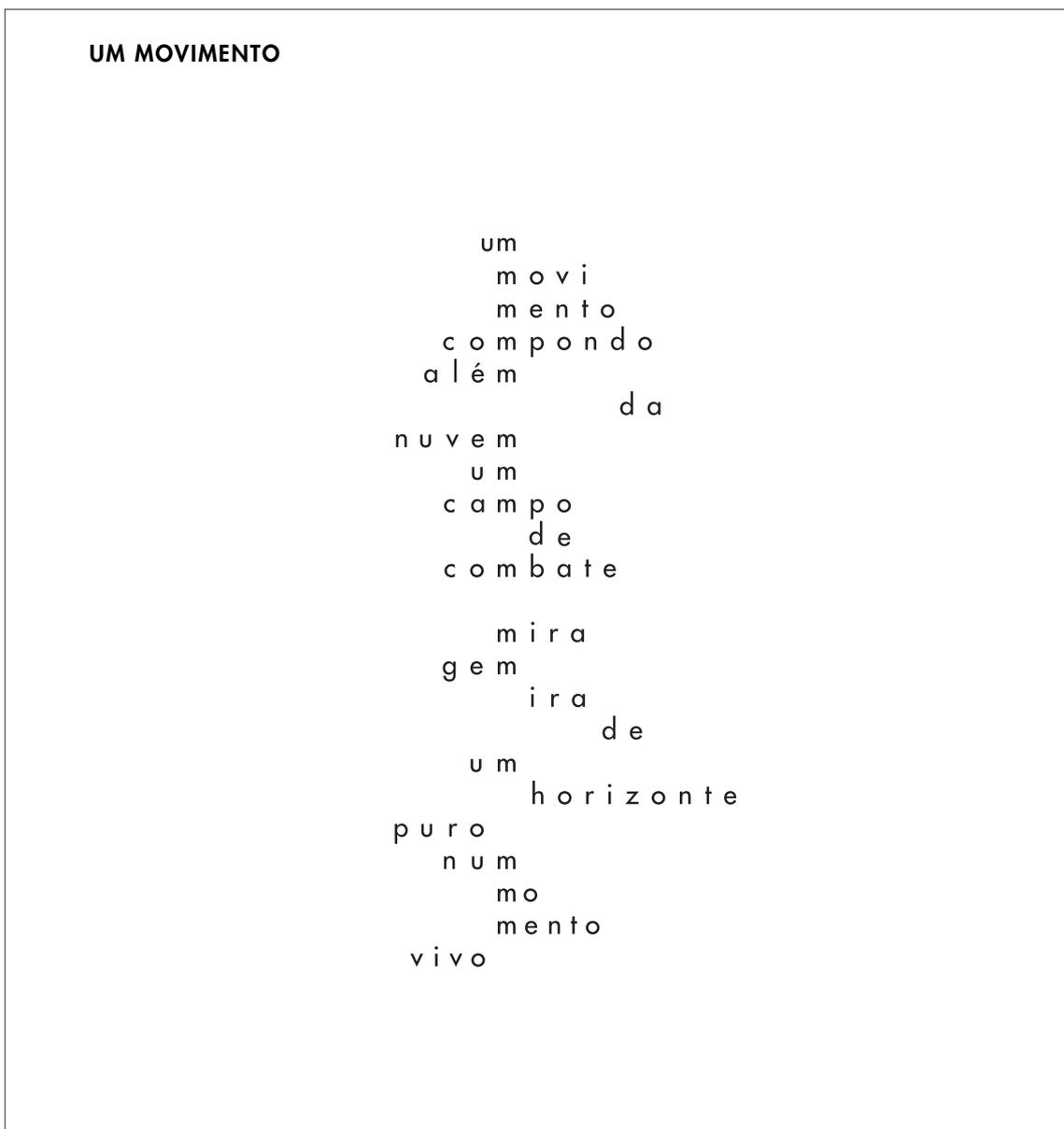


Fig. 38 – "um movimento", 1956 (Décio Pignatari)  
 Fonte: Reconstrução da autora

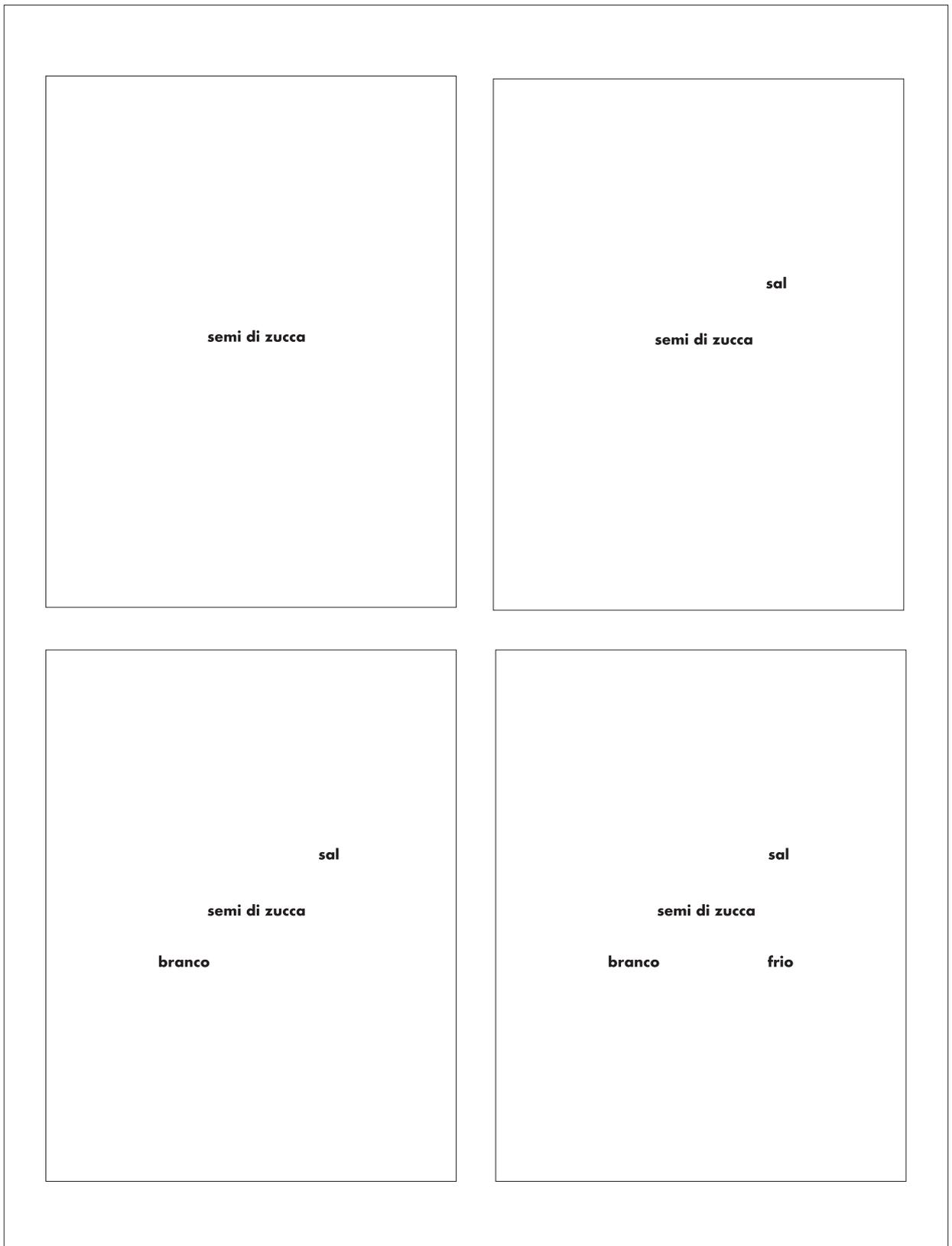


Fig. 39 – Trechos de "semi di zucca", 1956 (Décio Pignatari)  
Fonte: Reconstrução da autora

A série *Ovonovelo* de Augusto de Campos foi impressa em papel de maior gramatura, mais espesso:

- . concreto
- . ovonovelo
- . salto
- . nu
- . morcego
- . tensão
- . mortepérola
- . seta

Essa série de poemas se desenvolve no *durée*, no *continuum* (Haroldo de Campos cita esse conceito nos artigos de 1955 abordados anteriormente), que pode ser associado à figura de um ovo, um novelo, ou a de um ponto geométrico onde duas retas se cruzam. Esse espaço também se encontra no poema *Ovo* de Símiás de Rodes, de 300 a.C., que, segundo Pignatari (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 128-131), é o primeiro poema simultaneísta. A respeito dessa composição, Pignatari destaca as palavras de Charles Boultenhouse, organizador da Antologia Grega na qual comparece o poema:

velho ou novo, florescente ou decadente, o que é importante na história do poema em forma de coisa é a sua significação como forma: sua contribuição básica para a recriação sem fim da arte poética. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 128-131).

Com isso, Augusto de Campos retira o poema de Símiás da escuridão noturna da história, ou do estado amorfo da tinta preta, para tornar-se sol na poética do poema concreto.

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

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

o  
p o n t o  
onde se esconde  
lenda ainda antes  
e n t r e v e n t r e s  
quando queimando  
os seios são  
peitos nos  
dedos

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

Fig. 40 – "ovonovelo",  
1955-1956  
(Augusto de Campos)  
Fonte: Reconstrução da autora

*O âmagô do ômega*, 1955/1956,  
 série de poemas de Haroldo de Campos:

- . si len cio
- . o pavilhão de orelha
- . no â mago do ô mega
- . entre par (edes) ênteses
- . o peri scópio ao peri cárdio

Esses poemas se realizam no negro da página, ou seja, o poema é composto com tinta branca sobre a impressão em preto chapado, e realiza articulações entre fonemas, letras, fragmentos de palavras e palavras. A partir das tensões criadas entre esses DADOS nascem os OBJETOS, ou palavras-objetos, que o poeta apresentou no artigo-manifesto “Olho por Olho a Olho Nu”.

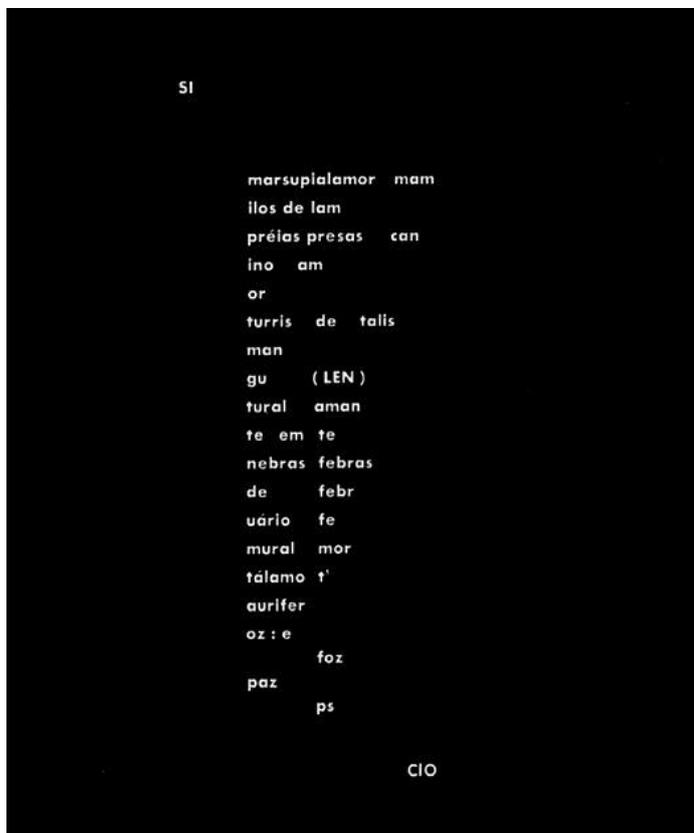


Fig. 41 – "si len cio", 1955-1956 (Haroldo de Campos)

Fonte: <https://www.facebook.com/>

photo/?fbid=381035570053557&set=pb.100044413510150.-2207520000

A série de poemas *Mínimo múltiplo comum* de Ronaldo Azeredo foi impresso em 12 folhas, em sua maioria em papel mais espesso, encorpado:

- . ro
- . a água
- . a
- . z
- . é claro
- . choque

prefixo	prefácio	prelúdio
rato, rói o ro.	rainha.	range, ro.
rola, roto ro.	ranha.	ro. ra. ro. ra.
ra.	rã.	repousa. raposa.
ro ralado. ralo.	ro ralado. ralo.	ra rasgado.
reto ro.	reto ro.	reclina mas reclama.
ruím. ruína.	ruím. ruína.	ro. recíproco:
		recorda.
prenúncio	poema	
recanto, redondo.	resisto.	
ro. ra. ro. ra.	resto.	
rói o ro, rato.	ro.	
rola, roto ro.		
ro refrato.		

Fig. 42 – "ro", 1954 (Ronaldo Azeredo)

Fonte: Reconstrução da autora

A primeira estrofe remete à frase “o rato roeu a roupa do rei de Roma”. Assim, na primeira estrofe, “prefixo”, realizam-se aliterações com o “r”, evidenciando o uso desse recurso linguístico. Na estrofe seguinte, “prefácio”, o poeta transforma “rainha” em “rã”, um evento que remete à fábula na qual o príncipe se transforma em sapo: a palavra “rainha”, com a perda da vogal “i” e a transformação do “nha” em “~”, torna-se a palavra “rã”. A partir das apresentações dos modos de operação da linguagem, o poeta conduz o leitor a observar o que acontece na última estrofe denominada “poema”: por meio de um processo semelhante ao que foi realizado com a palavra “rainha”, a palavra “resisto” torna-se “resto”, e em seguida “ro”. Essa transformação pode ser interpretada como um processo de limpeza, de “descascamento”, ou seja, de perda do significado da palavra, pois ao final preserva-se somente o fonema “ro”. Ao consultarmos o convencional dicionário para obter uma definição do termo “fonema”, ele nos apresentará o seguinte: “unidade mínima das línguas naturais no nível fonêmico, com valor distintivo (distingue morfemas ou palavras com significados diferentes), porém ele próprio não possui significado” (HOUAISS, 2009).

Diante dessa exposição, percebe-se que as construções dos poemas publicados na terceira edição de *Noigandres*, assim como o projeto gráfico da revista, comunicam os fundamentos da poética dos jovens poetas. Décio Pignatari, em “A situação atual da poesia no Brasil” (1961), denominou essas séries de poemas de poesia-onça, que é aquela que

traz na própria pele as suas pegadas. Nela se reconhece o processo heurístico e fenomenológico da poesia-descoberta, da poesia-invenção, que vai dizendo a sua descoberta na medida mesma em que a faz. (PIGNATARI, 2004, p. 103).

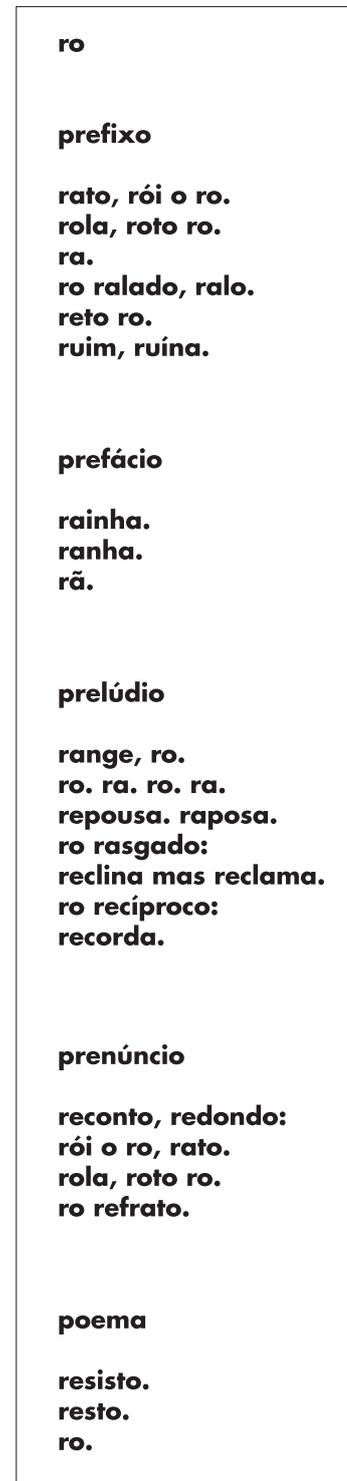


Fig. 43 – Ro, 1954  
(Ronaldo Azeredo),  
conforme diagramação  
em *Noigandres 5*  
Fonte: Reconstrução da autora

A maioria dos poemas da *Noigandres 3* pertence à primeira fase da Poesia Concreta, denominada *orgânica* ou *fenomenológica*, que, conforme o artigo “O grupo concretista” dos irmãos Campos, reflete as palavras de Décio Pignatari citadas no parágrafo anterior. Ou seja, são poemas em que

predominam ainda os elementos em dispersão semântica e mais dificilmente controláveis, onde há como que uma contínua redescoberta da palavra ou da frase através do seu “descascamento fenomenológico” (técnica de fragmentação e desarticulação vocabular). (CAMPOS, A.; CAMPOS, H., 1972, p. 133-134).

No entanto, alguns poemas, não só publicados na *Noigandres 3*, mas que também estavam expostos na Exposição Nacional de Arte Concreta – como “Tensão” de Augusto de Campos e o icônico poema “Terra” de Décio Pignatari – pertencem à segunda fase da Poesia Concreta, a denominada *geométrica, áurea, heroica* ou *ortodoxa*. Isso indica que a formulação do projeto poético do grupo *Noigandres* havia progredido além das apresentações dos artigos-manifestos.

O artigo “Evolução de formas: Poesia Concreta” de Haroldo de Campos, originalmente publicado em 13 de janeiro de 1957 no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, apresenta formulações teóricas como as dos críticos formalistas russos que estabelecem o diálogo entre a poesia e outras artes (música e pintura). Por exemplo, as de V. Schklóvski, que diz que “a obra literária é uma forma pura; não é simplesmente uma coisa, um material, mas uma relação de materiais”. E também as de Jan Mukarovsky, que explica que

por material, entendemos tudo o que entra na obra e deve ser organizado pelo artista [...], enquanto *forma* para nós é a maneira pela qual o escritor manipula

esse material para produzir o efeito artístico visado. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 49-50).

Haroldo de Campos incorpora as formulações teóricas divulgadas por poetas e artistas russos nos propósitos da Poesia Concreta, ou seja, as formulações acerca da comunicação de formas são incorporadas às ideias de Ezra Pound (*paideuma*, método ideogrâmico de compor, culturmorfologia e o “*make it new*”). Como indicam as palavras do poeta:

A poesia concreta olha de frente para as formas poéticas e procura divisar o vetor qualitativo de sua evolução. Assume as responsabilidades da tradição viva [...]. A poesia concreta coloca o poema sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora, que atua sobre o material da poesia da maneira mais ampla e mais consequente possível: palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico como fator de estruturação espaçotemporal (ritmo orgânico), constelações semânticas precipitadas em cadeia consideradas simplesmente do ponto-de-vista do *material*, em pé de igualdade com os restantes elementos de composição. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 50).

O artigo também destaca o livro de poemas *Klänge* [*Sons*] de Kandinsky, que desenvolve a temática do abstracionismo conceitual. Haroldo de Campos destaca a declaração que Hans Arp fez a respeito desse livro, chegando a falar em poesia concreta:

Kandinski [...] põe o leitor diante de uma imagem de palavras que morrem e se transforma, diante de uma série de palavras que morrem e se transformam... (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 52-53).

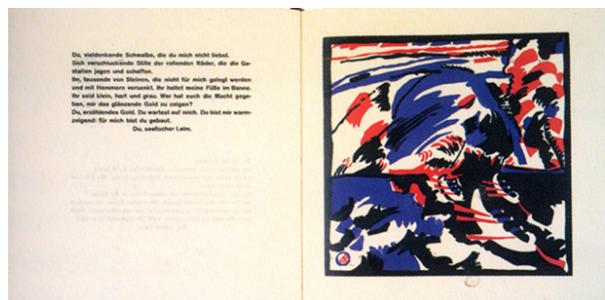


Fig. 44 – *Klänge*, 1912 (Wassily Kandinsky)  
 Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Klänge>

Haroldo de Campos cita um trecho do livro *Do espiritual na arte*, de Kandinsky, para com ele estabelecer analogias com a culturmorfologia de Frobenius:

Cada época espiritual exprime seu conteúdo característico através de uma forma que lhe é exatamente correspondente. Cada época alcança, desse modo, sua verdadeira fisionomia, plena de expressão e força, e assim transforma o *ontem* em *hoje* em todos os domínios do espírito. Mas a arte possui, além disso, ainda uma qualidade que lhe é exclusiva e peculiar, ou seja, a faculdade de adivinhar o *amanhã* no *hoje* – um poder criador e profético. (KANDINSKY apud CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 54).

Com o texto de Kandinsky, também professor da Bauhaus, o poeta introduz os entendimentos acerca da poesia concreta e do poeta na sociedade, ao escrever que “a poesia concreta, tal como a compreendemos é uma resultante de um estudo sistemático de formas, arrimado, numa tradição histórica ativa”, com a qual, o poeta declara que sua função, ou, sua missão é, na dialética das formas em sincronia com as necessidades da mente contemporânea, “colher no ar essa tradição viva” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 53).

As formulações poéticas do grupo *Noigandres* e de Eugen Gomringer encontravam-se na identificação dos mesmos problemas e também com *paideumas*, muito próximos, por exemplo, de Ezra Pound (*Os Cantos* e sua estrutura ideogrâmica). Haroldo de Campos finaliza o artigo mostrando que as semelhanças entre as poéticas dos jovens poetas brasileiros do grupo *Noigandres* e as do poeta de formação europeia provam a tese da contemporaneidade cronológica no processo da culturmorfologia aplicado na arte, na poesia, que

objetiva a própria evolução, exigindo-se a si mesmo, dialeticamente, independente da longitude, latitude

e língua, não como uma cerebrina mitologia do espírito, destituída de conteúdo material, mas, no plano real e factivo, como uma crítica impessoal de formas. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 54-55).

No lançamento da Poesia Concreta, no Rio de Janeiro, em 10 de fevereiro de 1957, Décio Pignatari abre sua conferência com a seguinte declaração:

A poesia concreta, indo além da aplicação do processo tal como foi praticado por Ezra Pound, introduz no ideograma o espaço como elemento substantivo da estrutura da poética: desse modo, cria-se uma nova realidade rítmica, espaçotemporal. O ritmo tradicional, linear, é destruído. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 62).

Uma versão resumida dessa conferência foi publicada, com o título "Poesia Concreta: pequena marcação histórico-formal", na revista *AD – Arquitetura e Decoração*, ano IV, n.2, março/abril de 1957. A defesa de Pignatari para com a poesia concreta como produto da evolução de formas é realizada com a apresentação do *paideuma* do grupo *Noigandres*. Mallarmé é considerado, com "Un Coup de Dés" (1897), o ponto de origem do vetor evolutivo cujo ponto de chegada é a poesia concreta, entendida como a síntese da poética que retomou,

[...] em bases críticas, e com propósitos de continuidade e amplitude, uma tradição perdida de 60 anos, repondo tudo em questão e recolocando todos os problemas, para a criação de uma nova linguagem poética, que não receie o útil – antes, o busque – que seja essencialmente sintética, substantiva, direta e comunicativa, e estruturalmente consequente. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 65).

O percurso dos estudos realizados, à luz das ideias de Pound, sobre a composição do *paideuma* do grupo *Noigandres* é finalizado com a atribuição de uma função para a poesia concreta. Tendo em mente a afirmação de Augusto de Campos, “a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem”, Pignatari a complementa com a seguinte declaração:

Desta forma, realiza-se a síntese crítica, isomórfica, da relação palavras-objeto: "jarro" é a palavra jarro e jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 65).

Pignatari expõe as características da poética dos jovens poetas paulistas para demonstrar que a poesia concreta ultrapassou a ilustração, a figuração, o movimento, com a proposta de uma poética na qual as soluções para a criação de uma nova linguagem encontram-se na elaboração

[...] da própria estrutura dinâmica não-figurativa (*movement*), produzida por e produzindo relações-funções gráfico-fonéticas informadas de significado, e conferindo ao espaço que as separa-e-une um valor qualitativo, uma força relacional espaçotemporal – que é o ritmo. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 66).

O texto-resumo da conferência registra o lançamento do Movimento Internacional de Poesia Concreta, no contexto em que Pignatari considera os poemas *Tensão* do poeta paulista Augusto de Campos e *baum kind hund haus* do poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer como produtos de um mesmo vetor evolutivo, fato que, para o poeta, comprova a ideia da culturmorfologia, em que esse vetor evolutivo das artes ultrapassa fronteiras.

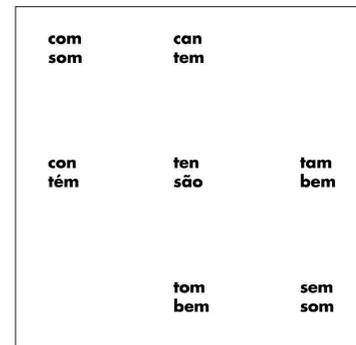


Fig. 45 – "Tensão", 1956  
 (Augusto de Campos)  
 Fonte: Reconstrução da autora

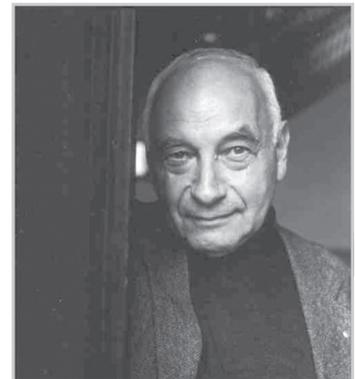


Fig. 46 – Eugen Gomringer  
 (1925 -)  
 Fonte: <https://www.nimbusbooks.ch/autor/eugen-gomringer>

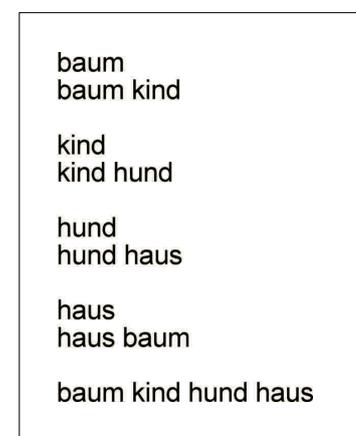


Fig. 47 – "baum kind hund haus", 1953  
 (Eugen Gomringer)  
 Fonte: <http://www.gomringer.de/werk.htm>

As declarações de Pignatari confluem para o final do artigo “Evolução de formas: Poesia Concreta” de Haroldo de Campos, no qual também é observada, no encontro de Pignatari com Gomringer, a identificação do mesmo vetor da evolução, com a qual demonstra a ocorrência da contemporaneidade cronológica em São Paulo e em Ulm. Assim, os textos dos fundadores do grupo *Noigandres* vão se complementando com os fundamentos articulados em prol da definição do projeto poético do grupo.

O mesmo acontece em “Poesia Concreta – Linguagem – Comunicação,” texto publicado em 28 de abril de 1957, no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em que Haroldo de Campos estabelece relações entre o método ideogrâmico de compor, a culturmorfologia e o conceito de isomorfismo da Gestalt – ou seja, as características da poética do grupo *Noigandres* – e os conceitos formulados em *Semântica Geral* de Alfred Korzybski.

No artigo, Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 70) considera os estudos do filósofo como uma “‘ciência empírica do homem’, baseada no estudo da linguagem, da comunicação e de seus reflexos no comportamento humano”. E cita Samuel Ichiye Hayakawa, autor de “O que significa estrutura aristotélica da linguagem”, que explica, de modo sucinto, as questões que comparecem nas obras de Korzybski, *Semântica Geral* e *Science and Sanity*. De acordo com Hayakawa (1977, p. 268-269), a “*Semântica Geral* é uma tentativa de anatomia dos velhos e novos ‘modos de pensar’, oferecendo métodos por meio dos quais se possa fazer a transição”. Os “velhos modos de pensar” encontram-se no postulado implícito da identidade, qualificados por Korzybski de “aristotélicos”; os “novos modos de pensar”, por sua vez, são aqueles que rejeitam a explícita identidade, ou seja, os “não-aristotélicos”.

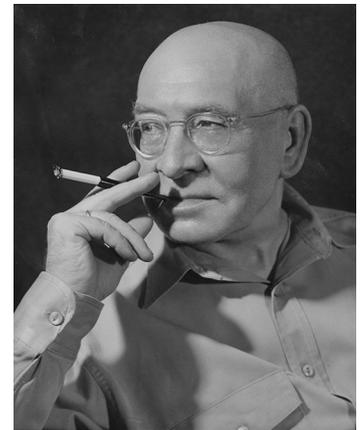


Fig. 48 – Semanticista, engenheiro e matemático Alfred Korzybski (1879-1950)  
 Fonte: [https://openlibrary.org/authors/OL2210794A/Alfred\\_Korzybski](https://openlibrary.org/authors/OL2210794A/Alfred_Korzybski)

Haroldo de Campos apresenta os “velhos modos de pensar” com o exemplo de Korzybski, ou seja, com a frase “isto é um lápis”. Sobre a relação em que o objeto se encontra identificado apenas no âmbito abstrato da palavra, Korzybski observa:

como as palavras não são os objetos que representam, a estrutura, e somente a estrutura se torna o vínculo exclusivo que liga nossos processos verbais aos dados empíricos. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 70).

A questão que o poeta destaca reside na apresentação das novas realidades, por exemplo, no território das ciências, como no da matemática com a geometria não-euclidiana e no da física com a teoria da relatividade de Einstein. Em relação às críticas para com as linguagens tradicionais, como a formulação dualista dos conceitos para espaço e tempo, Haroldo de Campos destaca James Joyce, que elaborou o “*space-time*” da obra *Finnegans Wake*, “onde a ‘durée’ bergsoniana, desprovida de qualquer estrutura espacial, é superada e ironizada” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 70).

Conforme o filósofo e cientista, as linguagens tradicionais se caracterizam pelo “*elementalism*”, isto é, o conjunto das concepções elaboradas de modo individualizado, de maneira estanque e autárquica. Para os objetivos da renovação da linguagem tradicional, que vá além do “*não-elementarismo*”, Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 70) destaca a proposta de Korzybski, ou seja, do “‘método matemático’: sistemas de funções proposicionais, deliberadamente esvaziados de conteúdo, que podem, assim, receber qualquer conteúdo”.

Observadas as devidas diferenças entre as propostas do filósofo e cientista e as dos poetas

concretos, Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 71) vê no “método matemático” perspectivas para o desenvolvimento da poética da poesia concreta, pois nele identifica regiões de contato com as ideias de Ezra Pound já abordadas – culturmorfologia, “técnica sintético-ideogrâmica” de compor, fisiognomia – e parentesco com o conceito de isomorfismo da Gestalt.

Haroldo de Campos esclarece que a intenção da poesia concreta com as estruturas não-aristotélicas visa à superação da linguagem verbal-discursiva (estrutura temporal). Para tanto, propõe a incorporação da dimensão espacial (visual), que não tem como objetivo

[...] uma descrição fiel de objetos, [pois] não é seu escopo desenvolver um sistema de sinais estruturalmente apto para veicular, sem deformações, uma visão do mundo retificada pelo conhecimento científico moderno. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 72).

Haroldo de Campos esclarece que o interesse nas estruturas não-aristotélicas se encontra na aplicação do “rico e flexível instrumento de trabalho mental [...] a serviço de um fim inusitado: criar seu próprio objeto”, com

[...] uma linguagem afeita a comunicar o mais rápida, clara e eficazmente o mundo das coisas, trocando-o [o objeto dado] por sistemas de sinais estruturalmente isomórficos, coloca, por uma súbita mudança de campo de operação, seu arsenal de virtualidades em função de uma nova empresa: criar uma forma, criar, com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas – o poema. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 72).

Nessa relação que Haroldo de Campos estabelece entre a criação de novas formas e a criação do poema, o

poeta identifica um ponto comum entre as propostas de Korzybski e as da poesia concreta, ou seja, a da “clarificação básica da mente” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 72).

Para mostrar de que maneira um poema concreto pode realizar essa mudança na mente do leitor, Haroldo desenvolve uma análise do poema “Terra” de Décio Pignatari, que utilizou na sua elaboração o conceito de retroalimentação (*feed-back*) dos estudos sobre a cibernética de Norbert Wiener.

Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 72-73) inicia a análise com a definição de retroalimentação nos estudos de Korzybski. Assim, via Hayakawa, em prol das linguagens não-aristotélicas que objetivam a “clarificação básica da mente”, Korzybski defende que “devem ser desenvolvidas novas linguagens de tipo físico-matemático que correspondam à estrutura do comportamento humano, individual e social”, sobre a qual Hayakawa escreve: “há dois campos em que esse programa começou a ser realizado: a biologia matemática e a cibernética”.

O poema “Terra” foi elaborado com a palavra “terra” que, fragmentada, interage com os elementos temáticos contidos na palavra origem: terra / ter / erra. Num dado momento, ocorre o “erro”, evento que havia sido anunciado com “erra”. O “ra” do início do poema aparece onde não deveria estar. Com isso forma-se “terraraterra” o que promove o aumento da interação temática entre as palavras e letras fragmentadas contidas nos triângulos e retângulo: ara / rara / ar. Com as leituras que o poema promove, Haroldo de Campos ilustra o processo de “retroalimentação” da cibernética aplicada na estrutura do poema. Sobre o “erro” que, no caso do poema, produz um efeito positivo, o poeta escreve:

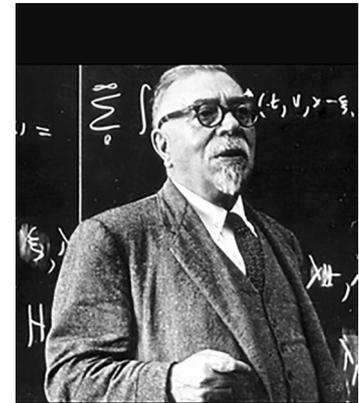


Fig. 49 – Norbert Wiener (1894-1964)  
 Fonte: <http://www.tipografos.net/internet/norbert-wiener.html>

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

Fig. 50 – “terra”, 1956 (Décio Pignatari)  
 Fonte: <https://www.deciopignatari.com>

O erro, como vimos acima, ao nível verbal e no nível do processo, exprime a autocorreção, a que se submete o poema, coagido pela vontade de estrutura com que o poeta armou a sua opção criadora. Um tópico da cibernética, correlato, dever ainda ser chamado aqui à cena: o método de solver problemas por “tentativa-e-erro”, que interessa do mesmo modo aos psicólogos da “Gestalt”. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 76-77).

O poema de Pignatari se diferencia da primeira fase do grupo *Noigandres* (ou seja, a fase orgânica, fenomenológica) na medida em que o branco criado no poema não se restringe à relação figurativa dos sulcos da terra arada, mas pelo fato de o branco ser componente estrutural que promove a dinâmica de leitura, em que a percepção visual torna-se parte ativa na leitura do poema. Assim, o poema é considerado como pertencente à fase ortodoxa, em que o campo das páginas encontra-se virtualmente geometrizado e materializado.

Assim, os poetas concretos se posicionam contra a lógica tradicional que, segundo as teorias de Korzybski, promove o “automatismo psíquico”, e avançam no desenvolvimento do método da ciência que Pound já adotava com o método ideogrâmico para elaborar sua crítica e compor sua poesia.

Haroldo de Campos esclarece que o fato de os poetas concretos buscarem a “fisiognomia de nossa época” não implica que a poesia concreta irá excluir o conteúdo semântico. Isso não é possível, pois que o instrumento da poesia é a palavra, que,

[...] diferentemente da cor ou do som, não pode ser tratado como um elemento totalmente neutro, [pois] carrega um lastro imediato de significado. A função da poesia concreta não é – como se poderia imaginar – desprover a palavra de sua carga de conteúdo: mas

sim utilizar essa carga como material de trabalho e em pé de igualdade com os demais materiais a seu dispor. O elemento palavra é empregado na sua integridade e não mutilado através de uma unilateral redução à música descritiva (*letrismo*) ou à pictografia decorativa (*caligramas*, ou qualquer arranjo gráfico-hedonista). (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 73-74).

Haroldo de Campos explica, ainda, que o poema concreto realiza a comunicação rápida devido à poética encontrar-se na elaboração de formas, de estruturas. Por se encontrar

apoiado verbi-voco-visualmente em elementos que se integram numa consonância estrutural, o poema concreto agride imediatamente, por todos os lados, o campo perceptivo do leitor que nele busque o que nele existe: um conteúdo estrutura. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 81).

Sobre a comunicação do poema que se realiza de modo verbal e não-verbal, o poeta escreve:

o poema concreto encarando a palavra como objeto, realiza a proeza de trazer, para o domínio da comunicação poética, as virtualidades da comunicação não-verbal, sem abdicar de qualquer das peculiaridades da palavra: ou melhor, como poema concreto comunica sua estrutura, as cargas de conteúdo das palavras manipuladas – aspecto pelo qual ele se incluiria, em tese, entre as modalidades de comunicação verbal – são controladas em benefício dessa estrutura pelo número temático, e, portanto, não excluem, antes apelam ao nível de compreensão não verbal do leitor. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 81-82).

Haroldo cita também as pesquisas de Jurgen Ruesch e Weldo Kees, publicadas em *Nonverbal Communications – Notes on the Visual Perception of Human Relations* (1956), para a compreensão das

diferenças entre a comunicação verbal e não-verbal (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 82). Por exemplo, para a primeira, os pesquisadores apresentam como distinção fundamental a codificação de informações de tipo digital, cujos principais exemplos são o alfabeto fonético e o sistema numérico, e, para a segunda, a codificação é do tipo analógica (“várias espécies de ações, quadros ou objetos materiais representam análogos tipos de denotação”). Assim, à luz dos estudos dos pesquisadores, o poeta escreve, sobre a proposta poética da poesia concreta:

Rejeitando o ordenamento lógico-discursivo, abrindo-se às sugestões do método ideogrâmico de compor, que é do tipo analógico e não do tipo digital, lança-se a poesia concreta à fascinante aventura de criar com dígitos, com o sistema fonético, uma área linguística não-discursiva, que participa das vantagens da comunicação não-verbal (maior proximidade das coisas, preservação da continuidade da ação e da percepção), sem, evidentemente, mutilar o seu instrumento – a palavra – cujos dotes especiais para “expressar abstrações, comunicar interpolações e extrapolações, e tornar possível o enquadramento de amplos aspectos de eventos e ideias diversificadas em termos compreensíveis” (Ruesch e Kees) não são desprezados, antes utilizados em proveito da totalidade comunicativa criada. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 82-83).

Haroldo de Campos destaca também a noção de *metacomunicação* dos pesquisadores no contexto das relações entre codificações verbais e não-verbais:

qualquer mensagem pode ser considerada como tendo dois aspectos: a proposição propriamente dita, e as explanações pertinentes à sua interpretação. A natureza da comunicação interpessoal necessita de que ambos coincidam no tempo, e isto pode ser conseguido somente através do uso de uma outra via. Assim, quando uma proposição é fraseada

verbalmente, tende-se a dar instruções não-verbalmente. O efeito é similar ao arranjo de uma composição musical para dois instrumentos, onde as vozes se movem independentemente em um sentido e em outro modificam e suplementam uma à outra, mas, não obstante, estão integradas numa unidade orgânica e funcional. (RUESCH; KEES apud CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 83).

Haroldo de Campos identifica semelhanças entre a noção de *metacomunicação* dos pesquisadores e o projeto poético do grupo *Noigandres*, com a diferença de que o poema concreto

não cogita da comunicação de mensagens ou conteúdos exteriores, mas usa desses recursos para comunicar formas, para criar e corroborar, verbi-vocovisualmente, uma estrutura-conteúdo.(CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 83).

Por conseguinte, estabelecidas as relações entre os fundamentos das pesquisas de Korzybski, Hayakawa, Ruesch e Kees e os da poesia concreta – método ideogrâmico de compor, fisiognomia, isomorfismo gestaltiano e a culturmorfologia –, Haroldo de Campos declara que a “tarefa do poeta concreto será a criação de formas, a produção de estruturas-conteúdos artísticas cujo material é a palavra”, cuja consequência é

o estímulo imediato que um poema concreto pode trazer para a clarificação dos hábitos mentais, para a criação de reações semânticas novas, que, por contágio, agucem no leitor a percepção da real estrutura da linguagem de comunicação cotidiana e o preparem – à maneira dos “artifícios extensionais” de que fala Korzybski – para sistemas não-aristotélicos de comunicação de ideias, capazes de não escamotear a estrutura do mundo em que vivemos. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 83-84).

Haroldo finaliza o artigo com a observação de que o poema concreto produz estímulos que vão além da relação obra-leitor, ou seja, influenciam os novos meios de comunicação. Nas palavras do poeta:

As novas tendências das artes visuais instigaram um novo mundo de formas no campo da produção industrial (Bauhaus). O poema concreto instiga um novo tipo de tipografia e propaganda e mesmo um novo tipo de jornalismo, além de possíveis aplicações (TV, cinema etc.). (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 84).

Outro exemplo que Haroldo de Campos destaca acerca das influências da poesia na sociedade é a reivindicação de Maiakovski: “por uma propaganda que fosse também ‘poesia da mais alta qualificação’”, além de citar Mallarmé, que com sua teoria do livro promove “uma reversão de interesses, do jornal, de certas técnicas do jornalismo, para a órbita da poesia” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 84-85).

Por fim, o artigo de Haroldo de Campos também dialoga com o texto de Max Bill (1977, p. 52) “O Pensamento Matemático na Arte de Nosso Tempo”. Nele, o artista e arquiteto parte das seguintes premissas: “o pensamento é um dos traços fundamentais do ser humano. O pensamento possibilita a ordenação dos valores sentimentais e torna possível a criação da obra de arte”; e, em relação à matemática,

um dos meios para o conhecimento da realidade objetiva, é, ao mesmo tempo, ciência de relações, de comportamento de coisas a coisa, de grupo a grupo, de movimento a movimento. (BILL, 1977, p. 52).

O artista-arquiteto prossegue com a observação de que “o pensamento humano em geral (e o matemático em particular) necessitam, diante do ilimitado, um apoio visual. É então que a arte intervém”. E esclarece:

O pensamento matemático na arte não é a matemática em sentido estrito [...] O misterioso da problemática matemática e o indeclarável do infinito, a surpresa de um espaço que começa e termina na forma diferente, a limitação sem limites exatos, a multiplicidade que, apesar de tudo, forma uma unidade, a igualdade de forma que varia com o aparecimento de um único *acento*, o campo de forças composto de variáveis, as paralelas que se cruzam e a infinitude torna a si mesmo como presença, e ao lado novamente, o quadrado com todos os seus fundamentos, a reta que não é perturbada por nenhuma relatividade e a curva que em cada um de seus pontos forma uma reta; todas essas coisas, que aparentemente não têm nenhuma relação com a vida diária do homem, são apesar de tudo, de fundamental importância. (BILL, 1977, p. 53).

Os artigos “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, de Haroldo de Campos (23/06/1957), e “Poesia concreta: organização”, de Décio Pignatari (01/06/1957), apresentam, de modo condensado, a passagem da poesia concreta da fase orgânico-fisiognômica para a fase geométrico-isomórfica como resultado de uma estrutura matematicamente planejada que supera o movimento imitativo do real (*motion*) para apreender o movimento estrutural, ou a estrutura dinâmica (*movement*).

Em “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, Haroldo de Campos escreve sobre construir poemas a partir de estruturas matematicamente planejadas:

A poesia concreta caminh[ou] para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática). I.é: em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo

espacial, implicando, cada palavra nova, uma como que opção da estrutura (intervenção mais acentuada do acaso e da disponibilidade institucional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra. A solução do problema da estrutura é que requererá, então, as palavras a serem usadas, controladas pelo número temático. A definição da estrutura que redundará no poema será o momento exato da opção criativa. A partir daí, a intervenção da inteligência disciplinadora e crítica se fará com muito maior intensidade. Será a estrutura escolhida que determinará rigorosa, quase que matematicamente, os elementos do jogo e sua posição relativa. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 93).

Décio Pignatari, em “Poesia concreta: organização” complementa “Poesia Concreta – Linguagem – Comunicação” de Haroldo Campos com apontamentos acerca da incorporação do espaço como elemento qualificado na estrutura, do isomorfismo nas perspectivas teóricas da forma e do espaço-tempo, e os conceitos da informação na cibernética de Norbert Wiener.

Nesse mesmo artigo, Pignatari (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 89) apresenta uma lista de alguns poemas de predominância orgânica: “Formigueiro”, de Ferreira Gullar; “Sólida”, de Wladimir Dias Pino; “um movimento”, de Décio Pignatari; “silêncio”, de Haroldo de Campos; “Ovonovelo”, de Augusto de Campos; “choque”, de Ronaldo Azeredo; e “mov mov”, de Eugen Gomringer. Elenca também alguns poemas da fase geométrico-isomórfica, que considera encontrarem-se “num estágio mais racional de criação, [em que] o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural, estrutura dinâmica (*movement*)”: “Tensão”, de Augusto de Campos; “Velocidade”, de Ronaldo Azeredo; “Mar azul”, de Ferreira Gullar; “Terra”, de Décio Pignatari; “Fala clara”, de Haroldo de Campos; e “Baum kind hund haus”, de Eugen Gomringer.

O poeta destaca também o “Prefácio interessantíssimo” de Mário de Andrade para observar que o poeta modernista de 22, ao abordar o verso harmônico, poderia ter identificado a superação do verso como unidade rítmico-formal do poema. Nas palavras de Pignatari:

[Mário de Andrade] aborda o que ele chama de verso harmônico, formado de palavras sem ligação imediata entre si: “estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectualmente, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias. [...] Harmonia, combinação de sons simultâneos”. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 86).

Pignatari afirma, ainda, que a partir de uma visão sistemática, o modernista de 22

acabaria por destruir o verso como unidade rítmico-formal do poema, pelo contínuo fraccionamento espacial (representado pelas reticências): este passaria a interferir na estrutura, conduzindo ao poema espacial, visual” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 87).

As observações de Pignatari aqui apresentadas contextualizam a poesia concreta na continuidade do Modernismo brasileiro, ou seja, na ideia do vetor evolutivo da poesia.

Em 1º de abril de 1955, Augusto de Campos escreveu uma carta para Ferreira Gullar com intenções de estabelecer um diálogo produtivo com o crítico e poeta. Nessa carta, o poeta lhe envia os artigos que anteciparam a formulação do projeto poético da poesia concreta. A resposta do poeta-crítico revelou o desconhecimento, seu e também dos colegas críticos de literatura e arte, em relação às referências indicadas na formulação.

A relação entre os integrantes do grupo *Noigandres* e Ferreira Gullar foi marcada por declarações equivocadas da parte de Gullar, razão pela qual Augusto de Campos escreve o texto “Poesia Concreta: Memória e Desmemória” (1966).

Por iniciativa de Augusto de Campos, Ferreira Gullar participou como convidado da *Exposição Nacional de Arte Concreta* realizada no Rio de Janeiro em 1957, com alguns cartazes de *O Formigueiro*. Segundo Augusto de Campos (2015, p. 88), apesar de a obra exposta atacar os postulados da poética do grupo *Noigandres*, ela, na prática, aplicava – mesmo que de modo equivocado – alguns dos fundamentos da poética do “Poetamenos”.

A relação entre Ferreira Gullar e o grupo *Noigandres* se rompeu após a publicação de “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, de Haroldo de Campos. Por não aceitar a poética da fase ortodoxa dos poetas concretos, Ferreira Gullar criou o *Movimento Neoconcreto* (1959-1961). Nesse contexto, publicou o *Manifesto neoconcreto* (GULLAR, 1977a) e o ensaio *Teoria do não-objeto* (GULLAR, 1977b), no qual escreve:

A expressão *não-objeto* não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rasto. Uma pura aparência (GULLAR, 1977b, p. 85).

A esse respeito, Augusto de Campos (2015, p. 88) declara que “Gullar acrescentou um ‘neo’ e um ‘não’, mas não deixou de continuar ‘concreto’...”

Philadelpho Menezes (1998, p. 50), em "*Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*", escreve que a divergência de Gullar com o grupo *Noigandres* não se encontrava na arte construtiva da arte concreta e da poesia concreta em si, mas sim em relação à internacionalização. Conforme as palavras do poeta visual, Gullar queria "assimilar a arte abstrata e geométrica do construtivismo internacional, reciclando-o com elementos particulares da cultura nacional".

Ferreira Gullar, na matéria do Caderno +Mais! da Folha de S.Paulo, 8 de dezembro de 1996, "A divergência neoconcretista", declara que a discórdia com os poetas concretos não foi de ordem político-ideológico, pois, na época, não tinha nenhum vínculo ou atuação político-ideológica, mas por não aceitar a ideia da poesia como produto de "uma visão meramente racionalista e técnica da poesia".

A Poesia Concreta despertou protestos e reações não apenas de Gullar, mas das comunidades acadêmicas, dos críticos e poetas da época, que também não aceitaram a ideia do racionalismo acima da intuição subjetiva do artista e do poeta, tema de discussão da época. A comunidade artística e intelectual se mobilizou para debater a respeito das propostas do grupo *Noigandres*. Pode-se citar a entrevista que Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 96-108) concedeu ao poeta Alexandre Gravinas, publicada na revista *Diálogo* n.7, de julho de 1957, e transcrita sob o título "Aspectos da poesia concreta" em *Teoria da Poesia Concreta* (1965).

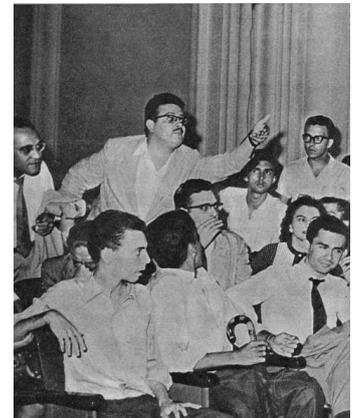


Fig. 51 – Haroldo de Campos na Noite de Arte Concreta, realizada no salão da UNE em 1957

Fonte: <http://memorialdademocracia.com.br/card/o-movimento-contra-a-aspereza-na-arte>

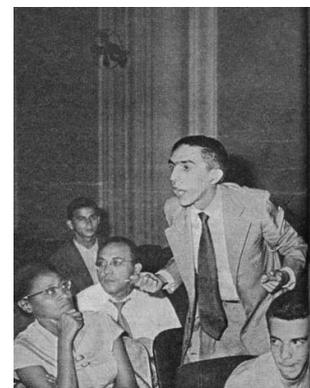


Fig. 52 – Ferreira Gullar no salão da UNE (RJ), durante a Noite da Arte Concreta, 1957

Fonte: <http://memorialdademocracia.com.br/card/o-movimento-contra-a-aspereza-na-arte>

## 2.5 noigandres-4

O projeto poético do grupo *Noigandres* encontra-se formalizado na revista *Noigandres 4*, março de 1958, com a publicação do “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, texto considerado pelos poetas concretos como “síntese programática” dos artigos teóricos e dos manifestos dos fundadores do grupo *Noigandres*. O título é uma referência ao “Plano Piloto de Brasília”, parte totalmente planejada do Distrito Federal, nova capital do Brasil, que simbolizava a política de modernização do País de Juscelino Kubitschek.

Em “O grupo Concretista”, os irmãos Campos (1972, p. 134) denominam a quarta edição da revista *Noigandres* de livro-exposição, uma vez que ela consiste em uma pasta, em tamanho fechado 40 x 28,7cm. Com *design* e gravura da capa em serigrafia de Hermelindo Fiaminghi, a pasta é composta com o “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, assinado pelos três fundadores do grupo *Noigandres*, em versões escritas em português e inglês.

O “Plano-Piloto” foi impresso em papel de seda, papel de baixa gramatura, e trazia 12 poemas-cartazes de tamanho 39,5 x 28,5 cm. Além dos poemas-cartazes, com os respectivos poemas dos poetas (Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Ronaldo Azeredo), o poema “LIFE” de Pignatari também integra a pasta, sendo apresentado como um pequeno caderno brochura com capa, formato 25,8 x 22,25cm, e em papel Canson preto com impressão em tinta branca e fonte tipográfica Futura Bold. Para caracterizar a não subjetividade e enfatizar a proposta do grupo *Noigandres* de *um projeto geral de criação*, os poemas-cartazes não são individualmente identificados com seus respectivos títulos e autores. Os autores e seus respectivos poemas compõem impressos somente no lado interno da pasta-álbum.

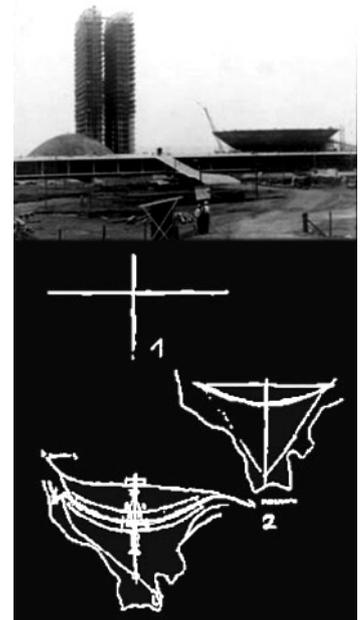


Fig. 53 – Construção de Brasília e traços do arquiteto Lúcio Costa que formam a base do Plano Piloto de Brasília, o qual Kubitschek utilizava como um símbolo para a modernização do país. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

Os poemas da fase ortodoxa do grupo *Noigandres* caracterizam-se pela comunicação imediata e tornaram-se a marca registrada dos jovens poetas paulistas. Os poemas que compõem *Noigandres 4* são:

Décio Pignatari: .terra .beba coca cola .hambre

.life (ILFE) [em brochura/ livreto]

Haroldo de Campos: .fala clara

.branco; .mais e menos

Augusto de Campos: .uma vez / .eixo fixo /

.sem um número

Ronaldo Azeredo: .ruasol / .velocidade/.lesteoeste

Omar Khouri (2006, p. 26), identifica o “Plano-Piloto para Poesia Concreta” como o segundo dos textos metalinguísticos da revista *Noigandres*. Observa que os poetas concretos, com o texto (que considera ser um manifesto), mantiveram a polêmica da declaração da extinção do verso, no seu ciclo histórico, instituindo o branco da página como elemento de ordem estrutural na poesia. E, como resposta aos detratores para com a Poesia Concreta, que acusavam-na de “formalismo”, a partir de 1961, nas edições da *Teoria da Poesia Concreta*, foi incluído o *postscriptum* “sem forma revolucionária não há arte revolucionária (maiakovski)”. A frase do poeta russo foi a bandeira dos poetas concretos no enfrentamento aos ataques daqueles que não aceitavam as propostas do grupo *Noigandres*.

Haroldo de Campos, em entrevista concedida ao poeta E. M. de Melo e Castro e gravada em 2 de novembro de 1972, em Lisboa, comenta sobre as questões que envolveram o projeto poético e sobre a utopia das vanguardas, as quais *Noigandres 4* registrava:

Tratava-se de um livro-álbum de poemas cartazes, um livro-exposição portátil, com 12 trabalhos de 4 autores, onde o ideal mallarmeano da “desaparição

elocutória do eu” foi tentado ao nível de um livro que pertencia a todos e não em particular a nenhum dos autores – cujo autor era ninguém e era todos –, e foi então, nesse momento, que se reduziram aquelas diferenças estilísticas pessoais em prol das várias mutações de um só poema plúrimo. Foi um momento de grande contenção, marcado pelo esforço do trabalho em equipe e da planificação geral. [...] houve a seguir o desdobramento das personalidades e das individualidades, e cada um, sem perder a ideia geral do trabalho comum, perseguiu caminhos próprios. (CAMPOS, H., 1977b, p. 52).



Fig. 54 – Capa da pasta-álbum: *Noigandres 4* (mar. 1958), criação e impressão de Hermelindo Fiaminghi  
 Fonte: <https://www.fondazionebonotto.org/cn/collection/poetry/collectivepoetry/3/4111.html>

## plano-piloto para poesia concreta

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

precursores: mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (blancs) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (cantos): método ideogrâmico. joyce (ulysses 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. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): “em comprimidos, minutos de poesia”. joão cabral de melo neto (nascido em 1920 – o engenheiro e psicologia da composição mais antiode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

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

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica –

“verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

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

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

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

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

augusto de campos

décio pignatari

haroldo de campos

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

Fig. 55 – Transcrição de “Plano piloto para poesia concreta”, 1958.

Fonte: <https://poesiaconcreta.com.br/texto.php?page=1&ordem=desc#>

Fig. 56

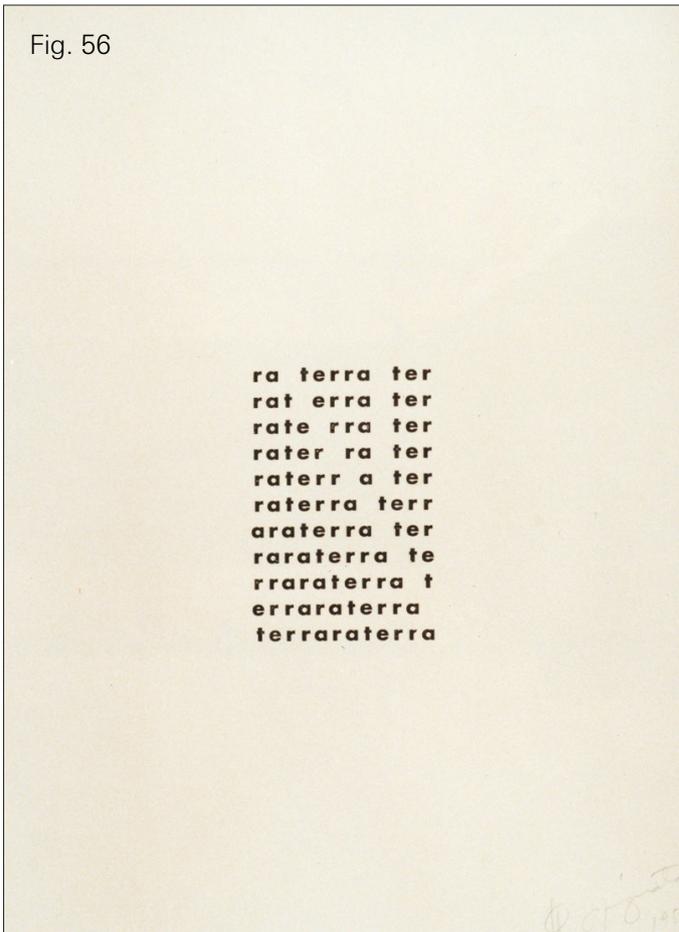


Fig. 56, Fig. 57, Fig. 58 – Poemas cartazes sem título e sem identificação de autor –  
Fig. 59 – Poema livreto  
Fonte: <https://www.fundazionebonotto.org/cn/collection/poetry/collectivepoetry/3/4111.html>

Fig. 57

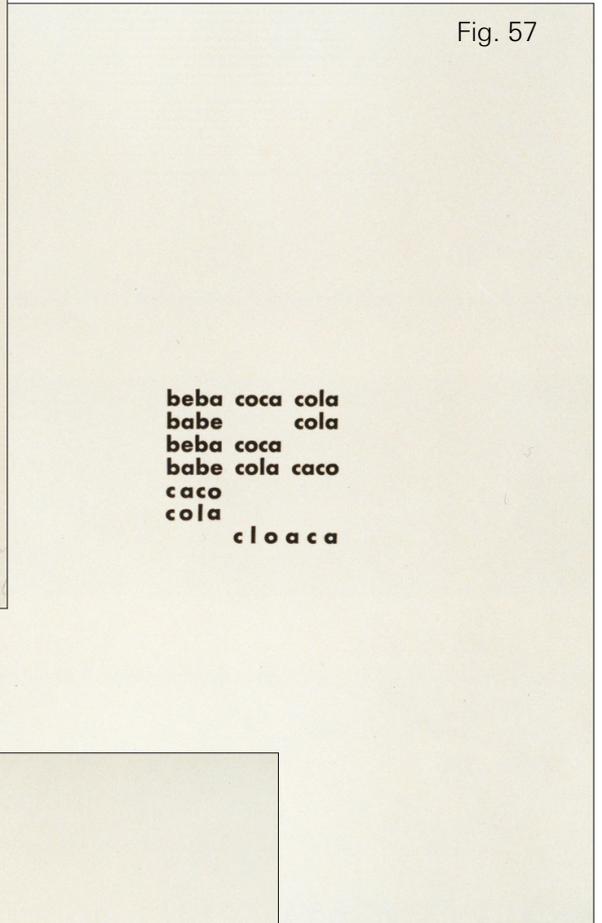


Fig. 58

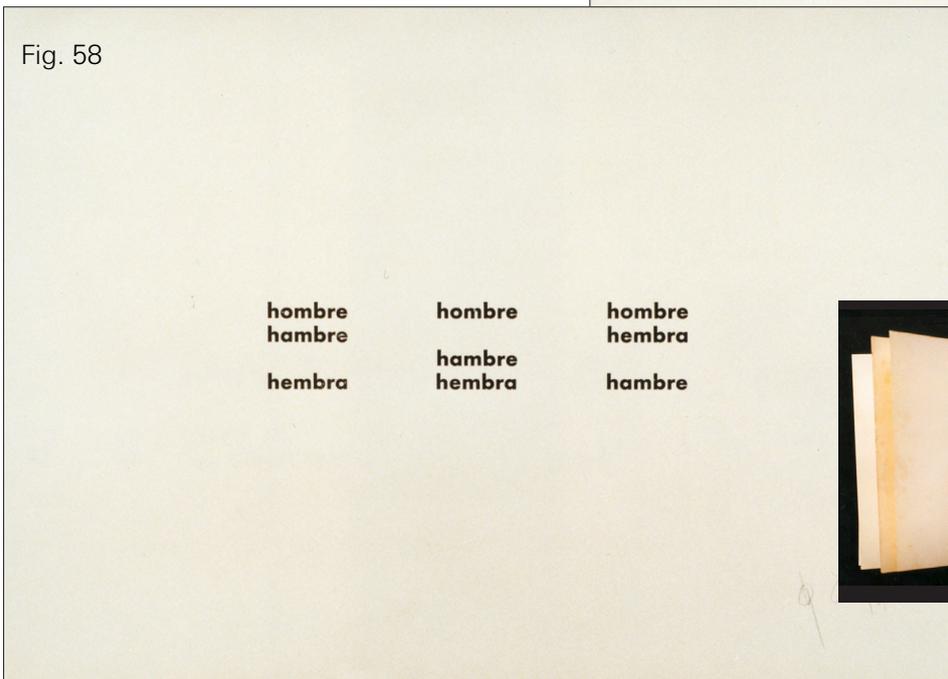


Fig. 59

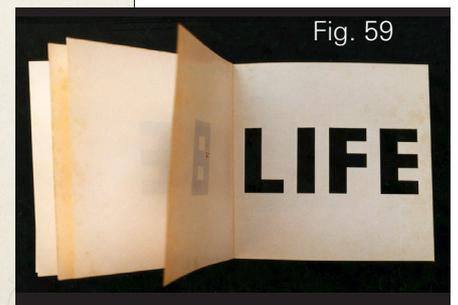


Fig. 60

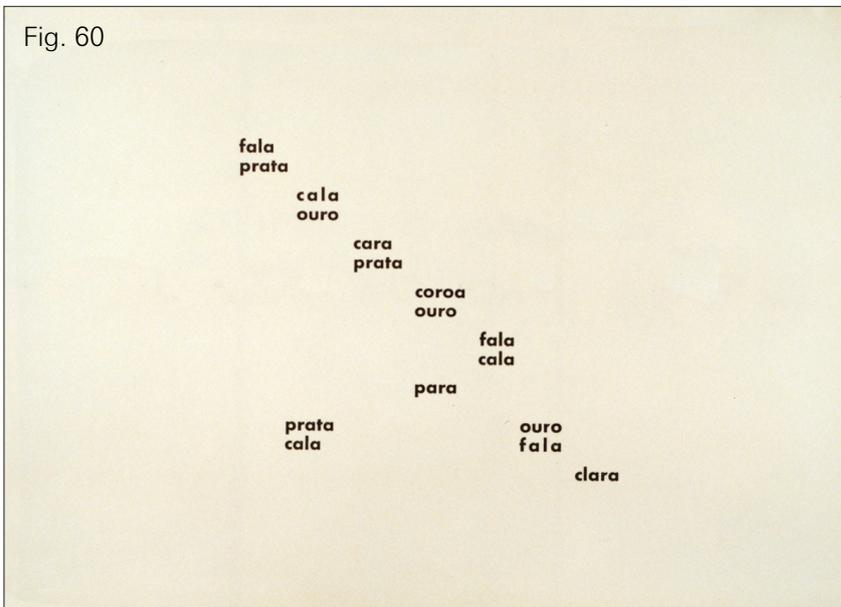


Fig. 60, Fig. 61, Fig. 62  
– Poemas cartazes sem título e sem identificação de autor  
Fonte: <https://www.fondazionebonotto.org/cn/collection/poetry/collectivepoetry/3/4111.html>

Fig. 61

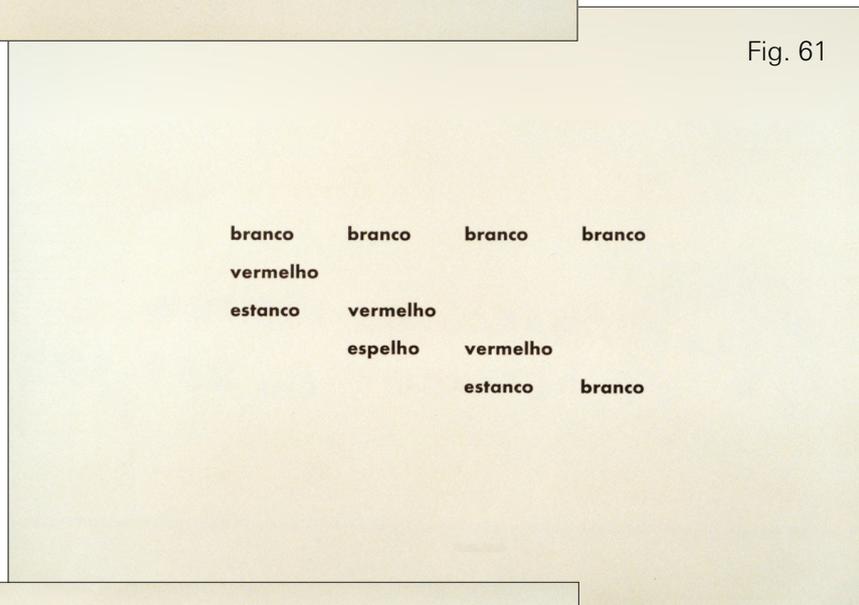


Fig. 62

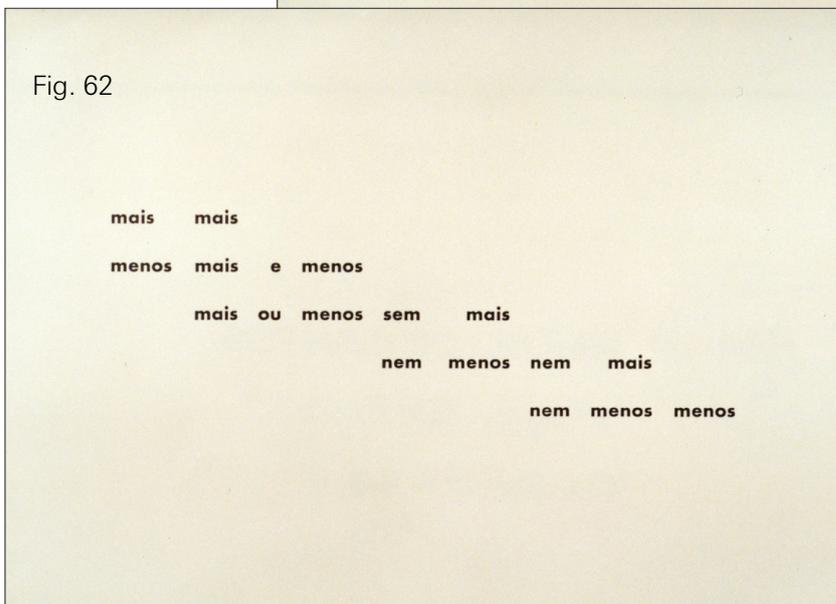


Fig. 63

uma vez  
uma fala  
uma f o z  
uma vez uma bala  
uma fala uma voz  
uma f o z uma vaia  
uma bala uma vez  
uma voz  
uma vaia  
uma vez

Fig. 64

eixoôlho  
polofixo  
eixoflor  
pêsofixo  
eixosolo  
ôlhofixo

Fig. 65

sem um numero  
um numero  
numero  
zero  
um  
o  
nu  
mero  
numero  
um numero  
um sem numero

Fig. 63, Fig. 64, Fig. 65 –  
Poemas cartazes sem título e  
sem identificação de autor  
Fonte: <https://www.fondazionebonotto.org/cn/collection/poetry/collectivepoetry/3/4111.html>

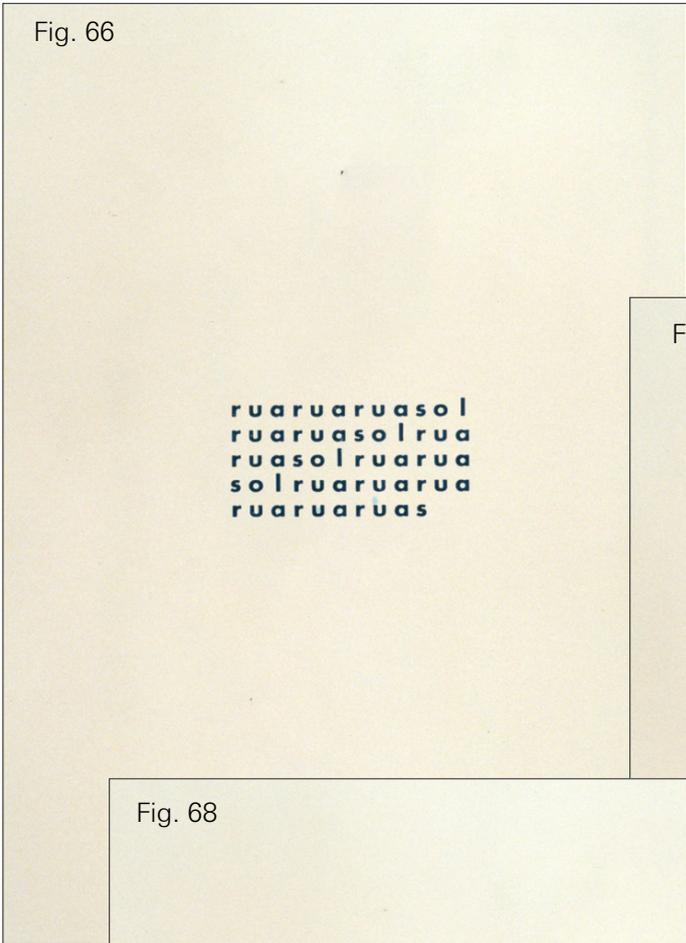


Fig. 66, Fig. 67, Fig. 68 –  
Poemas cartazes sem título e  
sem identificação de autor  
Fonte: <https://www.fondazionebonotto.org/cn/collection/poetry/collectivepoetry/3/4111.html>

## 2.6 noigandres-5

Em fins de 1962, a revista *Noigandres* é encerrada com seu quinto número, com uma antologia comemorativa dos 10 anos da revista e da formação grupo *Noigandres* (1952-1962). Segundo Omar Khouri, o principal financiador da revista foi José Lino Grünewald, que havia se integrado ao grupo nos fins de 1950:

Trat[ou]-se de um balanço das atividades poéticas dos agora cinco componentes do grupo e dá, de fato, uma medida de sua competência enquanto verse-makers e como operadores do não-verso e da poesia feita sem versos, mas ainda tendo a palavra como matéria-prima “verbivocovisual”. (KHOURI, 2006, p. 27).

A capa plastificada é composta pela imagem, que remete ao pintor Alfredo Volpi, e os nomes dos poetas participantes, em ordem alfabética (Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo), além de trazer o nome e o número da revista. Também comparecem o título “antologia” e o subtítulo “do verso à poesia concreta”. Na orelha da capa, uma dedicatória que homenagea Alfredo Volpi. A revista foi editada pela Massao Ohno Editora, com impressão em offset.

Segundo os curadores do livro *Grupo Noigandres*, João Bandeira e Lenora de Barros (2002, p. 24), “originalmente o projeto da antologia seria um disco long-play, aproveitando o trabalho que vinha sendo feito por Júlio Medaglia com pequenos coros, em gravações como *cor som*, de Augusto, e *vai e vem*, de José Lino”.

A declaração que Haroldo de Campos fez ao poeta português e a informação dos curadores do livro *Grupo Noigandres* a respeito de o projeto inicial da Antologia do grupo ser um disco – que, porém, nunca foi realizado –,

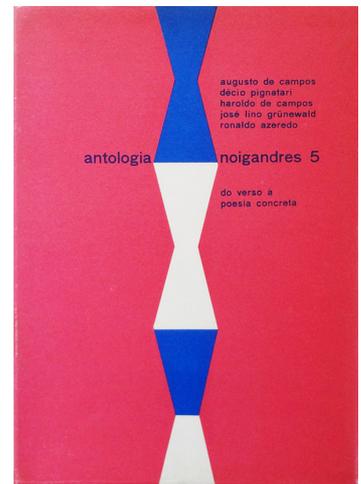


Fig.69 – Capa *Noigandres 5* (nov. 1962)  
 Fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2016/02/decio-pignatari.html>

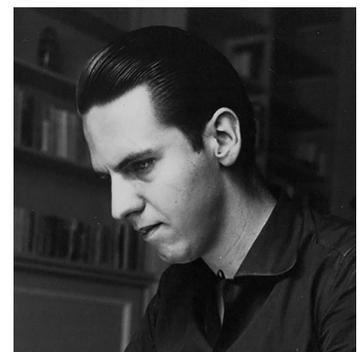


Fig. 70 – José Lino Grünewald (1931-2000)  
 Fonte: <https://joselinogrunewald.com.br/fotos.php>



Fig. 71 – “vai e vem”, 1959 (José Lino Grünewald)  
 Fonte: <https://joselinogrunewald.com.br/poemas.php>

indicam que os caminhos dos poetas paulistas já apontavam para novos rumos.

Omar Khouri (2006, p. 27-28) destaca que a revista "*Noigandres* cumpriu o importante papel de revista-registro do nascimento da Poesia Concreta. Mas, por ocasião da saída do número 5, já se vivia a época de *INVENÇÃO*", quando os poetas Edgard Braga e Pedro Xisto de Carvalho já haviam se agregado ao grupo dos poetas concretos, formando o grupo *INVENÇÃO*.

### 3 grupo · invenção · poética · e · revista

#### 3.1 crítica · e · obra · de · invenção

Nos dias 21 de março e 4 de abril de 1959, Haroldo de Campos publica no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, respectivamente, “Crítica e obra de invenção” e “A categoria da criação”. Ambos foram reunidos posteriormente, sob o título “A nova estética de Max Bense”.

“Crítica e obra de invenção” inicia discorrendo sobre a crítica desenvolvida por Ezra Pound, que Haroldo de Campos (2018, p. 18) qualificou como *pragmática* – devido ao objetivo prático de Pound em prol do “*make it new*” –, uma “crítica que não apenas especule e analise [...], mas que, e principalmente, escolha, *funcione*”.

Na sequência, destaca o movimento dos formalistas russos e o crítico Ósip Brik, que tinha estreita ligação com os poetas Maiakóvski, Khlébnikov e Krutchônikh. Brik era coeditor da *LEF*, a revista da Frente de Esquerda nas Artes, mídia porta-voz dos poetas e artistas engajados nos movimentos sociais da Revolução Russa, como Alexander Rodtchenko e Serguei Eisenstein, construtivistas russos.

Haroldo de Campos (2018, p. 18-19) aponta o formalismo russo como a base para a renovação da crítica contemporânea e destaca Afrânio Coutinho, que divulgou no Brasil as ideias do *New Criticism*, a vertente formalista da crítica estético-literária americana dos anos 1940 e 1960 que desenvolvia uma crítica com perspectivas técnica e científica. O poeta transcreve as ponderações de Afrânio Coutinho (em sua obra *Da Crítica e da Nova Crítica*) acerca dos problemas que



Fig. 72 – Vladimir Maiakóvski (1893- 1930) e

Ósip Brik (1888-1945)

Fonte: <https://russkayaliteratura.tumblr.com/post/149610188089/osip-brik-and-vladimir-mayakovsky>

estavam sendo colocados nas relações entre a crítica e a obra de invenção:

O experimentalismo na linguagem e na expressão caracteriza grande ala da poesia e da prosa contemporânea, o que não podia deixar de refletir-se na crítica, arrastada também ela para as investigações linguísticas no justo desejo de armarse para corresponder às exigências de interpretações da literatura moderna. [...] Um Joyce, um Proust, um Kafka, um Pound, introduziram novas dimensões na literatura que escapariam aos critérios e ao instrumental pouco precisos da crítica oitocentista e muito menos ao impressionismo, daí a pesquisa de novos métodos de abordagem e novos recursos de análise. (COUTINHO apud CAMPOS, 2018, p. 19).

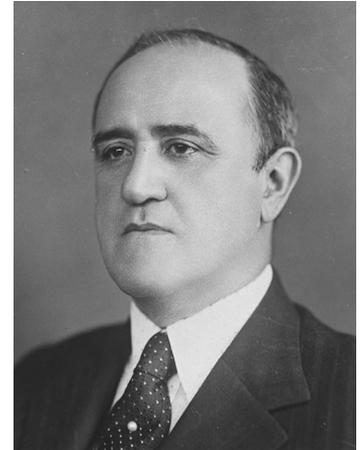


Fig. 73 – Afrânio Coutinho (1911-2000)

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Afr%C3%A2nio\\_Coutinho](https://pt.wikipedia.org/wiki/Afr%C3%A2nio_Coutinho)

Após a apresentação das críticas literárias em prol das obras inventivas das vanguardas artísticas, Haroldo de Campos (2018, p. 21-22) conclui o artigo introduzindo o filósofo Max Bense.

Elisabeth Walther-Bense (2013, p. 67) relata que Décio Pignatari, na ocasião de sua estada na Europa, havia se encontrado com Max Bense na residência de Gomringer, em 1955. Bense era professor visitante da Escola Superior da Forma em Ulm e um dos fundadores da revista *Augenblick* (“Instante”), dedicada às práticas literárias experimentais da vanguarda alemã. Em 1953, aberto aos experimentos literários, o crítico e filósofo havia publicado “constelações” de Eugen Gomringer, e, no segundo número do primeiro ano da revista (1955), publicou o manifesto de poesia “vom vers zur konstellation” (do verso à constelação).

No artigo “A categoria da criação”, Haroldo de Campos observa que os estudos de Max Bense expandem o interesse pela obra de arte inventiva, na medida em que o setor puramente literário é ampliado para o das

artes plásticas. O poeta também escreve que o filósofo, matemático, físico e também poeta tem

[...] a preocupação de colocar a estética em “situação” – e corolariamente a crítica, entendida como a *fase de verificação da estética* – no conjunto do pensamento contemporâneo, enriquecendo-a com o instrumental terminológico das novas formulações científicas (os “cosmoprocessos estéticos” são postos em presença dos “cosmoprocessos físicos”, para cotejo e recíproca iluminação, encarados ambos como as “modificações dialéticas de uma e a mesma teoria da representação de ordens”) e, sobretudo, enquadrando-a no corpo geral da teoria da comunicação e da informação, com os apontamentos da linguística matemática de Shannon, da cibernética de Wiener e da semiótica de Morris e Carnap. (CAMPOS, H., 2018, p. 22).



Fig. 74 – Max Bense (1910-1990), em 1958, Universidade de Stuttgart  
 Fonte: <https://www.infoamerica.org/teoria/bense1.htm>

Max Bense divide a teoria da literatura em “metafísica da literatura”, “estética da literatura” e “teoria do texto” – com a qual se estabelece o elo entre a metafísica e a estética da literatura. Sobre essa divisão, Haroldo de Campos escreve:

a “metafísica da literatura” (que estuda a “temática-do-ser de um texto” – textos como “participações de objetos”, “participações de relações ou leis” e “participações de existência”); a “estética da literatura”, “ramo da estética estatística cujo embasamento é teoria da informação estética”, entendida por informação estética a “informação sobre a informação (como existem signos de signos)”, ou seja, “uma informação que não pode ser separada de sua realização” (diferentemente da documentária e da semântica, portanto); entre os dois ramos, e como elo de ligação recíproca, a “teoria do texto”, que permite, dentro de concepções estatístico-linguísticas e lógico-semânticas, o desenvolvimento de um verdadeiro “sistema de textos” (“textificações”, “texturas”, “contextos” e “texturações”, como refere Bense, num inventário

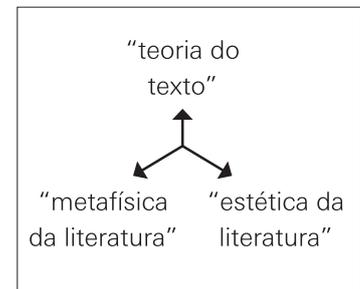


Fig. 75 – Esquema de divisão da teoria da literatura de Max Bense  
 Fonte: Elaborado pela autora

inicial). Dessa teoria da literatura decorre uma “crítica da literatura” (que representa o seu “valor real”, e, pois, um “processo de verificação experimental e operacional”) e uma “teoria de percepção de textos”, que é uma “percepção literária diferenciada”, pressuposta pela “crítica da literatura”. (CAMPOS, H., 2018, p. 26).

A partir das concepções do filósofo, Haroldo de Campos apresenta os três primeiros volumes da concepção estética de Bense: *Aesthetica I, Zeichenaesthetik* (1954); *Aesthetica II, Aesthetische Information* (1956) e *Aesthetica III, Aesthetik und Kommunikation* (1958; também denominado de *Aesthetik und Zivilization*).

Haroldo de Campos (2018, p. 27-28) observa que cada volume da *Aesthetica* é desenvolvido a partir de uma perspectiva própria. Assim, conforme o poeta, na *Aesthetica I*, a apresentação segue o modelo de um mosaico, que relaciona com o método ideogrâmico de Ezra Pound. O poeta escreve que o interesse do filósofo se encontra na obra de arte “situada como ‘produto’, no ‘horizonte do fazer’ (mais um traço em comum com o formalismo russo)”. O processo estético é visto como um “processo de signos”, o que leva a uma “estética semântica”, enquanto a estética clássica seria uma “estética ontológica”, dada a “temática do ser ontológica [sic]” da arte clássica, dirigida para o *ser* e não para o *signo*. Para a *Aesthetica II*,

o produto artístico é estudado como “informação sobre uma estrutura”, entendendo-se por *estrutura* “caracteres de invariância construídos topologicamente e semioticamente compreensíveis”. (CAMPOS, H., 2018, p. 28).

*A Aesthetica III*, por sua vez,

estuda o produto artístico sob o esquema da comunicação, do ponto de vista da “técnica de notícia”, do seu consumo. Que isto traz, implícita, a ideia de uma “literatura útil” ou “de consumo”, bem como a da “programação de um texto”. (CAMPOS, H., 2018, p. 28).

Em março de 1959, Haroldo de Campos viaja à Europa. Divulga a poesia concreta brasileira e estabelece (ou renova) contatos: Oteiza, Equipo 57, Angel Crespo (Espanha); Ponge, Seuphor, Vantongerloo, Vasarely, Agam, Goléa, Luc Ferrari (Paris); Max Bense, Elisabeth Walther, Heissenbuettel (“Technische Hochschule”, Stuttgart); Stockhausen, Kagel, Hans G. Helms, Koenig (“Estúdio de Música Eletrônica”, Colônia); Maldonado, Vordemberge-Gildewart, Mavignier (Ulm); Karl Gerstner, Carlo Belloli, Mary Vieira, Gomringer (Suíça); Munari, Scheiwiller (Itália); etc. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 196).

Em julho de 1959, em Ulm, Haroldo de Campos encontra pela primeira vez com Max Bense. Conforme declara Elisabeth Walther-Bense (2013, p. 67), o encontro motivou Bense a realizar uma exposição da poesia concreta na recém-inaugurada Studiengalerie da Technische Hochschule (Escola Técnica Superior) de Stuttgart.

Em junho de 1960, na *Revista do Livro* (ano V, n.18, Rio de Janeiro), Haroldo de Campos publica “A temperatura informacional do texto”, em que o poeta apresenta as formulações da *teoria da estética* de Max Bense em diálogo com as formulações poéticas de escritores e poetas que compõem o *paideuma* do grupo *Noigandres*. E, em 17 de julho do mesmo ano, na coluna “Invenção” do *Correio Paulistano*, Pignatari

publica “Acaso, Arbitrário, Tiros” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 149-150) no qual disserta sobre a intuição na arte objetiva.

Esses dois artigos comparecem no livro *Teoria da Poesia Concreta*, o que significa que os fundamentos teóricos de Max Bense integram a formulação do Projeto Poético do grupo *Noigandres*. O interessante é que, na edição do livro, esses textos são apresentados antes do “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, foi publicado em 1958 na revista *Noigandres 4*, sendo precedidos somente pelo “Contexto de uma Vanguarda” de Haroldo de Campos – publicado em julho de 1960. O texto foi escrito para a introdução de uma antologia de poemas do grupo concreto de Fortaleza, Ceará; posteriormente, algumas das ideias que nele constam foram desenvolvidas para o artigo “A poesia concreta e a realidade nacional”, publicado na revista *Tendência*, n.4, de 1962.

A justificativa encontra-se no trecho da resposta de Pignatari (2004, p. 21-22) para a pergunta “E a influência do concretismo – ou poesia concreta como queira – nas outras artes?”. Pignatari declara que no “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, a teoria de Bense, que estava em fase de formulação, já estava sendo realizada na prática:

Falemos, sim, no decisivo influxo da poesia concreta teórica e prática, na evolução do pensamento de Max Bense. A sua *teoria do texto* já está no plano-piloto para a poesia concreta, de 1958. A poesia concreta *ortodoxa*, desse tempo, já é o texto bensiano. Sua classificação dos textos considerou largamente as realizações concretas. Bense elaborava sua teoria do texto quando a poesia concreta já partia para uma poesia de contexto, com o *salto participante*, de 1961 (II Congresso de Crítica e História Literária, Assis, SP). Sua grande contribuição foi a tentativa de quantificar a *informação estética* por meios

estatísticos-informacionais (cálculo de entropia, redundância e informação), em prosseguimento aos trabalhos de Fuchs, Zipf e vários outros, entre os quais o brasileiro Tulo Hostílio Montenegro (*Análise Estatística do Estilo*, IBGE, 1956). (PIGNATARI, 2004, p. 21-22).

À luz das formulações teóricas da “temperatura informacional do texto”, Haroldo de Campos observa que a poesia concreta não se encontra ligada à elaboração *artesanal*, mas à industrial. Assim, o poeta escreve que a poesia concreta:

[...] seguindo as linhas de clivagem de uma evolução de formas já mais de uma vez traçada, que pôs a nu a “crise do verso” – desde o poema-constelação de Mallarmé até a poesia-minuto de um Cummings e a vertente “objetivista” de um William Carlos Williams (entre nós, de Oswald e João Cabral) – a uma noção de literatura não de cunho *artesanal*, mas, por assim dizer, *industrial*, de produto tipo e não típico, de linguagem minimizada e simplificada, crescentemente objetivada, e, por isso mesmo, em princípio fácil e imediatamente comunicável. [...] Seu programa “mínimo múltiplo comum” da linguagem, de, parafraseando Ogden, *vocabulário mínimo artisticamente escolhido*, coincide com o sentido da civilização progressivamente técnica em que se postula. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 139).

Mais adiante, Haroldo de Campos apresenta a poesia concreta de modo a observar a ocorrência da relação inversa entre a “temperatura informacional do texto estético” e a “temperatura informacional do texto”:

[a poesia concreta] [...] recorre, por sua vez, a fatores de proximidade e de semelhança no plano gráfico-gestáltico, a elementos de recorrência e redundância no plano semântico e rítmico, a uma sintaxe visual-ideogrâmica, quando não meramente

“combinatória”, para controlar o fluxo de signos, racionalizar os dados sensíveis da composição, e assim, limitar a *entropia* (a tendência à dispersão, à não-ordem, ao máximo informacional potencial de um sistema), fixando a temperatura informacional no mínimo necessário para o êxito da realização estética em cada poema que se considere. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 139-140).

Essa exposição de Haroldo de Campos confirma as palavras de Décio Pignatari sobre os poetas do grupo *Noigandres* estarem praticando as formulações da “teoria informacional da forma estética” de Max Bense e Abraham Moles.

Para Abraham Moles (1973, p. 8), que também lecionava na Escola da Forma de Ulm, os contatos com Max Bense e o interesse dos poetas concretos brasileiros para com os conceitos da teoria informacional da forma estética, presente desde o princípio da elaboração do projeto poético do grupo *Noigandres*, fez com que o Movimento da Poesia Concreta fosse lançado no Brasil, antes dos movimentos de vanguardas europeias ou americanas.

A comprovação de que a poética formulada pelo grupo *Noigandres* foi um momento de clivagem na história da evolução da poesia é o fato de a Poesia Concreta ser considerada o ponto de origem da arte computacional.

## 3.2 *invenção: revista de arte de vanguarda*

### 3.2.1 página · invenção

Em “Paulicéia literária: páginas e suplementos literários em jornais paulistanos (1920-1964)”, a pesquisadora Mônica de Fátima Rodrigues Nunes (2007, p. 58-63) escreve que a página “Invenção” integrou o suplemento dominical do *Correio Paulistano* que foi lançado em 7 de dezembro de 1958, cujos subtítulos “Nas Letras e nas Artes” e “No Lar e na Sociedade” direcionavam-se, respectivamente, para os leitores de arte e literatura e para o público feminino, com matérias sobre moda, culinária, decoração, comportamento etc.

A página “Invenção” foi lançada em 17 de janeiro de 1960. Mônica Nunes (2007, p. 60) observa que “Invenção” não era uma seção do suplemento, mas uma página autônoma e idealizada pela equipe editorial concretista. Era conhecida como “a página 5”, com periodicidade inicialmente semanal, e que depois tornou-se quinzenal. A pesquisadora destaca o trabalho de edição gráfica de Alexandre Wollner, que diferenciava essa página das outras oito que compunham o suplemento.

Em “Noigandres e Invenção”, Omar Khouri (2006, p. 28) observa que o formato da página era 40x60 cm, e tinha uma equipe editorial com independência total, seja no conteúdo das matérias, seja na apresentação gráfica dos artigos, poemas e imagens. Essa equipe foi a mesma desde o início até o encerramento da publicação: Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, Décio Pignatari, Edgard Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald, Mário Chamie e Pedro Xisto, com Alexandre Wollner responsável pelo projeto gráfico. Khouri (2006, p. 28) afirma, ainda, que a nota editorial do lançamento da página “Invenção”



Fig. 76 – 1ª edição da Página *Invenção*, Suplemento dominical do *Correio Paulistano* de 17 de janeiro de 1960

Fonte: NUNES, Mônica F. R., *Paulicéia Literária*, 2007

expressava “um tom menos radical, de maior tolerância, o que se percebe correndo os olhos pelos nomes que compõem a ‘equipe’”. Os integrantes que destoavam do grupo concretista eram Cassiano Ricardo e Mário Chamie: mais adiante, os desacordos entre eles levariam à ruptura com o grupo editorial. Sobre os conteúdos da página dos concretistas, Khouri escreve:

As matérias versaram quase sempre sobre Poesia, mas incluindo Artes Plásticas e Música. Muita metalinguagem, poemas e reproduções de obras de Artes Plásticas. Autores: desde os que faziam parte da equipe, até convidados, do Brasil e de fora, como Brasil da Rocha Brito e Max Bense. [...] Traduções de poetas considerados fundamentais comparecem, sob a ótica da tradução-recriação (tradução-arte ou transcrição, como colocariam mais tarde Augusto e Haroldo de Campos, encarando a tradução de poesia como uma categoria da criação) e reavaliações, como a de Sousândrade, nos últimos números do página-suplemento. (KHOURI, 2006, p. 28).

A página “Invenção” foi um veículo de divulgação das ideias de Max Bense. Como exemplo disso, pode-se citar o artigo de Haroldo de Campos “Montagem: Max Bense”, de 6 de abril de 1960, que foi publicado em comemoração ao quinquagésimo aniversário do filósofo – o qual, à época, era chamado de “teórico do momento” por Mário Chamie. Mas não era apenas na página “Invenção” que os ensaios de Max Bense estavam sendo publicados. Em 28 de janeiro de 1961, o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, publicou “Textos visuais”. Esse texto introduz o ensaio “Poesia natural e poesia artificial” que seria publicado em 1964 na “Invenção”, quando está já tinha o formato de revista.

No dia 26 de fevereiro de 1961, a página “Invenção”, por meio de nota editorial, informa seu encerramento e o anúncio para uma nova fase: “Considera agora a equipe



Fig. 77 – Cassiano Ricardo (1895-1974)

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cassiano\\_Ricardo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cassiano_Ricardo)

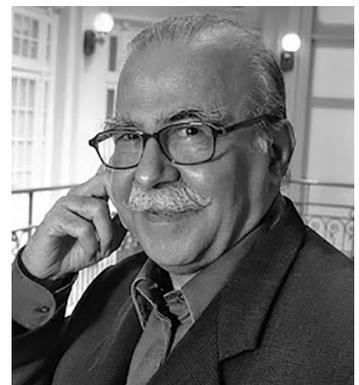


Fig. 78 – Mário Chamie (1933-2011)

Fonte: <https://blogdocastorp.blogspot.com/2017/10/mario-chamie-autoestima.html>

responsável por esta página concluída a fase inicial de divulgação jornalística de seus temas e propósitos”.

Mônica Nunes (2007, p. 67) observa que a ideia dos editores da página “Invenção” era que a revista *Invenção: revista de arte de vanguarda* começasse a ser editada ainda naquele ano, com periodicidade quadrimestral. No entanto, o lançamento somente viria a acontecer um ano depois, no primeiro trimestre de 1962.

### 3.2.2 invenção·1

Na década de 1960, o otimismo da década anterior havia se dissipado e a produção artística encontrava-se sob forte censura política. Como resistência, grupos das artes dramáticas, do teatro, do cinema e da música produziam manifestações contra o totalitarismo. Após o golpe militar de abril de 1964, a cobrança para o engajamento entre os intelectuais e artistas se intensificou.



Fig. 79 – Marcha de apoio ao golpe militar em 1964

Fonte: <https://stravaganzastravaganza.blogspot.com/2011/08/producao-do-brasil-na-decada-de-1960.html>

Por causa dos já citados desacordos entre os membros da equipe editorial da página “Invenção”, Mário Chamie não os acompanhou para a revista. Mais adiante, ele funda seu próprio grupo, *Praxis*. Com isso, a composição da equipe da revista era: Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, Décio Pignatari, Edgard Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Mário da Silva Brito, Pedro Xisto e Ronaldo Azeredo.

A revista teve cinco números, publicados no período entre 1962 e 1967. O nome *Invenção* faz referência à classificação de Ezra Pound (1997, p. 10) para aqueles artistas e poetas “que descobriram um novo processo, ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”.

Diferentemente das revistas *Noigandres*, cujas edições variaram nas concepções gráficas, *Invenção* manteve o projeto gráfico original para todos os números: formato-livro-dimensões e capas mantidos, variando a cor-base do fundo e as matérias anunciadas, obviamente.

A imagem da capa, cujo elemento ilustrativo é a palavra “invenção” composta em caixa alta e fonte tipográfica Futura Bold, foi criação de Décio Pignatari. O nome da revista ocupa toda a faixa superior da imagem da capa. A área do campo da imagem ilustrativa, por sua vez, é preenchida com a palavra reproduzida várias vezes, em fragmentos, com impressão irregular e de aparência caótica, pelo fato de a arte na qual se baseia ter sido feita com carimbo. Repleta de ruídos – borrões, “sujeiras tipográficas” – a imagem remete às experimentações/provas de reprodução mecânico-gráfico-industrial. Cada edição foi diferenciada pela cor de fundo da capa, com a sequência das edições sendo: amarelo, vermelho, azul-celeste, laranja, vinho, todas com informações da capa em preto. O primeiro número, observa Khouri (2006, p. 30), foi financiado pela *Edições GDR*, do Rio de Janeiro, e impressa pela *Folha Carioca Editora*, em fevereiro de 1962.

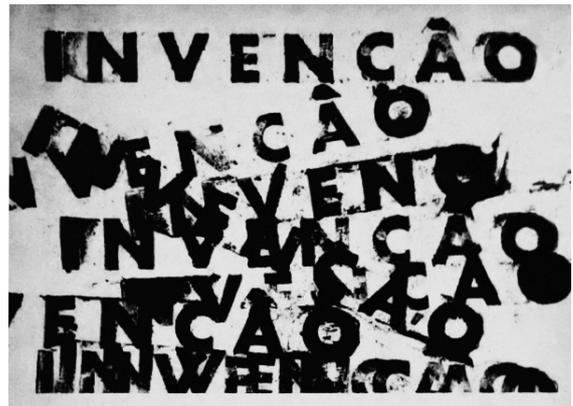


Fig. 80 – Detalhe da ilustração da capa *Invenção: revista de arte de vanguarda*  
Fonte: [https://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_16/omar.pdf](https://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/omar.pdf)

Nas revistas *Noigandres*, os fundamentos teóricos do projeto poético comparecem nos próprios poemas – com exceção dos números 2 e 4, nos quais foram publicados, respectivamente, o texto-manifesto explicativo da série “Poetamenos” de Augusto de Campos e o “Plano-Piloto para Poesia Concreta”.

Nas revistas *Invenção: revista de arte de vanguarda*, as referências e formulações teóricas ganham espaço para divulgação. Isso se confirma no primeiro número da

revista *Invenção*, dedicado integralmente à publicação de dois ensaios-teses que foram apresentados no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária de Assis-São Paulo, em 1961: “22 e a Poesia de Hoje”, de Cassiano Ricardo, e “Situação Atual da Poesia no Brasil”, de Décio Pignatari – além da republicação do “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, transcrito ao final do ensaio de Pignatari.

### 3.2.2.1 editorial

O Editorial da *Invenção 1* apresenta a revista como o novo formato da página dominical homônima do *Correio Paulistano*. Reforça a proposta original da página, ou seja, a de não pertencer a nenhuma tendência específica, mas sim ser aberta àquelas tendências ou orientações autônomas que contribuam para a evolução da civilização e da produção de obras artísticas. Além disso, enfatiza a posição do artista como produtor de ideias sensíveis que não pode se deixar marginalizar pela sociedade de estrutura utilitarista. O tom do texto é político e de luta contra uma sociedade que impõe uma lógica consumista. O tema é ilustrado com o exemplo da criação de “oito indústrias de geladeiras, nove de televisores e seis de liquidificadores, antes de termos uma só de tratores” (INVENÇÃO, 1962, n.1, p. 2).

O Editorial também faz referências ao artista no contexto histórico do país, ou seja, na luta contra a marginalidade do artista que, frente a uma estrutura social e política, encontra seu trabalho pressionado e oprimido. Nesse contexto, apresenta a poesia concreta como a “poesia que não faz média. Agressiva como quem quer ter o futuro que sabe construir e não como quem pressupõe que já lhe construíram um futuro pretérito e oportuno” (INVENÇÃO, 1962, n.1, p. 2). O texto transmite, assim, a

ideia de luta em prol da projeção da nova arte, nos territórios da literatura, da arquitetura, do cinema e da música. Para as artes plásticas ou visuais, é proposta uma postura de abordagens radicais.

Os editores finalizam o Editorial observando que o primeiro número foi dedicado à apresentação da poesia atual, ou da poesia nova, no âmbito teórico e histórico, e adiantam que o número seguinte será voltado à obra criativa, na sua maioria poemas, e com a colaboração de jovens intelectuais de Minas Gerais.

### 3.2.2.2 22 e a poesia de hoje (1962, Cassiano Ricardo)

No período da página “Invenção” e no início da revista homônima, Cassiano Ricardo era simpatizante do Movimento da Poesia Concreta. No movimento modernista, o poeta integrou a vertente nacionalista *Verde-amarelo* e o grupo *Anta*. A tese do ensaio é que “Poesia de Hoje” é uma continuidade do movimento de 22, de que fez parte.

“22 e a Poesia de Hoje” foi escrito no contexto das comemorações do 40º aniversário da Semana de Arte Moderna. Cassiano Ricardo (1964, p. 3) conduz o ensaio em função dos estudos sobre a palavra na história da poesia, pois o poeta modernista de 22 presume que “a melhor forma de se verificar a situação atual da poesia está na revolução pela qual vem passando a palavra, na estrutura do poema”.

Assim, o texto se inicia com a apresentação de alguns exemplos de quais maneiras a palavra foi trabalhada no decorrer da história da poesia: “*mot juste*” da estética parnasiana; a “palavra fluida” do simbolismo; a “palavra em liberdade” do modernismo; as palavras que tornam-se

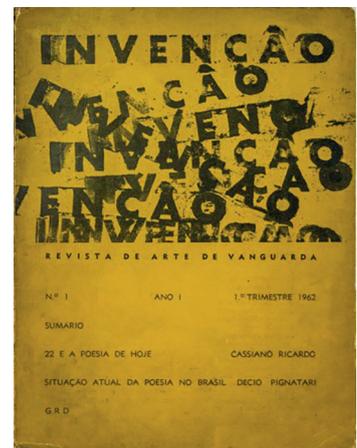


Fig. 81 – Revista *Invenção*, n.1 (1º trimestre de 1962)

Fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2016/02/decio-pignatari.html>

“sinal de identidade” de poetas como Valéry (serpente), Mallarmé (cisne), Rilke (rosa), Drummond (rosa do povo) e Gertrude Stein (“rosa” como palavra).

Na trajetória da poesia modernista, Cassiano Ricardo (1964, p. 5) destaca os poetas Apollinaire, Pound e Cummings por terem começado a atribuir à palavra “uma função de desenho gráfico” no poema, cuja intenção, conforme Ricardo, era de atingir a “nuclearidade poética” pela elaboração gráfica das palavras. Seu entendimento é reforçado com a frase de Mário Chamie: “só através da palavra, não do discurso, pode ser obtida a criação de uma nova linguagem”. Desse modo, para a renovação da poesia, Cassiano Ricardo prioriza a ideia da palavra-coisa isolada do texto, e recorre “à fenomenologia pra [sic] considerar as coisas em estado de ‘naïvété’ a-histórica, pré-conceitual, pré-linguística”. Compreende, ainda, que “a linguagem nada terá que ver com o ser das coisas, muito menos com a ‘coisidade’ de cada coisa”. Mas também reconhece a ideia de que os poetas modernistas não poderiam ficar alheios às emergências do “automatismo do século XX, a microfísica e a cibernética teriam que atingir a sensibilidade do artista, a linguagem em que ele se exprime”.

Apesar de o título “22 e a Poesia de Hoje” evocar expectativas de uma visão mais ampla da poesia até então, o objeto do ensaio fica na correlação entre a poesia de 22 e o concretismo (poesia concreta). A justificativa de Cassiano Ricardo é que

o concretismo se apresenta[va] mais intrigante, mais rico de sugestões e problemas. Além disso, [era] a única pesquisa sistematizada, feita depois de 22, em torno da palavra poética, em termos de sintaxe visual. (RICARDO, 1964, p. 6).

Com esse entendimento, Cassiano Ricardo propõe então desenvolver sua análise do concretismo, ou da poesia concreta, sob três hipóteses:

- a) como contribuição aos processos compositivos – sem rutura – vindos do modernismo;
- b) como “solução” à poesia de hoje e sua problemática; e
- c) como ideias para um novo tipo de poema por sua extrema caracterização. (RICARDO, 1964, p. 10).

Cassiano Ricardo (1964, p. 12) propõe também refletir sobre as consequências futuras da poesia concreta: “qual será o seu desenvolvimento” e “o que dele ficará em caráter de acréscimo à poesia em geral”.

**a) como contribuição aos processos compositivos – sem rutura – vindos do modernismo**

Após a apresentação dos poetas que propuseram a “palavra em liberdade” (Marinetti e seu “mínimo telegráfico”; Ezra Pound; Guilherme de Almeida; Oswald de Andrade e seu poema-minuto), com a qual anteciparam a valorização da palavra em si, e com isso estabelecendo condições para a proposta da linguagem antidiscursiva, antilinear, Cassiano Ricardo (1964, p. 12) escreve: “Era preciso desvinculá-la [a palavra] de um quadro constrictivo, pondo-a em liberdade; tirá-la da ‘fôrma’ para empregá-la como base de uma nova forma”.

Na proposta de estabelecer relações entre o movimento de 22 e o concretismo, Cassiano Ricardo observa que o verso livre adotado em 22 já indicava a negação do verso a partir da qual o grupo *Noigandres* anunciou, no manifesto “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, o fim da era do verso na poesia. Na perspectiva de Ricardo, os poetas de 22 estavam em sincronia com

os movimentos das vanguardas europeias, e, nessa trajetória, o que ocorreu foi que

a poesia concreta retomou a palavra que os poetas de 22 haviam restaurado e adotou-a, "ideogramicamente", como fundamento de uma concepção de poema visual, mas num sistema de valores já mais ou menos delineado pela Semana de Arte Moderna. (RICARDO, 1964, p. 13).

Cassiano Ricardo apresenta uma série de propostas desenvolvidas do movimento de 22 que, segundo seu ponto de vista, tiveram continuidade na poética dos poetas concretos. Entre elas:

- "mínimo múltiplo comum da linguagem" dos manifestos do grupo "Anta", exemplificado com o poema-minuto de Oswald (com quem, observa Cassiano Ricardo, os fundadores do grupo *Noigandres* manifestaram pontos de afinidades conceituais);
- o "simultaneísmo" de 22, que, conforme Cassiano Ricardo, na poesia de hoje [1962], é rivalidade com a "função da expressão objetal" ou concreta.
- A "velocidade" apenas mudou de nome, não sendo outra coisa senão a "comunicação mais rápida" no plano sintático-visual de hoje [1962].
- a "idade da máquina" ("temos pressa", dizia-se), o mínimo telegráfico, os elementos plásticos, volumes, cores, formas geométricas;
- o abandono do adjetivo para a valorização do verbo e do substantivo;
- a fisionomia gráfica, a supressão das maiúsculas iniciais e seu emprego dentro do poema (palavras ou frases em versal), tudo isso estava no arsenal modernista, frequentemente, sem falar no ataque aos "lusitanismos sintáticos", em prol de uma linguagem literária tipicamente brasileira. (RICARDO, 1964, p. 14).

O ensaio conduz para a defesa de uma língua cujas características sejam da nação brasileira, o que pode ser observado quando a proposta de *neoindianismo* do grupo *Anta* é destacada como “o ponto de contato atual [1962] mais vivo entre a poesia de 22 e a poesia concreta”.

Para Cassiano Ricardo (1964, p. 19), “a intelectualização do processo, como em Joyce, com o seu famoso *‘silvamoonlyake’* (silva/silver + moon + lake lake/like), não será mais que a conscientização do problema, que de outra perspectiva veio a ser focalizado pelo neoindianismo subsequente à Semana de Arte Moderna”. Como argumentos dessa proposição, Cassiano Ricardo apresenta as seguintes relações entre a questão da primitividade dos poetas de 22 e a poesia de vanguarda:

- a) porque no primitivismo de 22, ou na linguagem brasílica propriamente dita (e não só em Pound, não só em Mallarmé), a poesia concreta pode legitimar, até cientificamente, muitas de suas soluções formais;
- b) porque o primitivo, se diz ainda hoje, “é a única forma de vanguarda” (só o selvagem é que se salva, dizia-se em 22). (RICARDO, 1964, p. 22-23).

Cassiano Ricardo reconhece que os poetas de 22 não tentaram propor um poema de uma palavra só, mas foram os jovens poetas paulistas que o realizaram por meio da aplicação do método ideogrâmico de compor. Apesar da inovação poética, o poeta nacionalista questiona que a língua do nosso país não possui um caráter ideogrâmico, e, recorrendo aos estudos de Suzanne Langer sobre a gramática da visão e a gramática da ótica, aponta o excesso de visualidade presente no poema concreto.

**b) como “solução” à poesia de hoje e sua problemática**

Cassiano Ricardo (1964, p. 52) identifica as ideias de Pound a partir das quais os fundadores do grupo *Noigandres* desenvolveram seu projeto poético – o método ideogrâmico de compor e o imagismo – e lamenta que os jovens poetas paulistas não tenham levado adiante a proposta do “primitivismo” dos poetas de 22.

**c) como ideias para um novo tipo de poema por sua extrema caracterização**

Na finalização de seu ensaio-tese, Cassiano Ricardo (1964, p. 55) reconhece a contribuição da poesia concreta ou do concretismo para “os processos compositivos, [que] represent[ou] a agenciamento de novos valores indispensáveis ao poema total de hoje”. Ele destaca também a contribuição da poesia concreta para com a distinção entre o poema e a prosa de ficção.

O reconhecimento de Cassiano Ricardo (1964, p. 58) vem da declaração: “o concretismo fez mais que 22, uma vez que o verso livre, se combatia o próprio verso com a sua negação, só foi meio caminho para a distinção desejada”. Desse modo, com a linguagem híbrida, os poemas concretos foram além do poema em prosa, conseguiram ser poema por si mesmos.

O poeta e ensaísta pondera a respeito de o poema fazer parte de “uma linguagem geral para todas as artes” e observa que

embora como essência ou vivência a poesia seja a mais universal linguagem do homem, sofre ela a limitação do poema, que é a sua concreção em palavras; já palavras de uma determinada língua. [...]

O poema pertence a uma certa língua; a poesia, a todas as línguas. (RICARDO, 1964, p. 58).

Cassiano Ricardo (1964, p. 59) considera que a intuição pura do espaço se encontra nas artes plásticas; admite a existência do poema gráfico-visual, mas restringe o poema no território da palavra quando afirma que “Sintaxe espacial, sim: mas como elemento do poema, sem se confundir com espaço pictórico, escultório arquitetural que diferem entre si”. Admite também que a elaboração dos elementos plásticos e visuais no poema permitiu a realização do poema sem ser de modo artesanal e sem o verso-frase o que permitiu uma poética que diferencia de modo radical a poesia da prosa (RICARDO, 1964, p. 61).

Apesar do questionamento sobre a possibilidade e até onde o concretismo poderia atingir os seus propósitos com soluções intra e não extralinguisticamente, ou seja, restringindo ao mínimo o sentido em prol da forma, Cassiano Ricardo reconhece a contribuição da poesia concreta para com a poesia relacionando as conquistas da poesia nova, as quais são:

- a) a incorporação do espaço gráfico como elemento estrutural do poema; sintaxe “espacial”
- b) ampliação do poema pela comunicação não verbal também, ao lado da palavra e das suas virtualidades
- c) valorização máxima da palavra em si, contra o verso como “unidade rítmica” convencional;
- d) combate à entropia, ao excesso lógico-discursivo;
- e) a palavra (som, forma visual, carga semântica) e suas funções-relações, no poema;
- f) o isomorfismo fundo-forma, a forma orgânica e a fenomenologia da composição;
- g) a reformulação do poema, que não deverá ser outra coisa senão poema;

h) a solução do poema dentro da linguagem, que é o seu material específico, intransferível. (RICARDO, 1964, p. 66-67).

Mesmo que a palavra tenha ficado num plano inferior em relação à elaboração da linguagem, e por conseguinte os poetas do grupo *Noigandres* não terem prosseguido com o projeto da autonomia da língua brasílica dos poetas nacionalistas de 22, Cassiano Ricardo (1964, p. 67) vê como algo positivo os princípios introduzidos pelos concretos, pois “ampli[aram] consideravelmente a concepção, a conceituação do poema, dando-lhe as dimensões que as exigências do atual momento histórico lhe impunham”.

Cassiano Ricardo (1964, p. 69) realiza questionamentos sobre a radicalidade das propostas poéticas da poesia concreta. Por exemplo, acerca da “supressão do estilo” na criação dos poemas concretos, que, pela restrição do discurso, compromete a “responsabilidade integral” do poeta perante a linguagem. A respeito da radicalidade do grupo *Noigandres*, o poeta e crítico literário afirma:

Resta – é o demônio da dialética – uma indagação: se a supressão do discurso conduz à caracterização do poema contra a prosa (e é verdade que conduz): se o “visual” também contribui para isso (e contribui, inegavelmente): esses dois aspectos do concretismo não irão, assim levados ao extremo, comprometer aquela “responsabilidade integral” do poeta perante a linguagem? (RICARDO, 1964, p. 69).

Da perspectiva de que a função do poeta esteja no compromisso com a língua de sua nação, Cassiano Ricardo (1964, p. 70) considera que os modernistas de 22 foram superiores aos concretistas de 1960, uma vez que os poetas de 22 assumiram um compromisso com a

língua de modo a possibilitar aos brasileiros “serem brasileiros na linguagem e se interessarem pela sorte dos seus semelhantes”. Esse argumento do poeta nacionalista vem do seu entendimento de que

só a palavra pode criar uma nova linguagem, mas a responsabilidade integral perante a linguagem não está apenas numa “palavra-ideograma”. Não só no poema, mas no poeta como homem. (RICARDO, 1964, p. 70).

Ainda de acordo com Ricardo (1964, p. 75-77), a poesia dos concretos não deveria apenas “presentificar-se” e “não-dizer”, mas também “dizer” na “dimensão semântica”. No entanto, o poeta de 22 respeita a poética proposta pelo grupo *Noigandres* ao declarar que “de um modo geral reflete ele uma civilização cada vez mais técnica e pretende uma literatura não de cunho artesanal, mas industrial”.

Mais do que introduzir as regras formais da poesia concreta, Cassiano Ricardo realiza uma análise da poética considerada “composição autônoma”:

- 1º) o seu tema é a estrutura, por falta de assunto articulado ou por falta de sequência lógica, só possíveis com o verso-frase. Já a rarefação do assunto, na poesia moderna terá sido um caminho para isso;
- 2º) o “assunto” é substituído pela “informação”, no sentido bensiano dessa palavra;
- 3º) informação, porém, estética, que quer dizer “informação sobre a estrutura”;
- 4º) o seu conteúdo informativo é a própria estrutura;
- 5º) será este conteúdo informativo tanto mais rico quanto mais o for a estrutura;
- 6º) consequência: além o esquema da percepção ao ótico;

7º) poema de face plana, pouco importando as palavras de conteúdo semântico, desde que se isoladas, ou apenas utilizadas sintático-visualmente. (RICARDO, 1964, p. 78).

Pela presença de referências da *Teoria da Informação Estética* de Max Bense na análise da poética considerada “composição autônoma”, Cassiano Ricardo, possivelmente, foi instigado pelos textos de Haroldo de Campos e Décio Pignatari – respectivamente “A temperatura informacional do texto” e “Acaso, Arbitrário, Tiros”, ambos publicados em meados de 1960. Isso advém do fato de o autor apresentar questionamentos sobre as obras artísticas produzidas com a utilização de máquinas (por exemplo, sobre a intuição nos processos de criação e a relação do poeta com o poema), a partir dos quais pondera a respeito da intuição e dos limites das ideias relativas à “máquina de palavras” e à poesia como “produto da civilização mecânico-industrial”.

A conclusão de Cassiano Ricardo é que o projeto poético do grupo *Noigandres*, a poesia concreta, resultou na criação de um novo gênero poético que ampliou a definição de poesia, que, até então, nos dicionários, era tido como “uma arte de fazer versos”. Ricardo escreve que, a partir da poesia concreta,

Não se tratará mais de uma “solução para a poesia”, nem de uma “contribuição” para o poema total. Se tratará de uma modalidade de poema, aceitável ou não, mas responsável por si próprio. (RICARDO, 1964, p. 78).

Assim, com ressalvas que a poesia é de definição complexa, ou não definível, mas identificável, Cassiano Ricardo reconhece que no poema concreto ela se faz presente.

### 3.2.2.3 situação atual da poesia no brasil (1961, Décio Pignatari)

Pignatari (2004, p. 99-100) inicia “Situação Atual da Poesia no Brasil” com a observação de que a palavra “atual” do título impõe a necessidade de determinar uma espessura de tempo histórico, que significa “selecionar uma faixa de operação com passado e futuro” para que se possa “julgar tanto a coisa julgada como o próprio juízo de valor, é básica a intervenção daquela dimensão histórica que configura a *complexidade vertical* de uma situação”.

Assim, o texto propõe uma análise a partir da década de 1940, pois, para Pignatari (2004, p. 100), é

quando começam a manifestar-se aqueles caracteres de autoconsciência crítica que, sistematizados pela poesia concreta num salto qualitativo bem definido, iriam projetar para a poesia brasileira, ou da língua portuguesa, um *campo de possíveis* originais dentro do contexto universal. (PIGNATARI, 2004, p. 100).

Pignatari (2004, p. 100), além do recorte histórico, relaciona os temas adjacentes que irão compor sua análise, os quais denominou de “vozes fora-de-campo”. A partir deles serão apresentadas as referências teóricas que irão nortear seu ensaio:

- a revolução industrial
- Mallarmé e o projeto
- a guerra fria e Drummond
- a poesia como fracasso
- o conteúdo-construção e o conteúdo-expressão
- a fenomenologia
- a arquitetura
- o empirismo antropofágico brasileiro
- e a necessidade de informação
- invenção a partir de uma situação bem definida.

Assim, Pignatari (2004, p. 100-101) atribui à Revolução Industrial a causa geradora dos temas elencados, os quais encontram-se contextualizados na crise da representação na arte e na poesia. Em relação à crise da representação na poesia, os jovens poetas paulistas compreenderam que ela está localizada na crise do verso; e esta, por sua vez, inserida na “crise do artesanato face à revolução industrial (econômica, social e ideológica), que se manifestou e ainda se manifesta em todos os setores artísticos”. Ainda conforme Pignatari, a Revolução Industrial criou também uma sociedade que prioriza a função utilitarista que conduz as formulações das ideias e dos processos de produção. Essa sociedade, denominada de burguesa-industrial, possui uma outra característica particular a ela – a da convivência de dualidades, cujo método para compreensão dos produtos gerados por ela encontra-se na identificação das relações nela contidas. O poeta escreve:

[...] o advento da burguesia ao poder, a revolução industrial, a exacerbação contraditória do individualismo lastreado na divisão da propriedade e dos interesses, os avanços da ciência e da técnica e a consciencialização da luta de classes deixariam intactos, por verdade superior e supra ou a-histórica, o verso e/ou a poesia, e a arte, e os seus conteúdos herdados. Essas realidades configuram uma crise sem precedentes históricos, total e universal, descontínua mas simultânea. [...] Na percepção e no conhecimento, a coisa em si cede lugar à relação de coisas, somente a relação podendo permitir a inteligibilidade de uma situação. (PIGNATARI, 2004, p. 101).

Nesse contexto, o poeta identifica na invenção do jornal a promoção da descontinuidade e da simultaneidade no processo da informação e da comunicação – manchete, títulos, subtítulos, tópico e

texto – com as quais Mallarmé soube elaborar o livro-poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* publicado em 1897. Pignatari observa a amplitude das questões contidas no marco zero da poesia modernista:

*O Un coup de dés* não só já é do século XX, como antecipa, ao nível sensível, muitos dos problemas fundamentais que a ciência e a filosofia iriam abordar anos depois: a intervenção do acaso, a descontinuidade e a probabilidade no mundo físico; a noção de estrutura substituindo a de forma; a topologia; a dimensão tempo e as suas relações com o espaço; as correspondências estruturais (isomorfismo); a entropia; a simultaneidade. Mas, no que nos toca, o principal destes problemas é o das relações entre a arte e a ciência. (PIGNATARI, 2004, p. 102-103).

Em relação à poética de Mallarmé, no destaque da introdução do conceito de projeto, considerado uma inovação para a poesia moderna, Pignatari detecta “a ideia dialética de projeto” de Jean-Paul Sartre, cujo conceito de projeto contém, nas palavras do filósofo francês,

a conduta mais rudimentar [que] deve determinar tanto em relação aos fatores reais e presentes que o condicionam, quanto em relação a um determinado objeto por vir que tenta fazer nascer [...] recuar e saltar em frente, refutado e realizado como um todo, o projeto retém e revela a realidade ultrapassada, refutada pelo próprio movimento que a ultrapassa. (SARTRE apud PIGNATARI, 2004, p. 103; tradução livre).

Ao conceito de “projeto” na poesia, Décio Pignatari (2004, p. 103) também associa o do “processo heurístico e fenomenológico da poesia-descoberta, da poesia-invenção, que vai dizendo a sua descoberta na medida mesma em que a faz”.



Fig.82 – Jean-Paul Sartre (1905-1980)

Fonte: <https://www.culturagenial.com/sartre-existencialismo/>

Pignatari (2004, p. 103) distingue os poetas empíricos – Ezra Pound, Oswald de Andrade, Cummings – dos da estirpe mallarmaica – James Joyce, Fernando Pessoa, Drummond, João Cabral de Melo Neto, os poetas concretos e Guimarães Rosa. Nas palavras de Pignatari, é possível identificar a ideia da continuidade em função de um projeto poético, ou seja, do vetor de progresso na poesia:

Nessa corrida de revezamento, sem termo definido mas com objetivo, em busca da situação da poesia; neste sisífico descascamento concreto da poesia, do poeta e do mundo, Drummond, brasileiro do século XX, em situações históricas determinadas, tomou o bastão de Mallarmé, como a dar prosseguimento ao livro que o poeta concebera (“*rien ou presque un art*”) e de que o *Lance de Dados* não seria mais do que um prefácio – prenúncio. (PIGNATARI, 2004, p. 108).

Aos poemas dos poetas que prosseguiram o caminho aberto por Mallarmé, Pignatari os denomina de poesia-onça, pelo fato de trazerem na própria pele as suas pegadas, característica dos poemas-críticos que, na sua estrutura, incorporaram a dimensão da metalinguística no poema-objeto. Assim, Pignatari identifica as respectivas “pegadas” ou as referências que conduzem à identificação do que o poeta denominou “vozes fora-de-campo” para os poemas dos poetas brasileiros que continuaram a trilha iniciada pelo poeta simbolista:

[...] o que em Mallarmé é metafísica hegeliana (“subdivisions prismatiques de l’Idée”) da composição, em Drummond é angústia da composição (fenomenologia poética, sensível, da solidão; conflito irresoluto da “comunicação incomunicável”), assim como em Cabral será a psicologia da composição, e nos concretos, sucessivamente, fenomenologia (e fisiognomia), geometria, matemática e – enfim – concreção

da composição, numa conscientização geral do problema que constitui justamente a primeira totalização da situação. (PIGNATARI, 2004, p. 108).

Apresentadas as “vozes fora-de-campo”, ou seja, os fios com os quais será tecida a análise, Pignatari (2004, p. 104) inicia propriamente sua tese, observando a importância do momento histórico em que Drummond, o primeiro homem no Brasil a tomar consciência da crise da poesia, encontrava-se:

[...] É fundamental, para o seu entendimento, constatar que começa a tomar consciência da crise da poesia, justamente quando a Guerra da Abissínia, a Guerra Civil Espanhola e a Guerra Mundial obrigam os homens a se situar, assim como começará a ganhar “inconsciência” da crise da poesia quando se manifesta a “guerra-fria” – e isto é válido inclusive para a apreciação do *valor poético* de sua obra, tanto é sensível o isomorfismo forma-conteúdo nesse poeta. (PIGNATARI, 2004, p. 104).

Pignatari relaciona os poemas de Drummond “Claro Enigma” e “Elegia” com o texto de Jean-Paul Sartre “Que é escrever?”, que levanta a reflexão: “se hoje [1961] ainda se podem fazer impunemente, no projeto, ‘poemas de espera’, como os versos para caixas de bombons, de Mallarmé”.

Com a formulação do *engajamento* de Sartre, Pignatari retorna ao conceito da “ideia dialética do projeto” para com ela enfatizar a ideia do poeta como parte da construção do futuro da sociedade. Então, apresenta o percurso poético de Drummond com “uma rápida montagem ideogrâmica do verso-prosa ‘jornalístico’ de Drummond, com trechos de poemas”: “Sentimento do Mundo”, “José” e “A Rosa do Povo”.

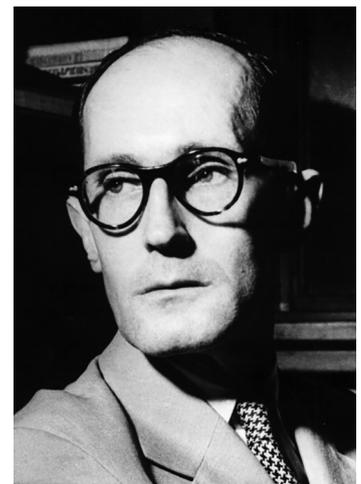


Fig. 83 – Carlos Drummond de Andrade (1902-1987)  
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/ Carlos\\_Drummond\\_de\\_Andrade](https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Drummond_de_Andrade)

Para Pignatari (2004, p. 108-109), é em 1945, com “A Rosa do Povo”, que ocorre “o salto participante” de Carlos Drummond, na medida em que o poema autobiográfico e autográfico do poeta de Itabira “escreve-se a si mesmo para ser”, e com esse “fazer” introduz um fator novo para a poesia, o da “questão do *engagement* – necessidade, sedução, desafio e impossibilidade para a poesia (até agora)”. Assim, foi por meio dos conflitos poesia *versus* prosa, contemplação *versus* ação e eternidade *versus* presente que

Drummond [foi] o primeiro poeta brasileiro “em situação”, o primeiro a enfrentar a dura luta: o subjetivo do incomunicável [que] se exterioriza no objetivo poemático do *échec-réussite* da poesia, para empregar a fórmula terrível, fundamental, de Jean-Paul Sartre. (PIGNATARI, 2004, p. 109).

Sobre os antagonismos vividos por Drummond, Benedito Nunes escreve:

traduziu na atitude de fazer poesia como um ato irrisório, numa época que o obriga a perguntar em “José”:

(– *mas haverá lugar para a poesia?*)

Da resposta afirmativa dada a essa interrogação, ficou o amargo documento da flor de “A rosa do povo”, que rompe o asfalto, nascendo de todas as impurezas, do tédio e do nojo provocados por um tempo pobre e podre – tempo. (NUNES, B., 2007, p. 44).

Pignatari (2004, p. 110), discorre sobre o fato novo que Drummond trouxe para a poesia, destacando as questões que envolvem a prosa e a poesia. E, retornando às reflexões de Sartre – o que é literatura, o que é escrever –, o poeta associa as ideias de Sartre aos fundamentos da *Teoria da Informação*, com os quais

Abraham Moles e Max Bense formularam a *Teoria da Estética Informacional*.

Assim, Décio Pignatari apresenta o conceito de poética negativa à luz da *Teoria da Informação*, ou seja, diferenciando a poesia da prosa pela incidência de entropia – respectivamente, alta e baixa. Desse modo, quando a entropia é baixa, o poema fracassa. Sartre (2004, p. 32), em *O que é a literatura?*, escreve que, na poesia, o jogo é ganho no perder: “se o poeta narra, explica ou ensina, a poesia se torna *prosaica*; ele perdeu a partida [do jogo]. Trata-se de estruturas complexas, impuras mas bem delimitadas”.

Após associar a poética negativa à “informação estética” que é medida matematicamente pela taxa de ordem e desordem, Pignatari segue sua análise da poesia brasileira com João Cabral de Melo Neto, que, em 1945, entra em cena com a publicação “O Engenheiro”, dedicada ao seu amigo Carlos Drummond de Andrade.

Para Pignatari, João Cabral

entendeu-o todo e o superou, em termos de projeto, radicalizando e iluminando o conflito com extrema lucidez e com uma sensibilidade só comparável à grande responsabilidade que soube assumir, na sua condição de poeta, face à situação dos homens. (PIGNATARI, 2004, p. 112).

Pignatari (2004, p. 112) transcreve um trecho d’*O poema*, que pode ser interpretado como diálogo entre João Cabral e Drummond: Como um ser vivo / Pode brotar / De um chão mineral? O poeta escreve que a resposta de João Cabral “É o poema. É a consciência de homem que nasce do poema. Homem em situação que projeta o poema, projetando-se.”

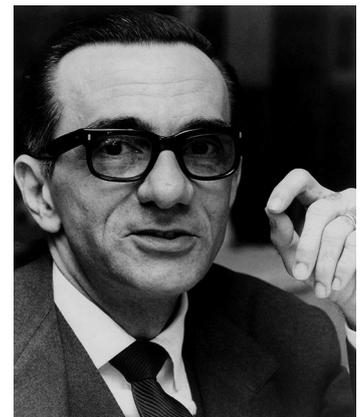


Fig. 84 – João Cabral de Melo Neto (1920-1999)

Fonte: <https://www.posfacio.com.br/2012/04/30/joao-cabral-de-melo-neto-o-poeta/>

Com isso, Pignatari situa o projeto poético de Cabral no poeta-crítico que dá continuidade à prática poética de Drummond a partir da problematização colocada pelos seus antecessores: formular sua nova prática, ou seja, na articulação entre o fazer e o dizer, elaborando assim a questão da relação entre a composição e a comunicação – um debate que estava ocorrendo entre as gerações de poetas de 45 e as de 22.

João Cabral, no poema “O cão sem plumas”, na “Fábula do Capibaribe”, escreve os seguintes versos:

Uma bandeira  
 que tivesse dentes:  
 como um poeta puro  
 polindo esqueletos,  
 como um roedor puro,  
 um polícia puro  
 elaborando esqueletos,  
 o mar,  
 com afã,  
 está sempre outra vez lavando  
 seu puro esqueleto de areia.

O estudo “O tríptico da poética negativa de João Cabral”, de Benedito Nunes (2007, p. 44), mostra que nos poemas de João Cabral ocorre uma depuração e um esvaziamento da metáfora, processo cujo resultado é a “desagregação da metáfora”, que será a marca dos poemas de João Cabral.

Pignatari (2004, p. 114-115) denomina *démarche* os processos que João Cabral desenvolveu nos seus poemas, uma vez que Cabral não mais fabrica em seus poemas metáforas ilustrativas para uma ideologia, mas incorpora a eles elementos das ciências, “tendo em vista o que poderia chamar de uma antropologia poética: dar conta de fatos e situações sociais e humanas ao nível da

apreensão sensível, direta, em forma de poema”. Para Pignatari, então, a proposta poética de Cabral incorpora o “sentimento científico”, que, no cientista, corresponde ao “sentimento estético”. A esse respeito, Abraham Moles diz:

No processo de criação, a concordância (ou a discordância) entre o caminho percorrido [na rede ramificada do processo heurístico] e toda a bagagem do subconsciente constituída pelos arquétipos, determina um sentimento estético interno que desempenha um papel essencial na descoberta, substituir aquele do “valor de verdade” usado pelo edifício da ciência concluída como um critério de solidez. Esta estética interna (*aisthesis sens*) encontra sua expressão mais explícita na concepção filosófica que possui tanto o cientista quanto o artista. A imagem do mundo está contida apenas em fragmentos no cérebro de cientistas. (MOLES apud PIGNATARI, 2004, p. 115; tradução livre).

### O poeta também observa que João Cabral

começou em plena consciência da era industrial e da imposição urbana dos edifícios [e] acabou por adaptar e adotar recursos mais artesanais, primitivistas, para poder dar conta da realidade também “artesanal” do Nordeste. (PIGNATARI, 2004, p. 115).

Assim, o poeta pernambucano permaneceu na linearidade da linguagem lógico-discursiva, enquanto os fundadores do grupo *Noigandres*, com Eugen Gomringer, romperam a linguagem lógico-discursiva com a linguagem de campo, na qual interagem as linguagens verbal e não-verbal.

Para concluir o ensaio “Situação Atual da Poesia no Brasil”, Pignatari contextualiza o ambiente global do pós-Segunda Guerra Mundial, que se encontrava

impregnado por uma vontade generalizada de reconstrução e construção, de reformas e de revolução. Isso se refletia no espírito cosmopolita dos jovens poetas paulistas e no desejo de busca de uma nova realidade para o mundo e para o seu país.

Do contexto internacional ao Brasil, Pignatari identifica dois vetores, um com posição reacionária que “quiseram restaurar formalismos subjetivos superados”, e outro com “a ideia da poesia criativa”, no qual João Cabral e Drummond se encontravam. No vetor da poesia criativa, o poeta e crítico resgata Oswald de Andrade como representante contemporâneo dos poetas “inconformistas de 1948, que formaram o grupo *Noigandres* em 1952 e lançaram a poesia concreta em 1956”.

Pignatari escreve ainda que

a poesia concreta é primeira grande totalização da poesia contemporânea, enquanto poesia “*projetada*” – a única poesia consequente de nosso tempo (a contar do simbolismo francês e, especialmente, do *Lance de Dados* para cá). (PIGNATARI, 2004, p. 117).

O poeta vai além da apresentação da situação atual, anunciando que a poesia concreta se encontra no mesmo estágio em que o poema *Anti-ode* de Cabral se encontrava. Pignatari afirma: “A onça vai dar o pulo [...] o pulo conteudístico-semântico-participante. Quando – e quem – não se sabe”.

O ensaio é concluído com o entendimento de que o vetor do progresso na arte possui a característica evolutiva e determinista, pois, Pignatari (2004, p. 117) escreve “é preciso jogar os dados novamente. O *projeto* é coletivo também no tempo”. Ou seja, que “Situação Atual da Poesia no Brasil” está em vias de iniciar um novo projeto poético.



Fig. 85 – Oswald de Andrade (1890-1954)

Fonte: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1689524188661357-este-e-oswald-de-andrade>

Por conseguinte, no ensaio-tese “Situação Atual da Poesia no Brasil”, de Décio Pignatari, pode-se identificar o método ideogrâmico e os fundamentos apreendidos nos estudos realizados para a formulação do Projeto Poético do grupo *Noigandres*, que culminaram no Movimento Internacional da Poesia Concreta. No final do texto, o poeta anuncia o “salto participante” dos fundadores do grupo *Noigandres*, que foi caracterizado pela produção de poemas que denunciavam o período da ditadura militar, quando os poetas concretos reconheceram que era preciso se posicionarem frente à situação que o país estava vivenciando. Nessa fase, o grupo *Noigandres* propõe uma poética cuja semântica ganha maior evidência, mas de modo a não preterir o trabalho de elaboração da linguagem.

Ao final desse ensaio de Décio Pignatari, é transcrito o “Plano-Piloto para a Poesia Concreta”, a “síntese programática” do projeto poético do grupo *Noigandres*, trazendo a assinatura dos fundadores e a data da primeira publicação (1958) e seguido da “Bibliografia” do seu ensaio-tese: Jean-Paul Sartre, Abraham A. Moles, André Goudot, K, Koffka, Robert Oppenheimer, Norbert Wiener, Ezra Pound, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Fernando Pessoa, os integrantes do grupo *Noigandres* (Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Ronaldo Azeredo), José Lino Grünwald, Mário da Silva Brito, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes, Edgard Braga, Ferreira Gullar e Pedro Xisto.

### 3.2.3 *invenção*·2

A *Invenção 2*, publicada no segundo semestre de 1962, com capa vermelha, dá continuidade ao número inaugural com uma mostra de poemas que, conforme o Editorial, representa a face criativa da poesia apresentada nos ensaios-teses do número anterior – “22 e a Poesia de Hoje” de Cassiano Ricardo e “Situação atual da poesia no Brasil” de Décio Pignatari –, com os quais qualifica a revista inaugural como “uma verdadeira plataforma teórica”.

A equipe editorial é apresentada em ordem alfabética: Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, Décio Pignatari, Edgard Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Mário da Silva Brito, Pedro Xisto e Ronaldo Azeredo.

#### 3.2.3.1 editorial

Esse segundo número da revista é apresentado como “um laboratório de pesquisa e ação poética [...] voltado para a promoção [...] da obra de arte de vanguarda, e aberto portanto a todos aqueles que se queiram engajar” (INVENÇÃO, 1962, n.2, p. 1).

Além dos poemas, a revista dá voz aos poetas mineiros da revista *Tendência*, grupo que é representado por Affonso Ávila, com fragmentos do poema “Carta sobre a usura” e com o artigo “Carta do solo: poesia referencial”.

Ainda no contexto da abertura do corpo editorial, Paulo Marcos de Andrade, filho mais moço de Oswald de Andrade, participa com os poemas “O louco” e “As 7 pernas do mar”.

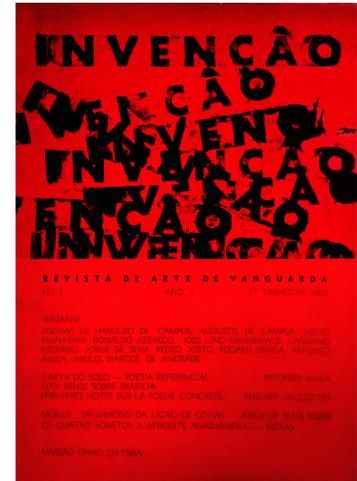


Fig. 86 – Capa: *Invenção 2* (2º trimestre de 1962)

Fonte: <https://revistausina.com/serie/revistas-de-invencao/>

*Invenção 2* também traz o tom internacional com o poema “Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena” do poeta português Jorge de Sena, com o texto “Max Bense sobre Brasília” – que integra o livro *Projeto para uma Passagem Renana* do filósofo e matemático da Escola de Ulm – e com a transcrição do artigo “Premières Notes sur la Poésie Concrete” de Philippe Jaccottet, crítico de poesia da *Gazette* de Lausanne e especialista em literatura italiana e alemã, que escreveu sobre a poesia concreta do grupo *Noigandres*.

O Editorial (INVENÇÃO, 1962, n.2, p. 2) termina com o anúncio da criação de uma seção permanente, “MóBILE”: “uma espécie de montagem crítica de coisas e fatos de relevo no campo das artes de vanguarda, [...] à veiculação de informações cujo registro nos pareça necessário”. Sobre os Móviles, apresentaremos todos no final dessa parte do trabalho.

### 3.2.3.2 poemas

A diagramação dos poemas é cuidadosa e generosa no uso do campo da página. Na maioria dos casos, cada poeta é apresentado por uma folha de abertura com o respectivo nome impresso no topo da página ímpar; a página par no verso, em geral, fica em branco. O branco da página é qualificado em função do poema que está sendo apresentado: assim, o campo gráfico da página e a fonte tipográfica Futura ou similar, sem serifa, são os elementos concretos, ou a matéria do poema.

Relação dos poemas publicados:

- Haroldo de Campos: “servidão de passagem”  
- 4 fragmentos
- Augusto de Campos: “cubagrama” e  
“GREVE”
- Décio Pignatari: “stèle pour vivre nº 3 - estela  
cubana”
- Ronaldo Azeredo: “portões abrem”
- José Lino Grünwald: “durassolado”, “apertar  
o cinto” e “BAILES”
- Cassiano Ricardo: 3 poemas “cósmicos”:  
“Tradução”, “Gagarin” e “Noite sideral”
- Jorge de Sena: Quatro Sonetos a Afrodite  
Anadiómena: “1 Pandemos”, “2 Anósia”,  
“3 Urânia” e “4 Amátia”
- Pedro Xisto: “Composição em 5 fases”
- Edgard Braga: “Ramal sem número”
- Affonso Ávila: “Carta sobre a usura”  
– fragmento
- Paulo Marcos de Andrade: “O Louco” e “As 7  
pernas do mar”

**môsca ouro?  
môsca fôska.**

**môsca prata?  
môsca prêta.**

**môsca íris?  
môsca reles.**

**môsca anil?  
môsca vil.**

**môsca azul?  
môsca môska .**

**môsca branca?  
môsca pouca .**

Fig.87 – “servidão de  
passagem”, 1961,  
4 fragmentos  
(Haroldo de Campos)  
Fonte: Reconstrução da  
autora

**o azul é puro?  
o azul é pus**

**de barriga vazia**

**o verde é vivo?  
o verde é vírus.**

**de barriga vazia**

**o amarelo é belo?  
o amarelo é bile**

**de barriga vazia**

**o vermelho é fúcsia?  
o vermelho é fúria**

**de barriga vazia**

**a poesia é pura?  
a poesia é para**

**de barriga vazia**

Fig.88 – “servidão de  
passagem”, 1961,  
4 fragmentos  
(Haroldo de Campos)  
Fonte: Reconstrução da  
autora

**poesia em tempo de fome  
fome em tempo de poesia**

**poesia em lugar do homem  
pronome em lugar do nome**

**homem em lugar de poesia  
nome em lugar de pronome**

**poesia de dar o nome**

**nomear é dar o nome**

**nomeio o nome  
nomeio o homem  
no meio a fome**

**nomeio a fome**

Fig.89 – “servidão de  
passagem”, 1961,  
4 fragmentos  
(Haroldo de Campos)  
Fonte: Reconstrução da  
autora

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

**sangrado  
de sangue a sangue**

Fig.90 – “servidão de  
passagem”, 1961,  
4 fragmentos  
(Haroldo de Campos)  
Fonte: Reconstrução da  
autora

<p><b>CUBA</b></p> <p>o</p>	<p>gramma</p> <p>DE US \$</p> <p>de açúcar</p> <p>O BRA</p>	<p>do lar</p> <p>sabe</p> <p><b>SIM</b></p>
<p>como</p> <p>SAL VE</p> <p>SIL</p>	<p>sugar</p> <p>açucar</p> <p>O BRA men</p>	<p>yes eua yes oea yes eua yes oea yes eua yes oea yes eua yes oea yes men</p> <p>A AMÉRICA</p> <p>SIL</p> <p>só</p>
<p>uma</p> <p>entre dez</p> <p>es trelas</p> <p>O BRASIL</p>	<p>hiena</p> <p>al <b>IAN</b> mo</p> <p>para o progr</p> <p><b>QUE</b></p> <p>DIZ</p>	<p>ça</p> <p>só</p> <p>esso</p> <p><b>NÃO</b></p>

Fig. 91 – “cubagramma”, 1960/62 (Augusto de Campos)  
 Fonte: [https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/volume/Vol\\_8/3.%20Shellhorse.pdf](https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/volume/Vol_8/3.%20Shellhorse.pdf)



Fig. 92 – “greve”, 1961  
(Augusto de Campos)  
Fonte: Reconstrução da  
autora

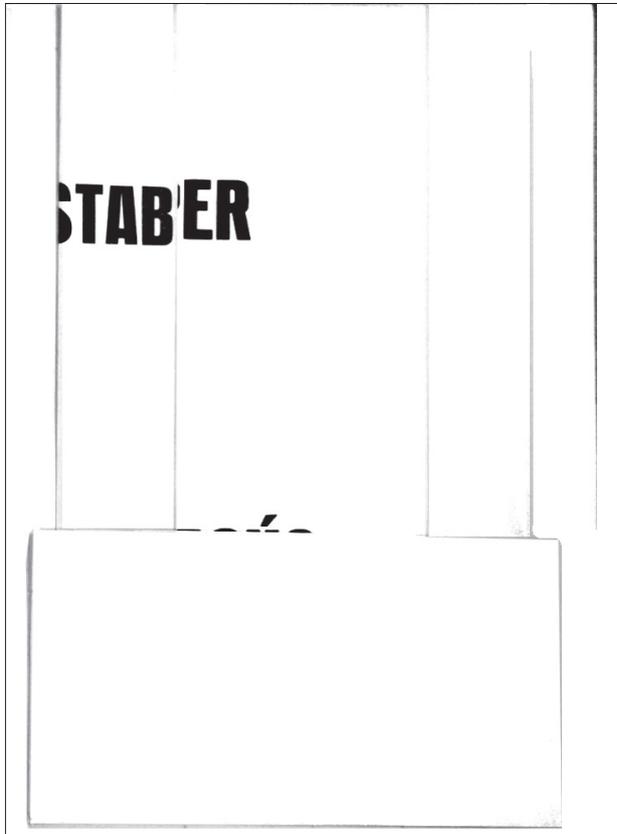
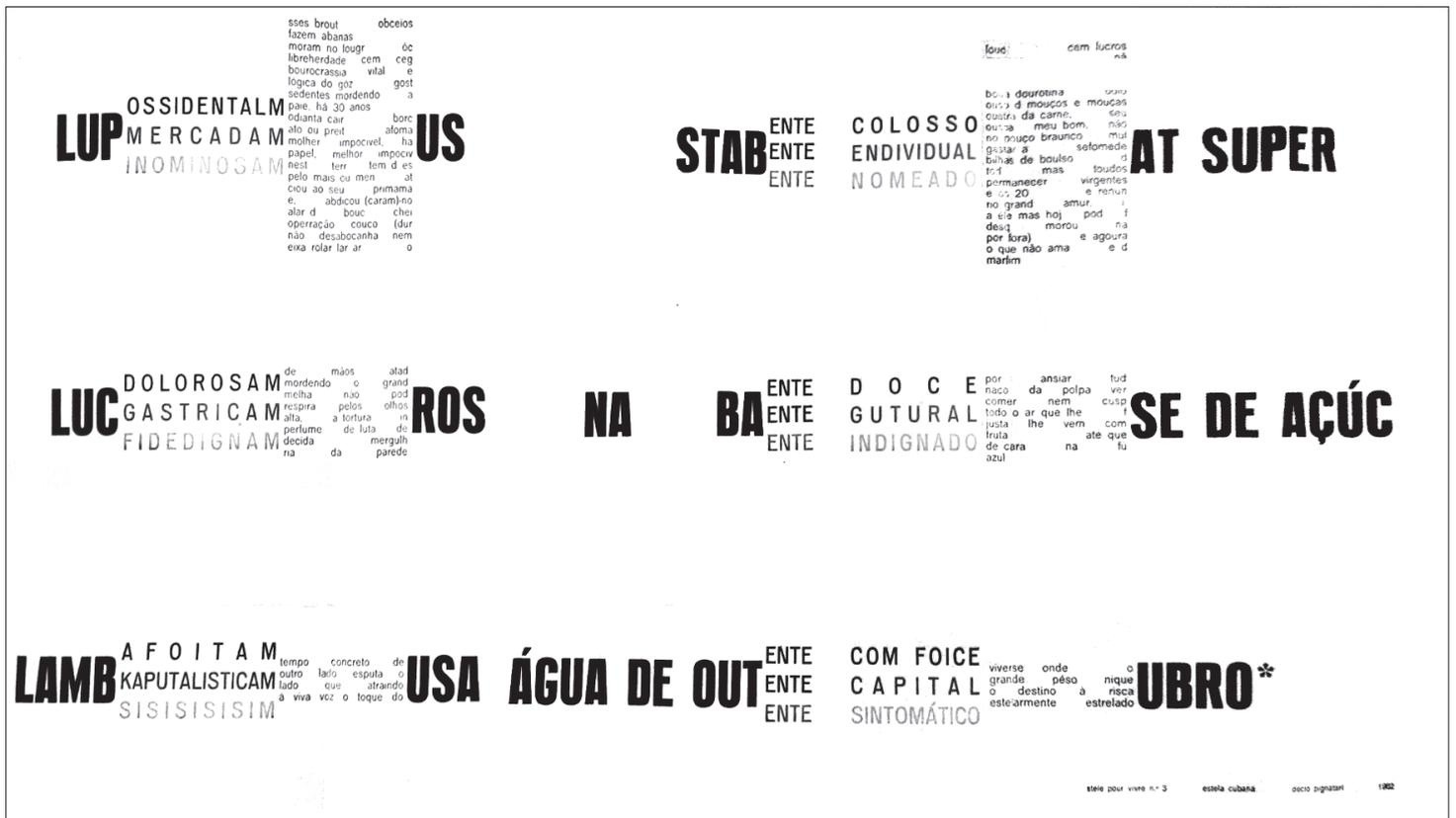


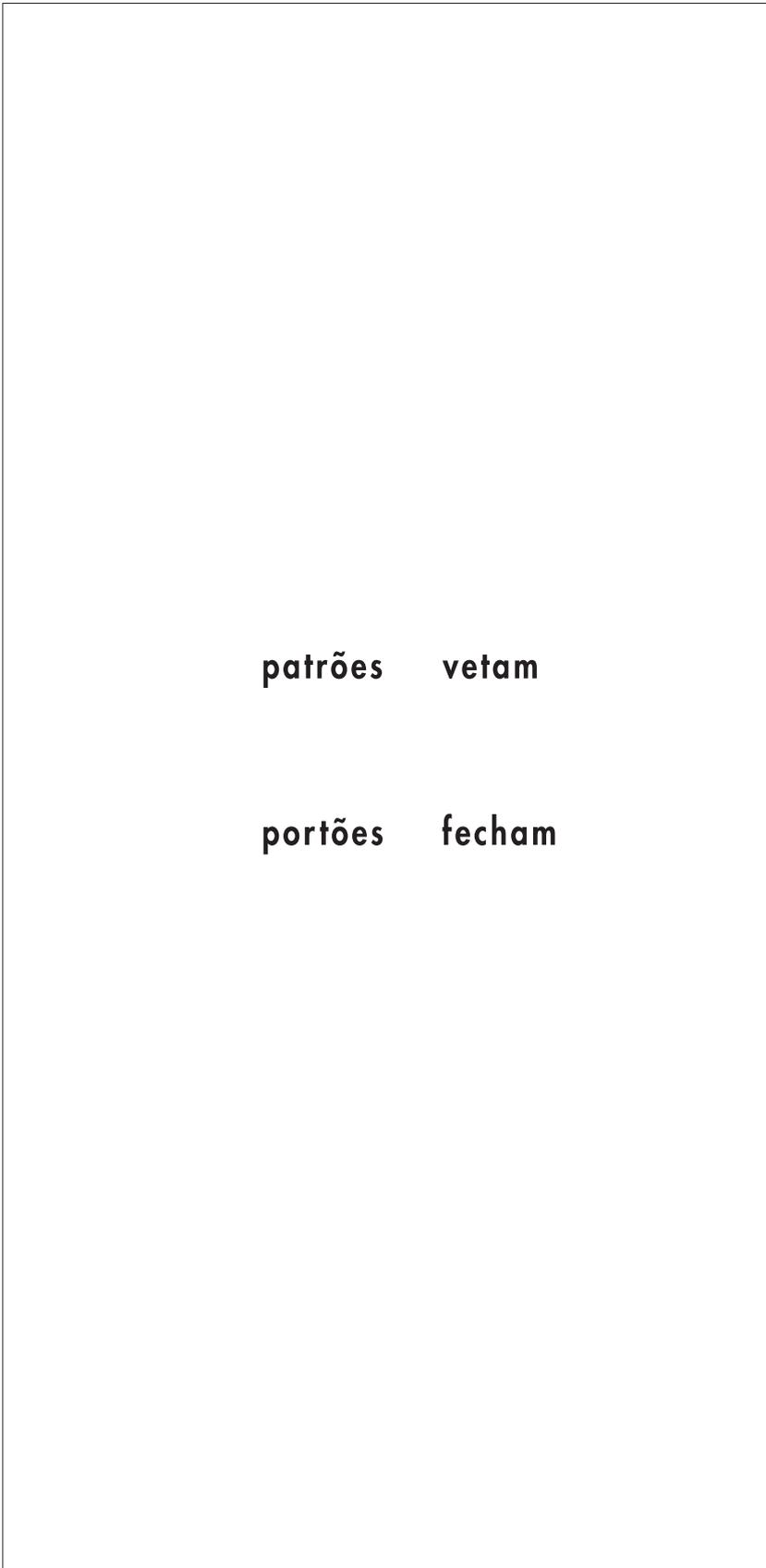
Fig. 93 – Encarte dobrado de “stèle pour vivre n° 3 - estela cubana”, 1962 (Décio Pignatari)  
 Fonte: <https://revistausina.com/wp-content/uploads/2017/01/invencao-2-1962-1.pdf>

Fig. 94 – “stèle pour vivre n° 3 - estela cubana”, 1962 (Décio Pignatari)  
 Fonte: <https://revistausina.com/wp-content/uploads/2017/01/invencao-2-1962-1.pdf>



**portões abrem**

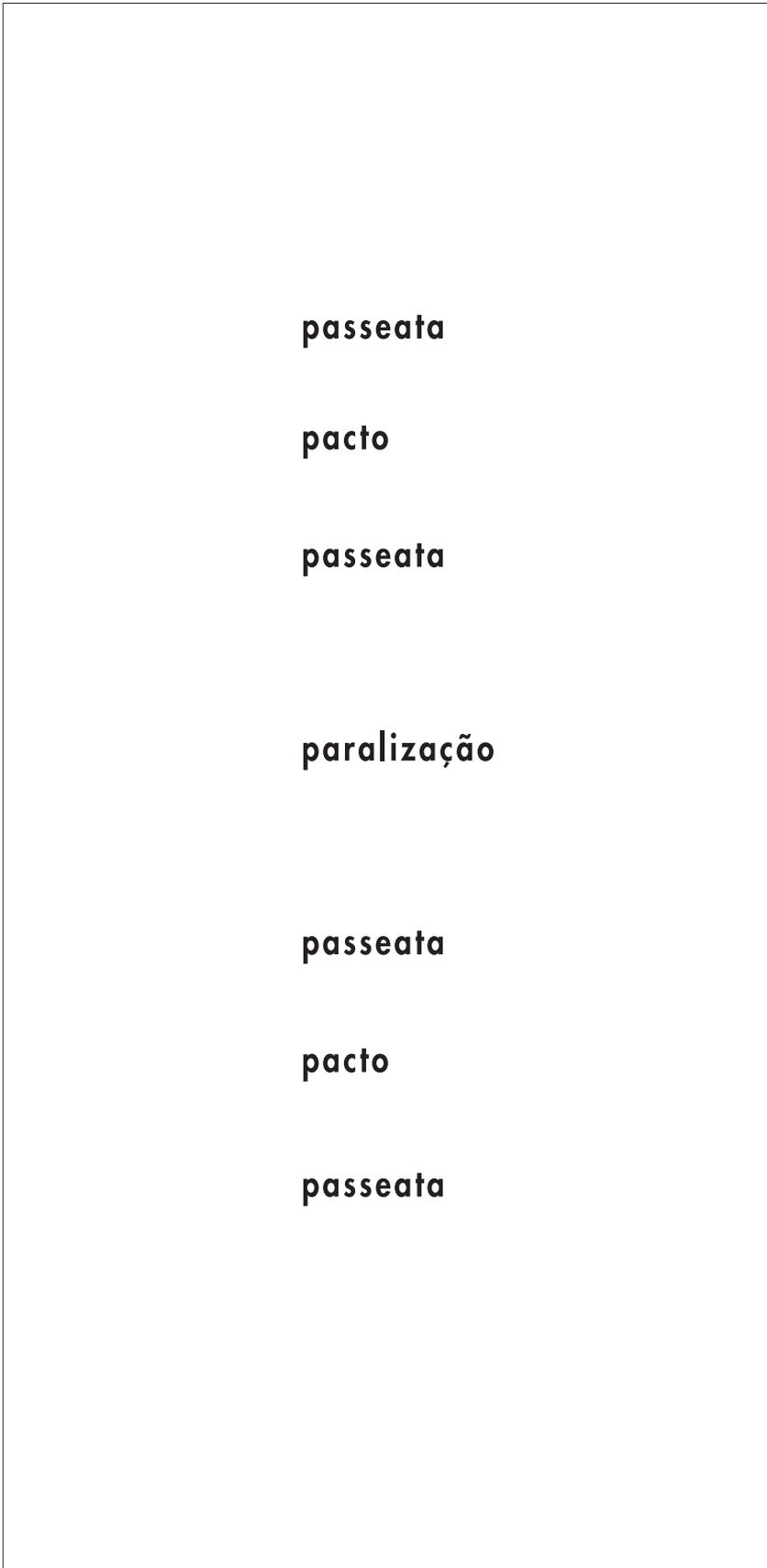
Fig. 95 – “portões abrem”,  
1962 (Ronaldo Azeredo)  
Fonte: Reconstrução da  
autora



**patrões    vetam**

**portões    fecham**

Fig. 96 – “portões abrem”,  
1962 (Ronaldo Azeredo)  
Fonte: Reconstrução da  
autora



**passeata**

**pacto**

**passeata**

**paralização**

**passeata**

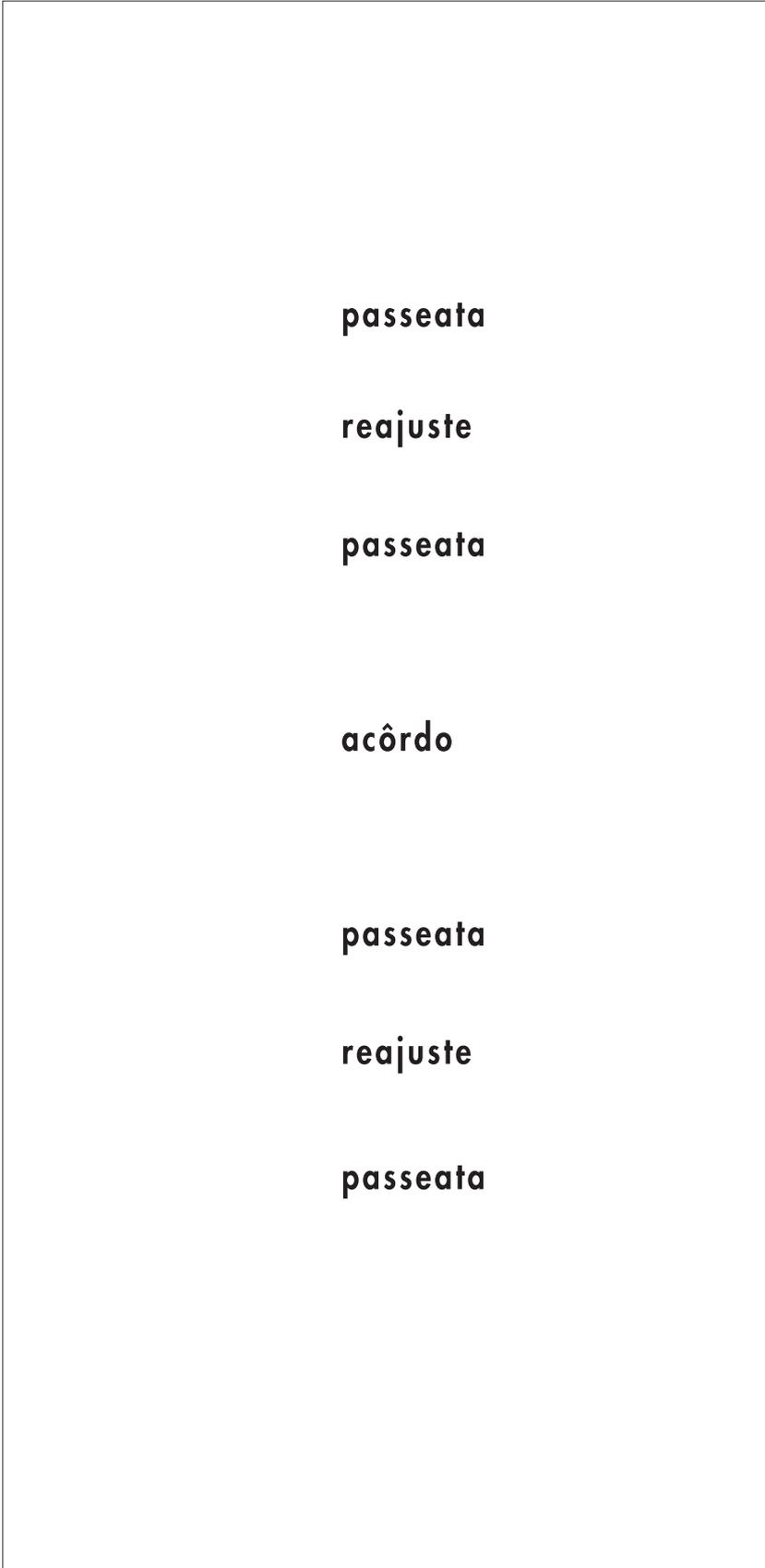
**pacto**

**passeata**

Fig. 97 – “portões abrem”,  
1962 (Ronaldo Azeredo)  
Fonte: Reconstrução da  
autora



Fig. 98 – “portões abrem”,  
1962 (Ronaldo Azeredo)  
Fonte: Reconstrução da  
autora



**passeata**

**reajuste**

**passeata**

**acôrdo**

**passeata**

**reajuste**

**passeata**

Fig. 99 – “portões abrem”,  
1962 (Ronaldo Azeredo)  
Fonte: Reconstrução da  
autora

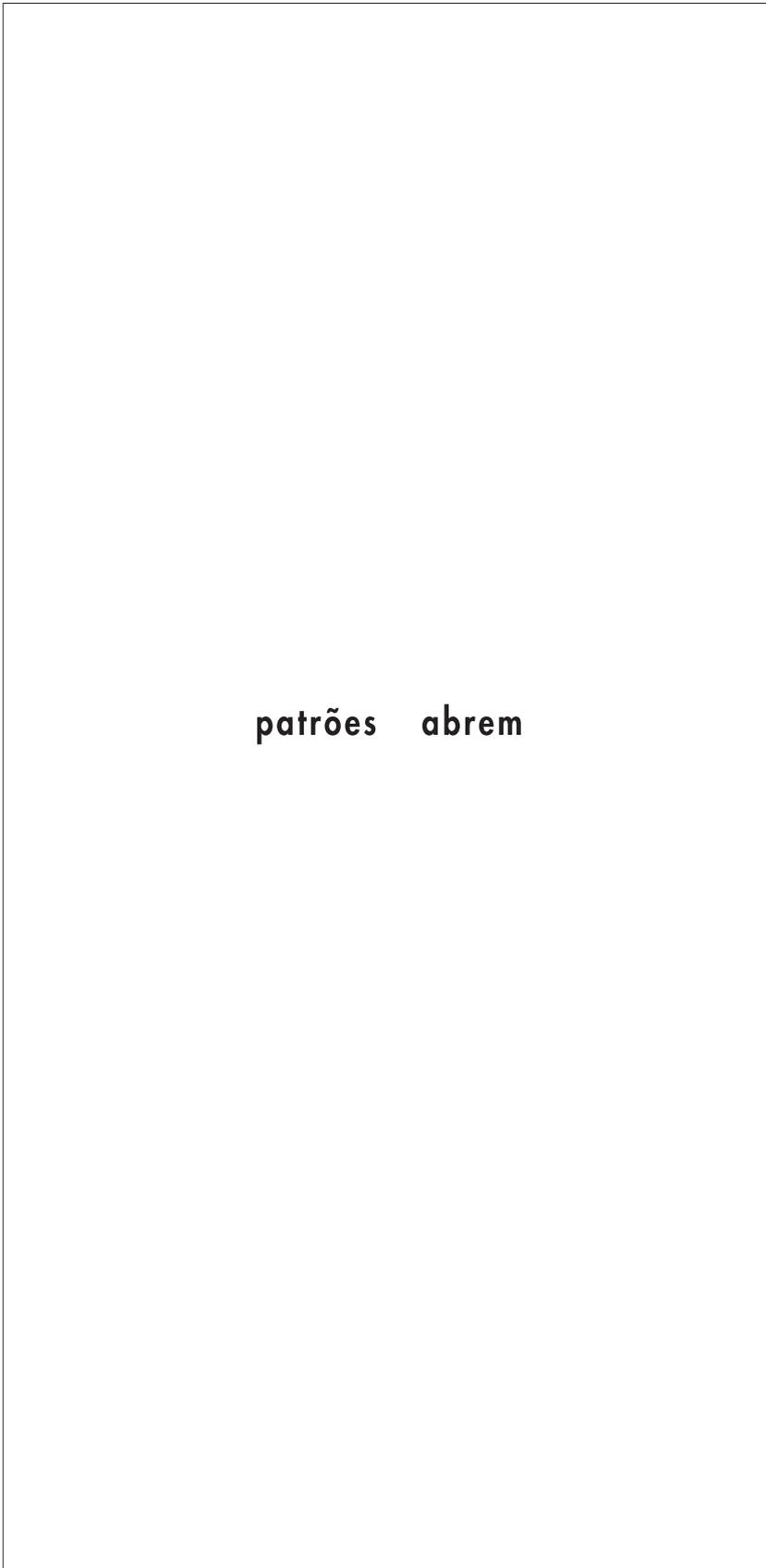


Fig. 100 – “portões abrem”,  
1962 (Ronaldo Azeredo)  
Fonte: Reconstrução da  
autora

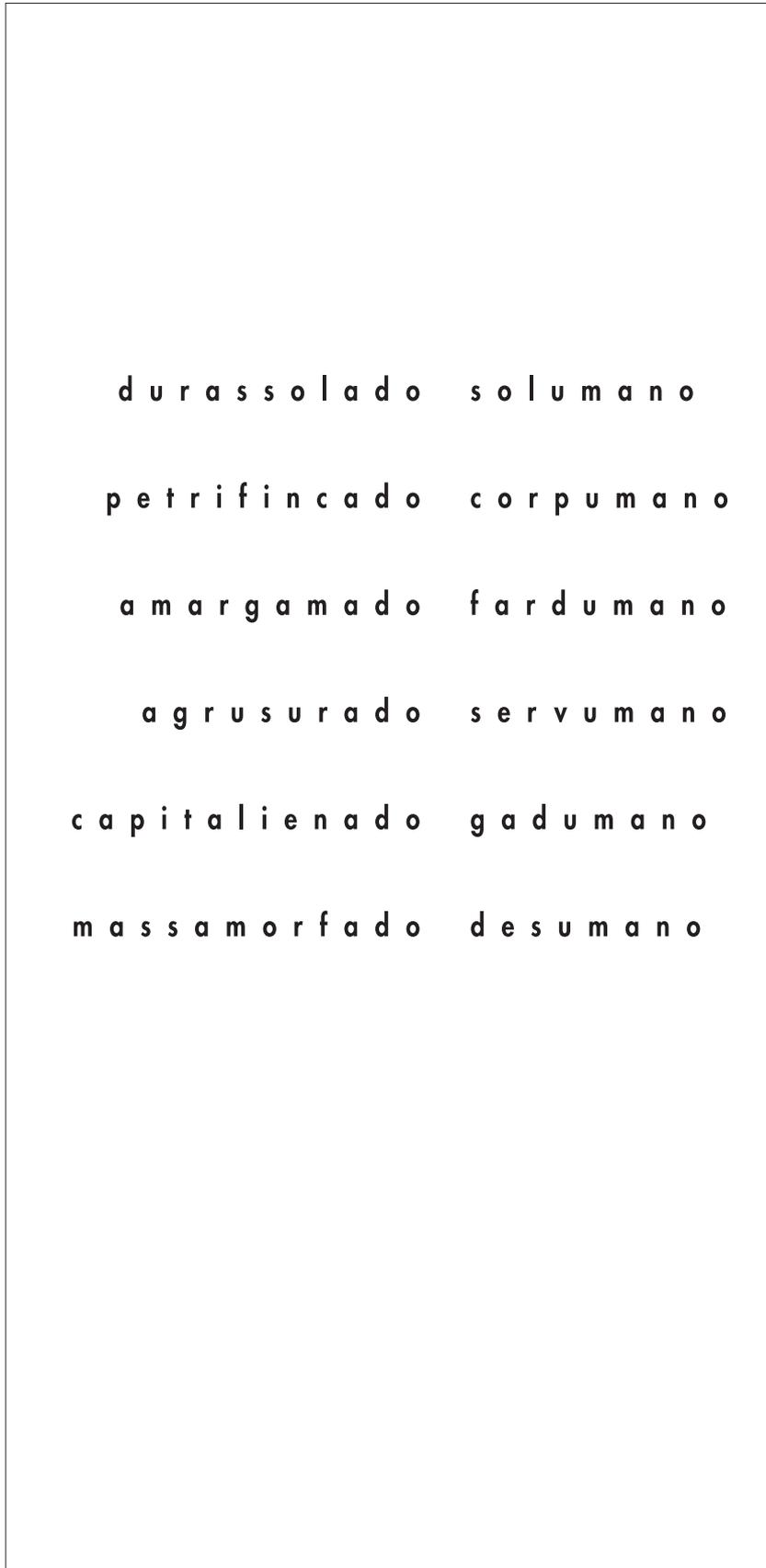


Fig. 101 – “durassolado”, 1961  
(José Lino Grünewald)  
Fonte: Reconstrução da autora

d u r a s s o l a d o   s o l u m a n o  
p e t r i f i n c a d o   c o r p u m a n o  
a m a r g a m a d o   f a r d u m a n o  
a g r u s u r a d o   s e r v u m a n o  
c a p i t a l i e n a d o   g a d u m a n o  
m a s s a m o r f a d o   d e s u m a n o

a p e r t a r o c i n t o  
n o o s s o d o ó d i o  
a l e r t a r o c i r c o  
n o ô l h o d o ó p i o  
a t e s t a r o l u x o  
n o ó l e o d o ó c i o  
a c e i t a r o l i x o  
n o o u r o d o o r c o  
a l e r t a r o v a g o  
n o o r t o d o ô c o  
a n e l a r o v á c u o  
n o ô v o d o ó b v i o

Fig. 102 – “apertar o cinto”,  
1961 (José Lino Grünwald)  
Fonte: Reconstrução da  
autora

B A I L E S	
B A N Q U E T E S	
B A C A N A I S	
a pátria lamenta o risco mortal	C R É D I T O S
	C A I X I N H A S
D É B I T O S	C A D I L A Q U E S
D I S C U R S O S	calada na bôca do lobo
D I V I D E N T D O S	
a pele do infante bravo	F A R R A S
	F A V O R E S
G O L P E S	F I L I P E T A S
G O R G E T A S	encobre nosso escudo de rosas
G O Z A Ç Õ E S	
párias lamentam o riso imoral	J Ó I A S
	J A N T A R E S
L U C R O S	J O G A T I N A S
L A Z E R E S	calcado em bôcas lóbregas
L I B A Ç Õ E S	
a pele anfanete do braço	M I S S E S
	M A M A T A S
N Y L O N	M A R I P O S A S
N O I T A D A S	arranca escamas no muro do ar
N E G O C I A T A S	
pares parlamentam imunidades	P R A I A S
	P I Q U T E S
Q U E B R A S	P A L H A Ç A D A S
Q U E R E L A S	caindo no abismo louco
Q U I P R O Q U O S	
o elefante belo lambe pétalas	R E N D A S
	R I S O T A S
S U C O S	R E B O L A D O S
S A L A D A S	coadas em puro leite
S A L G A D I N H O S	
parlamentarismo caboblo	T Í T U L O S
	T A C A D A S
V E R B A S	T U B A R Õ E S
V I A G E N S	elefante branco no escuro
V I R A Ç Õ E S	

Fig. 103 – “BAILES”, 1961 (José Lino Grünwald)

Fonte: Reconstrução da autora

### 3.2.3.3 carta do solo – poesia referencial (Affonso Ávila)

No 2º Congresso de Crítica e História Literária, em Assis, 1961, as apresentações de Cassiano Ricardo e de Décio Pignatari não mencionaram a produção poética dos integrantes da revista *Tendência*. Esse fato levantou protestos da revista mineira, fundada em 1957 por Fábio Lucas, Rui Mourão e Affonso Ávila.

Num encontro com escritores mineiros, Ávila (1993, p. 25) observa que a revista *Tendência* foi lançada “num período muito rico da vida brasileira, [em que] todo mundo da área cultural estava engajado de uma forma ou de outra”. Mais adiante, diz que

muita gente se coloc[ou] contra a revista por achar que defendíamos um nacionalismo estreito, quando na verdade propugnávamos uma linha de nacionalismo crítico para a nova literatura brasileira, para o projeto cultural brasileiro. (ÁVILA, 1993, p. 25).

Nesse mesmo encontro, Ávila (1993, p. 26) destaca que *Carta do solo* (1961) foi “um livro de muita pesquisa de linguagem, de trabalho rebuscado mesmo, bastante aplicado, uma poesia racionalmente construída”.

Em seu texto “Trinta anos depois: um depoimento muito pessoal”, o poeta mineiro Affonso Ávila rememora a ligação que foi estabelecida entre ele e os integrantes do grupo *Noigandres* no 2º Congresso de Crítica e História Literária:

Estabeleceu-se então, como em passo [sic] de mágica, uma empatia ideológico-afetiva entre os poetas de Minas – nós e Laís, ali em loco, e os “concretos” presentes – Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e o depois tão esquivo José Lino Grünewald. [...] O Congresso de Assis, estância



Fig. 104 – Affonso Ávila (1928-2012)

Fonte: <https://www.atelie.com.br/publicacoes/autor/affonso-avila/>

de “salto qualitativo” de nossa geração, evento sobre cujo significado observamos há alguns anos em São Paulo, em conversa com Haroldo: “Assis foi tão marcante que hoje, independentemente das posições pessoais assumidas por cada um, pode-se dizer que boa parte do que existe de mais representativo no atual ensaio, atual crítica, atual poesia, atual magistério das letras no Brasil esteve presente em Assis, passou pela experiência curricular do Congresso de Assis”. (ÁVILA, 2012, p. 53-54).

Em “Carta do Solo – poesia referencial” (1961), Ávila, após situar os poetas do grupo mineiro no contexto dos movimentos de vanguarda que surgiram em decorrência da semana de 22, apresenta a proposta poética do livro composto de 5 poemas extensos: “Carta do solo”, “Morte em efígie”, “Bezerro de ferro e sinal”, “Os anciãos” e “Os híbridos”.

Ávila (1978, p. 123) escreve que a obra se encontra em diálogo com os debates que ocorriam em torno da nova poesia e destaca alguns fatores que considerou decisivos para a tomada de consciência crítica do autor:

- a. o nacionalismo crítico de *Tendência*, através de suas fases de evolução;
- b. a tese *Da função moderna da poesia*, apresentada por João Cabral de Melo Neto ao Congresso de Escritores do IV centenário de São Paulo;
- c. o aparecimento de *Duas Águas*, de João Cabral de Melo Neto;
- d. *A vida passada a limpo* e poemas subsequentes de Carlos Drummond de Andrade;
- e. a poesia de Cassiano Ricardo, a partir de *O arranha-céu de vidro*;
- f. a divulgação entre nós da poesia de Ezra Pound, Cummings e outros poetas estrangeiros de vanguarda;

g. *Noigandres* e a postulação teórica do concretismo. (ÁVILA, 1978, p. 123).

Na finalização do artigo, o poeta mineiro esclarece que o termo referencial do título do artigo, “Carta do Solo – poesia referencial”,

não traduz propósito de subordiná-la à tutela de qualquer imposição extraestética, seja à política, à sociologia, ao folclore. É ela *referencial* por ser uma *criação*, uma *fundação*, uma *invenção*. E o homem só cria, funda, inventa suas evidências numa projeção da realidade, em formas de percepção que se condicionam ao seu mundo existencial. Fora desta concepção caminharíamos para a arte absurda, a poesia absurda.

Como experiência, *Carta do Solo* é uma etapa da evolução do poeta. Etapa primacialmente *crítica*, marcada pela pesquisa, pela aferição de técnicas, pela organização de recurso. Experiência concluída e agora convertida em suporte para novo projeto. (ÁVILA, 1978, p. 127).

Ávila e os integrantes do grupo *Noigandres* se conheciam desde a década de 1950, mas, após o Congresso de 1961 em Assis, o poeta mineiro estreitou as relações com os poetas concretos, especialmente com Haroldo de Campos. Este, em 1962 (mesmo ano do lançamento da revista *Invenção*), contribuiu na revista *Tendência n.4* com o artigo “A poesia concreta e a realidade nacional”, ocasião em que a revista mineira promoveu o “Diálogo Tendência-Concretismo” – que consistiu numa coletânea de textos cujo tema era o engajamento da arte, de poetas e críticos.

Affonso Ávila (2012, p. 53), no Congresso de Assis (1961), foi estimulado por Antonio Candido a iniciar seus estudos sobre o barroco, quando o crítico literário, frente às críticas de Haroldo de Campos e Ávila para



Fig. 105 – Affonso Ávila e Haroldo de Campos  
 Fonte: [http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/affonso\\_avila\\_ensaio.html](http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/affonso_avila_ensaio.html)

com sua recente publicação *Formação da literatura brasileira*, retrucou de modo cavalheiro com a seguinte frase: “pois escreva o seu estudo sobre o barroco, Ávila, será importante”. Dessa maneira, o poeta mineiro se tornou um dos mais importantes especialistas do barroco brasileiro.

Haroldo de Campos, que sempre manifestou uma tendência barroca na sua poesia, encontrou também afinidades com Ávila nos temas abordados no evento “Diálogo Tendência-Concretismo”. Assim, os interesses comuns levaram à troca de correspondências entre Ávila e Haroldo de Campos, cujas cartas registram as reflexões poéticas e o engajamento dos poetas. Em 2006, duas cartas dessa correspondência foram reproduzidas, em fac-símile, na publicação especial do Suplemento Literário de Minas Gerais, viabilizada pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, que marcou as comemorações dos cinquenta anos de lançamento do movimento concretista no Brasil.

#### **3.2.3.4 max bense sobre brasília** (Max Bense, tradução de Haroldo de Campos) [1]

Outra relação que Haroldo de Campos estabeleceu, cuja troca de ideias se dava por meio de correspondências, foi com o filósofo, matemático e físico Max Bense.

Em “A relação de Haroldo de Campos com a Poesia Concreta alemã, em especial com Max Bense”, Elisabeth Walther-Bense (2013, p. 70) conta que o intenso intercâmbio com os poetas do grupo *Noigandres* fez

---

[1] Do livro *Entwurf einer Rheinlandschaft / Projeto de uma Paisagem Renana*, de Max Bense, Editora Kiepenheuer & Witsch, Colônia, 1962, tradução de Haroldo de Campos.

com que Max Bense desejasse conhecê-los pessoalmente no Brasil. Então, Haroldo de Campos, em 1961, conseguiu um convite oficial por parte o Ministério das Relações Exteriores para que o filósofo viesse ao país.

Bense recebeu o convite para fazer essa viagem no mesmo ano, e a programação consistia em visitar cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, dar conferências sobre suas investigações estéticas, conhecer o país e seus principais artistas, escritores e intelectuais. É possível que essa viagem esteja relacionada com a criação da Escola Superior de Desenho Industrial-ESDI, em que havia a intenção de importar o programa curricular da Hfg-Ulm.

Essa viagem, ocorreu no período entre 17 de outubro e 3 de novembro de 1961. Em 20 de outubro, Haroldo, Augusto de Campos e Décio Pignatari foram ao Rio de Janeiro com suas respectivas esposas para se encontrarem com Max Bense e Elisabeth Walther. Em 23 de outubro, o casal Bense foi para Brasília se encontrar com João Cabral de Melo Neto no Ministério das Relações Exteriores.

Nessa primeira das 4 viagens que Max Bense realizou ao Brasil, foi ciceroneado por João Cabral de Melo Neto, que lhe apresentou o Plano Piloto. Esse é o nome dado à região administrativa do Distrito Federal, a chamada Brasília. Em “Max Bense: Mobilidade e inteligência brasileira”, Ana Luiza Nobre (2014) escreve:

o filósofo reconheceu uma “sonora proclamação da inteligência cartesiana”. E mais: “a primeira expressão visível de um cartesianismo convertido em design”. Brasília, cidade planejada como um cartaz, a própria “revogação da ideia de pintura”, segundo Bense, foi definida por analogia com a noção fundamentalmente germânica de *Gesamtkunstwerk*

[obra de arte total], como a “expressão de um design total”. A referência ao conceito estético central para o romantismo alemão e revigorado pela Bauhaus evidenciava, por um lado, a perspectiva intelectual de Bense, e por outro reforçava uma disciplina que começava a se estruturar no Brasil naquele momento. Mas se [o] conceito de obra de arte total é uma chave fundamental do texto, é o conceito de mobilidade, no qual Bense se apoia para tratar de Brasília. (NOBRE, 2014).

Ana Luiza Nobre observa que João Cabral de Melo Neto escreve um poema que registra os dias em que acompanhou Max Bense:

“Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961”

Enquanto com Max Bense eu ia  
 como que sua filosofia  
 mineral, toda esquadrias  
 do metal-luz dos meios-dias,  
 arquitetura se fazia:  
 mais um edifício sem entropia  
 literalmente, se construía:  
 um edifício filosofia.

Enquanto Max Bense a visita  
 e a vai dizendo, Brasília,  
 eu também de visita ia:  
 ao edifício do que ele dizia;  
 edifício que, todavia,  
 de duas formas existia:  
 na de edifício em que se habita  
 e de edifício que nos habita.

João Cabral de Melo Neto

O texto “Max Bense sobre Brasília” remete a uma decupagem de fotogramas em que fotos e lembranças de viagens constituem um mosaico de memórias no qual o imaginário se faz presente.

No Editorial, a escrita inovadora do autor, denominada “prosa crítico-criativa”, é apresentada com as palavras de Bense, ou seja, aquela que “envolve interrupções no aspecto sintático e gramatical para, desta maneira, conseguir a intensificação da informação estética”. Desse modo o filósofo, ao elaborar o texto com elementos concretos, informa não só sua percepção objetiva das experiências vividas no Brasil, mas também sua percepção da sociedade brasileira, que, em estado germinal e mítico, construiu uma cidade com conceitos racionais da arquitetura modernista. Para a equipe editorial, Bense “pode ver em Brasília um exemplo de antiprovincianismo de consciência tropical. Algo que, para nós, responde à ideia de um nacionalismo crítico”.

### 3.2.3.5 premières notes sur la poésie concrète (philippe jaccottet – primeiras notas sobre a poesia concreta, tradução livre)

Como foi apresentado no Editorial, Philippe Jaccottet era crítico de poesia da *Gazette de Lausanne* e especialista em literatura italiana e alemã. Philippe Jaccottet inicia seu artigo admirando a abertura e a receptividade dos jovens alunos da Escola Politécnica de Stuttgart para com a poesia “concreta”, cujas manifestações e divulgações foram provavelmente promovidas pela *Studium Generale*, onde Max Bense desenvolvia seus estudos sobre Estética.

O crítico de poesia considera a proposta da nova poesia mais radical que a radicalidade da pintura, ao



Fig. 106 – Max Bense



Fig. 107 – Elisabeth Walther-Bense



Fig. 108 – calçada em Copacabana-RJ

Fig. 106, Fig. 107 e Fig. 108

Fonte:

<https://zkm.de/en/elisabeth-walther-bense>

propor a abolição do figurativismo, que, ao mesmo tempo em que rompeu com a literatura, deixou o público de apreciadores das produções artísticas distante das propostas inovadoras correntes nas artes em geral.

Jaccottet, que se vê em dificuldades para a assimilação das inovações da arte, questiona se não haveria uma maneira mais ingênua ou com menos aparatos teóricos e filosóficos para se relacionar com as obras de arte, uma vez que elas são um meio de comunicação, seja de prazer, seja de emoção.

Com base nos estudos de Max Bense, Jaccottet observa que “uma vez que os textos não podem reivindicar dar conta da realidade, eles devem primeiro tentar alcançar sua própria realidade, sua realidade textual”.

Após escrever sobre o surgimento da poesia concreta, Jaccottet apresenta a escrita desenvolvida no romance *Rotor* de Ferdinand Kriewet, que, conforme a descrição apresentada no artigo, é um

livro de 100 páginas sem pontuação, sem espaços em branco. Não tem começo ou fim adequado, onde o leitor pode abordá-lo onde quiser. Sem história, sem enredo, sem personagem, sem progressão: “a utopia do agora”, de um presente perpétuo, como afirma o seu apresentador. (INVENÇÃO, 1962, n.2, p. 70).

Os comentários do crítico sobre a escrita do romance *Rotor* remetem à escrita do artigo *Max Bense sobre Brasília*, em que é possível realizar releituras em vários níveis de abordagens. Haroldo de Campos, em “O texto como descomunicação (Hoelderlin)”, escreve sobre o artigo citado, no qual

dissolve a “função comunicativa” numa bruma de significantes, deixando que o “sentido” se constitua pelo mero contágio destes, como uma aura



Fig. 109 – Brasília, c.1959  
Foto: Marcel Gautherot  
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

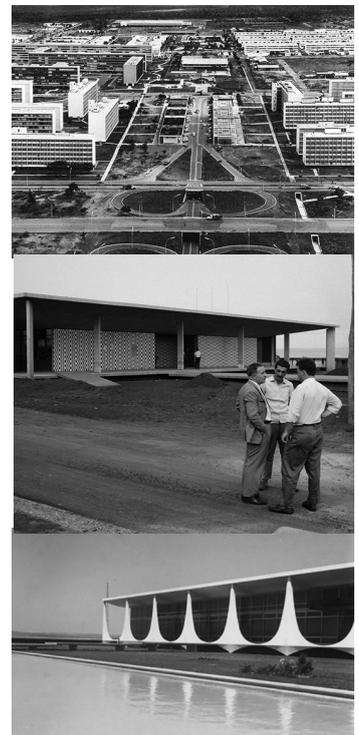


Fig. 110 – Fotos de Brasília, 1961

Fonte: <https://zkm.de/en/elisabeth-walther-bense>

cintilante, enquanto os significados decorativos resvalam para o abismo, para o vazio. (CAMPOS, H., 1976, p. 89-90).

Jaccottet lembra que a palavra possui uma ordem diferente das notas musicais, das cores, das linhas, pois seu papel como significante, tradutor, não pode ser totalmente negado.

O artigo é finalizado com reflexões do crítico acerca de como avaliar a poesia concreta cuja concepção se dá a partir de experiências completamente opostas às suas e, reconhecendo o valor da nova poética, reivindica uma atenção séria para ela que se encontre ligada aos grandes movimentos da mente moderna.

Em “Contexto de uma vanguarda” (1960), escrito para a apresentação da antologia de poemas do grupo concreto de Fortaleza, Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 151) inicia o texto com as palavras de Norbert Wiener: “Viver efetivamente é viver com a informação adequada”, e, a partir delas, declara que “só é contemporâneo o homem que se situa no âmbito de um sistema informativo proporcionado ao tempo em que vive”. Mais adiante, Haroldo de Campos afirma: “a poesia concreta fala a linguagem do homem de hoje. Livra-se do marginalismo artesanal, da elaborada linguagem discursiva e da alienação metafórica que transformaram a leitura de poesia em nosso tempo”. A seguir, cita Maiakóvski:

“é preciso saber organizar a compreensão de um livro”; e: “a boa acolhida da massa é o resultado de nossa luta e não o efeito de alguma camisa mágica na qual nascessem os livros felizes de certos gêneros literários”; pois: “quanto melhor o livro, tanto mais ele ultrapassa os acontecimentos”. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 152).

Maiakóvski (1991, p. 62), engajado na construção do socialismo na Rússia, colocou-se na missão de fazer o público geral apreciar a grande poesia. Em *Poética: como fazer versos*, escreveu:

É preciso trabalhar para que, sem lhe diminuir a seriedade, a poesia se torne acessível às massas. Assim, quando alguém lhe pegar e a ler cinco vezes, exclamará: são difíceis de compreender, mas uma vez entendidos enriquecem o espírito e a imaginação, reforçam a vontade de lutar pelo socialismo. (MAIAKÓVSKI, 1991, p. 62).

Maiakóvski, com essa missão de que a boa poesia chegasse até aos operários, realizou trabalhos com os vários meios de comunicação que estavam surgindo na época. Os cartazes publicitários foram a inspiração para os poemas-cartazes, “janelas da Rosta”, os quais são fruto dos trabalhos que desenvolveu para a Agência Telegráfica Russa (Rosta).

Nas artes gráficas, desenvolveu obras em parceria com El Lissitzky, desenhos da série “Proun”. Também colaborou nos trabalhos de fotomontagens de Rodtchenko e do cineasta Dziga-Viértov; foi dramaturgo e realizou trabalhos com artistas construtivistas. Boris Schnaiderman (2014, p. 73) escreve que o mestre de Maiakóvski era Khlébnikov, e destaca os escritos utópicos “A Cisneia do Futuro” e “O Rádio do Futuro”.

A ideia do poema-cartaz encontra-se aplicada no poema “Cubagrama” (1960/62), de Augusto de Campos, em que a página adquire a forma de um cartaz, uma vez que o poema avança os limites da mancha gráfica da página. Já o poema “Greve” (1961) possui encarte impresso em papel de seda cuja informação se superpõe à palavra-chave do poema, grafada 44 vezes, em caixa-alta: GREVE. O poema “stèle pour vivre nº 3” / “estela



Fig. 111 – Cartaz Rosta

Fonte: <https://traducaoliteraria.wordpress.com/2018/05/18/15-poemas-de-vladimir-maiakovski/>



Fig. 112 – Fotomontagem de Lazar Markovich

Lissitzky (1890-1941)

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/el-lissitzky>

cubana” (1962) de Décio Pignatari também possui características do poema-cartaz.

Affonso Ávila cita a tese *Da função moderna da poesia*, apresentada por João Cabral de Melo Neto (1994, p. 768) ao Congresso de Escritores do IV centenário de São Paulo, em 1954, entres os fatores destacados para sua tomada da consciência crítica. A tese de João Cabral tratou da relação entre o poema moderno e o leitor que, em função de sua rotina diária, não tem tempo para a poesia, considerada não funcional pelo poeta pernambucano, e com isso exigindo do leitor um esforço sobre-humano para se colocar acima das contingências da vida. Assim, Cabral discorre sobre a relação dos poetas modernos com os novos meios de comunicação, como rádio, cinema e televisão.

A questão da relação da poesia com os novos meios de comunicação, que Cabral levou ao Congresso, foi desenvolvida pelos poetas concretos nos anos 1960, quando realizaram experimentações poéticas voltadas ao digital no momento em que eram discutidas as teorias da cibernética, de Norbert Wiener, e as da informação estética, de Max Bense e Abraham Moles.

Daí surgiu o interesse do grupo *Invenção* por Maiakóvski, que participava dos debates teóricos dos formalistas russos cujas pesquisas tinham uma perspectiva científica que levou o poeta russo à prática do experimentalismo. Em *Poética: como fazer poesia*, Maiakóvski escreveu:

Os meios técnicos de trabalhos sobre uma palavra são de uma variedade infinita. É inútil falar disto, porque a base do trabalho poético [...] consiste justamente na invenção desses meios, e não justamente esses meios que fazem do escritor um profissional. (MAIAKÓVSKI, 1991, p. 45).

Para Schnaiderman (2014, p. 76), o cientificismo de Maiakóvski liga-o a algumas grandes concepções do século XX, como com a relação poundiana entre poesia e ciência. E essa compreensão de que as novas condições do mundo moderno obrigam a busca de novas formas de arte fez com que o poeta russo anulasse a diferença rígida entre prosa e poesia. Nesse sentido, ele renunciou a noção moderna de *texto* formulada por Max Bense.

Nathaniel Wolfson, em “A correspondência entre Haroldo de Campos, Max Bense e Elizabeth Walther: uma primeira leitura”, transcreve e traduz uma carta escrita em francês por Haroldo de Campos (16.12.61). Nessa carta, imediatamente após a primeira viagem de Bense e Walther ao Brasil, o poeta expõe as associações entre a estética de Bense e os formalistas russos:

meu estudo de maiakovski já está concluído, é notável como as ideias do grande poeta russo da teoria poesia pode ter um significado preciso, à luz da sua nova estética estatística; p. ex.: o conceito de novidade em maiakovski em comparação com a característica original da informação estética: “na obra poética, novidade é essencial e obrigatória. o material de palavras e dos grupos de palavras de que dispõe o poeta deve ser reelaborado. se para a elaboração do verso utiliza-se o velho entulho verbal, ele deve estar em rigorosa correlação com a quantidade do material novo. da qualidade e quantidade deste novo material vai depender o emprego de semelhante liga. (Trad. Schnaiderman, Boris. A Poética de Maiakóvski. São Paulo: Perspectiva. 1971. 172.) meu trabalho sairá na revista do livro (ministério da cultura): eu abordo as posições de maiakovski sobre a produção e o consumo da obra poética; como uma demonstração de seu método eu anexo a tradução em português do poema “para sergei iessienin”. (CAMPOS, H. apud WOLFSON, 2015, p. 91; tradução livre).

No mesmo artigo, Nathaniel Wolfson (2015, p. 82) observa que o interesse de Haroldo de Campos e Max Bense estava nas formas literárias experimentais. Destaca-se o interesse de Haroldo de Campos para as análises que Bense realizou de textos de Gertrude Stein, Francis Ponge, Arno Holz, *Noigandres*, entre outros.

A partir dessas correspondências trocadas entre Bense, Walther e Haroldo de Campos, o pesquisador escreve a respeito da relevância de Max Bense e Elisabeth Walther para a divulgação da arte e literatura brasileira na Europa, além de observar o registro contido nas cartas sobre as questões políticas que permeavam a arte e o design nos paradigmas da Escola de Ulm, que envolviam os interesses dos governantes da época.

A abertura dos poetas concretos para com Cassiano Ricardo manteve-se até a *Invenção 2*. Conforme Khouri:

Tudo indicava que a coisa se encaminharia para um ecletismo desdiferenciador, o que realmente não aconteceu, já que o experimentalismo concretista e dele decorrente acabou por caracterizar a publicação, radicalizando-se cada vez mais. (KHOURI, 2006, p.30).

De fato, as ideias nacionalistas e o interesse no projeto da autonomia da língua brasileira de Cassiano Ricardo eram conflitantes com as dos poetas concretos, que defendiam a projeção da poesia nacional para o exterior. Para eles, o interesse não se encontrava no território da língua, mas no das linguagens advindas das inovações promovidas pela ciência e pela tecnologia; conseqüentemente, a postura do grupo *Noigandres* estava alinhada com a radicalidade dos movimentos de vanguarda. A esse respeito, Pignatari, em “Vanguarda como Antiliteratura”, escreve:

As línguas são apenas manifestações particulares da linguagem. A obra de arte verdadeiramente nova e inovadora atua no campo da linguagem criativa e criadora de realidades (entendidas como novas relações-conteúdos transferíveis). A poesia nova cria antes quantidades do que qualidades, pois que é antes criadora de processos do que produtos acabados. (PIGNATARI, 2004, p. 122).

As palavras de Pignatari transmitem as ideias de Abraham Moles e Max Bense, os formuladores da “teoria informacional da forma estética” que foi a base para que muitos artistas desenvolvessem criações artísticas, como as da Op-arte, as artes cinéticas e obras estéticas no computador.

Nos caminhos do totalitarismo que vigorava na época, os artistas voltaram a polarizar suas poéticas para as tendências da direita ou da esquerda. Khouri escreve que

Cassiano Ricardo, por conservadorismo, havia se posicionado contra a publicação, na revista, dos poemas que traziam Cuba por tema, mas seus argumentos foram rechaçados, permanecendo minoria, e as peças foram veiculadas. (KHOURI, 2006, p. 30).

O terceiro número da revista acentuou ainda mais a tendência para o esquerdismo. Desse modo, o poeta nacionalista não tinha mais como integrar a equipe editorial da *Invenção*.

Assim, Cassiano Ricardo se desvincula do grupo *Invenção* e integra o grupo *Práxis* de Mário Chamie, que, em 1962, havia inaugurado seu grupo com a publicação do livro *Lavra-Lavra*.

### 3.2.4 invenção·3

#### 3.2.4.1 editorial

A equipe editorial de *Invenção 3*, publicada em junho de 1963 com capa de cor azul celeste, foi composta por Augusto de Campos, Décio Pignatari, Edgard Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Pedro Xisto e Ronaldo Azeredo.

Com a epígrafe de Sartre, que abre o Editorial do terceiro número da *Invenção*, os editores evidenciam a ideia do “make it new” de Ezra Pound:

Il est manifeste [...] que l’action historique ne n’est jamais réduite à un choix entre des donnés brutes mais qu’elle a toujours été caractérisée par l’invention de solutions nouvelles à partir d’une situation définie. Sartre (INVENÇÃO, 1963, n.3, p. 3).

(Em tradução livre e grifo nosso: “É evidente [...] que a ação histórica nunca é reduzida a uma escolha entre dados brutos, mas que sempre foi caracterizada pela invenção de novas soluções baseadas em uma situação definida.”)

O Editorial da *Invenção 3* disserta sobre o contexto político do Brasil da Era Vargas, que, sob influências dos Estados Unidos, desvirtuavam o caminho das artes visuais que se direcionava para a superação das contradições do artesanato na sociedade em industrialização.

O período de polarização ideológica que o meio artístico estava vivendo é expresso nas palavras dos editores, que reafirmam a disposição de luta em prol da arte de vanguarda criativa e experimental: “Nós acreditamos no trabalho em equipe, no trabalho criativo em equipe” (INVENÇÃO, 1963, n.3, p. 3).



Fig. 113 – Capa: *Invenção 3* (junho de 1963)  
 Fonte: <https://poesiaconcreta.com.br>

A radicalidade do grupo é reforçada com a célebre frase de inspiração poundiana:

na geleia geral da arte brasileira, alguém ou algo tem de fazer a função de medula e osso. Rigor: não-dogmatismo, não-sectarismo, não-oportunismo, antiburocracia. Rigor revolucionário, dialeticamente. (INVENÇÃO, 1963, n.3, p. 3).

O grupo concretista também expressa o espírito de competição que existia na época ao apresentar a poética do grupo *Praxis* como “diluição de processos concretos e cabralino” e a da poesia nova “de *Invenção* – [que] se destina ao povo-produtores, Da revolução.” Desse modo que, o Editorial, com a classificação que Pound dava para aqueles que buscam “os elementos puros” na literatura – *inventores, mestres e diluidores* –, colocou Mário Chamie e Cassiano Ricardo num grau menor em relação aos poetas da poesia nova (INVENÇÃO, 1963, n.3, p. 3).

O Editorial é finalizado com o anúncio do manifesto e trabalhos diversos dos novos músicos brasileiros que tomaram posição histórica face à situação reinante. Ou seja, anuncia a publicação dos manifestos e textos do Grupo Música Nova, cujas origens se encontram no movimento da Música Viva liderado por Hans-Joachim Koellreutter em 1939.

Koellreuter, professor e compositor alemão, além de ter sido o fundador da Música Viva, foi o idealizador de importantes centros de ensino de música como os *Cursos Internacionais de Férias*, em Teresópolis. Na quinta edição do Curso, 1954, Décio Pignatari, em parceria com os músicos Luiz Carlos Vinholes, Damiano Cozzella e outros, realizou leituras de poemas concretos.

### 3.2.4.2 grupo música nova (1963, Manifesto)

O manifesto anunciado é o “Manifesto do Grupo Música Nova”, com o qual Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira e Alexandre Pascoal

reitera[m] e radicaliza[m] o empenho por reformas estéticas nas linguagens, privilegiando as correntes do serialismo integral e as pós-seriais, repudiando os nacionalismos artísticos. (DUPRAT; VOLPE, 2009, p. 575).

O Manifesto é finalizado com uma frase que se tornou uma bandeira do grupo *Noigandres*, agora grupo *Invenção*: “maiacóvski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

A apresentação gráfica e o estilo da escrita do Manifesto remetem ao texto-manifesto do grupo *Noigandres* “Plano-Piloto para Poesia Concreta”. Nas publicações subsequentes da *Teoria da Poesia Concreta* feitas após 1961, a frase do poeta e revolucionário russo fica incorporada ao final do texto-síntese, com o título de *post-scriptum 1961*.

Régis Duprat (irmão de Rogério Duprat) e Maria Alice Volpe (2009, p. 576), em “Vanguardas e posturas de esquerda na música brasileira (1920 a 1970)”, confirmam a relação do Grupo Música Nova com o grupo *Noigandres*:

[Música Nova] Opta por uma visão “analógico-sintética” dinâmica e moderna, consentânea com o “plano piloto para a poesia concreta”, do grupo Noigandres da poesia concreta. [...] A proposta de uma nova teoria dos afetos voltada para o consumo e a criação, fatores que se precipitaram no período



Fig. 114 – Rogério Duprat (1932-2006)

Fonte: <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/biografias/rogerio-duprat>

de pós-guerra, deu ao Manifesto de Música Nova a noção lúcida da necessidade de um equilíbrio entre o que se chamava informação semântica e informação estética, raramente encontrado em fase posterior, em particular na década seguinte, em que predominou o estruturalismo. (DUPRAT; VOLPE, 2009, p. 576).

Na sequência do “Manifesto do Grupo Música Nova” são publicados os artigos “Em torno do Pronunciamento”, de Rogério Duprat, e “Debussy”, de Gilberto Mendes, nos quais são desenvolvidas as propostas do grupo – o qual, de acordo com Duprat e Volpe (2009, p. 576), visava um reexame do próprio conceito de fruição estética.

A ligação do grupo *Noigandres* com a música de vanguarda vem desde 1952, quando seus integrantes frequentavam a Escola Livre de Música da Pró-Arte (criada por H.J. Koellreuter), onde, em 1955, foi realizada a leitura de três poemas do *Poetamenos*. Essa leitura integrava a programação do espetáculo comemorativo do primeiro aniversário do movimento *Ars Nova*, cuja direção foi do maestro Diogo Pacheco. As oralizações do *Poetamenos* foram apresentadas ao lado de composições musicais de Webern, Ernest Mahler e Cozzella.

Na entrevista de Júlio Medaglia – publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* de 22 de abril de 1967, Suplemento Literário, p. 5, com o título “Música, não-Música, Anti-Música” –, participaram Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes. Nessa matéria, pode-se observar o alinhamento das propostas musicais dos compositores participantes da entrevista de Júlio Medaglia com a poética do grupo *Noigandres*. Por exemplo, o relato de Rogério Duprat, no qual afirma que o fato de o poema “Organismo” de Pignatari constar na apresentação da VI Bienal de São

Paulo, 1961, fez com que todos do grupo largassem “brasa no estudo de teoria da informação, comunicação, cibernética e outros trecos”. O compositor declara:

Nossos bate-papos com o grupo *Noigandres* e os materiais que lemos nesse tempo creio que foram vitais: já nos [a]tiçavam, ambas as coisas, para um “approach” semântico da criação, já que estávamos todos voltados (hoje não temos dúvidas sobre isso) só pr’os problemas de sintaxe. (MEDAGLIA, 1967).

O Grupo da Música Nova manteve suas participações na *Invenção* até o último número, o quinto (dez. 1966-jan. 1967). A matéria “Música, não Música, Anti-Música” (MEDAGLIA, 1967, p. 5), que registra o percurso dos integrantes do Grupo, serve como contextualização para as matérias que viriam a ser publicadas nos números seguintes da *Invenção*.

As ideias da poesia concreta influenciaram não apenas o Grupo Música Nova, mas também a música popular urbana da década de 1960, de Caetano Veloso e Gilberto Gil – ou seja, a Tropicália. Sobre isso, Duprat e Volpe escrevem:

A Tropicália absorveu as tendências da Poesia Concreta, de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, [...] e as propostas de renovação das linguagens artísticas, difundidas pelo Grupo Música Nova, suscitando uma interação entre a tradição popular brasileira, a vanguarda e a cultura pop internacional. A interação pode ser interpretada como alternativa para a agregação dos polos erudito-popular tentada anteriormente por Mário de Andrade; agora, porém, superando as fronteiras entre a “alta e a baixa cultura”. Tal superação se deve à influência da teoria da comunicação em voga na época, como também à retomada do pensamento antropofágico de Oswald de Andrade, pelo qual

o nacional “deglute” e se apropria da cultura pop internacional e das vanguardas. (DUPRAT; VOLPE, 2009, p. 576-577).

Augusto de Campos publicou vários ensaios sobre Caetano Veloso e o movimento da tropicália, 1967, onde relacionou as ideias da antropofagia de Oswald de Andrade com as propostas do grupo tropicalista liderados por Caetano Veloso e Gilberto Gil que realizaram experiências sonoras na década de 1970. Elas encontram-se registradas em “Araçá azul” (1972), “Transa” (1972), “Jóia” (1975) entre outros. A destacar “Acrílico” e leituras dos poemas “Pulsar”, “Dias, dias, dias” realizadas por Caetano Veloso.



Fig. 115 – Caetano Veloso entre Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos  
Fonte: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2015/02/1991-parceiros-haroldo-de-campos.html>



Fig. 116 – Cantores e compositores que participaram da Tropicália, 1967  
Fonte: <https://www.ebiografia.com/tropicalia/>

### 3.2.4.3 *in memoriam* de Mário Faustino (Benedito Nunes)

“O Projeto de Mário Faustino” de Benedito Nunes, a “Antologia poética de Mário Faustino” e o poema “A Mário Faustino, aeromorto” de Augusto de Campos compõem *In memoriam de Mário Faustino* (1930-1962), tributo para o autor de *O Homem e sua Hora*, que faleceu precocemente num acidente aéreo.

A partir da leitura de *O Homem e sua Hora*, Benedito Nunes (INVENÇÃO, 1963, n.3, p. 20-30) discorre sobre a poética de Mário Faustino. O desenvolvimento desse texto, “O Projeto de Mário Faustino”, é tematizado a partir de trechos de frases do autor, selecionados a partir da própria obra do poeta e também da sua produção como crítico literário. Assim, para o tema apresentado pela frase de número 4, “Acho a poesia concreta muito séria”, o filósofo escreve que “Mário Faustino tinha consciência de seu débito para com o concretismo” – isso pode ser verificado nos dois trechos de uma carta de Faustino destacados por Benedito Nunes: “Meus últimos poemas são primos da poesia concreta: não são irmãos nem filhos” e, mais adiante, “Minha experiência tende agora no sentido de ‘coisificar’ o mais possível as palavras, reificá-las, usando todos os instrumentos para fazer do poema uma ‘natura naturans’”.

Os trechos destacados do programa de trabalho de Mario Faustino, de 1958, mostram que o poeta pretendia incorporar as ideias da fase fenomenológica dos poeta concretos:

Importante para a compreensão de meus atuais rumos poéticos: compreender, a um tempo, o complexo cultural *Pound-Apollinaire-Mallarmé-Eisenstein, Arquiteturaplanejamentourbanoeregionalatuais*. Já se fala em sintaxe ideogrâmica. (INVENÇÃO, 1963, n.3, p. 25).

Essas ideias se encontram no artigo de Mario Faustino (1977, p. 209-218), que no período entre 23 de setembro de 1956 a 1º de novembro de 1958 foi editor da página “Poesia-Experiência” do Suplemento Literário do Jornal do Brasil. Ou seja, em “A poesia ‘concreta’ e o momento poético brasileiro”, no qual, após um panorama da poesia atual no Brasil, o poeta e crítico constata a necessidade de um movimento de vanguarda sério e vivificante para tirar a poesia brasileira da “pasmaceira” e defende o grupo *Noigandres*, que denomina de “concretistas”, classificando-os como “extremistas, combativos, proselitistas, exclusivistas etc.” e sugerindo que as propostas dos poetas concretos deveriam ser incorporadas em outros setores e de outras maneiras à corrente viva de nossa poesia.

O texto que se segue ao tributo a Mário Faustino é “Poesia Concreta”, de Max Bense – escrito na ocasião do quinto número da revista *Noigandres*, que foi dedicado aos dez anos de existência do grupo homônimo.

#### **3.2.4.4 poesia concreta** (Max Bense, tradução de Haroldo de Campos)

Max Bense (1971, p. 190) apresenta um panorama do percurso da Poesia Concreta na perspectiva da literatura progressiva, que é aquela na qual “novos elementos e características que vão emergindo” e que “inclui a descoberta e a experimentação dos mesmos na atividade literária”. A Poesia Concreta é apresentada pelo autor como um movimento com repercussões nacionais e internacionais: ele destaca as exposições realizadas no Brasil e no exterior, e as influências e as repercussões do movimento internacional da poesia concreta no meio cultural e artístico.

Na perspectiva teórica, Bense (1971, p. 194-195) observa que uma obra concreta é elaborada em função da materialidade dos elementos que a constroem; portanto, arte concreta pode ser entendida também como arte material. E é justamente o fato de a palavra ser trabalhada a partir de sua materialidade que faz a leitura convencional da poesia se libertar da sua distribuição linear – “textos-cadeias” – para adquirir sua distribuição, sua leitura, no plano que o filósofo denominou de “textos superfícies”. Estes, à luz da “Teoria do texto”, possibilitam uma análise que é desenvolvida em três fases: “de ordem topológica (propriedades dimensionais e de proximidades)”, “de natureza semiótica (relativa aos signos)” e “estatística (relativas às frequências)”.

A análise do filósofo e matemático dos “textos” da poesia concreta, nos âmbitos topológicos, semióticos e estatísticos, mostra que a “informação estética” dos poemas concretos tem características de natureza indicial. Bense escreve:

a simultânea materialidade verbal, vocal e visual das palavras constitui sua fatalidade [*Gegebenheit*] de maneira plenamente real, não ideal, irreal ou possível, e a realidade, dotada dessa peculiar autonomia, só é possível à compreensão de maneira primacialmente indicial. Só em relação a esse mundo próprio indicial dos textos da poesia concreta podem formar-se, no curso da evolução semiótica do texto, símbolo ou ícones. (BENSE, 1971, p. 197).

O filósofo também apresenta a análise de Elisabeth Walther do poema “vai e vem” de J. L. Grünwald, na qual observa a questão da microestética da poesia concreta. Nesse tipo de poesia, as palavras não são utilizadas somente como nível verbal, mas também são elaboradas no nível das classificações do signo: *qualisign*

(qualidade que é um signo), *sinsign* (objeto individual ou acontecimento que são um signo) e *legisign* (lei ou tipo geral que se comportam como signo).

Com os fundamentos da Teoria da Gestalt, da Teoria Geral dos Signos e da Teoria da Informação Estética de Abraham Moles, Bense identifica na poesia concreta um processo que leva a uma síntese, a uma “configuração” [*Gestaltung*] cujo resultado é a formação de supersignos e da “pureza” (grau de ordem). O filósofo explica:

Na poesia concreta, ocorre o caso peculiar de uma “configuração”, que, com o crescente grau de “complexidade” (Moles), ganha também em “pureza”. O processo de signos, que se desenrola na configuração dos textos da poesia concreta, revela-se, à análise estatística, como um processo que projeta o texto não como um mero conjunto de elementos articulados ([Wilhelm] Fucks), mas como um conjunto articulado de signos, um processo, pois, que permite distinguir a conjugação estética das classes de signos. (BENSE, 1971, p. 199).

Na sequência, o filósofo também observa que “a poesia concreta só em pequena escala é possível de maneira intuitiva. Seu princípio criativo do desvendamento estético da temática-de-signos das palavras é de natureza metódica”. Disso, Bense (1971, p. 199) conclui que a poesia concreta é “poesia consciente, que comunica sua realidade estética de maneira absoluta e total numa linguagem de signos cujas classes combina, e estes signos são na verdade palavras”, ou palavras-signos “portadoras construtivas de signos”.

Os fundamentos da “Teoria da Informação Estética” de Max Bense serão apresentados de modo mais detalhado no próximo capítulo, “Temas paralelos: ideias e fundamentos”.

### 3.2.4.5 laboratório de textos (Pedro Xisto)

Na sequência encontra-se publicado o artigo “Laboratório de Textos”, o qual delinea a proposta de Pedro Xisto Pereira de Carvalho que foi apresentada no *III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, ocorrido em João Pessoa, Paraíba, em dezembro de 1962. Nele, o poeta e crítico detalha a organização de um *Laboratório de Textos*, que, a partir do conceito de *Textos* ou de “textos estéticos” de Bense, realizasse *criações* experimentais de “textos”, inclusive de traduções com a utilização de aparelhos, máquinas destinadas a ensinar e traduzir, laboratórios fonéticos e computadores eletrônicos.

O objetivo de Pedro Xisto com o trabalho de pesquisa, análise e criação é buscar

valores literários formais que sejam ou se tornem comuns ao Oriente e ao Ocidente, através de uma linguagem “reduzida” e, portando, condensada e concentrada (*Dichtung*) em imagens sintéticas, diretas, concretas, vitais. (INVENÇÃO, 1963, n.3, p. 44-45).

Pedro Xisto foi ligado ao grupo *Noigandres* desde 1958, quando já escrevia sobre crítica de poesia como convidado da *Folha da Manhã*. Com formação em Direito, foi adido cultural em embaixadas brasileiras no Japão e nos Estados Unidos, viajou pela Europa e pelo Oriente. A condição de teórico literário, jornalista e diplomata propiciou que o poeta visual e haicaísta difundisse internacionalmente a poesia de vanguarda brasileira. Por conseguinte, Pedro Xisto teve uma importante participação no Movimento Internacional da Poesia Concreta, não apenas com seus poemas, mas também com produções de textos teóricos e na divulgação das ideias e da produção poética do grupo *Noigandres-Invenção*.

### 3.2.4.6 poemas

Os poemas experimentais de origem nacional e internacional evidenciam a propagação do movimento da poesia concreta no âmbito internacional.

Os poemas publicados na *Invenção 3* foram composto com tipo serifado, Times. O motivo pode ter sido que a gráfica não tivesse a fonte tipográfica Futura.

A seguir, a relação dos poemas:

- Augusto de Campos: “A Mário Faustino, aeromorto”
- Mário Faustino: Antologia Poética: “Cavossonante Escudo Nosso”, “Ariazul”, “Moriturus Salutat” e “Dos Fragmentos”
- Manuel Bandeira: “O nome em si”
- José Paulo Paes: 4 poemas: “Cartilha”, “Epitáfio para um banqueiro”, “O suicida ou Descartes às avessas” e “Pavloviana”
- Félix de Athayde: 4 poemas: “corpo a corpo”, “jovens”, “Sertão 1” e “Sertão 2”
- Joaquim Francisco: “Sonetilhosemiconcretomadeinusa”
- Régis Duprat: 2 poemas; “ferumana” e “unumaangá”
- Luís Ângelo: 3 poemas: “a nuvem vai e vem”, “bola” e “chão”
- Osmar Dillon: 2 poemas: “P(L)ATRÃO” e “POBRE”
- Edgard Braga: 3 poemas: “um corpo”, “poema” e “dado”
- Pedro Xisto: “face faz-se”
- Haroldo de Campos: “topologia do medo”
- José Lino Grünwald: “dono do dolo”

- Décio Pignatari: 2 poemas: “abrir as portas” e “torre de babel”
- Augusto de Campos: 2 poemas: “PLUS VALIA” e “hiroshima, meu amor”
- Ronaldo Azeredo: “fragmentos de prosa”
- Ian Hamilton Finlay: 5 poemas: “pale eyes”, “s.o.s. põem”, “burn-fisher’s scale”, “o,d,e,” e “Look, see”
- Edwin Morgan: 4 poemas: “Summer Haiku”, “siesta of a hungarian snake”, “chinese cat” e “Unscrambling the waves at Goonhilly”
- Eugen Gomringer: 4 poemas: “beweglich”, “fisch”, “o” e “von tiefe”
- Fukiko Kobaiashi (trad. L. C. Vinholes): “poema”
- E. M. de Melo e Castro: “Monumento”
- Vladímir Maiacóvski (trad. Augusto e Haroldo de Campos): “Quadro completo da primavera” e “Balalaica”
- Andriei Vozniessienski (trad. Bóris Schnaiderman e Haroldo de Campos): “Na América”
- Ievguiéni Ievtuchenko (trad. Bóris Schnaiderman e Haroldo de Campos): “Verlaine”
- Pierre Garnier: 2 poemas: “Grains de pollen” e “Carnaval”

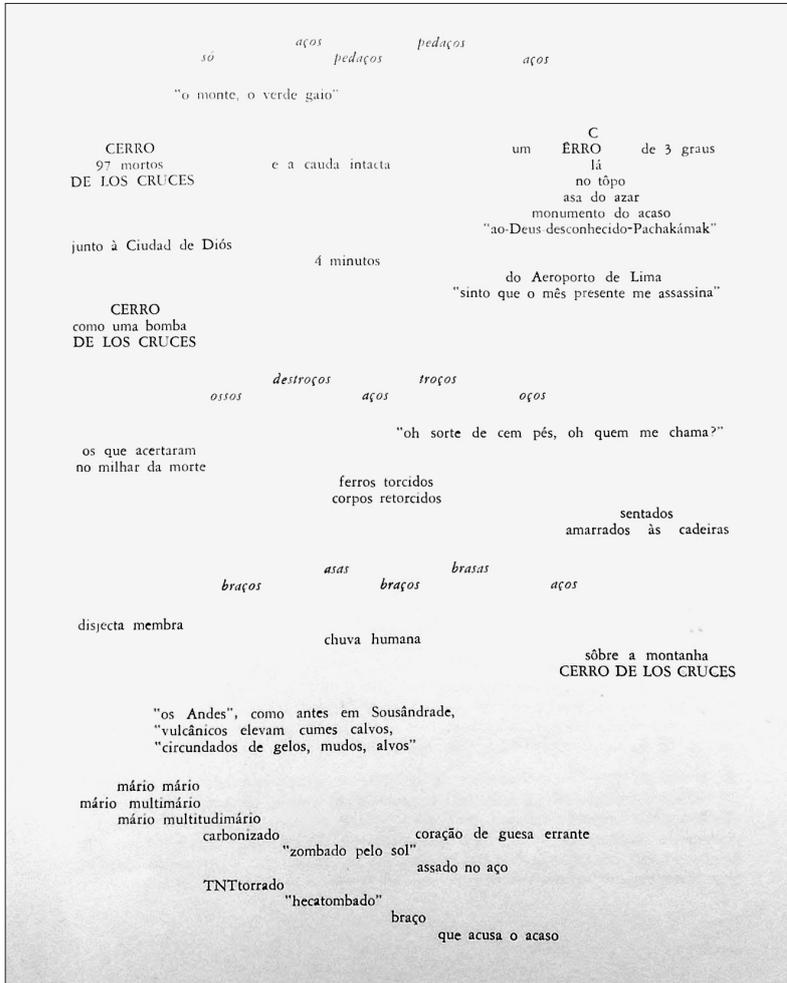
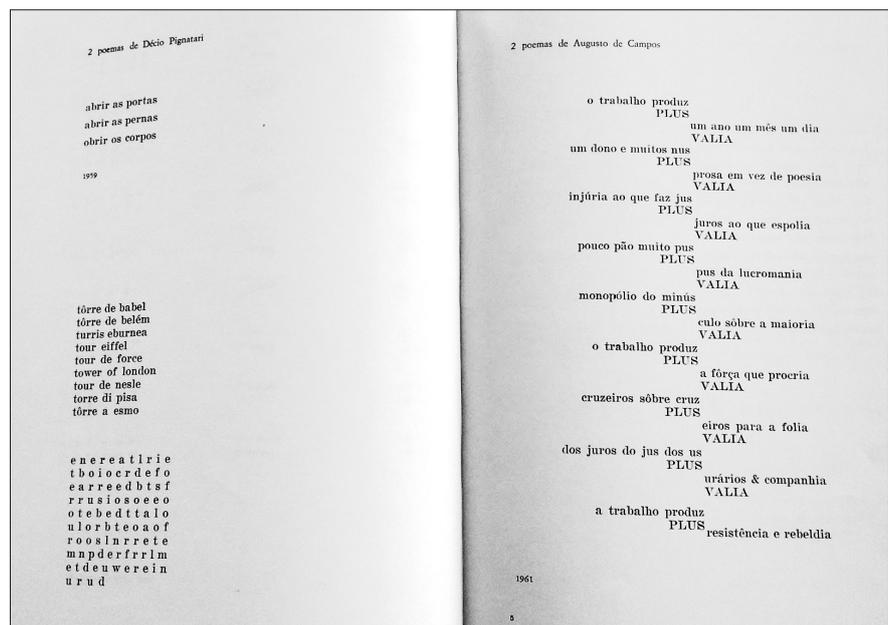


Fig. 117 – Reprodução fotográfica de "A Mário Faustino, aeromorto" (Augusto de Campos)  
 Fonte: INVENÇÃO, 1963, n.3, acervo Omar Khouri

Fig. 118 – Reprodução fotográfica de 2 poemas de Décio Pignatari: "abrir as portas", 1959, "torre de babel", 1960, e "PLUS VALIA", 1961, de Augusto de Campos  
 Fonte: INVENÇÃO, 1963, n.3, acervo Omar Khouri



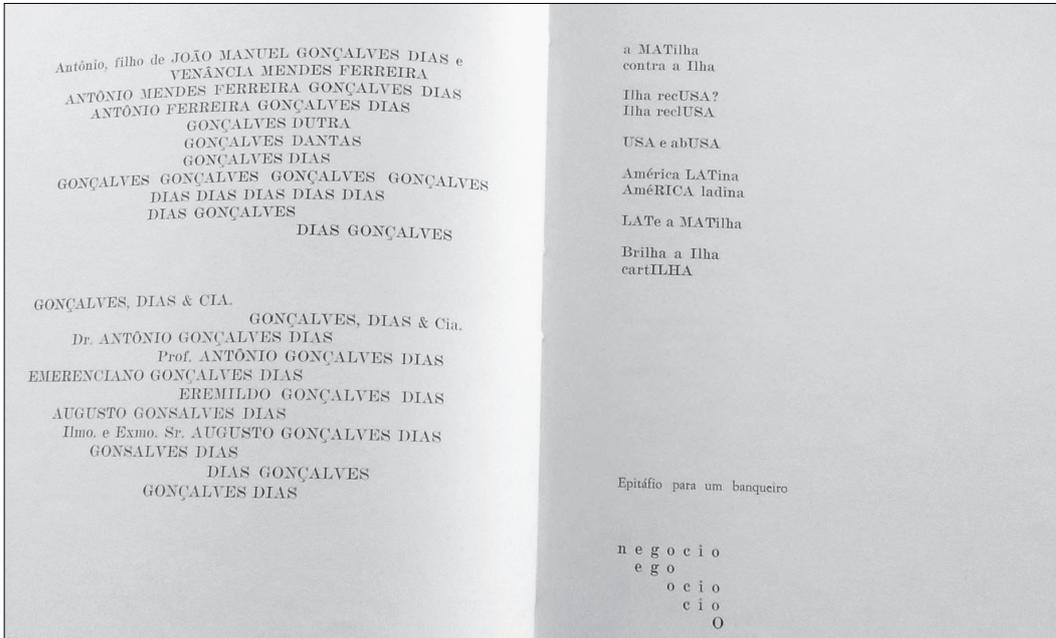


Fig. 119 – Reprodução fotográfica de “O nome em si” (Manuel Bandeira), “Cartilha” e “Epitáfio para um banqueiro” (José Paulo Paes)  
Fonte: INVENÇÃO, 1963, n.3, acervo Omar Khouri

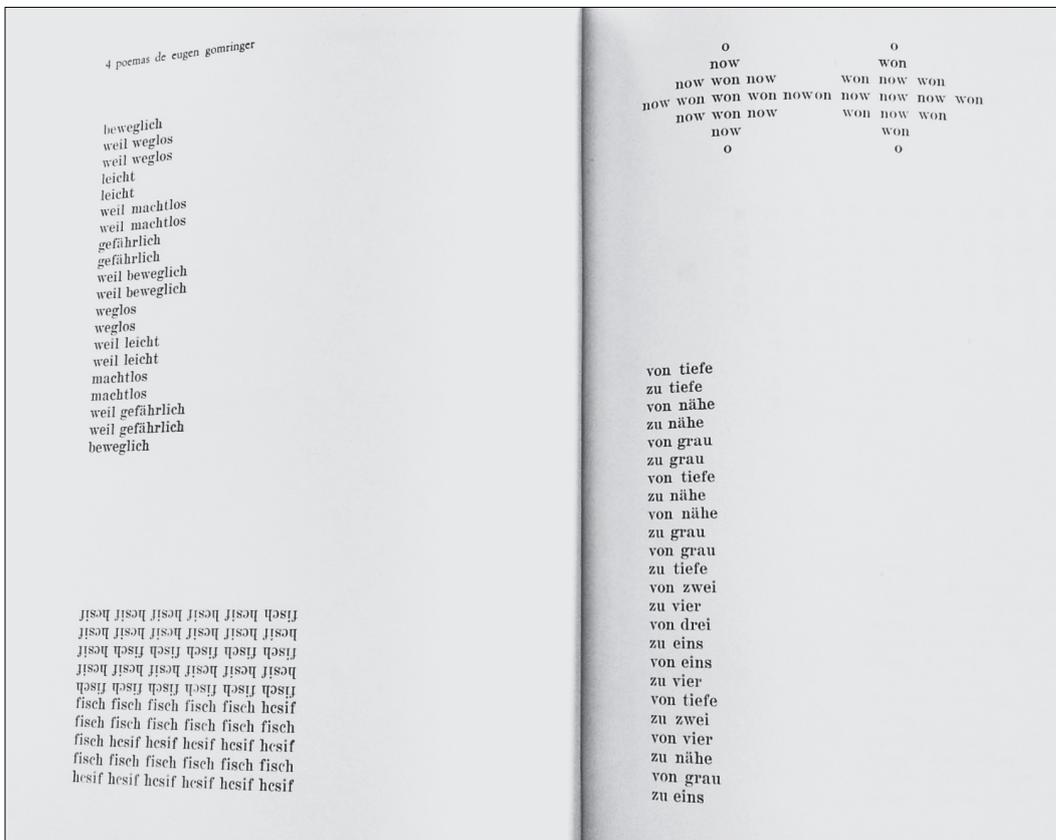


Fig. 120 – Reprodução fotográfica de 4 poemas de Eugen Gomringer  
Fonte: INVENÇÃO, 1963, n.3, acervo Omar Khouri

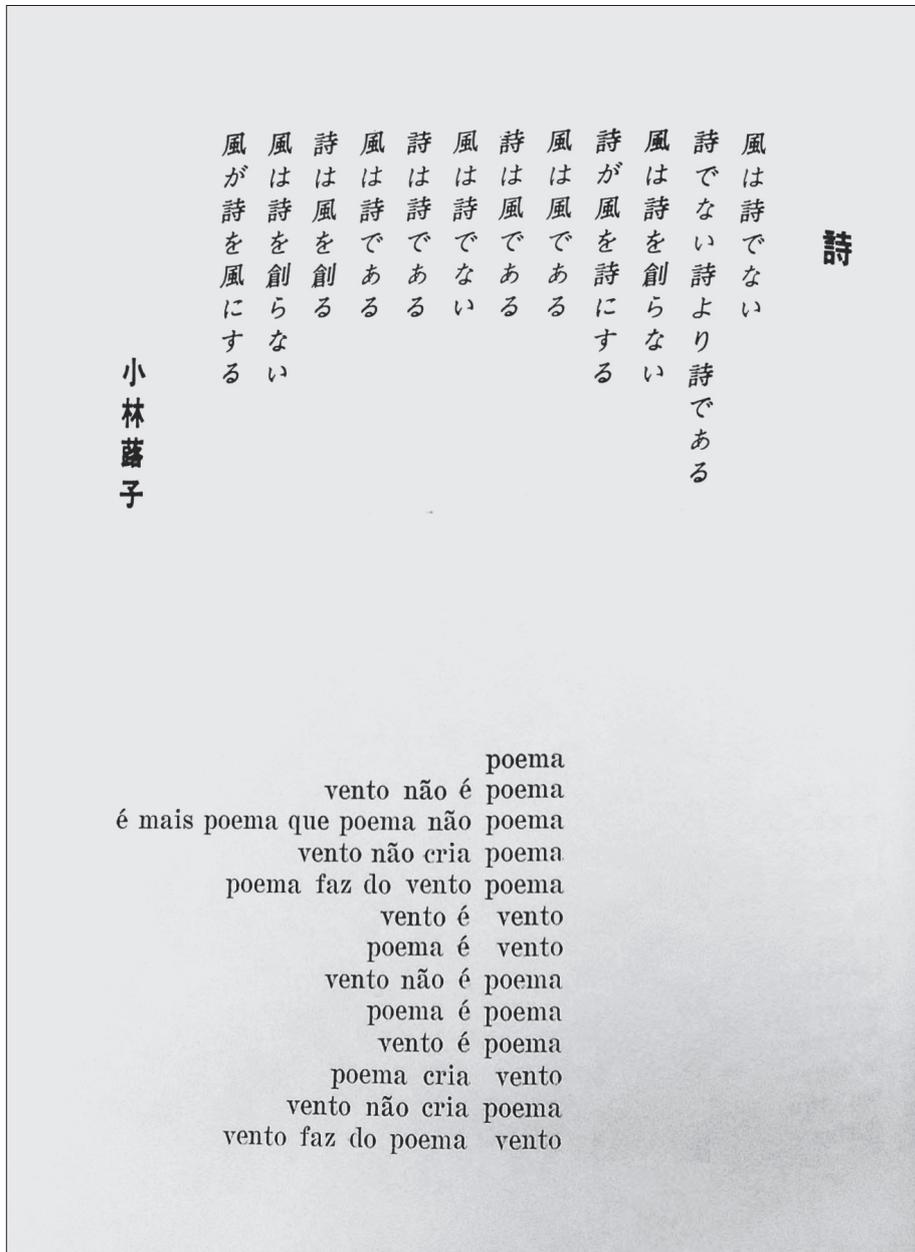


Fig. 121 – Reprodução fotográfica de “poema” (Fukiko Kobayashi)

Tradução: L. C. Vinholes

Fonte: INVENÇÃO, 1963, n.3, acervo Omar Khouri

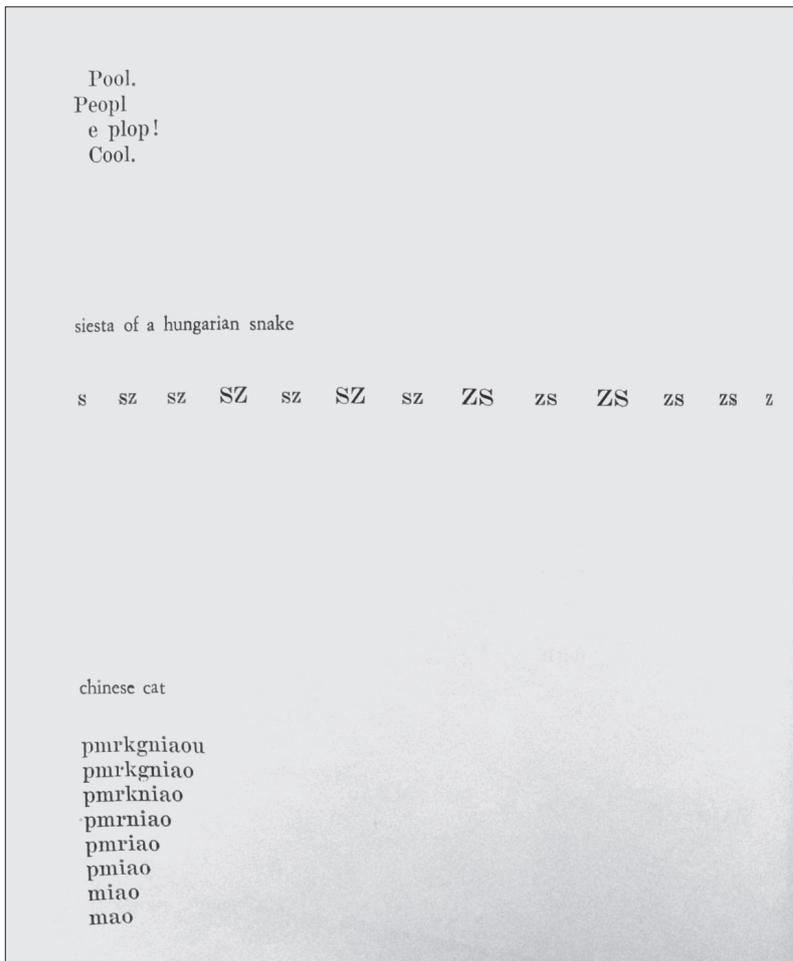


Fig. 122 – Reprodução  
fotográfica de:  
“Summer Haiku”,  
“siesta of a hungarian snake”  
“chinese cat”  
(Edwin Morgan)  
Fonte: INVENÇÃO, 1963, n.3,  
acervo Omar Khouri

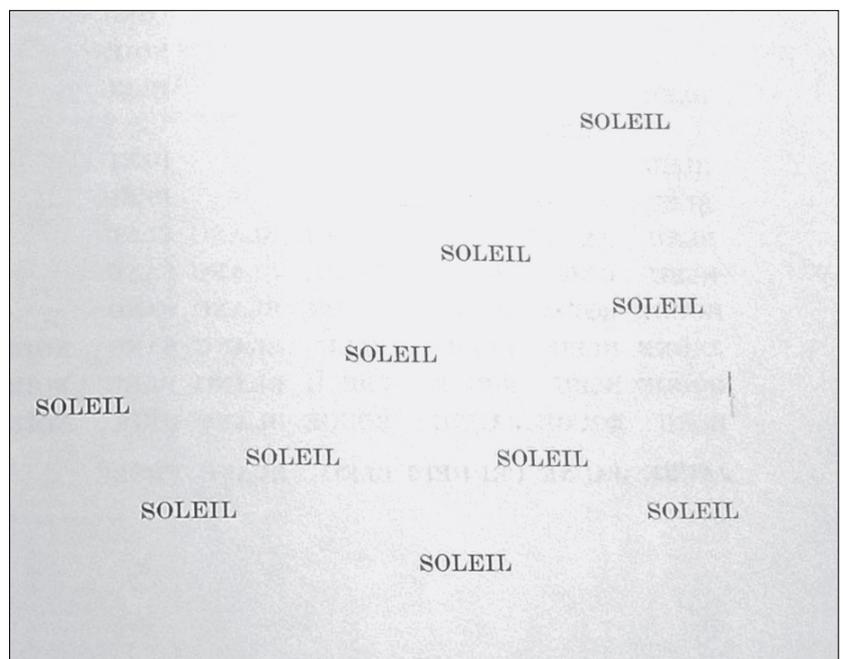


Fig. 123 – Reprodução  
fotográfica de  
“Grains de pollen”,  
1963 (Pierre Garnier)  
Fonte: INVENÇÃO,  
1963, n.3,  
acervo Omar Khouri

### 3.2.5 invenção·4

#### 3.2.5.1 editorial

Na *Invenção 4*, de dezembro de 1964, com capa laranja, Luiz Ângelo Pinto passa a integrar a equipe editorial. Em comemoração aos 10 anos do falecimento de Oswald de Andrade, a revista homenageia o poeta com as seguintes publicações: “Antologia”, o texto que a seção Móbile apresenta como “um dos mais significativos exemplos da prosa crítico-criativa de Oswald de Andrade” – extraído da revista *CLIMA*, São Paulo nº 4, setembro de 1941, páginas 136/139; o poema lírico-participante “Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão” (1942), vertido para o francês, com o qual evidencia a importância do poeta no âmbito nacional e internacional; um trecho inédito do “Diário Confessional” (fragmentos – 1948/1949) em que o poeta inventor da “poesia pau-brasil” e da “antropofagia” esboçou sua visão estética e crítica; e, para encerrar a homenagem a Oswald de Andrade, a fotomontagem “Estela ao pensamento bruto Oswald de Andrade”, produzida por Décio Pignatari e José Nania.

Na seção Móbile (*Invenção 4*), há uma Nota sobre a participação ativa de Edgard Braga, Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos nas atividades da *Semana Oswald de Andrade* – que ocorreu entre 23 e 31 de outubro de 1964. Entre os destaques da Nota estão: as conferências de Antonio Candido (“A Personalidade de O.A.”), Sábato Magaldi (“O Teatro de O.A.”) e Haroldo de Campos (“O Estilo de O.A.”); a exposição iconográfica da vida e da obra de O. A. organizada por Rudá de Andrade, na Sala de Mostras da Cinemateca; a edição especial dedicada à memória de Oswald de Andrade publicada



Fig. 124 – Capa: *Invenção 4* (dezembro de 1964)

Fonte: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?id=428222>



Fig. 125 – “Estela ao pensamento bruto Oswald de Andrade”, fotomontagem produzida por Décio Pignatari e José Nania

Fonte: *INVENÇÃO*, 1964, n.4, acervo Omar Khouri

n'O *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo* (n.403, 24.10.1964); e o lançamento do primeiro volume das Obras de O.A., o romance-invenção *Memórias Sentimentais de João Miramar*, pela Editora Difusão Europeia do Livro.

Retornando ao Editorial da quarta edição da *Invenção*, este destaca os artigos teóricos que tratam de

alguns dos temas e preocupações básicos da vanguarda de hoje [1964]: o problema da arte aberta e do probabilismo, o dos métodos estatísticos aplicados à crítica e à criação (programação de computadores eletrônicos para tal fim), o de uma poesia artificial (de tipo maquinal) em relação a uma poesia natural (clássico-tradicional). (INVENÇÃO, 1964, n. 4, p. 3).

Também merecem destaque alguns trabalhos mais recentes do grupo *Invenção*: "poemas-código" de Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto, poemas "popcretos" de Augusto de Campos, textos-galáxias (nova prosa) de Haroldo de Campos, ensaios de nova escritura poético-sígnica, além de poemas, na maioria inéditos, de poetas nacionais e estrangeiros de vanguarda. É na quarta edição da *Invenção*, quando o movimento da poesia concreta avança tanto nacional como internacionalmente, que os fundadores do grupo *Noigandres* direcionam suas poéticas de modo individualizado.

A nova música brasileira tem espaço na revista com os artigos "Nascemorre" de Gilberto Mendes (composição musical do poema de Haroldo de Campos) e "Movimento" de Willy Corrêa de Oliveira (composição musical do poema de Décio Pignatari).

José Lino Grünewald, que desde *Noigandres 5* integra o grupo *Invenção* e a equipe Editorial, encerra os artigos do quarto número da *Invenção* com o artigo "Viver

o cinema ou Godard ou A objetividade total”. O poeta, tradutor, jornalista e crítico literário e de cinema escreveu para os principais jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo da época: *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *O Globo*, *Tribuna da Imprensa*, *Última Hora*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde* e *Folha de S. Paulo*. Grünewald teve grande importância para o movimento da poesia concreta não só pelos seus poemas, mas também por sua atividade na divulgação e na teorização da poesia concreta.

### **3.2.5.2 a arte no horizonte do provável** (Haroldo de Campos)

Em “Depoimento sobre a arte e tecnologia: o espaço intersemiótico”, Haroldo de Campos (2003, p. 207-215) relata que o “Curso de Integração Ciência e Arte” (julho de 1963) foi uma iniciativa pioneira que tinha como tema a “Indeterminação na física e a criatividade nas artes contemporâneas”, que buscava um “novo humanismo integrativo de arte e tecnologia” para o qual várias atividades foram realizadas nas áreas da Filosofia, da Lógica Matemática, da Filosofia da História, da Física Superior, das Artes Plásticas, da Música e da Literatura. Entre os participantes estavam o físico-matemático e crítico de arte Mário Schenberg, o filósofo Gerd Bornheim, o músico Bruno Kiefer, o lógico-matemático Daguiomar Pedroso e o poeta e crítico Haroldo de Campos. Este, como responsável pela área da Literatura, realizou as seguintes conferências: “A arte no horizonte do provável”, “A poesia de Sousândrade”, “A poesia de João Cabral de Melo Neto”, “A prosa de Oswald de Andrade” e “A poesia concreta”.

Haroldo de Campos (2019, p. 15) desenvolve seu ensaio “A arte no horizonte do provável” na perspectiva da *provisoriedade do estético*, que, para o

poeta, é um aspecto da arte contemporânea, produto “de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação, [que] parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser”.

Na ideia da *fisiognomia* de uma época, Haroldo de Campos (2019, p. 16) escreve que assim como os conceitos da física clássica, que eram determinados pela rigidez e pela certeza, foram substituídos por noções de probabilidade e de indeterminação da física moderna (mecânica quântica), os materiais da arte clássica, considerados perenes, como o mármore e o bronze, foram substituídos na arte moderna por fragmentos apanhados dos despejos do cotidiano, exemplificado pelo poeta com a coluna MERZ de Kurt Schwitters.

O poeta observa que a ideia da *provisoriedade do estético* ou do “probabilismo integrado na fatura mesma da obra de arte como elemento desejado de sua composição” encontra-se em “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” de Mallarmé. Após a morte deste, descobriu-se que o poema inaugural da modernidade, denominado por Haroldo de Campos (2019, p. 17) de “poema-partitura, de 1897, poema circular” integra um projeto maior, que foi revelado por Jacques Scherer, em *Le Livre de Mallarmé* (1957). A esse respeito, Haroldo de Campos cita o pesquisador:

“O Livro engendra seu conteúdo” [...] pois, “construído sobre uma confrontação de páginas, não pode, se quer abolir todo acaso, falar senão de si mesmo e contornar seres que terá criado na ordem da necessidade”. (SCHERER apud CAMPOS, H., 2019, p. 17).

Haroldo de Campos (2019, p. 18) escreve, também, que o *Livre* de Mallarmé “incorpora a permutação e o movimento como agentes estruturais” e, ao fazê-lo,

aponta para uma nova física do livro, na qual as folhas podem mudar de lugar e ser lidas de acordo com certas ordens de combinação determinadas pelo autor-operador, que o poeta o considera ser mais que um leitor situado numa posição privilegiada: o leitor assume o papel de coautor anônimo que participa de um processo que anonimiza o *Livro*.

O ensaio disserta sobre a introdução do acaso nas composições da música instrumental e eletrônica, para as quais são destacadas as propostas de Webern, Boulez, Stockhausen e John Cage. Para que eles pudessem desenvolver formas para incorporar o probabilismo e o controle do acaso, foi necessária a criação da figura do intérprete, que adquire uma importante função no processo da criação da obra. Nas inovações desses citados, Haroldo de Campos (2019, p. 20-21) destaca também as notações musicais que são desenvolvidas para que o intérprete possa escolher entre as opções que não são mais lineares-horizontais, mas diagonais, verticais ou em giro – por exemplo, aquelas de Stockhausen: sua obra *Klavierstück XI* contava com a partitura original cujo aspecto era de um mapa ou planta, que se desenrolava e se adaptava numa estante portátil. O poeta recorre às palavras do compositor que fala a respeito das indicações que eram feitas para oferecer ao intérprete uma margem de liberdade na articulação geral do conjunto: “o intérprete olhará a folha sem intenção preconcebida e iniciará a execução da peça pelo primeiro grupo com que deparar seu olhar”. Em nota de rodapé, Haroldo de Campos observa que

Augusto de Campos, na série *poetamenos*, de 1953 (publicada em 1955), utilizara já cores para indicar temas diversos e diferentes orientações de leitura. Poemas dessa série, então ainda inéditos, despertaram o interesse de Boulez para com a poesia concreta brasileira. (CAMPOS, H., 2019, p. 20).

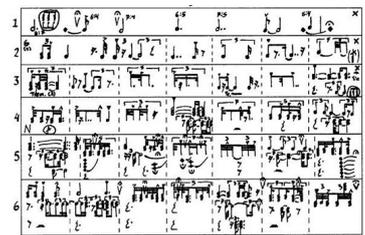


Fig. 126 – Fragmento de partitura “Klavierstück XI” (Stockhausen)

Fonte: <http://stockhausenspace.blogspot.com/2015/06/klavierstuck-xi.html>

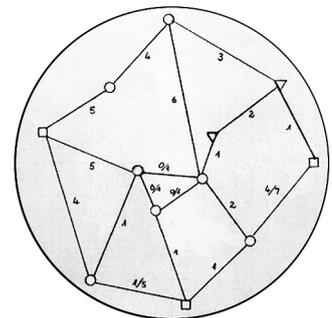


Fig. 127 – Partitura, Diagrama K (“Wu-Li”) (Stockhausen)

Fonte: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Wu-li.jpg>

O artigo também aborda as relações estabelecidas entre os integrantes do grupo *Noigandres-Invenção* e os compositores das vanguardas da música:

*Concretion 1960*, de H. J. Koellreutter, executada em São Paulo, em 1961, pela orquestra de câmara da Universidade da Bahia; *Instructions* (1961 e 1962), de Luís Carlos Vinholes, impressas e executadas em Tóquio, as peças utilizando textos de poemas concretos, nas quais são introduzidas partes aleatórias, de Willy Corrêa de Oliveira (*Movimento*, 1962) e Gilberto Mendes (*Nascemorre*, 1963), ambas apresentadas em Santos, em 1963, no Festival de Música Nova, pelo madrigal “Ars Viva”, de Klaus Dieter Wolf. (CAMPOS, H., 2019, p. 22).

Haroldo de Campos (2019, p. 23) destaca também o interesse dos poetas e dos músicos em torno da questão do poema-partitura, sobre a qual o poeta cita H. R. Zeller, compositor da obra “Mallarmé und das serielle Denken”, *Die Reihe*, nº 6, que faz a seguinte observação:

Cada composição deve possuir sua própria *fisiognomia* [...] questões de forma se converteram em questões de notação e, vice-versa, a solução de problemas de técnica de notação [...] pode exercer um influxo imediato sobre a evolução de novos tipos de formas. (ZELLER apud CAMPOS, H., 2019, p. 23).

Em seguida, Haroldo de Campos observa que a informação estética, por ser inseparável de sua realização, apenas pode ser compreendida dentro do processo de signos em que ela está codificada, e,

no caso da obra de arte provável ou aberta a informação estética ficará, ademais, inseparável de seu consumo: entre realização e consumo da informação estética, então, se estabelece uma relação arbitrada no momento pelo intérprete-operador, coprodutor da informação, e esta já não

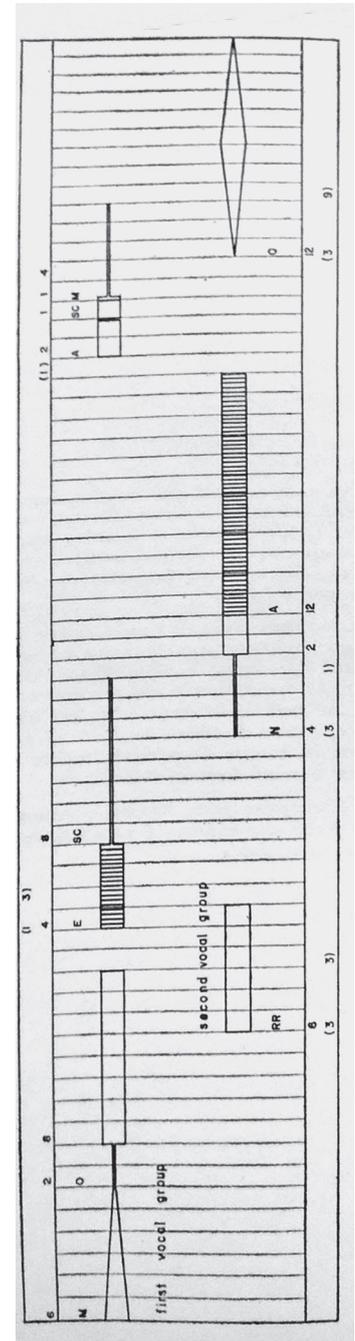


Fig. 128 – Fragmento da partitura “Nascemorre”, 1963 (Gilberto Mendes) Fonte: INVENÇÃO, 1964, n.4, acervo Omar Khouri

será a mesma numa segunda ou numa terceira (e assim por diante) execuções. (CAMPOS, H., 2019, p. 23).

No âmbito das artes visuais, nas obras de artistas de tendências construtivistas, Haroldo de Campos identifica a presença da ideia de Mallarmé – que, para o poeta, é sintetizada na palavra *constelação*. Por exemplo, nos quadros em movimento, transformáveis e táteis do israelense Yaacov Agam, nas pinturas seriais e cambiáveis do suíço Karl Gerstner, nas *permutações* do brasileiro Almir Mavignier, nas esculturas desdobráveis de Lygia Clark, nas composições de Waldemar Cordeiro realizadas em 1963 e nas esculturas de Mary Vieira.

Na literatura, Haroldo de Campos (2019, p. 27-29) identifica tentativas para a realização do *Livro* de Mallarmé com Raymond Queneau em *Cent Mille Millions de Poème* (1961) e com Michel Butor, autor de *La Modification*, que teve “entre seus livros de cabeceira o *Finnegans Wake* de Joyce e *The Cantos* de Pound”. O poeta destaca a seguinte reflexão de Butor acerca da evolução do romance:

A transição da narrativa linear para a narrativa polifônica não nos levaria à busca de formas móveis? Sabemos já que o pensamento polifônico na música contemporânea levou os compositores a enfrentar o mesmo problema. (BUTOR apud CAMPOS, H., 2019, p. 29).

Haroldo de Campos observa que, em 1962, Marc Saporta publicou um livro composto de páginas soltas, que poderiam ser baralhadas e lidas em qualquer ordem. Em nota de rodapé, o poeta escreve que

A tentativa de Marc Saporta redundou em fracasso porque no texto, na *linguagem*, ele não aplica um tratamento inovador correspondente à

originalidade do agenciamento estrutural da obra. Trata-se de um texto convencional estruturado inconventionalmente. *Mutatis mutandis*, a mesma condição observável no caso de Queneau. (CAMPOS, H., 2019, p. 29).

Haroldo de Campos (2019, p. 30) argumenta que desde o início da formulação da poesia concreta, a proposta da obra aberta estava presente. O poeta lembra que em *Noigandres 2* (1955) e *3* (1956) alguns poemas já tinham sido elaborados com uma matriz aberta, o que

permitia vários percursos de leitura, na vertical, ou na horizontal, isolando e destacando blocos, ou já integrando, alternativamente, com outras partes componentes da peça, através de relações de semelhança ou proximidade. (CAMPOS, H., 2019, p. 30).

Assim, da mesma maneira que Boulez havia se interessado pelo uso de cores para indicar orientações para a leitura dos poemas da série *Poetamenos* de Augusto de Campos, os jovens músicos brasileiros de vanguarda também se interessaram pelos poemas concretos paulistas cujas possibilidades virtuais foram desenvolvidas em partituras de oralização, ou mesmo de composições vocais autônomas.

Sobre essa relação entre o texto escrito e a oralização, Haroldo de Campos, em *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, relembra a análise de Marshall McLuhan que

mostra a função da máquina de escrever na recuperação do caráter oral da poesia, fazendo o papel funcionar como uma partitura musical para o poeta, que assim pode registrar todas as *nuances* de sua elocução, com a liberdade de um músico de jazz. (CAMPOS, H., 1977b, p. 49).

Retornando ao ensaio, Haroldo de Campos (2019, p. 30) também destaca a seguinte observação de Joaquim Cardoso sobre a inter-relação entre os poetas do movimento da poesia concreta e os compositores da música nova:

[a] composição de palavras novas, como resultado aleatório das reações das palavras tradicionais umas sobre as outras [, a exemplo da música,] compreender ou sentir o poema de múltiplas maneiras, a poesia se pluralizando numa grande variedade de linhas emotivas. (CARDOSO, “O Poema Visual ou de Livre Leitura”, *Paratodos*, março/abril, 1957, apud CAMPOS, H., 2019, p.30).

Haroldo de Campos realiza uma breve leitura dos poemas de cada integrante do grupo *Noigandres* que mostram que a proposta poética do grupo, desde o início, integrou a *provisoriedade do estético* ou do “probabilismo integrado na fatura mesma da obra de arte como elemento desejado de sua composição”: “âmago do ômega” (1955/56) de Haroldo de Campos, “Solitário / solidário” (1959) de Ronaldo Azeredo, “tôrre a esmo” (1962), de Décio Pignatari e “acaso” (1963) de Augusto de Campos.

“âmago do ômega” (1955/56) de Haroldo de Campos.

Procurei, através da desarticulação e fragmentação semântica, engendrar certos contextos ou blocos de leitura optativa, onde as palavras poderiam cambiar de sentido dentro de um âmbito ideogrâmico de associações; de um mesmo casulo imagético, então, se extraía: cor (trompa de caça, em francês; coração, em latim); o *hallali*; *oh alarido*; o *coral árido*; o *alarido do cor (ação)*; o *hallali do cor etc.*, sem que nenhuma dessas leituras tivesse posição privilegiada. (CAMPOS, H., 2019, p. 30-31).

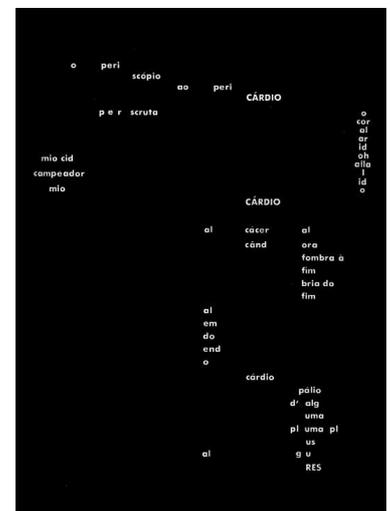


Fig. 129 – “o peri scópio ao peri cárdio”, da série “âmago do ômega”, 1955/56 (Haroldo de Campos)

Fonte: <https://revistausina.com/pensamento/vida-capitalismo-e-literatura-alguns-apontamentos-ensaio-de-priscila-alba/>

“Solitário / solidário” (1959) de Ronaldo Azeredo,

<b>Solitário</b>	<b>Solidário</b>	<b>Soli ário</b>
<b>Solitário</b>	<b>Solitário</b>	<b>Soli ário</b>
<b>Solidário</b>	<b>Solitário</b>	<b>Soli ário</b>
<b>Solidário</b>	<b>Solidário</b>	<b>Soli ário</b>

Fig. 130 – “Solitário / solidário”, 1959

(Ronaldo Azeredo)

Fonte: Reconstrução da autora

Compõe-se de 3 blocos, os dois primeiros formados pela permutação das palavras-tema, o último pela reiteração da palavra vazada *solí dário*, propondo ao leitor, visualmente, como que carregada pela própria estrutura da peça, a opção: solidariedade / solitude. O leitor é convidado ao problema, e o poeta, na última linha dos dois primeiros blocos, com a repetição da palavra *solidário* (na horizontal), insinua sua própria escolha. Aqui se trata de uma peça bastante simples, de tipo binário, mas que poderia ser desenvolvida a *n* possibilidades. (CAMPOS, H., 2019, p. 31).

“tôrre a esmo” (1962) de Décio Pignatari

Composto de 2 blocos, o segundo dos quais formado pela enumeração arbitrária (de mais alta improbabilidade estatística em relação a uma semântica inteligível) das letras das palavras *tôrre de babel*, *tôrre de belém*, *turrís eburnea*, *tour eiffel*, *tour de force*, *tower of london*, *tour de nesle*, *torre di pisa* e *tôrre a esmo*, num verdadeiro processo de trânsito entre *desbabelização* e *babelização* da linguagem. (CAMPOS, H., 2019, p. 31).

<b>TORRE DE BABEL</b>
<b>TORRE DE BELEM</b>
<b>TURRIS EBURNEA</b>
<b>TOUR EIFFEL</b>
<b>TOUR DE FORCE</b>
<b>TOWER OF LONDON</b>
<b>TOUR DE NESLE</b>
<b>TORRE DI PISA</b>
<b>TORRE A ESMO</b>
<b>ENEREATLRIE</b>
<b>TBOJOCRDEFO</b>
<b>EARREEDBTSF</b>
<b>RRUSIOSOEEO</b>
<b>OTEBEDTTALO</b>
<b>ULORBTEOAOF</b>
<b>ROOSLNRRETE</b>
<b>MNPDERFRRLM</b>
<b>ETDEUWEREIN</b>
<b>URUD</b>

Fig. 131 – “tôrre a esmo”, 1962 (Décio Pignatari)

Fonte: Reconstrução da autora

“acaso” (1963) de Augusto de Campos

Fundado nas possíveis permutações de letras dessa palavra, a qual, como que *por acaso*, só é legível uma vez em todo o texto, e esse *acaso*, perdido no aparente anonimato de sequências de letras privadas (ou quase) de semântico (digo “quase” porque numa delas, por exemplo, se pode reconhecer a palavra *caos*...), é que constitui a informação estética, o poema. (CAMPOS, H., 2019, p. 31).

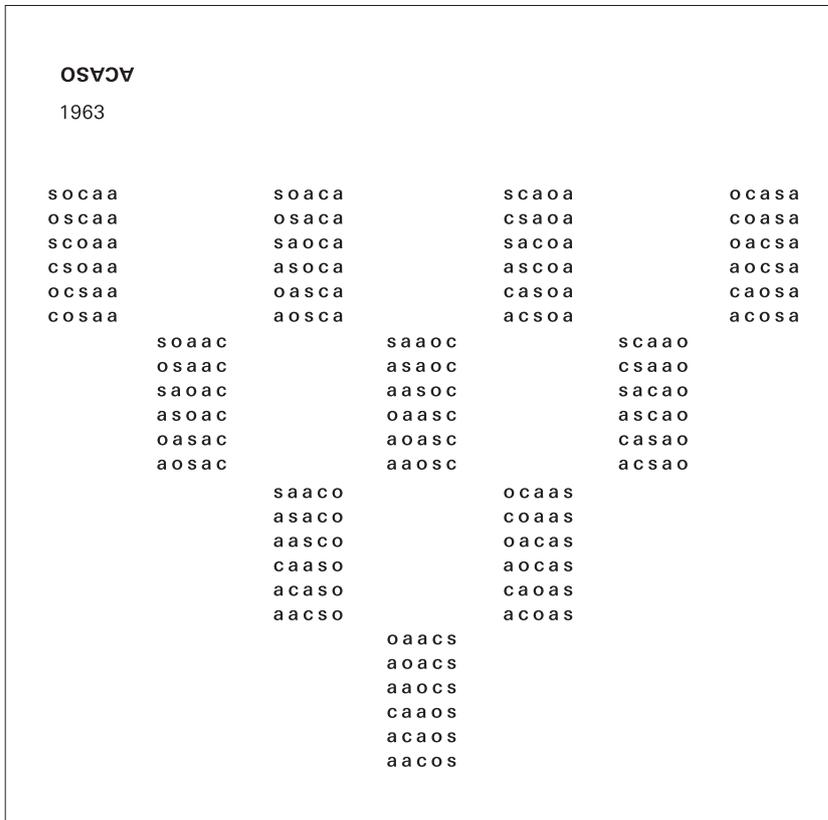


Fig. 132 – “acaso”, 1963  
(Augusto de Campos)  
Fonte: Reconstrução da  
autora

### “Álea 1” (1962/63) de Haroldo de Campos

[...] subtítulado *uma epicomédia de bolso*, texto baseado em deformações semânticas de sequências altissonantes de adjetivos (para efeitos de grotesco e de paródia), e cuja última parte manipula combinatoriamente duas palavras de 5 letras cada, sendo o leitor-operador (como diria Mallarmé) convidado a entrar no jogo (que, estatisticamente, permite 3.628.800 diferentes ordens de concatenação); a designação “variações semânticas” aplicada a esse texto indica suas intenções satíricas, das quais participa o seu próprio processo estrutural, num aliciamento (reversível) da forma pelo conteúdo. (CAMPOS, H., 2019, p. 31-32).

ALEA I — VARIAÇÕES SEMÂNTICAS

(uma epicomédia de bolso)

Haroldo de Campos  
1962/63

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

O ADMERDÁVEL o loucrável o nojável o adourável  
o ganglioso o flatuloso o fedormal o culossádico  
o fornicaldo o ascumbroso o iragulosso o matravisgoso  
o degeneroso o incéstuo o pudentoso o espasmventroso  
o espetacular o supurário o feezífero o pestifério  
o merdentíssimo o venalando o cacratíssimo o sifelíssimo  
o empaluto o encornupto o entumurado o intumorato

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

*programa* o leitor-operador é  
convidado a extrair outras  
variantes combinatórias  
dentro do parâmetro semântico  
dado  
as possibilidades de permutação  
entre dez letras diferentes  
duas palavras de cinco letras cada  
ascendem a 3.628.800

Fig. 133 – “Álea 1”,  
1962/63  
(Haroldo de Campos)  
Fonte: Reconstrução  
da autora

Haroldo de Campos finaliza o artigo frisando a afirmação de Abraham Moles – “A arte permutacional está inscrita qual marca de água na era tecnológica” – em função da incidência e da convergência do probabilismo em diversos campos da arte contemporânea.

Retornando ao “Depoimento sobre a arte e tecnologia: o espaço intersemiótico”, Haroldo de Campos (2003 p. 207 a 215) relembra que à época “Max Bense promovia e estudava manifestações poéticas realizadas com base no computador, seja no campo da gráfica, seja no campo do poema, dos textos programados”.

Em *Arte e Computador*, Abraham Moles (1990, p. 112), professor de Teoria da Informação da Escola Superior da Forma de Ulm, escreve que, a partir de Cézanne, a obra de arte não se encontra mais na ideia de produto de um resultado, mas sim “como um *modelo* e a criação distancia da realização”. Segundo Moles (1990, p. 113-114), o “modelo” criado pelo artista deve adquirir um valor social, e a condição desse novo valor é a *difusão*, que pode ser realizada por dois métodos: pela *cópia* e pela *permutação*. Para o teórico da informação, a *cópia*, por meio das reproduções, “já não é a obra do artista, mas a multiplicação do real [...] que ten[de] pouco a pouco para a nulidade da forma”, ao passo que o método da permutação, que resulta na *obra permutacional*, encontra-se na tese dos estruturalistas que estabelece de um lado, elementos, e de outro, uma maneira de os combinar. Assim, um pequeno número de elementos simples pode corresponder a um grande número de combinações ou a uma grande quantidade de produtos. A partir dessa análise, o físico e teórico da estética define o artista permutacional como sendo aquele que agirá sobre dois domínios: a escolha dos elementos e o algoritmo combinatório.

### 3.2.5.3 crítica, criação, informação (Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto)

A introdução do artigo “Crítica, criação, informação” (1964), de Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto, remete aos artigos escritos em 1959 de Haroldo de Campos: “Crítica e obra de invenção” (21 de março) e “A categoria da criação” (4 de abril), pois os autores se posicionam contra a crítica corrente da época. Esta era elaborada com vieses psicológicos, sociológicos e historicistas, e a favor da “crítica literária objetiva” — a qual, Haroldo de Campos, em seus artigos, denomina de “pragmática”, por ser uma crítica que tem um objetivo prático para os artistas e poetas.

A definição dada para “crítica literária objetiva” é “[aquela] que se coloca ao nível do objeto literário [...] que é constituído pela articulação no espaço dos signos emanados da fonte discreta formada pelas letras do alfabeto” (INVENÇÃO, 1964, n.4, p. 17).

Com isso, os jovens poetas paulistas entendem que a crítica literária deve ir além dos aspectos da semântica, pelo fato de a estética e a poética fazerem parte dos estudos da literatura e da poesia. Isso torna o estudo da semântica necessariamente vinculado aos estudos da pragmática e da sintática.

Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto reafirmam a ideia do poeta como designer da linguagem e a classificação poundiana de poetas-inventores quando escrevem sobre as qualidades e a função do poeta na sociedade:

[...] aptidão e competência para a estrutura da linguagem, a função do poeta se situa no ponto mais alto da escala de “know how” dos processos signos verbais, dominando a principal ferramenta

da comunicação humana – a palavra. Codificador e decodificador geral da linguagem, controla o complexo painel da palavra e pode perturbar, nas operações normais de sua atividade criadora, as estruturas onde tendem a fixar-se os valores, os falsos valores e a alienação da classe dominante. (INVENÇÃO, 1964, n.4, p. 20).

O tema “A escrita: do código à linguagem” é iniciado com a compreensão de Colin Cherry para a diferenciação entre código e linguagem. Ou seja, código é “uma transformação, geralmente unívoca e reversível, por meio da qual mensagens podem ser convertidas de um conjunto de signos para o outro”, ao passo que a linguagem, compreendida como língua, é diferenciada pelo “vocabulário (de signos) e o modo de usá-los”, que, na interpretação dos autores, “é um conjunto de signos e regras, tais como os que usamos na conversação diária, de um modo altamente flexível e, até, bastante ilógico” (INVENÇÃO, 1964, n.4, p. 20)

Pignatari e Pinto, ao escreverem sobre a evolução da linguagem na escrita, destacam que

[...] uma linguagem vale – e existe como tal – pelo que tem de intraduzível, isto é, por toda a informação possível de se comunicar através dela, e impossível, ou muito mais difícil de se comunicar através de qualquer outra linguagem. (INVENÇÃO, 1964, n.4, p. 21).

Os autores afirmam que a escrita, que se iniciou como um processo de codificação da linguagem falada, torna-se linguagem somente após a ocorrência da “informação intraduzível”. Ou seja, quando a escrita comunica algo que só é possível por meio de um sistema orgânico desenvolvido para e em função da própria linguagem. Tais palavras remetem à definição de “*texto*” de Max Bense, que por sua vez, direcionam para a ideia

do vetor do progresso da linguagem, da arte e da poesia, presente em “A arte no horizonte do provável”, de Haroldo de Campos — artigo que antecede “Crítica, criação, informação”.

Como vimos, Haroldo de Campos formulou seu conceito de “obra aberta” a partir da poética de Mallarmé que introduziu o acaso, a probabilidade, na sua poesia. Em “Crítica, criação, informação”, Pignatari e Pinto discorreram sobre o tema da “Crítica e estatística”, onde apresentaram matemáticos e linguistas que aplicaram os métodos estatísticos, ou seja, os cálculos de entropia para verificação das ocorrências e as frequências de letras e espaços na linguagem verbal. Por exemplo, o método estatístico desenvolvido pelo linguista George Kingsley Zipf (Lei de Zipf,  $P_n \sim 1/n$ ), que partiu dos trabalhos de Claude Shannon e foi posteriormente desenvolvido pelo matemático Benoît B. Mandelbrot.

À luz dos estudos desses pesquisadores e da “Teoria da Informação e da Comunicação” de Max Bense, em 1964, Décio Pignatari e o engenheiro e poeta Luiz Ângelo Pinto realizavam trabalhos experimentais com o computador eletrônico (modelo IBM 1620) do Centro de Cálculo Numérico da USP. Parte dessa experiência foi publicada no artigo “Crítica, Criação, Informação” na *Invenção 4* e parte encontra-se registrada em microfilme no Acervo Multimeios do CCSP.[2]

O trabalho consistiu no processamento estatístico de levantado de dados de uma seleção de textos (número de palavras, ocorrência e frequência de letras e número).

---

[2] Anotações do estudo de Pignatari com Luiz Ângelo Pinto, disponíveis em microfilme: CCSP – Supervisão de acervo – AMM – MICROFILME DE ORIGINAIS DÉCIO PIGNATARI; filmes 0485-0531.

Assim, a pesquisa dos poetas consistiu no levantamento e processamento estatístico de textos (linguagens) cujas palavras, tomadas como unidade, foram diferenciadas em *palavra-ocorrência* (“word-token”) e *palavra-tipo* (“word-type”). As definições apresentadas para classificação ds palavras foram:

Palavra-ocorrência é a palavra materializada, palavra presente de modo efetivo no texto, em situação, palavra-tinta-sôbre-papel. Palavra-tipo é uma abstração, um conceito linguístico, é a palavra em “estado de dicionário”, independente de qualquer situação. (INVENÇÃO, 1964, n.4, p. 21).

Os conceitos e fundamentos citados no artigo também foram apresentados, de modo didático, na obra *Informação, Linguagem, Comunicação*, de Décio Pignatari, que foi dedicada aos seus alunos de Teoria da Informação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), Rio de Janeiro.

Os trabalhos de pesquisa de Pignatari e Pinto que foram publicados no artigo são:

Oswald de Andrade

- a) prefácio “Serafim Ponte Grande”
- b) fragmento capítulo “O terremoto Doroteu”

Manuel Bandeira

- c) poema “Água forte”
- d) poema “Vou-me embora p’ra Pasárgada”

Carlos Drummond de Andrade

- e) poema “Áporo”
- f) poema “Cidadezinha qualquer”
- g) poema “Isso é aquilo”

João Cabral de Melo Neto

- h) poema “Antiode”

Texto de Jornal

i) editorial (*O Correio da Manhã*, 31/08/1963)

Pignatari e Pinto com seus estudos experimentais demonstram a contribuição da “crítica literária objetiva” para aqueles artistas e poetas que buscam o progresso da criação artística, ou da arte e poesia. E, também, que essa “crítica” não se encontra limitada ao âmbito interpretativo, mas inclui o objetivo, cujos estudos e análises são realizados a partir de uma visão científica como a de Max Bense que é apresentada na sequência do artigo dos poetas pesquisadores.

#### **3.2.5.4 poesia natural e poesia artificial** (Max Bense, tradução de Haroldo de Campos)

“Poesia natural e poesia artificial”, de Max Bense (1971, p. 181), que se encontra compilado em *Pequena Estética*, auxilia no entendimento dos dois artigos teóricos anteriores. O próprio artigo se inicia propondo contribuir com “a clarificação de um conceito geral de poesia, fazendo-se uma distinção entre poesia natural e artificial”.

O filósofo observa que para ambas as poesias, natural e artificial, o trabalho do poeta é com palavras cujo critério essencial que define a classificação é o do modo de produção.

Bense (1971, p. 181-182) define poesia natural como aquela que pressupõe uma consciência poética pessoal, termo hegeliano que era utilizado para a “consciência que possui vivências, experiências, sentimentos, lembranças, pensamentos, [...], numa palavra, que possui um mundo preexistente”. O filósofo observa que na poesia natural, “o escrever não cessa de

ser um processo ontológico". E, que "mesmo a posição estética assim atribuída à cada palavra pode ser compreendida, ainda, como um reflexo desse mundo"

A poesia artificial é definida como aquela que é produzida por meios mecânicos de maneira que "não há nenhuma consciência poética pessoal, com suas experiências, vivências, sentimentos, lembranças. [...]". Bense reforça a não existência de mundo preexistente, e observa que, enquanto "para a poesia natural, um início intencional do processo verbal é característico, para a poesia artificial só existe uma origem material" (BENSE, 1971, p. 182).

O filósofo escreve que na prática ocorre concomitância e constante interação desses dois conceitos de poesia, natural e artificial. Essa interação é exemplificada com o resultado obtido da precisão com que o ritmo e metro são manipulados, seja na poesia artificial, no âmbito dos traços materiais, seja na poesia natural, no âmbito intencional.

Os interesses de Bense (1971, p. 182-183) encontram-se na poesia artificial, por exemplo, naqueles em que o processo de seleção é realizado por meios mecânicos, ou seja, do modo em que "o processo verbal se desenrole de maneira exclusivamente material e sucessiva". Os estudos para esses caso, o filósofo formula o conceito de *texto* para "indicar a forma genérica de poesia neles alcançada".

O filósofo escreve que os *textos* da poesia artificial podem ser realizados com um programa computacional que pode ser desenvolvido em três direções principais: estatística, estrutural e topológica. Sobre esses direcionamentos dos programas, escreve:

No programa estatístico se utilizam determinadas distribuições de frequências das palavras para a formação das sequências verbais selecionadas, programando-se, portanto, essas distribuições de frequências; no programa estrutural, estrutura-se (macrolinguisticamente) a sequência selecionada de palavras fazendo com que nela sejam lícitas somente classes de palavras (verbos, substantivos, adjetivos etc.) bem determinadas, ou preestabelecendo determinadas ordens de palavras selecionadas na superfície; no programa topológico, as palavras são escolhidas com base em relações de vizinhança e em deformações ou classes de deformações nelas introduzidas. Por deformações se entende toda transformação de uma palavra em relação à sua existência no espaço verbal original de base (vocabulário do repositório de palavras). (BENSE, 1971, p. 183).

Max Bense (1971, p. 183, 184) exemplifica *textos* característicos de uma programação estatística com as aproximações-ao-texto de Shannon que “trata-se de séries estocásticas de textos, que revelam a estrutura estatística das cadeias de Markov”. *Textos* característicos de uma programação estrutural com “as sequências de palavras seriais de Gertrude Stein [...], [e] as constelações de palavras na superfície da poesia concreta de Eugen Gomringer e do grupo brasileiro “Noigandres”. *Textos* característicos de programa topológico são exemplificados com as obras e os autores citados anteriormente e observa que a classificação dos *textos* computacionais só é possível no âmbito teórico, pois, na prática, ocorre uma interação entre eles.

Bense (1971, p. 184) denomina poesia cibernética aquela na qual “a seleção (o ‘escrever’) é efetuada de maneira maquinal, ou seja, com o concurso de computadores eletrônicos dirigidos por um programa”, cujos “temas” encontram-se ligados completamente à

materialidade do verbal, ou seja, na qual as palavras, na sua dimensão de elemento, são elaboradas de acordo com uma programação matemática.

O filósofo também observa que a poesia artificial, cujo conteúdo semântico é pouco, realiza uma estética que não é codificável, apenas realizável. E, discorre sobre as questões que envolvem a interpretação:

Uma interpretação [...] nada mais é do que a extração de uma informação de outra informação [...]. A interpretação refere-se a características redundantes (altamente frequentes), a seus portadores de significado, é o sentido de interpretação. A redução a significados é a função redutora de toda interpretação. [...] Uma interpretação das componentes estéticas de uma informação [...] seria a produção de uma informação semântica a partir de uma estética, logo a tradução de características inovadores (de baixa frequência) da informação estética. (BENSE, 1971, p. 186).

Com a observação de que a informação estética está relacionada com a menor taxa de redundância, com originalidade, novidade, criação, Max Bense desenvolveu sua Teoria da Informação Estética integrando fundamentos das teorias da informação e comunicação com as teorias gestaltianas, formalistas russos e semióticas, que serão abordados no próximo capítulo: “Temas Paralelos: ideias e fundamentos”.

### **3.2.5.5 nova linguagem, nova poesia** (Luiz Ângelo Pinto e Décio Pignatari)

Em entrevista para o *Correio da Manhã*, Pignatari (2004, p. 23) declara que os estudos realizados durante um ano e meio com o computador eletrônico no Centro de Cálculo Numérico da USP resultaram numa nova

linguagem concreta denominada *poemas-código ou semióticos*. Sobre o resultado dessa experiência, Décio Pignatari e Luis Ângelo Pinto escreveram o artigo “Nova linguagem, nova poesia” (1964), publicado originalmente no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, em 25/7/1964, com os poemas: “agora! talvez nunca!” (Pignatari) e “terra homem” de Luis Ângelo Pinto. Em seguida, foi publicado no suplemento literário do *Times*, de Londres; também no “Suplemento Literário” de *O Estado S. Paulo*, em 26/9/1964, acrescido dos poemas “pelé a pátria é a família” (Pignatari), “labor torpor” de (Ronaldo Azeredo) e “sim não” de (Luis Ângelo); e na *Invenção 4*, em dezembro do mesmo ano. Pignatari também declara, com surpresa, que constatou que dois anos antes Wladimir Dias Pino já tinha chegado a um resultado similar com os poemas-processos.

“Nova linguagem, nova poesia” inicia com apresentação da “Semiótica” como a base teórica com a qual foi desenvolvida a nova linguagem. Ou seja com os fundamentos da *Teoria Geral dos Signos* de Charles Sanders Peirce e os da semiótica de Charles W. Morris que são os da semiótica peirceana com um viés comportamental.

Assim, Peirce define *signo* como: “toda coisa que substitui outra para o desencadeamento de um mesmo conjunto de reações”.

O *signo* peirceano, que é classificado em *index*, *ícone* e *símbolo*, pode ser estudado em três níveis:

*sintático*, quando se refere às relações dos signos entre si;

*semântico*, quando envolve as relações entre signo e referente; e

*pragmático*, nível em que se envolvem as relações com o intérprete, ou seja, com aquele que usa os signos. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 159).

Na sequência, a “Linguagem”, cujo entendimento não é o de Colin Cherry, que foi apresentado em “Crítica, criação, informação”, é apresentada sob o ponto de vista da semiótica peirceana:

Entendemos por *linguagem* qualquer conjunto de signos e o modo de usá-los, isto é, modo de relacioná-los entre si (sintaxe) e com referentes (semântica) por algum intérprete (pragmática).

Dentro dessa definição se enquadram não só todos os idiomas como também qualquer processo de sinalização de tráfego [...] linguagens de computadores eletrônicos [...]. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 159).

A *Teoria Geral dos Signos* de Peirce se enquadra na formulação teórica dos poetas concretos porque ela elabora a ideia da “continuidade” que é destacada, em “*Semiótica & literatura*”, quando Pignatari (1979, p. 27) escreve que “o significado é um processo significante que se desenvolve por relações triádicas – e o Interpretante é o signo-resultado contínuo que resulta desse processo”.

Retornando ao artigo de Pignatari e Pinto, a partir do conceito de *linguagem* apresentado, os poetas propõem a criação de uma nova linguagem ou linguagens.

Com esse propósito, os autores associam a produção dos objetos industrializados que “devem ser projetados e construídos de acordo com as necessidades ou funções às quais [vão] atender e servir” com a produção de *linguagens* (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 159-160).

Com o conceito de *design*, desenvolvido pela Bauhaus, Pignatari e Pinto, atribuem ao poeta a função de *designer*, de projetista de linguagem para comunicar “novos conteúdos [que] est[ão] ligado[s] diretamente ao problema de criação de novas formas linguísticas, e novas linguagens”. E, observando que “toda linguagem, por mais ampla que seja, é limitada” devido a existência de “um conjunto de signos e de relações sintáticas limitados”, propõem “a criação de linguagens projetadas e construídas para cada situação e de acordo com cada necessidade” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 160).

Para tanto, os poetas definem os seguintes preceitos:

- 1 – projeto e construção de novos conjuntos de signos (visuais, auditivos etc.) e
- 2 – projeto e construção de novas regras sintáticas aplicáveis aos novos conjuntos de signos. Notar ainda que estes dois não são autônomos, mas, pelo contrário, estão em íntima interdependência: a sintaxe deve derivar de, ou estar relacionada com, a própria forma dos signos. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 160)

Pignatari e Pinto propõem a criação de novos *textos* cuja sintaxe é derivada do próprio desenho dos signos utilizados, como os poemas “LIFE” e “organismo”, ambos de Pignatari. O artigo também remete ao conjunto de textos “SOLIDA” (1962) de Wladimir Dias Pino, aos estudos empreendidos para a Nova Tipografia e às inovações no *design* gráfico que El Lissitzky realizou em conjunto com Maiakóvski – ou seja, na concepção gráfica dos poemas de *Dlia dolosa* (Para a voz) que deveriam ser lidos em voz alta.

Nos poemas concretos de Pignatari e nos do livro de Maiakóvski, em que El Lissitzky elaborou imagens a partir da tipografia e das formas geométricas, os recursos



Fig. 134 – Capa de *Dlia dolosa* [Para a voz] de V. Maiakóvski, 1923, ilustrado por El Lissitzky  
 Fonte: <https://fr.artsdot.com/@/8XXULH-EI-Lissitzky-Couvrir-à-Pour-la-voix-»par-Vladimir-Maiakovski>

tipográficos – formas e a cores – são elaborados em prol da criação de um sistema de notação de leitura como o que se encontra em “Un coup de dés” de Mallarmé – sobre o qual Haroldo de Campos discorreu em “A arte no horizonte do provável” ao analisar a relação entre o texto escrito e a oralização das obras ícones de Mallarmé e dos poemas da série *Poetamenos* de Augusto de Campos.

Pignatari (2004, p. 25-26), ao ser questionado se “o concretismo é um movimento atuante dentro de sua sistemática, e até mesmo ‘inquietante’ para a sociedade burguesa”, responde que no contexto contemporâneo “os meios de comunicação de massa é que estão destruindo essa cultura pré-selecionada”, pois, para o poeta, eles oferecem quantidade para as massas – o que seria a maneira pela qual as massas poderiam desenvolver suas capacidades de opção e seleção que os levaria a desempenhar a atividade criativa. Complementa Pignatari: “Acaso e escolha. *Chance & choice*. Invenção. Na linguagem, como na vida, como na máquina”. A frase com a qual o poeta conclui a sua resposta evidencia que a poética da poesia concreta se encontra na linguagem associada à ideia de criação, na qual a crítica e o acaso (probabilidade) se fazem presentes.

Pignatari estuda esses elementos em sua tese de doutorado, *Semiótica & literatura*, na qual, à luz da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce, formula o conceito de signo poético/estético, que será abordado de maneira mais detida nesta tese, no capítulo dos “Temas Paralelos: ideias e fundamentos”.



Fig. 135 – Conjunto de páginas ilustradas por El Lissitzky do livro *Dlia dolosa* [Para a voz] de V. Maiakóvski, 1923  
 Fonte: <https://www.wikiart.org/en/el-lissitzky/illustration-to-for-the-voice-by-vladimir-mayakovsky-1920-3>

Os poemas semióticos ou poemas-código, de Décio Pignatari, Luiz Ângelo Pinto e Ronaldo Azeredo intentam alcançar a forma-cartaz.

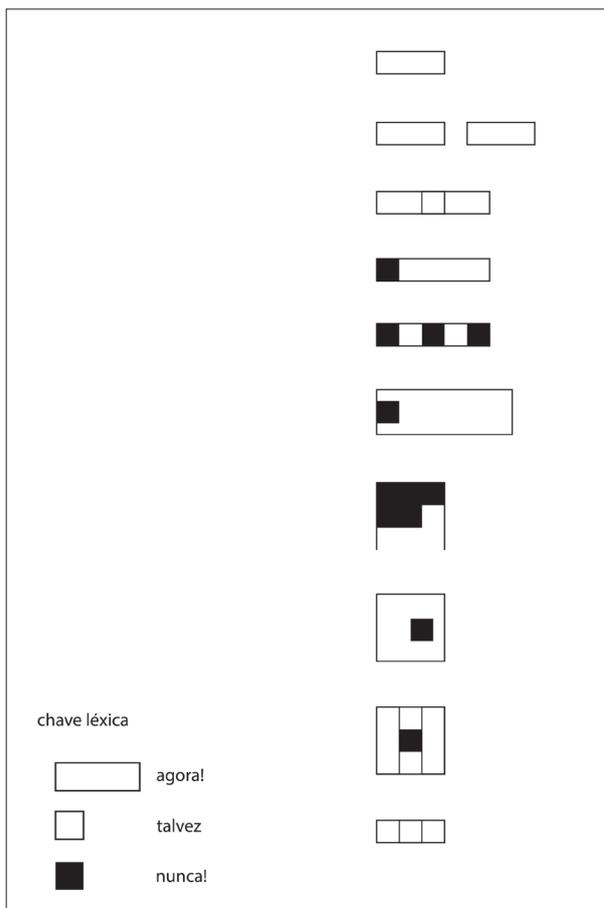


Fig. 136 – “agora!”, 1964  
 (Décio Pignatari)  
 Fonte: Reconstrução da autora

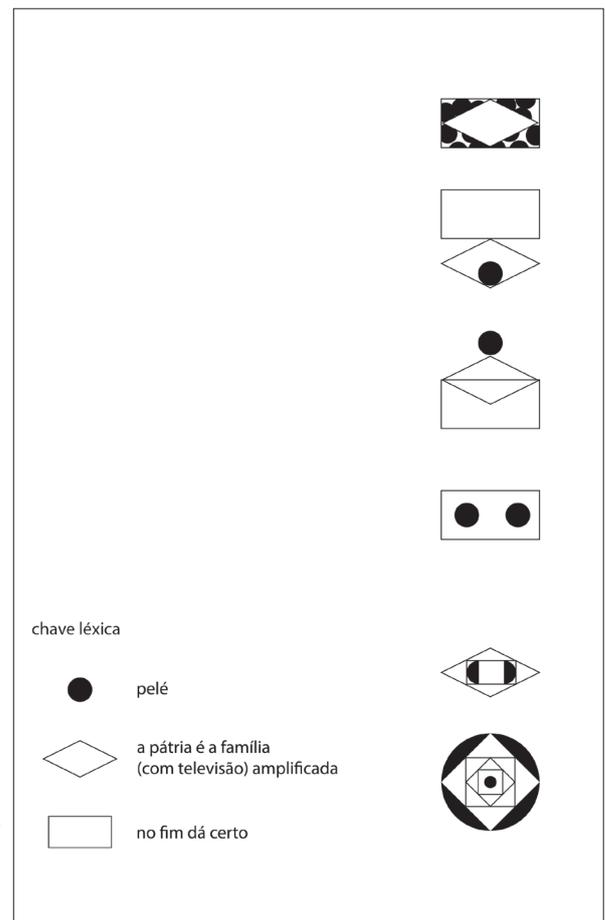


Fig. 137 – “pelé”, 1964  
 (Décio Pignatari)  
 Fonte: Reconstrução da autora

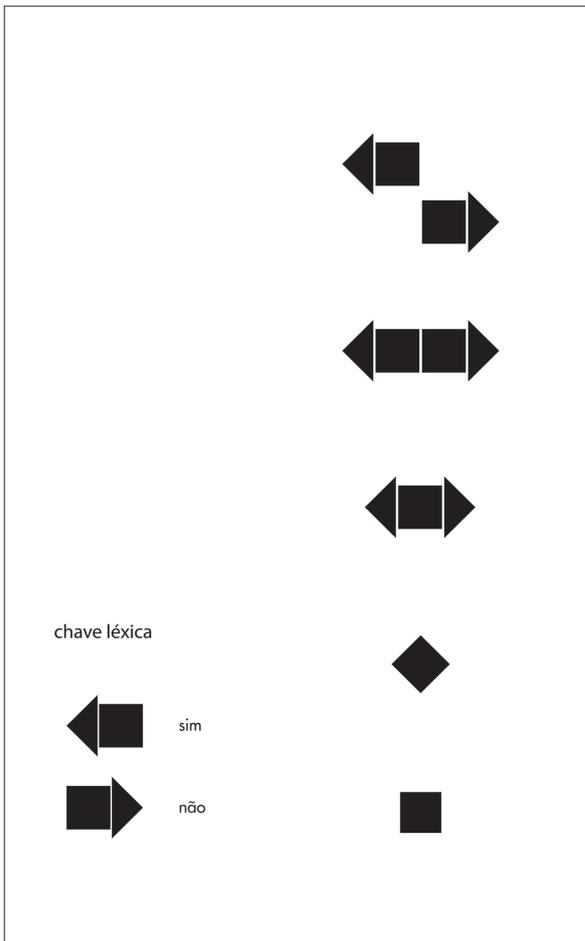


Fig. 138 – “sim não”, 1964  
 (Luiz Ângelo Pinto)  
 Fonte: Reconstrução da autora

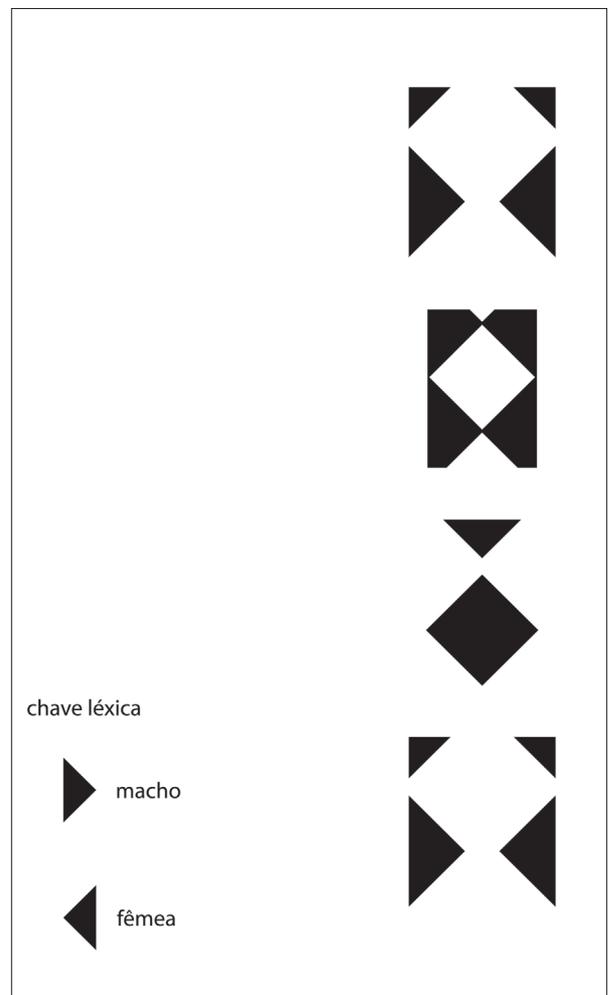


Fig. 139 – “macho fêmea”, 1964  
 (Luiz Ângelo Pinto)  
 Fonte: Reconstrução da autora

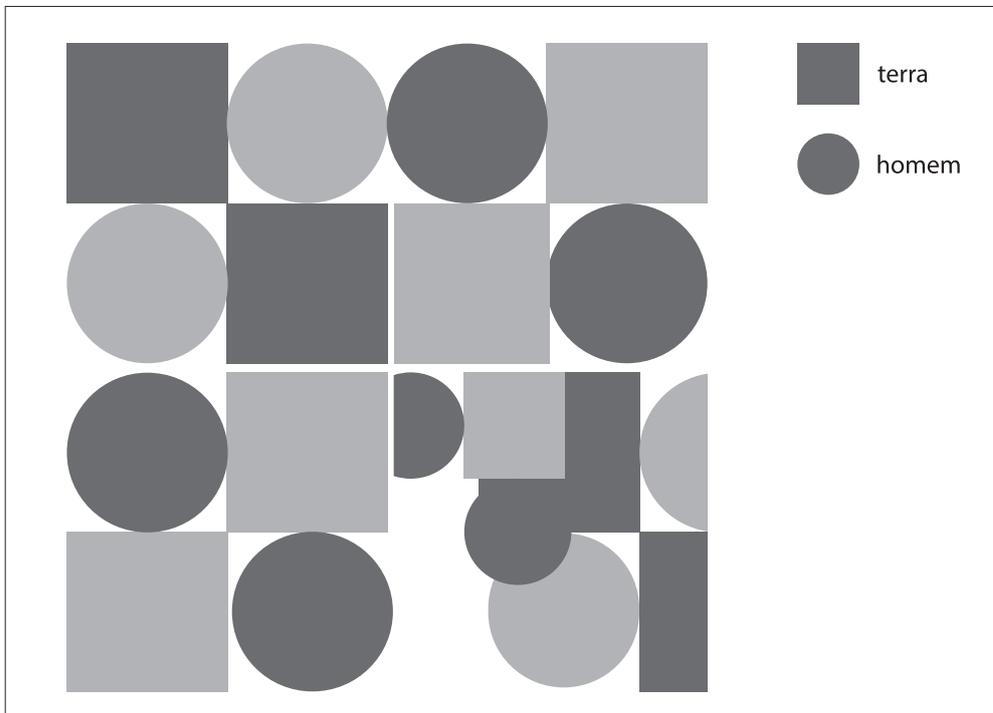


Fig. 140 – “terra homem”, 1964 (Luiz Ângelo Pinto)  
Fonte: Reconstrução da autora

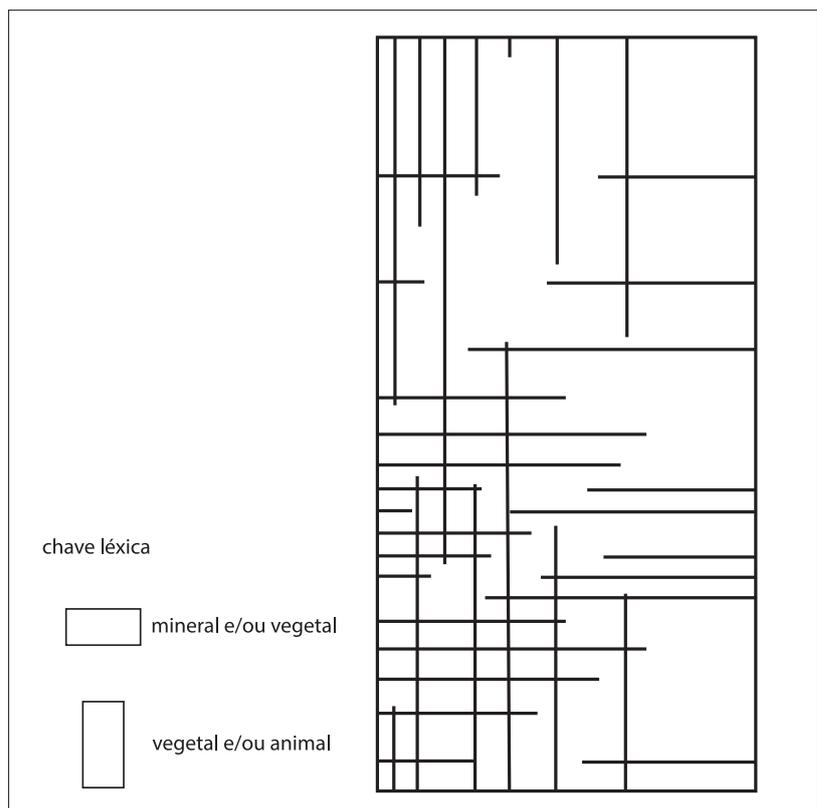


Fig. 141 – “mineral vegetal”,  
1964 (Luiz Ângelo Pinto)  
Fonte: Reconstrução da autora

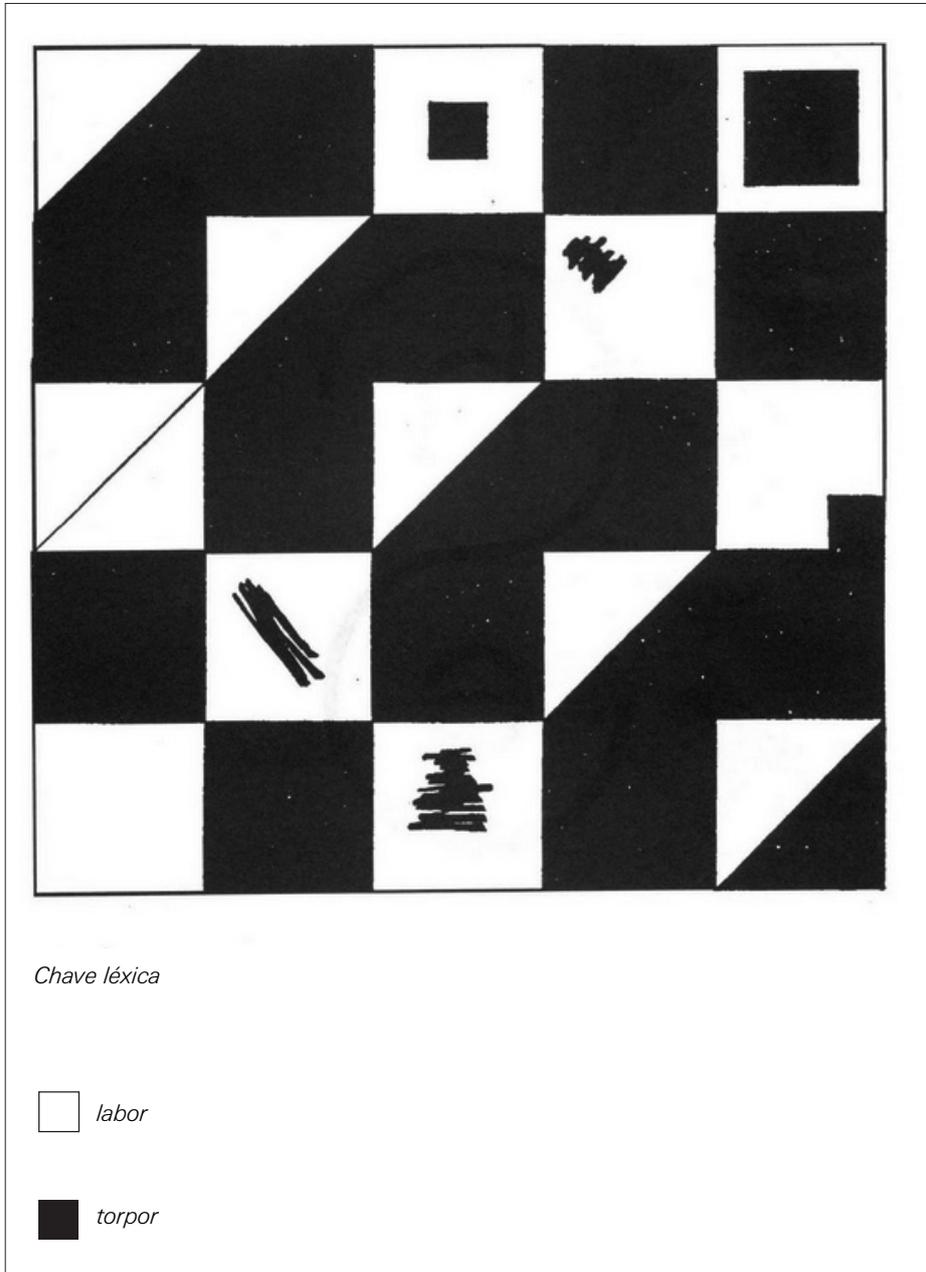


Fig. 142 – “labor-torpor”, 1964 (Ronaldo Azeredo)  
Fonte: Reconstrução da autora

### 3.2.5.6 breve exposição sobre uma explosição de expoemas

*Invenção 4* publica “Breve exposição sobre uma explosição de expoemas”, de Augusto de Campos, nas versões em português e em francês. Esse é um texto datado de out.-nov. de 1964 e cuja publicação se deu originalmente no catálogo da exposição realizada na Galeria Atrium, São Paulo, em dezembro de 1964, apresentando seus popcretos “SS”, “O ANTI-RUÍDO”, “GOLDwEATER” e “OLHO POR OLHO”. Na quarta edição de *Invenção* foram publicados somente os poemas “acaso” e “OLHO POR OLHO”, ao passo que na quinta e última edição (*Invenção 5*), comparecem os poemas “SS”, “O ANTI-RUÍDO” e outras novas produções do poeta.

A seguir, a transcrição do texto-manifesto de Augusto de Campos (INVENÇÃO, 1964, n.4, p. 105).

Breve exposição sobre uma explosição de expoemas

popcretos

colhidos e escolhidos  
no aleatório do ready made  
de agosto a novembro de 1964  
por uma vontade concreta

SS: a ambígua Ssemântica das Siglas. o papa, a gestapo, o soviete supremo, o monoquíni, a fisionomia das letras. de símbolo abstrato e signo icônico, vice-versa. 2 meses de raiva nos jornais. recortes, revólucros, geSSy, eSSo, modeSS. a fala da tribo. detalhes-detritos da realidade. a liberdade em letras. o caos antropofágico brasileiro redestruido pela manchetomania de um anarquiteto.

(O ANTI-RUÍDO): “dal centro al cerchio e sì dal cerchio al centro” (dante). explosão-implosão

nuclear de palavras. da crônica social à crítica social das re-finadas palavrinhas grã-finas – nat(natalício), deb(debutante) etc. – ao sufocado palavrão popcreto. grã-grosso. a ser preenchido “ad libitum” pelo leitor-visor-autor.

GOLDwEATER: o papaouro. 2 maços de cigarros goldleaf (made in london, todo um status social) – leaf + uma moeda de chocolate. a contaminação do ouro. do signo carregado de iconicidade (gold + cor + textura) ao não-signo (quadrado branco) semanticamente contaminado. o máximo e o mínimo de redundância. da desintegração do objeto à autoantrouropofagia semântica: moedas comidas.

OLHO POR OLHO: ou a olhos vistos. ou, de novo “questo visibile parlare” (dante). ou “ver com olhos livres” (oswald). ideograma pop. revistas re-vistas. stars, starlets, políticos, poetas, uma onça preta, pignatari (décio), o uirapuru, pelé, sousândrade, aves, faróis, a máquina de lavar, sinais de tráfego. olhos metamorfoses. boca a boca (dente por dente) de BB. uma babel do olho. haroldo batizou: BABOEIL.

“no tongue! all eyes! be silent.” (shakespeare via zukofsky).

pop em parâmetros concretos: construção, intencionalidade crítica.

qualificar a quantificação. quantificar a quantidade em quantidades.

quilomiletrilímetros a vencer. inventariar & inventar.

no escolho da quantidade a qualidade da escolha: o olho.

concreções semânticas.

augusto de campos  
out.-nov. 1964

Fig. 143 – Transcrição de “Breve exposição sobre uma explosão de expoemas”, 1964 (Augusto de Campos)  
Fonte: INVENÇÃO, 1964, n.4, p. 105, acervo Omar Khouri

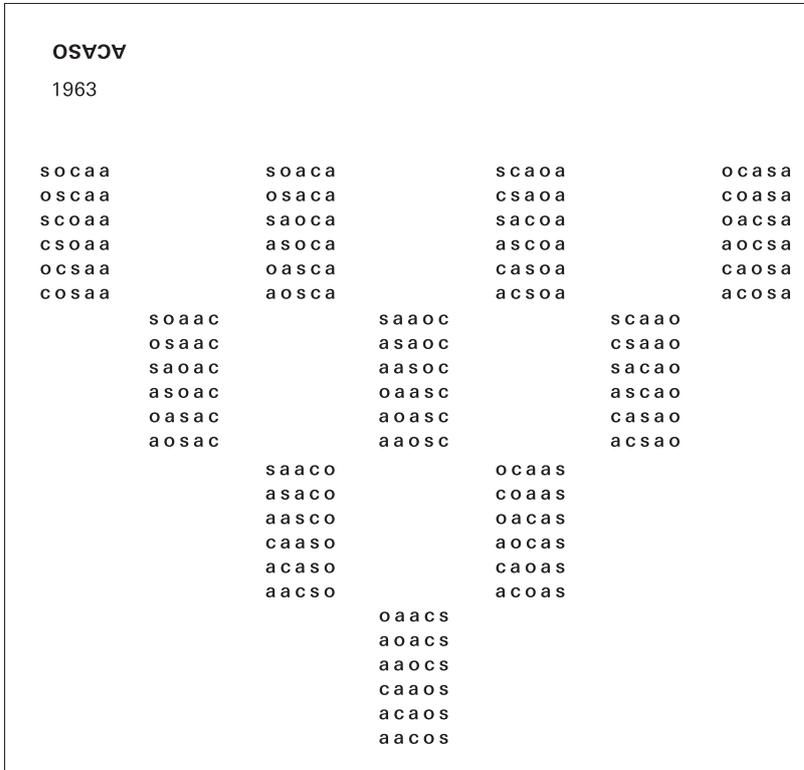


Fig. 144 – “acaso”, 1963  
(Augusto de Campos)  
Fonte: Reconstrução da autora

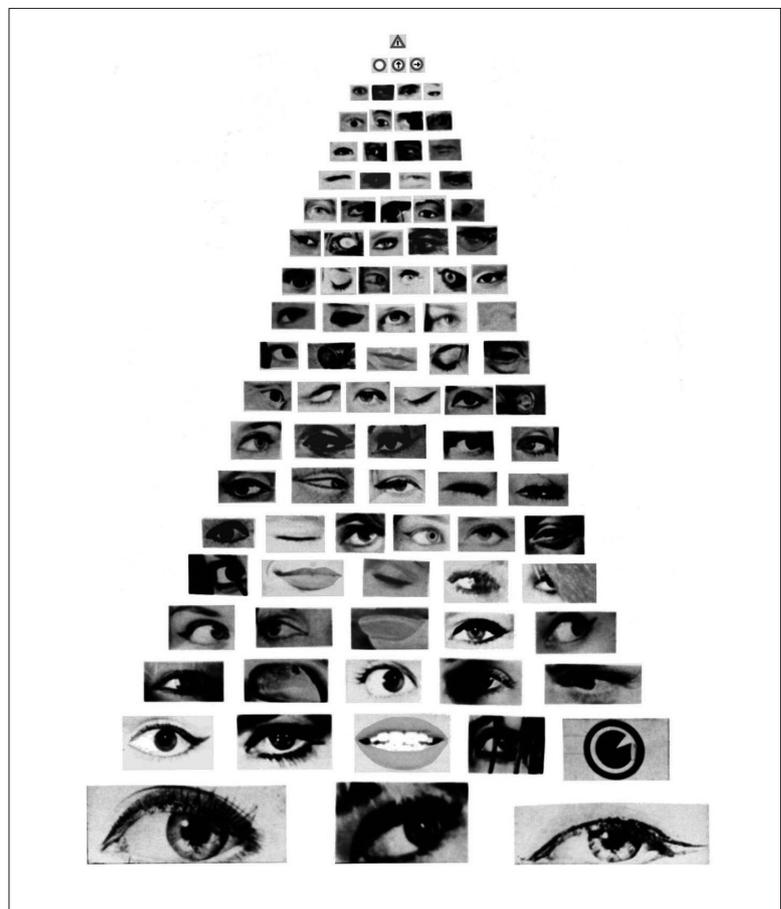


Fig. 145 – “olho por olho”, 1964  
(Augusto de Campos)  
Fonte: <https://www.augustodecampos.com.br/popcretos.html>

### 3.2.5.7 arte concreta semântica

As obras que Augusto de Campos denominou de popcretos foram expostas em conjunto com as de Waldemar Cordeiro, que as denominava de “arte concreta semântica”. Augusto de Campos (2015, p. 284), em seu artigo “Waldemar Cordeiro: pontos de partida e de chegada”, relata que, no dia da abertura da exposição, 9 de dezembro de 1964, houve a apresentação de um insólito *happening* de “música coletiva coordenada por Damiano Cozzella (Música Nova), entre serrotes e silêncios, leituras aleatórias e instrumentos percussivos”, sobre o qual o poeta observa que a performance “já desgalerizava a vernissage”.

O *happening* do Grupo Música Nova encontrava-se em diálogo com as obras de Augusto de Campos e Waldemar Cordeiro que, conforme descrição do poeta, eram os

utilitários desprezíveis, pedaços de móveis e sucatas de automóveis [que] comandavam a nova safra de objetos-dejetos entre os quais pontificava um enxadão ofensivo, cravado no corpo convexo de um quadro-escultura vermelho em pistola-pintura – *Popcreto Para Um Popcrítico*. (CAMPOS, A., 2015, p. 284).

A exposição de Augusto de Campos e Waldemar Cordeiro, que ocupou a Galeria Atrium, na avenida São Luis, na região central de São Paulo, também foi uma manifestação contra a ditadura militar que havia sido instalada em março daquele ano. Como declara Augusto Campos (2015, p. 284): “os poema-cartazes ‘anarconcretos’ que apresentei, os quais, entre estilhaços verbais e não verbais, escarneciam a ditadura militar”.

Waldemar Cordeiro (INVENÇÃO, 1964, n.4, p. 107-108) também escreveu um texto-manifesto para o catálogo da exposição na *Atrium*, "Arte concreta semântica", datado de setembro de 1964, no qual apresentou sua nova poética. Esse texto-manifesto, transcrito a seguir, foi publicado na *Invenção 4*, após os poemas "acaso" e "olho por olho" de Augusto de Campos.

arte concreta semântica

arte concreta = linguagem de natureza objetivo-condutal.

arte concreta histórica = sintaxe (métodos racionais de representação).

novas tendências (europeias) = pragmática (apresentação de possibilidades condutais de materiais e processos da técnica industrial).

a arte concreta histórica e as novas tendências atuam ao nível da infraestrutura:

a) infraestrutura econômica, historicamente situada nas atuais condições da evolução da técnica industrial;

b) infraestrutura do ícone visual.

ao nível da infraestrutura tudo é higiênico, impessoal e econômico.

o fruidor não passa de uma retina virgem e desinteressada.

à origem da arte infraestrutural havia uma atitude ética, consequência de uma utopia, que a história posteriormente desmentiu: a evolução tecnológica traria, como secreção natural, a felicidade e uma organização social moralmente aceitável. consumida a utopia, sobrou o hedonístico, o parque-de-diversões, o caleidoscópio.

as nt europeias inauguram um novo naturalismo. a participação do espectador é abordada do ponto de vista biológico. por isso, as nt estão para a arte concreta como o verismo está para a arte da renascença. o verismo condutal. é a ilusão ótica pela ilusão ótica, sem o olho por-olho. historicamente se situam em contemporaneidade ao informal, que também enveredou pela apresentação direta de materiais e adotou a poética da ambiguidade e da não-univocidade.

os limites das nt são os limites da gestalt. já husserl notara que a psicologia gestáltica permanece no naturalismo psicológico, enquanto descreve experiências interiores e fatos de consciência não-intencionante, não alcançando o que ele chama de “subjetividade transcendental”.

prolongar a pesquisa aos níveis sintático e pragmático é optar pela atitude do avestruz.

para mim o problema é deslocar a arte objetivo-condutal da infraestrutura para a superestrutura, passando da esfera da produção para a esfera do consumo. deslocar a pesquisa do estudo racional do comportamento diante de fenômenos óticos para o do comportamento diante de fatos visíveis carregados de intencionalidade e significação dentro de contextos histórico-sociais. passar da percepção (gestalt) para a apreensão (sartre). do ícone para a comunicação. do estímulo “puro” para o estímulo “associado”.

esta atitude coincide com outras mas se distingue pela aspiração à objetividade, mantendo-se longe das elucubrações intimistas assim como dos naturalismos inconsequentes. não se trata de virar as costas às pesquisas infraestruturais, mas de desenvolvê-las, através de um salto qualitativo, até à infraestrutura da semântica.

construir semanticamente (câmbio de sentido) mediante o espaço, a luz e o movimento.

durante séculos os artistas usaram o espaço como condição para as representações semânticas. as figuras inseridas nas perspectivas axionométricas da idade média ou no espaço euclidiano da renascença tornavam-se signos. o homem e as coisas adquirem significado no espaço e no tempo (situação significativa). O macro-naturalismo pop é uma defloração do espaço.

nos meus trabalhos o objeto (ready-made) é construído e constrói um espaço que não é mais o espaço físico. a desintegração do espaço do objeto físico é também desintegração semântica, destruição de convencionalidades, e, por outro parâmetro, construção semântica, construção de um novo significado.

são paulo, setembro de 1964

waldemar cordeiro

Fig. 146 – Transcrição de “arte concreta semântica”, 1964 (Waldemar Cordeiro)  
Fonte: INVENÇÃO, 1964, n.4, p. 107-108, acervo Omar Khouri

A seguir, apresentamos reproduções fotográficas das obras “arte concreta semântica” de Waldemar Cordeiro publicadas na *Invenção 4*:



Fig. 147 – Reprodução fotográfica de “Contra os urubus da arte concreta histórica” (1964) — montagem com calota, guidão e roda de triciclo e outras coisas cortadas (Waldemar Cordeiro) Fonte: INVENÇÃO, 1964, n.4, p. 109, acervo Omar Khouri

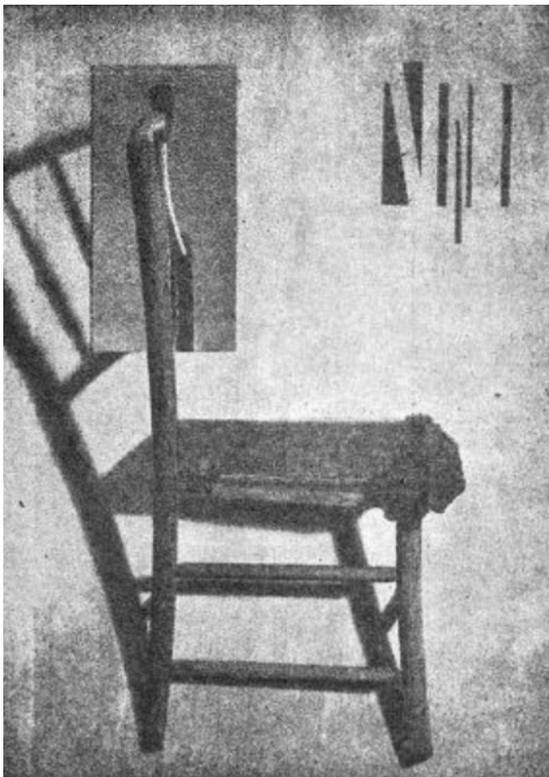


Fig. 148 – Reprodução de “Uma cadeira é uma cadeira” (1964) — cadeira sobre madeira com espelho e colagem 80x110 cm (Waldemar Cordeiro) Fonte: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1110839#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1114%2C-1%2C3927%2C2200>

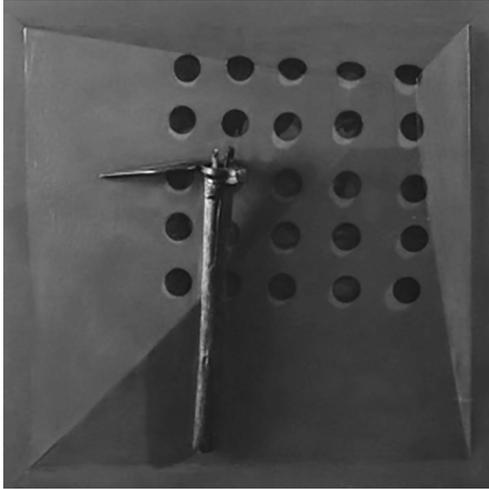


Fig. 149 – “Popcretos para um popcrítico” (1964), madeira pintada, colagem e enxadão (Waldemar Cordeiro)

Fonte: [http://www.iea.usp.br/imagens/WEB\\_Waldemar-Cordeiro-Popcreto-para-um-popcritico.png/view](http://www.iea.usp.br/imagens/WEB_Waldemar-Cordeiro-Popcreto-para-um-popcritico.png/view)



Fig. 150 – Reprodução fotográfica de “As sombras são” (1964), montagem com bonecas e luz (Waldemar Cordeiro)

Fonte: INVENÇÃO, 1964, n.4, p. 110 acervo Omar Khouri

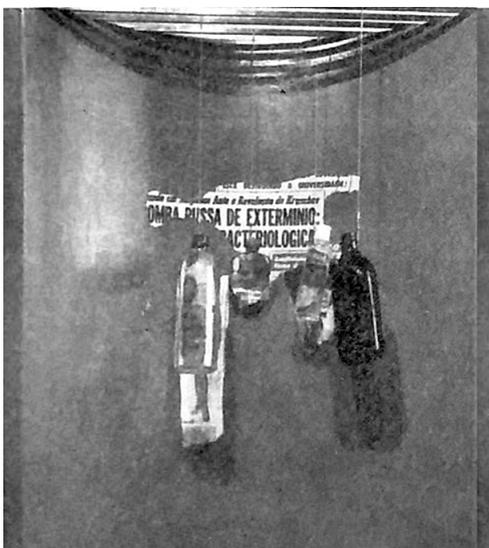


Fig. 151 – Reprodução fotográfica de “Distorções óticas-intencionais” (1964), montagem sobre madeira pintada com garrafas e colagem (Waldemar Cordeiro)

Fonte: INVENÇÃO, 1964, n.4, p. 110, acervo Omar Khouri

As mesmas ideias que fundamentam a “Arte concreta semântica” se encontram também no artigo “Realismo ‘Musa da vingança e da tristeza’”, Waldemar Cordeiro, publicado em 1965 na revista *Habitat*, no qual o autor discorre sobre o “novo realismo” que concebe “o fruidor dentro de contextos sociais reais e não apenas ideais, sem abstrair-se o interesse e a intencionalidade”. O artista escreve:

A arte abstrata, como vimos, resultou de um processo de abstração que partia da representação das coisas, cada vez menos reconhecíveis, até a criação de uma linguagem artificial autônoma. Agora essa mesmo [sic] linguagem realiza o percurso inverso, empolgando a materialidade, transformando a banalidade em signos improváveis. Isso não é retornar ao figurativismo mas ir para além, para um terreno desconhecido.

Uma pesquisa de sentidos que leva para uma pesquisa de significação. E as coisas reais não são meras formas abstratas, evocam a imagem dos que comumente as usam; seus sinais revelam as situações em que essas coisas são ou foram usadas e as conotações mais amplas que têm raízes no contexto social. Signo-coisa, coisa-signo, por uma dialética de similitude de situações. Realidade/imagem, ida e volta. Uma arte terrena e terrestre como a da Renascença.

De acordo com a nossa premissa inicial, as novas posições artísticas, que podem ser englobadas na denominação genérica de novo realismo, alteraram o sentido da arte não-figurativa. O novo realismo torna a arte abstrata (mesmo as cronologicamente atuais manifestações da Op-art – para nós implicitamente consumidas há anos), na melhor das hipóteses em materialismo naturalista, impotente diante de certos fenômenos visuais, que só podem ser explicados pelas relações sociais e não pela fisiologia. (CORDEIRO, 1965, p. 48).

As palavras de Waldemar Cordeiro podem ser ilustradas com o modo como Augusto de Campos trabalhava a tipografia, ou seja, na fase ortodoxa, com a fonte Futura, concebido pelos *designers* da Nova Tipografia que aplicavam os fundamentos da Gestalt visando uma tipografia utilitária. Já na fase dos *popcretos*, Augusto de Campos seleciona os tipos fantasias que a publicidade utilizava para a propaganda de produtos direcionados para o consumo popular – por exemplo, os tipos fantasias da Letraset utilizados nos poemas “luxo” (1965) e nos da década de 1970, os quais tinham uma intenção crítica-política e sobre os quais Gonzalo Aguilar (2005, p. 217-230), em *Poesia concreta brasileira*, destaca ao discorrer sobre a *dimensão tipográfica* dos poemas dos poetas vanguardistas.

O ensaio “Marco Zero Andrade” de Décio Pignatari (2004, p. 151) contribui para contextualizar os popcretos de Augusto de Campos no percurso da poesia concreta. Após identificar na linha evolutiva das vanguardas artísticas contemporâneas (de 1964) que se caracterizam pela antiarte – Mallarmé, o movimento Dadá, Oswald Andrade, poesia concreta, pop-art norte-americana (setor das artes visuais), o desenho industrial (forma do produto) e a *nouvelle vague* do cinema francês –, o poeta escreve que o conceito de antiarte está

intimamente vinculado ao estabelecimento de uma linguagem, de um projeto geral – ou de um roteiro, para utilizar um termo oswaldiano. Envolve um problema de comunicação com a massa por via imediata e direta. (PIGNATARI, 2004, p. 151).

O poeta também afirma:

A posição inaugural é uma posição crítica, [que] implica em desvendamento, revelação, invenção e em violenta desidentificação (desalienação) com

o sistema vigente – abrindo-se para a ação de mudança do estado de coisas. A denúncia de um sistema artístico vem de par com a denúncia da infraestrutura social – e a desidentificação ideológica ocorre com a mesma brutalidade. (PIGNATARI, 2004, p. 155).

Nesse mesmo ensaio, Pignatari realiza uma análise da Poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade, estabelecendo relações entre ela e algumas das manifestações da pop art americana e o conceito de ready-made de Duchamp que, conforme Pignatari, conduz à teoria do texto de Max Bense e a dos poetas concretos. Assim, Waldemar Cordeiro e Augusto de Campos incorporaram em seus trabalhos a pop art americana, que por sua vez se encontra no ready-made de Marcel Duchamp, no novo realismo europeu e na teoria da informação estética de Max Bense.

### **3.2.5.8 dois dedos de prosa, sobre uma nova prosa**

Agora cabe retornar o foco à *Invenção 4*: Haroldo de Campos lança *Galáxias* com o texto “Dois dedos de prosa, sobre uma nova prosa” – que comparece na revista nas versões em português e em francês –, e 13 fragmentos com os quais propõe seguir a proposta do *Livro* de Mallarmé (INVENÇÃO, 1964, n. 4, p. 112).

dois dedos de prosa  
sobre uma nova prosa

haroldo de campos

prever um livro. de cem páginas. ou cerca de. não  
mais. a primeira e a última fixas: formantes. as demais

soltas e permutáveis. a primeira e a última falando sobre o escrever: o começo e o fim do. o fimcomeço do. portanto não começando nem terminando. ambas impressas em itálico: assim individuadas como formantes. as demais em composição normal. tudo caixa baixa. tudo anônimo. e personalíssimo. reversíveis. substituíveis. intercambiáveis. cerca de trinta e cinco linhas cada. composição corrida:

não cortar palavras. não pontuar. o fluxo dos signos. em todas as páginas um elemento constante: a viagem ou o livro. ou a viagem livro. ou o livro viagem. unidade na variedade. variedade na unidade. as coisas como se passam no olho e no ouvido. na mente. presenças em presença: presentes. presente. criticadas se criticando. o fato e o ficto. sem diferença. o que foi e o que podia ser. o que é. monólogo exterior. sem psicologias. coisas. gentes. visões. contextos. conexos. sem princípio meio fim. sem fabulação. linguagem na sua materialidade. a ideia do texto. concreções. o trivial o não trivial o raro o reles. todos os materiais. não hierarquizados. ou uma nova fabulação. um novo realismo. clivagem: mente artesanal de guimarães rosa e mente industrial de oswald. e para frente. galáxias.

tout au monde existe pour aboutir à un livre mallarmé.

\* o que aqui se publica: amostra. um dos formantes. algumas páginas em progresso. nas condições de uma revista: sem respeito integral ao projeto gráfico.

h.c., 1964

Fig. 152 – Transcrição de “dois dedos de prosa, sobre uma nova prosa”, 1964 (Haroldo de Campos)  
Fonte: INVENÇÃO, 1964, n.4, p. 112, acervo Omar Khouri

No Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* de 24 de outubro de 1964, Haroldo de Campos publica “Estilística Miramarina”, um estudo do romance-invenção *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, à luz tanto dos fundamentos elaborados no ensaio “Dois aspectos da linguagem e

dois tipos de afasia” de Roman Jakobson, como dos fundamentos da *Teoria do texto* de Max Bense. Nesse ensaio, o poeta e crítico literário escreve sobre a técnica oswaldiana da montagem do contexto:

A propósito do *Miramar*, tivemos a oportunidade de deter-nos sobre a presença do cinema no estilo oswaldiano. A técnica de montagem – que é sobretudo uma técnica de criação de contexto através da manipulação de relações de contiguidade (embora dela possa resultar muitas vezes a metáfora no plano semântico) –, implicando elipses (suspensões ou cortes bruscos), traduz frequentemente a atitude metonímica com que o pintor cubista (um Picasso, um Braque, um Juan Gris) reordena o mundo exterior no correal estético que é o quadro, selecionando este ou aquele detalhe, estabelecendo novos sistemas de vizinhança, fazendo um olho, por exemplo, ganhar proporções e sobrepujar todo um rosto, uma perna justapor-se sem transição a uma cabeça, reorganizando livremente a anatomia da figura humana e as relações entre as coisas. (CAMPOS, H., 2018, p. 100).

A partir das formulações elaboradas por Max Bense em “Teoria do Texto Cubista” e em outros trabalhos publicados em *Modelle*, Cadernos Rot, n.6, Haroldo de Campos (2018, p. 100-101), ainda em “Estilística Miramarina”, destaca que, na perspectiva da teoria da informação estética de Bense, o quadro cubista é formulado como um produto de “uma composição inovadora das possíveis relações de elementos do objeto do mundo exterior no material do mundo próprio da pintura”. O poeta transcreve as palavras de Bense acerca do quadro cubista, que é considerado um *texto*

cuja realização não se refere imediatamente à representação de um objeto do mundo exterior ao texto, mas sim ao texto em si mesmo, como seu próprio objeto estético, no sentido da realidade do

mundo que lhe é privativo. (BENSE apud CAMPOS, H., 2018, p. 101).

Haroldo de Campos (2018, p.101) destaca também a conclusão de Bense para o *texto* cubista, para a qual utiliza os fundamentos da linguística de Jakobson, dos estudos estatísticos de Mandelbrot e da semiótica. Isto é, no processo metafórico estudado por Roman Jakobson, classificado como analógico-imitativo (icônico), ocorre a formação de *simplexos* (ou representações imitativas) e é no processo metonímico, de características digitais-combinatórias (simbólico), que ocorre a possibilidade de produção de *contextos* – âmbito de palavras definido por relações predicativas de ordem ou de vizinhança. Com base nessas observações de Bense, o poeta escreve que

o estilo cubismo pode ser então definido como *estilo digital*: o objeto estético é, em tal caso, em princípio, um objeto variável, cujos elementos se prestariam sempre a uma outra apresentação, a um outro arranjo. (CAMPOS, H., 2018, p. 101).

Haroldo de Campos (2018, p. 104-105) escreve que Jakobson não se limitou à verificação da bipolaridade dos processos linguísticos corporificada na metáfora e na metonímia. Conforme o poeta, o linguista foi mais longe, ao afirmar que “na prosa há uma natural propensão para a metonímia e, na poesia, um pendor também natural para a metáfora”. O poeta observa que a polaridade entre metáfora e a metonímia é demasiado generalizante, e que sua utilidade está na visualização do problema no âmbito didático.

Para Haroldo de Campos, a explicação do estilo miramarino apenas pela orientação metonímia, que estaria dentro da tradição congenial à prosa narrativa, não é suficiente, pois as coisas não são assim tão claras. Nessa esteira, o poeta escreve:

Enquanto que num escritor do realismo tradicional, interessado antes nas articulações temáticas do que propriamente na linguagem, a operação metonímia é o caminho adequado para as discriminações psicológicas ou para o mais sutil encadeamento do enredo, através da seleção e da ênfase dos caracteres e situações típicos (a famosa *perspectiva* lukacsiana), na prosa miramarina a atitude metonímica é assumida *em si mesma*; o que interessa, em última instância, nessa prosa, é o processo metonímico pelo qual os dados de uma realidade trivial (irrelevante na sua versão estilística originária, convencional) são reelaborados, rearticulados, reordenados para adquirir condição estética. Trata-se aqui de um realismo especial, quase etimológico, fundado na realidade do texto como coisa de palavras, cuja coerência se mede pelos seus próprios materiais (palavras numa determinada ordem de contiguidade).

[...] como que para fazer prova de uma outra tese de Jakobson, da fase heroica das escaramuças entre críticos formalistas e críticos sociológicos, a de que entre a realidade do mundo e a realidade da arte é lícito que se tentem estabelecer correlações, não no sentido de uma “harmonia idílica”, mas no de captar as “tensões dialéticas” entre esses diferentes níveis de realidade. (CAMPOS, H., 2018, p. 105-106).

Em “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, Roman Jakobson (1999, 39-41) destaca um grupo de palavras denominadas palavras-frases, a respeito do qual o linguista observa a possibilidade, mesmo que remota, da liberdade de se ordenar as palavras em contextos novos. E, a partir dos estudos que mostraram que o signo linguístico possui dois modos de arranjo – combinação e seleção – e com os fundamentos da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce, Jakobson mostra em seu ensaio de que maneira são operados os códigos e a mensagem na constituição do contexto ou da contiguidade.

Jakobson e Bense contribuem com instrumentos teóricos para que Haroldo de Campos possa elaborar operações linguísticas e semióticas em prol do desenvolvimento da poética de *Galáxias*. Em entrevista de para E. M. de Melo e Castro, Haroldo de Campos declara que

[...] tinha sempre uma espécie de casulo barroco na minha poesia, que consistia num tratamento bastante insistente, bastante radical do problema da metáfora, da estrutura fônica, de certas possibilidades semânticas de decomposição de palavras, composição vocabular, verdadeiros ideogramas semânticos-visuais que, se ainda não respondiam àquela estrutura rigorosa que depois se desenvolveu na *poesia concreta* (preocupação, a certa altura, com um “geometrismo” acentuado) já manifestavam uma vocação construtiva e uma tendência barroquista dessa minha poesia do começo dos anos [19]50. [...] De alguns anos para cá (desde 1963, para ser mais preciso), retomei essas linhas, atravessando toda aquela experiência rigorosamente concreta da “fase heroica” (poderíamos dizer, mondrianesca), de *esprit de géométrie*... Evidentemente retomei tudo isto numa dimensão outra, que se encaminha para a abolição das fronteiras entre poesia e prosa: o *Livro de Ensaio: Galáxias*, que ainda prossegue. (CAMPOS, H., 1977b, p.52-53).

Haroldo de Campos trabalhou durante 13 anos em sua obra *Galáxias*, mas somente em 1984 foi publicado em livro de grande formato. Como esclarece o Prof. Omar Khouri, *Galáxias*

é um projeto de prosa experimental, de Haroldo de Campos, iniciado em 1963 e concluído em 1976, com páginas permutáveis/intercambiáveis, à exceção das formantes inicial e final: “começofim” (1963) e “fimcomeço” (1975-76). Uma prosa bastante poética, apresenta-se com laivos do barroco (há algo barroquizante em toda a obra criativa de Haroldo

de Campos), e como uma prosa possível após as experiências joyceanas, oswaldianas e roseanas. A proposta inicial do autor era chegar, talvez, a 100 páginas/fragmentos autônomos propriamente, porém, deu por encerrado o projeto com a quinquagésima página. Uma síntese do projeto aparece em *Invenção 4*, seguido de 13 fragmentos. A publicação continuou em *Invenção 5*, com 12 fragmentos. Vários fragmentos foram publicados no Brasil e fora (em traduções), aparecendo em muitas revistas experimentais. O fragmento final, formante “fimcomeço”, fixa como a inicial, foi publicado em *Qorpo Estranho: Criação Intersemiótica 2* (São Paulo, Ed. Julio Plaza e Régis Bonvicino, set.-dez. 1976). Os 50 fragmentos de *Galáxias* tiveram uma edição definitiva, em grande formato, e como o autor desejou: CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora Ex Libris, 1984. O autor chegou a gravar 16 dos fragmentos, que aparecem num CD: CAMPOS, Haroldo de. *isto não é um livro de viagem: 16 fragmentos de galáxias*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. A Editora 34 edita, de um tempo para cá, o *Galáxias* completo, com formato modificado. [3]

Em *Invenção 4* são publicados 13 fragmentos de *Galáxias* de Haroldo de Campos, poemas de Paulo Leminski, Pedro Xisto, Edgard Braga e José Lino Grünwald, além de vários poemas experimentais de poetas estrangeiros que desenvolvem poemas vertentes do movimento da poesia concreta.

---

[3] Transcrição de informações fornecidas durante atendimento do orientador prof. dr. Omar Khouri, em maio de 2022.

Destacamos o poema “cidade/city/cité” (1963) que foi impresso em tira desdobrável, de Augusto de Campos.

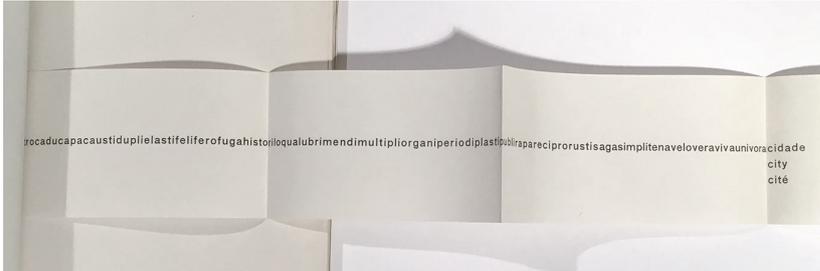


Fig. 153 – “cidade/city/cité”, (1963) (Augusto de Campos)

Fonte: [https://m.facebook.com/PoesiaConcreta/photos/a.182269558574385/1424508221017173/?type=3&av=100000859325235&eav=AfZJyqimlqJON3zUQjwGJ\\_UnQjjPIUrdEZPwtVEssKaSLsZUpfCkH4k9yzokXANUaAY&source=57&paipv=0](https://m.facebook.com/PoesiaConcreta/photos/a.182269558574385/1424508221017173/?type=3&av=100000859325235&eav=AfZJyqimlqJON3zUQjwGJ_UnQjjPIUrdEZPwtVEssKaSLsZUpfCkH4k9yzokXANUaAY&source=57&paipv=0)

### 3.2.5.9 poemas

Relação dos poemas publicados na *Invenção: Revista de Arte de Vanguarda 4*. São Paulo: Ed. Invenção, dezembro de 1964.

- › Oswald de Andrade (trad. de Pierre Furter/col. De Haroldo de Campos) “Cantique des Cantiques Pour Flûte e Guitare”
- › Louis Zukofshy (trad. Augusto de Campos): “A Fúria de Júlia”
- › Josef Hirsal e Bohumila Grögerová: 5 poemas: “1. sobectiví / egoísmo”, “2. hádka / briga”, “3. láska / amor”, “liebe / láska – svoboda / freedom” e “hrob / túmulo”
- › Ladislav Novéak: 6 poemas: “1. kouzlo letnínoci”, “2. torquemadovo...”, “3. zakletá”, 4. “archetyp 09”, “5. vyhnání z ráje” e “6. individualista”

- Helmut Heissenbuettel: “Politische Grammatik”
- Reinhard Döhl: “text”
- Pilar Gómez Bedate: “ventanacerrada”
- Henri Chopin (trad. Haroldo de Campos): “OBRA / ABRA”
- Edgard Braga: 3 poemas: “US(\$)”, “LUZ” e “ABC CONCRETO”
- Pedro Xisto: 20 poemas
- Décio Pignatari: 2 poemas (semióticos)
- Luiz Ângelo Pinto: 4 poemas (semióticos)
- Ronaldo Azeredo: 1 poema (semiótico)
- José Lino Grünwald: 2 poemas
- Affonso Ávila: “orografia”
- José Paulo Paes: 3 poemas: “a verdade ortográfica”, “anatomia do monólogo” e “ocidental”
- Sebastião Uchoa Leite: “Trívio”
- Paulo Leminski: 5 poemas
- Augusto de Campos: “cidade”, “acaso” e “olho por olho (babœil)”
- Willy Corrêa de Oliveira: “Willancete para Marta”
- Haroldo de Campos: “Galáxias” – 13 fragmentos

O primeiro assunto da seção Móbile era *Informações*, cujo conteúdo complementava determinadas matérias do respectivo número da revista. Na *Invenção 4*, por exemplo, apresentou os poetas autores dos poemas publicados. Entre os estrangeiros estavam Louis Zukofsky, Josef Hirsal, Bohumila Grögerová, Ladislav Novéak, Helmut Heissenbuettel,

Reinhard Döhl, Pilar Gómez e Henri Chopin. Entre os poetas brasileiros, ganhou destaque Paulo Leminski, que participou na *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, realizada em Belo Horizonte em setembro de 1963. O jovem poeta curitibano, com seus 20 anos, apresentou uma poesia que combinava “a pesquisa concreta da linguagem com um sentido oswaldiano de humor”. A seção observou a dedicação de Leminski “ao estudo de idiomas (inclusive orientais) como plataforma para suas experiências poéticas” e sua atividade em sua cidade natal, Curitiba, onde “organizou um grupo de poesia experimental e dirig[ia] a página ‘Vanguarda’ do *Correio do Paraná*”.

MóBILE também destaca o Grupo Música Nova, que ganha visibilidade com suas atividades e performances no Brasil e no exterior. Um exemplo é a composição de Gilberto Mendes sobre o poema “cidade/cité/city”, de Augusto de Campos, que foi lançado com “Álea 1 – Variações Semânticas” de Haroldo de Campos pela revista experimental *EX*, n.2 (abril de 1964), dirigida por Emilio Villa e Mario Dicono.

### 3.2.6 invenção·5

#### 3.2.6.1 editorial

*Invenção 5* foi o último número da revista inaugurada em 1962. Com capa de cor vinho, foi publicada em dezembro de 1966/janeiro de 1967, e a equipe editorial foi composta por Augusto de Campos, Décio Pignatari, Edgard Braga, Erthos Albino de Souza, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Luiz Ângelo Pinto, Pedro Xisto e Ronaldo Azeredo.

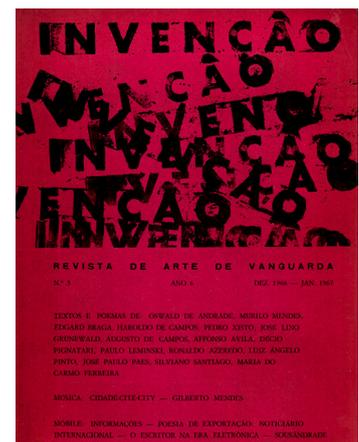


Fig. 154 – Capa: *Invenção 5* (dez. de 1966-jan. de 1967)  
 Fonte: <https://garadinervi.tumblr.com/post/654819165583048704/invencao-revista-de-arte-de-vanguardia-no-5>

No espaço destinado para o Editorial, é publicado um texto sem título e sem autoria destinado para aqueles que resistem em aceitar a poesia concreta. Esse mesmo texto encerra a coletânea dos artigos, ensaios e textos-manifestos reunidos na *Teoria da Poesia Concreta*. Posteriormente, em *Contracomunicação*, de Décio Pignatari, o texto, que passa a contar com o título “& se não perceberam que poesia é linguagem”, é convertido para a primeira pessoa, traz a assinatura de Décio Pignatari e sofre algumas alterações de conteúdo.

A seguir, a transcrição do texto de abertura da quinta edição da *Invenção 5* (INVENÇÃO, 1967, n.5, p. 3-4):

& se não perceberam que poesia é linguagem & se não aprenderam com Poe & Mallarmé & Valéry sobre Mallarmé que poesia é linguagem & se não perceberam com Pound sobre Camões que poesia não é bem literatura & com Maiakóvski que a poesia só admite uma forma concisão precisão das fórmulas matemáticas & se não perceberam com Sousândrade & Oswald (João Miramar & *Poesias Reunidas* finalmente de novo na praça – que vocês estão esperando?) & com os poetas concretos que poesia é linguagem (& não língua) & se não perceberam que poesia é linguagem & não língua & que o que se costuma chamar de poesia chegou ao fim & se sequer perceberam que a palavra escrita é apenas uma codificação convencional da palavra falada & e se ainda se preocupam com a correção ortográfica & não se aperceberam das novas realidades gráficas tipográficas magnetofônicas audiovisuais & se não perceberam isso muito menos vão perceber que a nova poesia nasceu há mais de dez anos sob os seus narizes & a poesia concreta nasceu sob os seus narizes por um descuido do sistema & esta revolução permanente é protótipo & não tipo & alimenta a invenção contínua da linguagem &

chegou ao fim o que se costuma chamar de poesia & chegou ao começo a poesia concreta que eles tendem a chamar de poesia & é explicável & ainda bem & Nathalie Sarraute chegou aqui & disse uma coisa excepcional & disse que uma coisa só pode ser considerada bela dentro de padrões já existentes & o belo só existe dentro de padrões & já estas coisas vão por nossa conta & você não reconhecerá o belo no signo novo é óbvio & a busca do belo conduz ao estetismo & a busca do *eidos* belo é coisa de idiotas & alienados & o belo se existe só existe útil & momentaneamente na sociedade de consumo em massa por uma lógica estatística da preferência & se vocês quiserem as coisas muito bem explicadinhas nos seus mínimos detalhes nós não vamos fornecer & nós não temos feito outra coisa há mais de dez anos agora chega & se vocês quiserem para começar leiam a *Teoria da Poesia Concreta* provavelmente na Biblioteca Municipal de S. Paulo & se vocês detestam a poesia concreta procurem o verbete *semantics* na enciclopédia [sic] britânica para saber por que a poesia é sempre concreta & os velhos dispõem de mil formas de corromper os moços vide Pirandello *Os velhos e os moços* & uma delas é a defesa do verso & os moços defenderão o verso até a morte & tudo serve para defender o verso a começar pela psicologia ah o mistério da criação & a psicologia experimental que é a única que conta já partiu para a linguagem & a poesia experimental que é a única que conta é a linguagem das linguagens ao nível sensível como a matemática o é ao nível da lógica & lançam mão de tudo para salvar o verso ritmo linear lógica aristotélico-discursiva inerente aos sistemas linguísticos não-isolantes (as coisas muito bem explicadinhas...) & lançam mão do folclore outra vez que chato & se necessário lançarão mão da palavra nacionalismo & o que estamos vendo de novo em processo é a provincianização da cultura & não é à toa que certos trechos do *Bicho* lembram o *Juca Mulato* & que na capa da *Revista*

*Civilização Brasileira* aparece aquele pescador típico dos velhos bons tempos & a rede de nylon não apodrece não precisa secar pesa sete vezes menos & os grandes países pesqueiros com barcos-fábrica e *sonar* para localizar cardumes são os primeiros interessados em financiar o nosso folclore... & mais a praga do neocolonial nos móveis & imóveis & a praga de praxis concreto agudo & os críticos sociológicos são os novos gramáticos & João Gilberto foi mandado às favas & hoje nos deliciamos com *A banda* & *Disparada* é claro que o consumo busca o seu leito natural na *média* comunicativa & Oswald mostrou que é possível radicalizar-se a média com Sócrates & Tarzan & que são revoluções senão radicalizações da média? & tudo serve para salvar o verso & é preciso pensar em termos de VERSUS & Erik Satie realizou ao nível semântico-pragmático o que Webern realizou no sintático & da forma nasce a ideia disse Flaubert & a Teoria da Informação & Marshall McLuhan estão comprovando & é preciso distinguir entre conteúdo e significado para não parafrasear conteúdos já catalogados & sim criar SIGNificados novos função de poeta & certa vez um bi-acadêmico poeta de “vanguarda” nos disse: o arco não pode permanecer tenso o tempo todo um dia tem de afrouxar & um dia vocês têm de afrouxar & nós: na geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e de osso &

Fig. 155 – Transcrição de texto sem título  
 Fonte: INVENÇÃO, 1967, n.5, p. 3-4, acervo Omar Khouri

### 3.2.6.2 resistências à aceitação da poesia concreta

*Invenção 5* não formaliza o encerramento da revista do grupo concretista. O que se expressa com o texto sem título no espaço do editorial é o esgotamento dos fundadores do grupo *Noigandres*, de explicarem aos leitores, poetas e críticos acadêmicos que ainda resistem na sua aceitação.

Um exemplo dessa resistência dos críticos e poetas acadêmicos encontra-se registrada na publicação de uma matéria de página inteira do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, de 11 março de 1967 – “O terceiro inquérito sobre a Poesia Brasileira” (ALTMANN, 1967) – que foi composta com declarações de Cassiano Ricardo, César Leal, Eliston Altmann, Mário Chamie, Otto Maria Carpeaux, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Rui Mourão.

Frente às provocações apresentadas na matéria, cujo organizador foi Eliston Altmann, Augusto de Campos escreveu “Sem palavras”, uma matéria também de página inteira, na edição dominical do *Correio da Manhã*, de 9 de abril de 1967, na qual encontra-se publicado o poema “LUXO” (1965).

Augusto de Campos (2015, p. 104) se utiliza dos fundamentos da *estética informacional* de Max Bense para rebater a declaração de que a poesia concreta é “inqualificável”. Essa teoria de Bense define *informação* como sendo algo com “um mínimo de redundância informativa, um máximo de informação original, imprevista, ‘inqualificável’”. Desse modo, a função do poeta concreto de vanguarda é justamente a criação dessa novidade, que no primeiro momento é “inqualificável”, e esse fato incomoda as pessoas – seja pelo desconhecimento, seja pela dificuldade da sua compreensão (CAMPOS, A., 2015).

O organizador da matéria “Terceiro Inquérito sobre a Poesia Brasileira”, Eliston Altmann, compreendeu que o fato de a poesia concreta suprimir a palavra, nos poemas semióticos e *popcretos*, “deixou de ser literatura”. Augusto de Campos lhe responde lembrando que a poesia sempre ocupou um lugar que desafia a literatura. Com isso, a poesia concreta não poderia deixar de

incomodar aqueles que querem se manter no conforto da estagnação.

Augusto de Campos (2015, p. 105) lembra que “todo poeta (e alguns críticos) sabe que poesia não é literatura, ou pelo menos não é bem literatura”, e, como comprovação da sua afirmação, cita Pound. O poeta e crítico literário americano escreveu o seguinte em seu ensaio sobre Camões:

Se a poesia fizer parte da literatura – o que eu muitas vezes estou inclinado a duvidar, pois a verdadeira poesia está em relação muito mais próxima com o que de melhor se fez em música, em pintura e em escultura, do que com qualquer parte da literatura que não seja verdadeira poesia; se, todavia, Arnold considerava a poesia como parte da literatura, então, sua definição de literatura como “crítica da vida” é a única notável blasfêmia que foi gerada pela frigidez de sua mente. O espírito das artes é dinâmico. As artes não são passivas nem estáticas, nem, num certo sentido, reflexivas, embora a reflexão possa assistir a seu nascimento. A poesia é tanto “crítica da vida” quanto o ferro em brasa é crítica do fogo. (POUND apud CAMPOS, A., 2015, p. 105).

E, a partir das palavras de Sartre (em *O que é literatura*), “o império dos signos é a prosa; a poesia está do lado da pintura, da escultura, da música”, que reforçam as de Pound, Augusto de Campos escreve que

a poesia concreta, ao proclamar-se “antiliteratura”, nada mais faz do que explicitar e aguçar um conflito que subjaz na essência da poesia, esse corpo estranho, incômodo e inqualificável que vive a perturbar a “literatura” e a tirar o sono dos “literatos”. (CAMPOS, A., 2015, p. 106).

Augusto de Campos (2015, p. 106), observando que “em outras partes do globo há sinais de maior visão e maior sensibilidade para a coisa nova”, transcreve um trecho do boletim do ICA (Institute of Contemporary Arts) de Londres, na ocasião da realização da grande mostra “Between Poetry and Painting” (Entre a Poesia e Pintura), em outubro de 1965:

A mostra inclui todos os tipos de poesia que se afastam das formas puramente literárias e se estendem aos domínios da visão e da sonoridade. Muitos trabalhos pertencem à área da poesia concreta, isto é, poesia visual construída a partir de letras e palavras em obediência a alguma ideia ou projeto, em contraposição à caligrafia mais intuitiva e gestual exemplificada pela obra do grupo letrista e dos colaboradores de “Rhinozeros”. A poesia concreta é o primeiro movimento internacional de poesia e seus componentes se mantêm em estreito contato, quer se encontrem no Brasil, na Checoslováquia, na Alemanha ou nas Ilhas Britânicas. (apud CAMPOS, A., 2015, p. 107).

O poeta também destaca exposições que foram realizadas, nos inícios de 1966, nos Estados Unidos (Berkeley, Califórnia e em Nova York). Acrescentamos nessa relação os destaques internacionais que a seção Móbile publicou entre os números 2 e 5 da revista *Invenção*.

Para finalizar o artigo “Sem palavras”, Augusto de Campos (2015, p. 110-112) responde à questão de que “às teses concretistas não corresponde um ponderável conjunto de poemas capaz de justificá-las” com duas perspectivas: a qualitativa e a do contexto de um governo ditatorial que censurava toda manifestação vanguardista.

Em relação à primeira perspectiva, isto é, a qualitativa, observa que as obras essencialmente originais como a produção poética dos fundadores grupo *Noigandres* e a do movimento nacional e internacional da poesia concreta, especialmente a de Wladimir Dias Pino, José Lino Grünewald, Edgar Braga, Pedro Xisto e, no âmbito internacional, as produções de Eugen Gomringer, Ian H. Finlay, Ferdinand Kriwet, entre outros não são medidas pela quantidade – haja vista que “toda a obra poética de Mallarmé cabe num pequeno volume. [...] Alguns sonetos constituem a glória de Gérard de Nerval. Rimbaud cabe num livro de bolso” (CAMPOS, A., 2015, p. 111).

A segunda perspectiva, que o poeta observa, por sua vez, tem relação com o contexto de 1967: com o golpe militar de 1964, o regime ditatorial que censurava toda manifestação de cunho vanguardista. Esse fato se verifica quando Augusto de Campos escreve que os editores só publicaram uma edição comercial de Ferreira Gullar quando a reedição de *A Luta Corporal* foi acrescida de *Novos Poemas*, tendo sido excluídos os poemas da fase concreta. Outra observação é que o poeta e crítico literário neoconcretista só foi reeditado depois de ter renunciado à denominação de poeta de vanguarda.

Augusto de Campos (2015, p. 112) encerra o artigo reafirmando o compromisso assumido na formação do grupo *Noigandres* (o de ser poeta inventor), escrevendo que quem está em crise não é a poesia concreta, mas aquela crítica que se nega a se “reinstrumentar e [...] compreender as rápidas transformações artísticas que estão se passando ante seus olhos”.

Luiz Costa Lima (1996), a convite da *Folha de S.Paulo*, escreveu “Os nervos da nova anatomia”, uma das matérias que marcam os 40 anos da Poesia Concreta,

publicada em 8 de dezembro de 1996 no caderno +Mais!. Nesse artigo, o professor emérito da PUC-RJ observa que a declaração que foi publicada em *Noigandres 4* (1958), *Plano-Piloto para Poesia Concreta* (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 156), ou seja: “Dando por encerrado o ciclo histórico do verso [...], a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural”, levantou uma grande polêmica entre os poetas e os críticos literários. E, no processo criativo da literatura, substituir a intuição subjetiva pela intuição objetiva causou grande irritação no meio literário tradicional. Outro ponto que o professor e crítico literário observa é “a quase absoluta ausência entre nós de inventores de dimensão crítica”, o que faz com que as propostas dos poetas concretas não sejam absorvidas.

### 3.2.6.3 poemas

Na *Invenção 5* não há publicação de textos teóricos, pois o texto de abertura já manifesta a indisposição para tal – apesar de o próprio texto conter indicações teóricas. Assim, o último número da *Invenção* configura-se como uma seleção de poemas em que fica evidente a liberdade conquistada pelos poetas para elaborar em seus poemas os elementos gráficos: no campo gráfico como suporte do poema (encartes de formatos variados); na ocupação do espaço gráfico da página; nas formas gráficas da palavra, da letra, em que o desenho das letras é explorado tanto mediante o aspecto do design tipográfico mecânico, eletrônico (fotocomposição), quanto pelas características caligráficas.

Relação dos poemas publicados na *Invenção 5*:

- Oswald de Andrade: “AMAR” (reprod. De poema-carimbo)
- Murilo Mendes: “Texto de Informação (fragmento)”, “O Imperador”, “Desdêmona”, “Dois tempos”, “O erre”, “Estudos de Czerny” e “Palavras inventadas”
- Edgard Braga: “TATUAGENS”, “LIMITE DO OLHO”, “MASK OF THE WORLD”, “BIRD-CAGE”, “VOCABULOS”, “SER VER”, “canto das vogais” e “DEDOS DADOS”
- Haroldo de Campos: “Galáxias” - 12 fragmentos, “ALEA I – VARIAÇÕES SEMÂNTICAS”, “ALEA II – VARIAÇÕES SEMÂNTICAS”
- Pedro Xisto: 8 “logogramas: concreções do logos”
- José Lino Grünewald: 4 poemas
- Augusto de Campos: “profilograma pound/ maiakóvski”, “SS”, “o anti-ruído”, “psiu!” e “LUXO”
- Affonso Ávila: “as siglas”
- Décio Pignatari: “organismo”, “DISENFÓRMIO”, “Cr\$isto é a solução”
- Paulo Leminski: 4 textos
- Ronaldo Azeredo: “o sonho e o escravo”
- Luiz Ângelo Pinto: 2 poemas: “castelos de areia” e “construir”
- José Paulo Paes: “anatomia da musa”
- Silviano Santiago: 2 poemas: “voltas a mote alheio” e “palavra-puxa-palavra a mote alheio”
- Maria do Carmo Ferreira: “merretilho”

Destacamos os poemas:

- “Cr\$isto é a solução” (1966); poema em tira desdobrável, de Décio Pignatari;
- “organismo” (1960), poema-livro, de Décio Pignatari;

- “LUXO” (1965), poema em tira desdobrável, de Augusto de Campos;
- e as peças-poemas de Décio Pignatari, Augusto de Campos e Ronaldo Azeredo que, mesmo contidas nos limites das páginas, almejavam a forma cartaz que são os poemas de Edgard Braga e Pedro Xisto de Carvalho (poetas praticamente da geração dos modernistas históricos).

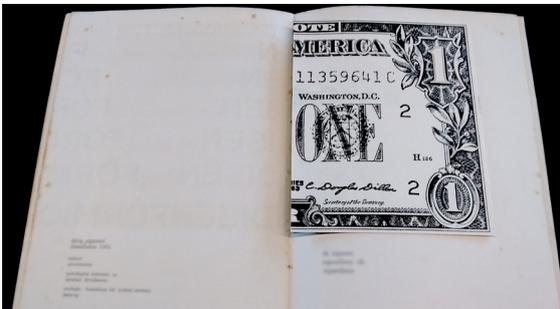


Fig. 156 – Foto de encarte dobrado “Cr\$isto é a solução”, 1966 (Décio Pignatari)  
 Fonte: INVENÇÃO, 1967, n. 5, encarte, acervo Omar Khouri

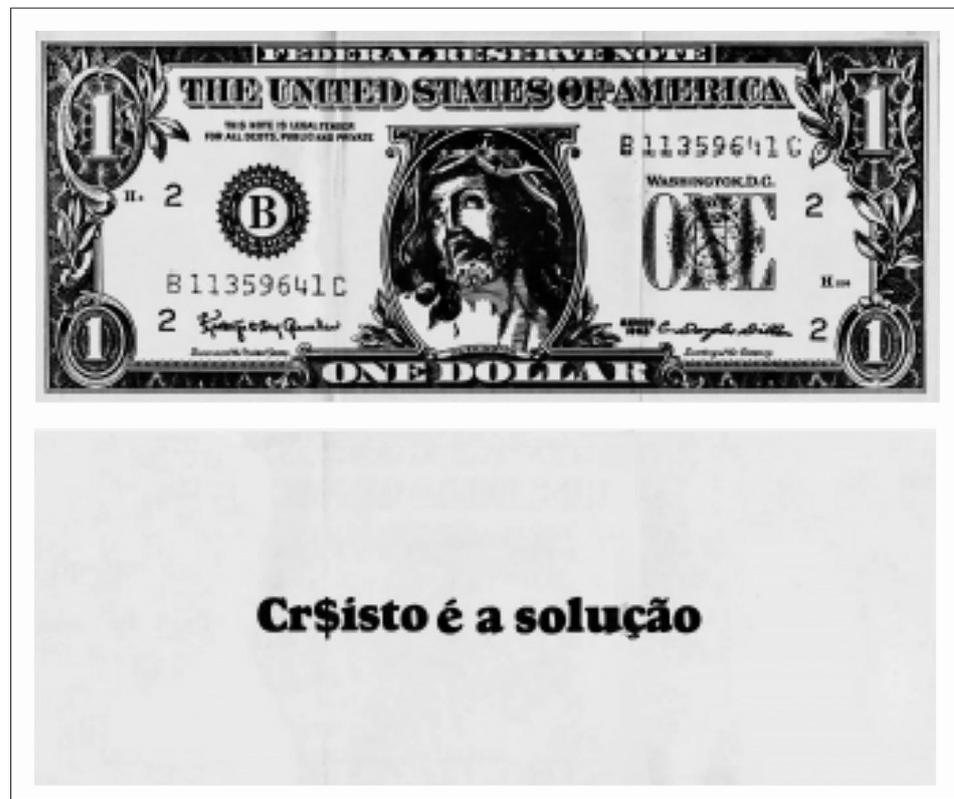


Fig. 157 – Foto frente e verso de encarte “Cr\$isto é a solução”, 1966 (Décio Pignatari)  
 Fonte: INVENÇÃO, 1967, n. 5, encarte, acervo Omar Khouri

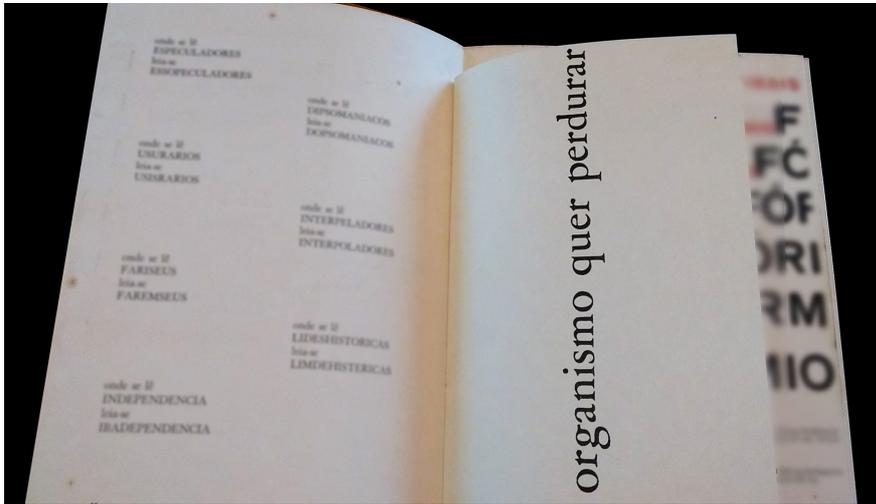


Fig. 158 – Foto de encarte “Organismo”, 1960 (Décio Pignatari)  
 Fonte: INVENÇÃO, 1967, n. 5, encarte, acervo Omar Khouri



Fig. 159 – “Organismo” 1960 (Décio Pignatari)  
 Fonte: Reconstrução da autora

## PERTURBAÇÕES INTESTINAIS

N PERTURBAÇÕES INTESTINAIS F  
EN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS FÓ  
SEN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS FÓF  
ISEN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS FÓRI  
DISEN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS FÓRM  
DISENFÓRMIO

### Neomicina

Antibiótico de pequena absorção e de poderosa ação no combate aos diferentes agentes da infecção intestinal.

### Ftalilsulfatiazol

Sulfa de baixa solubilidade e de grande utilidade na redução da flora patogênica.

### Sulfadiazina

Completa a terapêutica atingindo os focos de origem das infecções intestinais, bem como os bacilos disenterícos localizados profundamente na mucosa intestinal.

### Pectina

Hidrato de carbono obtido de frutas cítricas de efeito antitóxico (diminui a absorção de toxinas) e sintomático (atua como constipante).

### Homatropina

Antiespasmódico eficaz nas manifestações dolorosas decorrentes das infecções intestinais.

### Disenfórmio pediátrico

Neomicina 25 mg; Ftalilsulfatiazol 125 mg; Sulfadiazina 125 mg; Pectina 20 mg; Homatropina 0,1 mg; Veículo para 5 cm<sup>3</sup>.

### Disenfórmio comprimidos

Neomicina 50 mg; Ftalilsulfatiazol 250 mg; Sulfadiazina 250 mg; Pectina 30 mg; Homatropina 0,5 mg.



Prociex

Instituto Farmacêutico de Produtos Científicos Xavier  
João Gomes Xavier & Cia. Ltda.

Fig. 160 – “DISENFÓRMIO”, 1963 (Décio Pignatari)

Fonte: PIGNATARI, Décio. Poesia pois é poesia: 1950-2000, 2004



Fig. 161

Fig. 161 e Fig. 162 – Fotos de encarte “LUXO”, 1965 (Augusto de Campos)  
Fonte: INVENÇÃO, 1967, n. 5, encarte, acervo Omar Khouri

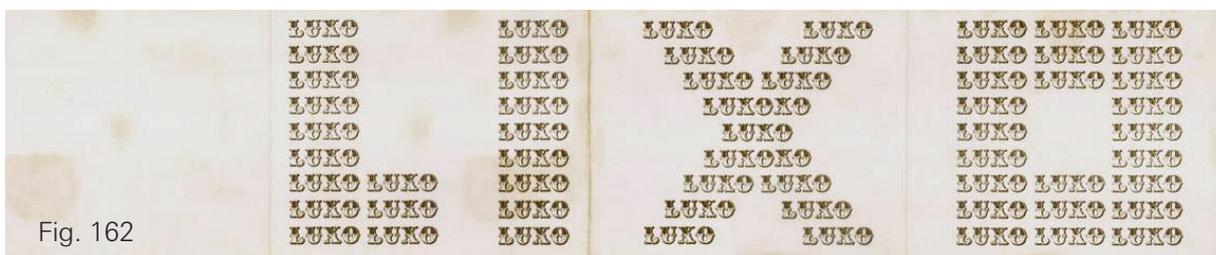


Fig. 162



Fig. 163 – “psiu! (hush!)”, 1966 (Augusto de Campos)  
Fonte: <https://www.augustodecampos.com.br/popcretos.html>



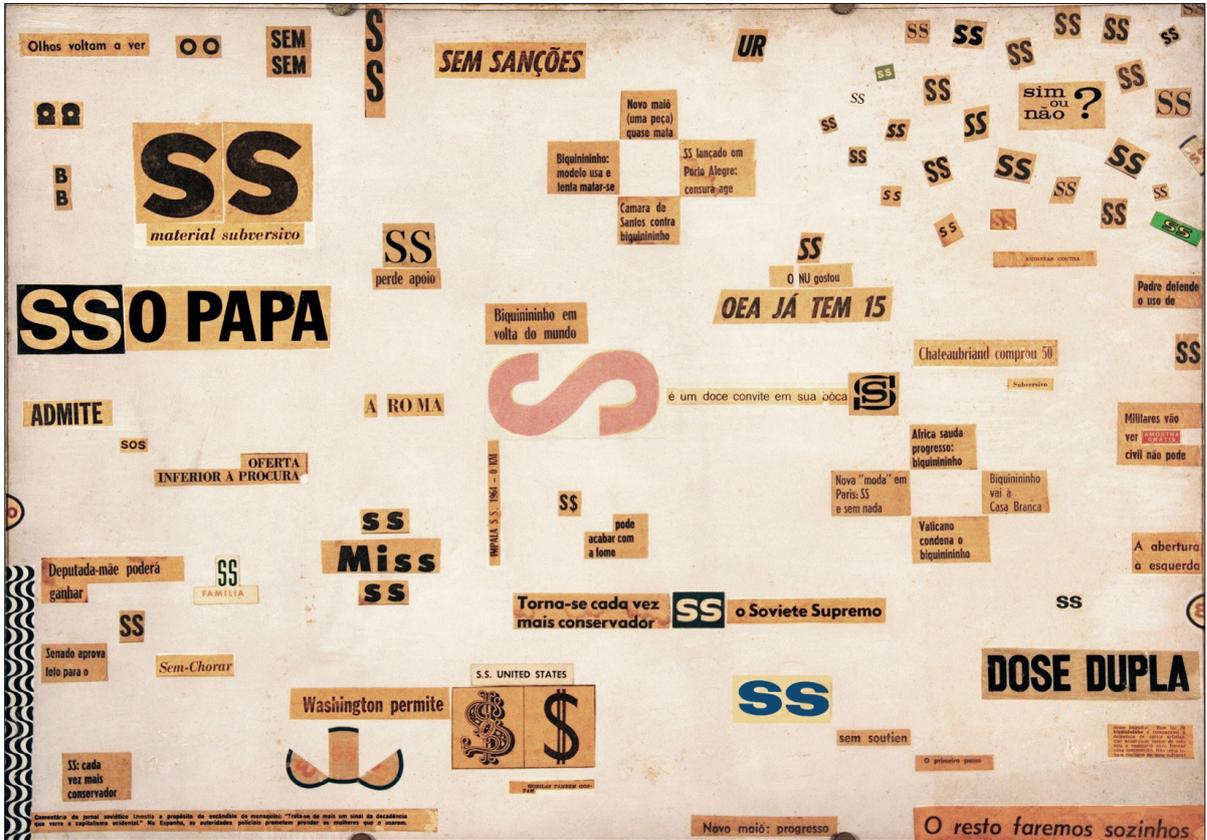


Fig. 165 – “SS”, 1964 (Augusto de Campos)

Fonte: [https://blog.atelie.com.br/2015/03/viva-vaia-nova-edicao/#.YzyQ1y\\_5RpQ](https://blog.atelie.com.br/2015/03/viva-vaia-nova-edicao/#.YzyQ1y_5RpQ)

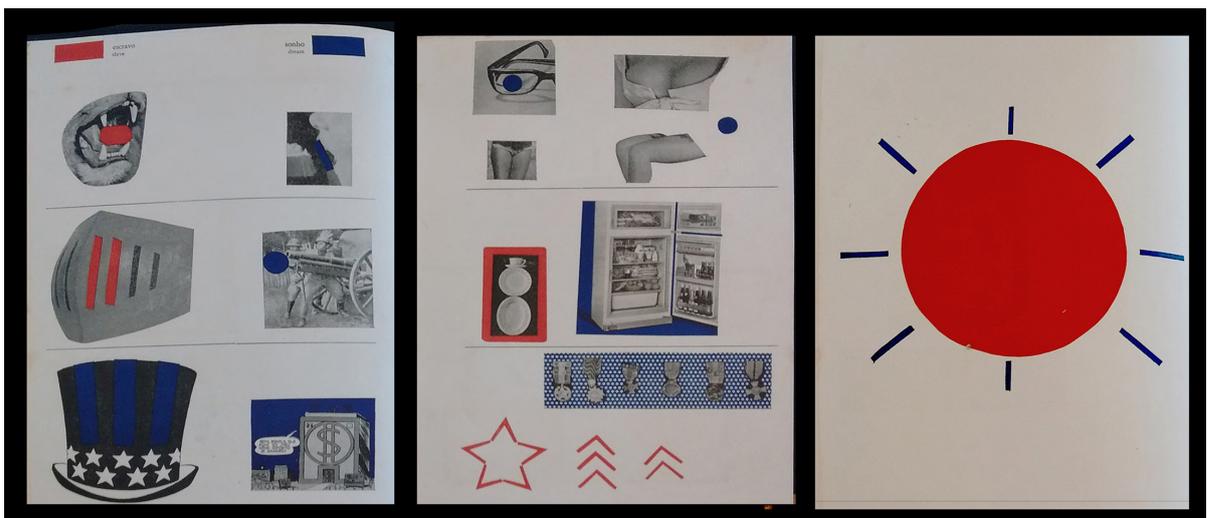


Fig. 166 – Reprodução fotográfica de “o sonho e o escravo”, 1966 (Ronaldo Azeredo)

Fonte: INVENÇÃO, 1967, n.5, acervo Omar Khouri

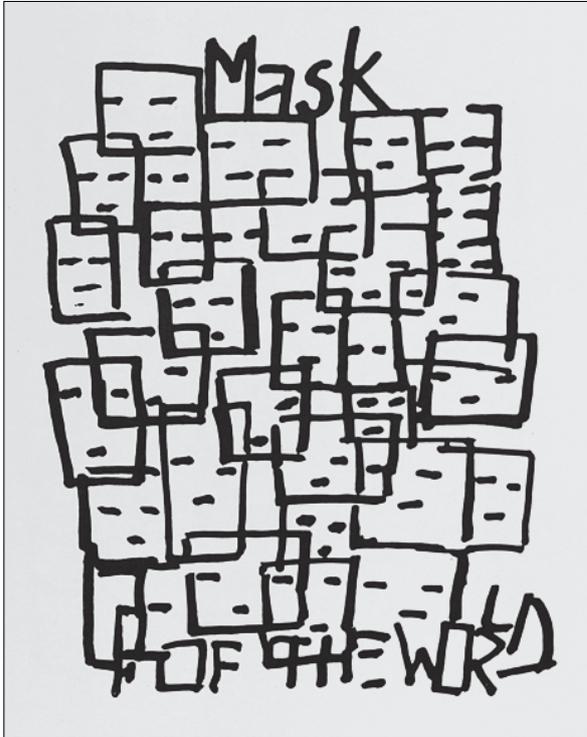


Fig. 167 – “mask of the world”

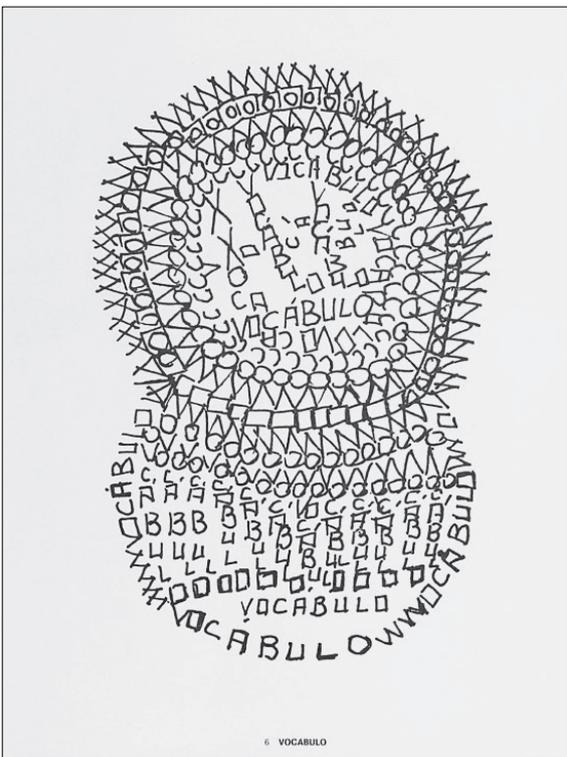


Fig. 168 – “vocábulo = vocable”

Fig. 167, Fig. 168 e Fig. 169 –  
Reproduções fotográficas de  
“Tatuagens (tattoo poems)” 1965-1966  
– “mask of the world”  
– “vocábulo = vocable”  
– “canto das vogais - vowel song”  
(Edgard Braga)  
Fonte: INVENÇÃO, 1967, n.5,  
acervo Omar Khouri

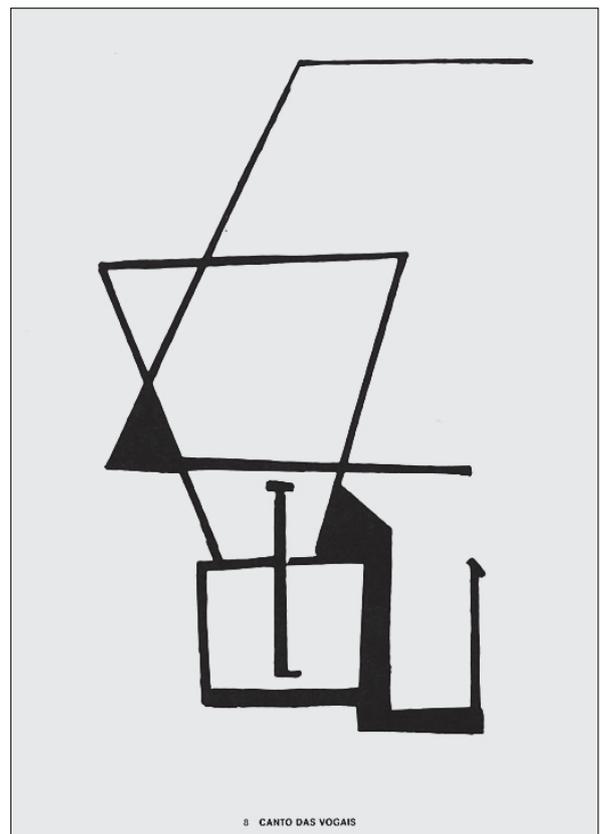


Fig. 169 – “canto das vogais - vowel song”

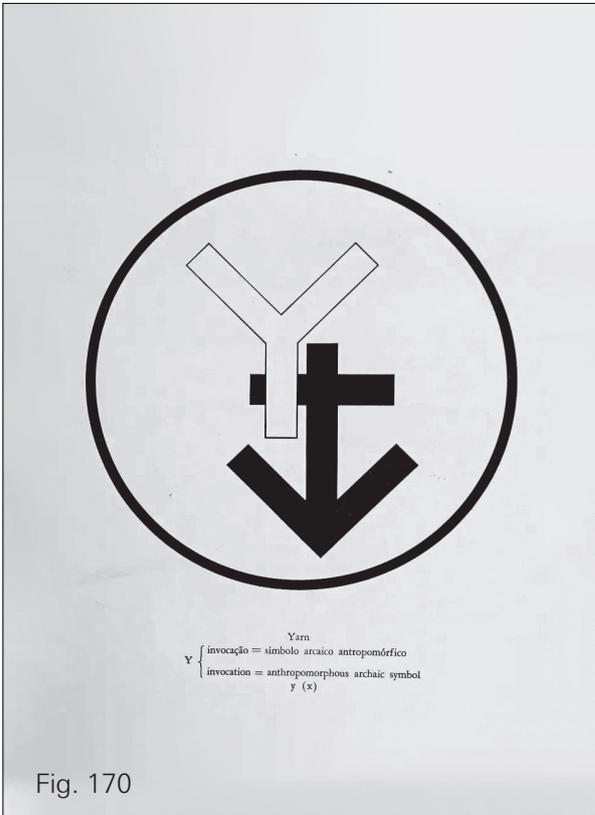
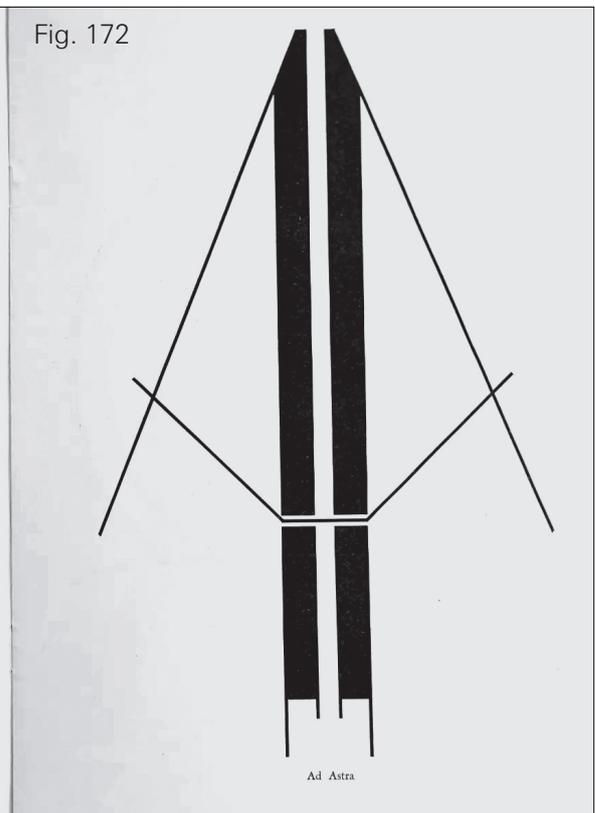


Fig. 170, Fig. 171 e Fig. 172 – Reproduções fotográficas da série “logogramas: concreções do logos” – *logograms: logos concretions*, 1964-1966 (Pedro Xisto)  
Fonte: INVENÇÃO, 1967, n.5, acervo Omar Khouri



Haroldo de Campos publica fragmentos do livro em progresso: “livro de ensaio 1 — galáxias”, ALEA I e ALEA II.

Trecho inicial de “livro de ensaio 1 — galáxias”

e começo aqui e meço aqui êste comêço e recomeço  
e remeço e arremesso e aqui me meço quando se  
vive sob a espécie da viagem o que importa não é  
a viagem mas o comêço da por isso meço por isso  
começo escrever mil páginas escrever milumapáginas  
para acabar com a escritura para começar com a  
escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso  
recomeço por isso arremesso por isso teço escrever  
sôbre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo  
sobrescravo em milumanoites milumapáginas ou  
uma página em uma noite que é o mesmo noites  
e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o  
comêço onde escrever sôbre o escrever é não escrever  
sôbre não escrever e por isso começo descomeço  
pelo descomêço desconheço e me teço um livro  
onde tudo seja fortuito e forçoso um livro onde tudo  
seja não esteja seja um umbigodomundolivro um  
umbigodolivromundo um livro de viagem onde a  
viagem seja o livro [...]

Fig. 173 – Transcrição de Trecho inicial de “livro de ensaio 1 — galáxias”, iniciado em 1964 (Haroldo de Campos)

Fonte: INVENÇÃO, 1967, n.5, acervo Omar Khouri

ALEA I — VARIACÕES SEMÂNTICAS

(uma epicomédia de bolso)

Haroldo de Campos

1962/63

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

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

N E R U M  
D I V O L  
I V R E M  
L U N D O  
U N D O L  
M I V R E  
V O L U M  
N E R I D  
M E R U N  
V I L O D  
D O M U N  
V R E L I  
L U D O N  
R I M E V  
M O D U L  
V E R I N  
L O D U M  
V R E N I  
I D O L V  
R U E N M  
R E V I N  
D O L U M  
M I N D O  
L U V R E  
M U N D O  
L I V R E

*programa* o leitor-operador  
é convidado a extrair outras  
variantes combinatórias  
dentro do parâmetro semântico  
dado  
as possibilidades de permutação  
entre dez letras diferentes  
duas palavras de cinco letras cada  
ascendem a 3.628.800

Fig. 174 – Transcrição de ALEA I, Variações Semânticas, 1962/63 (Haroldo de Campos)  
Fonte: INVENÇÃO, 1967, n.5, acervo Omar Khouri

ALEA II —VARIAÇÕES SEMÂNTICAS

Haroldo de Campos

1964/65

A murcha da camélia com psius pela lerdidade

A mocha da camila com cios pola lubri darda

A micha da cadélia com véus pula líder ladra

A mecha da cavila com zeus para libré dada

A mancha da fabela corréus nera diverdade

A marcha da famélia comeus bela livrindháde

*programa* continuar “ad libitum”

*cadência* marcha

### 3.2.7 móbile

A seção Móbile teve início na revista *Invenção 2*, estendendo-se até à de nº 5, com textos em corpo diminuto e espaços crescentes: de 4 a 18 páginas. Ocupou-se de “variedades”, com notícias sobre a Poesia Concreta, anúncio de antologias e exposições, crítica, polêmica etc.

Para o presente trabalho destacaremos apenas os temas publicados pela seção Móbile dos respectivos números da revista *Invenção*.

**3.2.7.1 *invenção 2*** (Publicada pela Massao Ohno Editora, São Paulo, 2º trimestre 1962 (MÓBILE: 4 páginas).

- Abordagem crítica do livro de Carlos Drummond de Andrade *Lição de coisas*.
- Texto do poeta português Jorge de Sena explicando os poemas publicados neste número da revista: “Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena”.
- Poesia Concreta na Universidade da Bahia.
- Poesia de Exportação, discorrendo sobre antologias de poesia concreta brasileira: a. *Brazilian Concrete Poetry* (Tóquio, Japão), b. *Noigandres – Konkrete Texte* (Stuttgart, Alemanha) e c. *Poesia Concreta* (Lisboa, Portugal, tendo como organizador Alberto da Costa e Silva).
- Duas coletâneas de poemas, onde entram os concretos brasileiros, editadas na Alemanha e na Suíça.
- Anúncio de revista a ser publicada no Recife: *Estudos Universitários*.

**3.2.7.2 *invenção 3*** (Publicada pela Edições Invenção, São Paulo, junho 1963 (MÓBILE: 8 páginas).

- › Informações
- › “São Paulo Capitale de la Poésie”, texto de Pierre Furter.
- › Régis Duprat: “O Colóquio Internacional para uma Sociologia da Música e a Intervenção de Michel Philipot”.
- › Poesia Concreta Na Tchecoslováquia.
- › Poesia de Exportação: duas mostras de Concreta (Itália e Alemanha).
- › IIIº Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária: João Pessoa-Paraíba.
- › Ideogramas: pequeníssima abordagem crítica do livro de E. M. de Melo e Castro, que tem um poema (“Monumento”) publicado neste número da revista.
- › Poesia visual e fônica: sobre manifesto lançado pelo poeta francês Pierre Garnier.
- › Pra lá pra cá: contra os poetas Cassiano Ricardo e Mário Chamie.
- › Ladra ladra: contra o poeta Mário Chamie.

**3.2.7.3 *invenção 4*** (Publicada pela Edições Invenção, São Paulo, junho 1964 (MÓBILE: 12 páginas).

- › Informações
- › Antologia (Oswald de Andrade) comentário
- › Nota Importante: contra os poetas Cassiano Ricardo e Mário Chamie
- › Música Nova Notícias

- Poesia de Exportação
- Brasil: Acontecimentos
- Semana Oswald de Andrade
- Literatura Brasileira Contemporânea em Stuttgart
- Tempo de Times
- The British Concrete
- América, América (Latina)
- Elisabeth Walther fala à Invenção
- Max Bense sobre popcretos (carta resposta para Waldemar Cordeiro)
- Móbile sobre Móbile

**3.2.7.4 *invenção 5*** (Publicada pela Edições Invenção, São Paulo, dezembro 1966-janeiro 1967 (MÓBILE: 18 páginas).

- Informações
- Antologia (Oswald de Andrade) comentário
- Poesia de exportação: noticiário Internacional relacionado ao movimento internacional da poesia concreta:
- Alemanha, Max Bense: a inteligência brasileira; Concretos brasileiros em edições alemãs; Argentina; Bélgica; Dinamarca; Espanha; Exposições; Histórias das literaturas de vanguarda; Estados Unidos; "Art in America" vê Poesia Concreta; Exposições, Antologia Concreta; França; Grã Bretanha; A Exposição "Between Poetry and Painting"; Filme\_poema concreto; Os concretos escoceses; Outras notícias; Holanda; Itália; Japão; Exposições; México: poesia concreta na Universidade Autônoma do México; Outras notícias, Portugal; Publicações; Exposições; Suíça; Tchecoslováquia, Pequena Antologia de

Poesia Concreta Tcheca; Uruguai; Venezuela; O escritor na era eletrônica; Sousândrade em circuito internacional e Miramar em Londres.

- MARDA (Movimento de Arregimentação Radical em Defesa da Arte) nota sobre *happening* do Grupo Música Nova na Galeria Atrium, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e, também, no auditório da Universidade de Brasília como trabalhos desenvolvidos no Departamento de Música da Universidade.

### **3.2.7.5 algumas palavras sobre o movimento internacional da poesia concreta**

Elisabeth Walther-Bense (2013, p.72-75) relata que a segunda viagem de Max Bense ao Brasil ocorreu em maio de 1962, e suas atividades foram concentradas no Rio de Janeiro. Nessa viagem, Elisabeth Walther e Max Bense entraram em contato com Mário Pedrosa, Bruno Giorgi, Lygia Clark, Alfredo Volpi, Alexandre Wollner, José Lino e Ecila Grünwald, entre outros.

Na terceira viagem, feita em 1963, os Bense tiveram a oportunidade de encontrar com Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Pedro Xisto, Edgar Braga, Ruben Martins, Ronaldo Azeredo, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e os Magalhães, além de visitar pela segunda vez Brasília – desta vez, não ficou somente na arquitetura, foi conhecer a universidade e seus institutos acadêmicos. No Rio de Janeiro, foram diversas vezes ao Museu de Arte Moderna e à recém-inaugurada Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), a respeito da qual Walther-Bense observa que “as concepções da Bauhaus [foram] mantidas com fidelidade”. Em setembro de 1964, na quarta e última viagem ao Brasil, Bense conferenciou na ESDI sobre estética e *design*. Nesse

período, Décio Pignatari já era professor responsável pela disciplina de Teoria da Informação da ESDI, a mesma disciplina que Bense lecionava na HfG-Ulm.

Elisabeth Walther-Bense lembra que

As conferências que Max Bense deu no Museu de Arte Moderna do Rio, as conversas com pintores, *designers*, arquitetos (como Lúcio Costa), escritores (como Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, o Grupo Noigandres) revelaram um Brasil marcadamente intelectual que, embora representasse apenas um pequeno recorte da população como um todo, estava tentando resolver de forma racional e sensível os problemas do mundo moderno. A propósito, também ficamos interessados no programa de alfabetização desenvolvido por Aloísio Magalhães e outros intelectuais, pois ele tangenciava questões práticas da semiótica. (WALTER-BENSE, 2013, p. 71).

As viagens de Max Bense ao Brasil intensificaram o intercâmbio artístico-intelectual entre Brasil e Alemanha. Assim, Bense, como entusiasta das vanguardas artísticas brasileiras, promoveu atividades na *Studiengalerie* da Escola Técnica Superior visando à divulgação da arte moderna brasileira entre as décadas de 1960 e 1980. Entre as exposições realizadas na *Studiengalerie* da Escola Técnica Superior estão: exposição de esculturas de Bruno Giorgi, dezembro de 1962; mostra com 15 quadros de Alfredo Volpi, julho de 1963; exposição dos “bichos” de Lygia Clark e as atividades entre janeiro e fevereiro de 1964. Nesse mesmo período, Haroldo de Campos foi para a Universidade de Stuttgart ministrar uma série de conferências em francês sobre literatura brasileira: “Oswald de Andrade et le modernisme brésilien”; “Le langage de Guimarães Rosa”; “La poésie de Cabral de Melo Neto”; “Le langage de Guimarães Rosa”; “La

poésie de Cabral de Melo Neto”; “La poésie concrète brésilienne” e “Quelques poètes brésiliens et l’avant-garde” (WALTER-BENSE, 2013, p. 73-75).

Elisabeth Walther-Bense (2013, p. 75) relata que essas conferências de Haroldo de Campos tiveram grande público e foram um verdadeiro sucesso, o que pode ser conferido na matéria “Stuttgarter Leben. Tagebuch einer Stadt”, escrita por Reinhard Döhl em março de 1964. A semioticista também destaca que, no final de abril de 1964, foi publicada na coleção “rot” a tradução de “O cão sem plumas” (sob o título de Der Hund ohne Federn). A semioticista recorda que

Antes de retornar a São Paulo, Haroldo aproveitou a oportunidade para se encontrar com artistas e autores experimentais tchecos em Praga, sobretudo Bohumila Grögerová e Josef Hirsal, e para fazer contato, em Paris, com Henri Chopin, Pierre Garnier e outros artistas. Já no Brasil, ele confirmou ter recebido o livro *Brasilianische Intelligenz* [Inteligência Brasileira], de Bense, e *Über Zeichen* (Sobre Signos), de Peirce, publicado – na minha tradução – na coleção “rot”, número 20. (WALTER-BENSE, 2013, p. 75).

A partir dessa viagem de Haroldo de Campos o intercâmbio entre Haroldo de Campos e Max Bense se aprofundou e se intensificou. Elisabeth Walther lembra das exposições dos pintores brasileiros que se seguiram:

Em junho de 1965, houve a exposição “Wege eines Zeichens” (Percursos de um signo), de Aloísio Magalhães, uma documentação fotográfica do logotipo que ele fizera para as comemorações dos 400 anos do Rio de Janeiro, que – embora fosse totalmente abstrato – havia sido interpretado pela população de formas múltiplas. Depois ainda houve outras exposições: em janeiro de 1966, mais uma com esculturas de Bruno Giorgi; em janeiro de 1967, com desenhos de Mira Schendel; em

dezembro de 1968, com quatro pintores brasileiros mais jovens (Fonseca, Azevedo, Torres e Ianelli); em fevereiro de 1975, com construções visuais e textos transparentes de Mira Schendel; e em junho de 1980, quadros a óleo de Solange Magalhães. (WALTHER-BENSE, 2013, p. 73).

Não podemos esquecer de destacar a relação entre os poetas concretos paulistas e Eugen Gomringer. Já a partir do primeiro encontro com Décio Pignatari, em 1955, Gomringer teve relevante papel na divulgação da poesia concreta na Suíça, na Alemanha e na Áustria. E, por sua vez, os integrantes do grupo *Noigandres* divulgaram no Brasil a poesia concreta oriunda desses países, e de outros.

Outro importante intercâmbio internacional que Haroldo do Campos desenvolveu foi entre os poetas concretos e Kitasono Katsue, o poeta “criador da teoria da ideoplastia, de certo modo afim com o objetivismo, de William Carlos Williams, e com o imagismo”. O poeta japonês, em 1935, criou o grupo VOU, e, em julho do mesmo ano, iniciou a publicação da revista homônima (VINHOLES, 1976).

Em “Intercâmbio, presença e influência da poesia brasileira no Japão”, Vinholes (1976) relata que Haroldo de Campos conheceu a proposta poética de Kitasono Katsue durante seu trabalho de tradução dos *Cantos* de Ezra Pound e, em 7 de setembro de 1957, iniciou uma correspondência com o poeta japonês.

Conforme o artigo de Vinholes, na primeira carta, Haroldo de Campos apresenta a poética do grupo *Noigandres*, que se mostra interessado na prosa do grupo VOU. Esse foi o início de um próspero intercâmbio entre o Brasil e o Japão em prol da divulgação do movimento internacional da poesia concreta no Japão,

intermediado por L. C. Vinholes – que veio a conhecer Kitasono Katsue por intermédio de Haroldo de Campos, em 1958.

Vinholes (1976) registra, ainda, os principais momentos, eventos, instituições e personalidades que viabilizaram a consolidação das relações internacionais entre a poesia concreta brasileira e a poesia concreta japonesa.

Vinholes foi considerado por Haroldo de Campos o Marco Polo da poesia no Japão. A realização das atividades registradas no seu artigo “Intercâmbio, presença e influência da poesia brasileira no Japão” deve-se ao papel ativo do músico, poeta, compositor, tradutor e adido cultural, que conheceu os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari em Teresópolis, no II Curso Internacional de Férias da Escola Livre de Música da Pró-Arte, realizado em 1952.

O ambiente da Escola Livre de Música da Pró-Arte possibilitou que Vinholes, como aluno e assistente de Hans-Joachim Koellreutter – um dos implementadores dos Cursos Internacionais de Férias da Pró-Arte –, convivesse não só com os fundadores do grupo *Noigandres*, mas também com Pedro Xisto, Dora Ferreira da Silva, Samson Flexor, Luiz Sacilotto, Waldemar Cordeiro, Maurício Nogueira Lima, Wyllis de Castro, Hercules Barsotti e Angelo Taccari, poetas e artistas que marcaram a formação e a trajetória de Vinholes.

A seção Móbil da *Invenção 2*, no destaque sobre a “Poesia Concreta na Universidade da Bahia”, evidencia como naquela época as artes e as ciências empenhavam esforços para o diálogo entre eles. Por exemplo, nos Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia, Salvador (julho de 1962), organizados por H. J. Koellreutter e Yulo Brandão, que tinham como objetivo “a integração

de todas as manifestações culturais de nosso tempo”. Naquele ano, o tema era “‘Espaço e Tempo’ (em música, filosofia, arquitetura, física, matemática, psicologia, poesia e artes plásticas)”. Nesse evento, Pedro Xisto, como representante da equipe editorial da *Invenção*, participou dos debates sobre o tema “Poesia Concreta: dimensões históricas e estéticas”.

Como foi destacado anteriormente, em *Invenção 3*, Pedro Xisto como adido cultural em embaixadas brasileiras no Japão e nos Estados Unidos propagou a Poesia Concreta não apenas no âmbito nacional, mas também no âmbito internacional.

A revista *Invenção* também divulgou a poesia das vanguardas internacionais na seção Móbile, com publicações de matérias e notas informativas.

*Teoria da Poesia Concreta*, que compilou os principais artigos e ensaios dos fundadores do grupo Noigandres, também registra, no artigo “Sinopse do movimento de poesia concreta”, as atividades do grupo no âmbito internacional.

## 4 temas·paralelos:ideias·e·fundamentos

O presente capítulo foi inspirado em “A temperatura informacional do texto”, de Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 136-148). No final do artigo, com a função de Notas, ele escreve “Temas paralelos”, com o qual complementa seu ensaio.

Assim, neste capítulo, apresentamos com mais detalhes as ideias, fundamentos e movimentos da arte que permearam a formulação teórica do projeto poético do grupo *Noigandres*.

### 4.1 modernidade:baudelaire

No ensaio *O pintor da vida moderna* (1863), Charles Baudelaire (2010, p. 21) apresenta as características do artista, do poeta, do escritor, com as quais formula o conceito modernidade: “observador, *flâneur*, filósofo”.

No ensaio, a modernidade do artista encontra-se personificada no pintor Constantin Guys, que não fica restrito à paleta de cores da pintura acadêmica ou às técnicas pré-estabelecidas, mas que desenvolve uma análise crítica do que foi colhido pelos sentidos durante suas andanças durante o dia, para no silêncio da noite realizar seu trabalho com a imaginação e com a exploração da linguagem pictórica.

A intenção desse artista não é a de representar, mas a de encontrar uma interpretação estética do valor de signo da modernidade. Este pode ser relacionado com os valores dos signos da modernização urbana – entendida como um acontecimento da revolução burguesa e da revolução industrial –, os quais comparecem nas obras de Charles Baudelaire *As flores do mal* e *O spleen de Paris*.

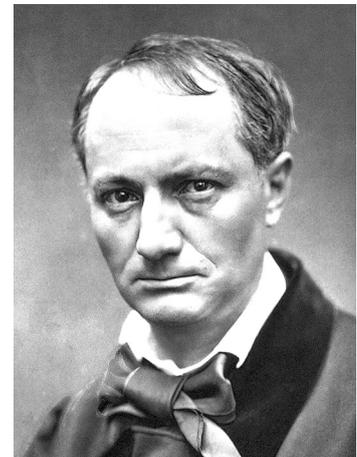


Fig. 176 – Charles Baudelaire (1821-1867)  
 Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Baudelaire](https://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_Baudelaire)

Para Foucault, o ensaio-resposta de Kant, “Que é o Iluminismo?” (1784), trouxe à tona elementos que capacitam a esboçar a compreensão do que é a modernidade. Assim, a partir das leituras de “Que é o Iluminismo?” e das três “*Critiques*” – ou seja, a *Crítica da Razão Pura* (1781), a *Crítica da Razão Prática* (1788) e a *Crítica do Juízo* (1790) – do filósofo alemão, Foucault formulou o entendimento da modernidade como “atitude de modernidade”, que, nas palavras do filósofo, é:

um modo de relação que concerne à atualidade; uma escolha voluntária que é feita por alguns, enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa. (FOUCAULT, 1984, p. 341-342).

#### E, ainda segundo Foucault,

é precisamente neste momento [do Iluminismo] que a Crítica é necessária, já que ela tem o papel de definir as condições nas quais o uso da razão é legítimo para determinar o que se pode conhecer, o que é preciso fazer e o que é permitido esperar. (FOUCAULT, 1984, p. 340).

Desses trechos depreende-se que é a atitude que permite apreender o que há de “heroico” no momento presente. Com isso, a modernidade não é um fato de sensibilidade frente ao presente fugidio: é a vontade de “heroificar” o presente.

Haroldo de Campos, no ensaio “Poesia e modernidade”, ao discorrer sobre *A invenção da tradição*, destaca as seguintes considerações que Paul de Man fez na obra *The Literary History and Literary Modernity*: “a linguagem do escritor é até certo ponto o produto de sua ação; ele é ao mesmo tempo o historiador e o agente de sua própria linguagem” (MAN apud CAMPOS, H., 1997, p. 252).



Fig. 177 – Michel Foucault (1926-1984)

Fonte: <https://michel-foucault.com/2014/02/23/uma-entrevista/>

Foucault e Haroldo de Campos evidenciam que o artista, o escritor, tem uma função, a da “atitude de modernidade”, ou seja, a função da apreensão da modernidade. Para Baudelaire, essa apreensão não é realizada por filósofos (dândis) insensíveis à vida real, mas sim pelos artistas.

O ensaio de Baudelaire encontra-se no contexto da crise da representação, em que o vínculo entre os signos e a realidade está posto em questão. Assim, inserido nas consequências da Revolução Industrial, o artista, figurado em Constantin Guys, e o dândi (filósofo) buscam “a beleza essencial do presente”, o “valor de signo da modernidade”. Para o poeta francês, isso só é possível mediante a criação artística, a partir da experiência da imersão no presente desse artista curioso e crítico que tem a capacidade de transfigurar o real por meio da imaginação criativa para com ela registrar o “belo”, que, segundo as palavras de Baudelaire:

é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é muito difícil de ser determinada, e de um elemento relativo, circunstancial, que será – como preferirem: um a cada vez ou todos ao mesmo tempo – a época, a moda, a moral, a paixão. (BAUDELAIRE, 2010, p. 17).

Foucault discorre acerca da imaginação no processo da apreensão da modernidade e a “atitude de modernidade” no contexto da modernidade baudelairana as quais podemos relacionar com a ideia de ruptura e a da invenção:

2) [...] Para a atitude de modernidade, o alto valor do presente é indissociável da obstinação de imaginar, imaginá-lo de modo diferente do que ele não é, e transformá-lo não o destruindo, mas captando-o no que ele é. A modernidade baudelairiana é um exercício em que a extrema atenção para com o real

é confrontada com a prática de uma liberdade que, simultaneamente, respeita esse real e o viola.

3) [...] Ser moderno não é aceitar a si mesmo tal como se é no fluxo dos momentos que passam: é tornar a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dura: é o que Baudelaire chama, de acordo com o vocabulário da época, de “dandismo”. (FOUCAULT, 1984, p. 343-344).

Nesse processo da apreensão da modernidade, é importante que se tenha a compreensão do conceito de sincronia. Haroldo de Campos, em “Poesia e modernidade”, discorre sobre esse tema a partir da visão sincrônica de Octávio Paz para com a literatura moderna. Pois, para o poeta, a perspectiva de Paz lhe permite a

apropriação seletiva e não consecutiva da história [...] [que o capacita a] recuperar, para utilidade imediata de um fazer poético situado na “agoridade”, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado. Descoberta (invenção) de um partícipio passado que se comensure ao nosso partícipio presente. (CAMPOS, H., 1997, p. 249).

Ainda conforme Haroldo de Campos (1997, p. 249), Paz identifica as características e o paradoxo do modernismo na tese do paradoxo entre a ironia e a analogia desenvolvida em *Os filhos do barro*, no qual o poeta mexicano conclui que “a modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra”.

Paz observa que Baudelaire tinha consciência da ambiguidade da analogia que relaciona com a metáfora do ver o universo como um livro, a qual é figurada na *Divina comédia* de Dante Alighieri, no último canto do *Paraíso*. Nesse trecho do poema, o poeta contempla o mistério da Trindade, a representação máxima do

paradoxo da alteridade é a unidade. Com isso, Paz relaciona a questão do singular e do universal com a ideia da encarnação – que significa que Deus torna-se homem sem deixar de ser Deus. O homem torna-se Deus sem deixar de ser homem.

No ensaio “Os signos em rotação”, Paz (1996) apresenta seu ponto de vista retomando que na Antiguidade clássica o universo era compreendido como uma forma em que havia um centro do mundo e Deus. Com a dispersão da humanidade e o desenvolvimento das técnicas, o universo perdeu essa centralidade. A decorrente dispersão das imagens do mundo em fragmentos não resultou em pluralidade, mas em repetição. Desse modo, o cenário contemporâneo da poesia é caracterizado pela propagação e multiplicação do idêntico.

Para o poeta mexicano e crítico literário (1996, p. 102), a multiplicação do idêntico ou do eu ameaça a linguagem na sua dupla função de diálogo e monólogo: o diálogo se fundamenta na pluralidade, e o monólogo na identidade. Sem a pluralidade, no diálogo a fala ocorre consigo mesmo ao falar com os outros; no monólogo, nunca sou eu que escuto, mas outro, que escuta o que digo a mim mesmo. Para esta condição de mundo, Paz apresenta uma função para a poesia, a de tentar “resolver esta discórdia através de uma conversão de termos: o eu do diálogo no tu do monólogo. A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu”. A imagem poética é a “*outridade*” que, para Paz é

a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte. Em outra parte quer dizer: aqui, agora mesmo enquanto faço isto ou aquilo. (PAZ, 1996, p. 107).

Esse trecho de Paz dialoga com as palavras de Baudelaire (2010, p. 31) no ensaio sobre o artista da vida moderna: “é um *eu* insaciável do *não-eu*, que, a cada instante, o traduz e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia”.

Em *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, Haroldo de Campos (1977b, p. 36) escreve que Mallarmé, com seu poema “Un Coup de Dés”, “introduziu a dimensão metalinguística do exercício da linguagem, uma dimensão reservada antes à estética e à ciência da literatura propriamente dita”. Sobre esse tema, o poeta destaca as palavras de Octávio Paz (Mallarmé “inventa el poema crítico”) e explica que

[a] incorporação de uma dimensão metalinguística à literatura de imaginação corresponde, também, o que os formalistas russos designavam por “desnudamento do processo”, e que outra coisa não é senão um pôr a descoberto a arquitetura mesma da obra à medida que ela vai sendo feita, num permanente circuito autocrítico. (CAMPOS, H., 1977b, p. 36).

Haroldo de Campos (1977b, p. 12-13) ainda escreve que Mallarmé encontra-se numa linhagem que “vai de Novalis a Poe, que em França dá um Nerval e chega, via Baudelaire, ao Simbolismo e à poesia moderna”. Afirma também que essa linhagem que tem início nos românticos intrínsecos Novalis, Hoelderlin e Nerval, entre os quais inclui Poe, é considerada por Roman Jakobson como “um dos capítulos essenciais dos estudos literários sincrônicos, a partir dos quais se poderia pensar numa História Estrutural da Literatura”.



Fig. 178 – Novalis – Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772-1801)  
Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Novalis>

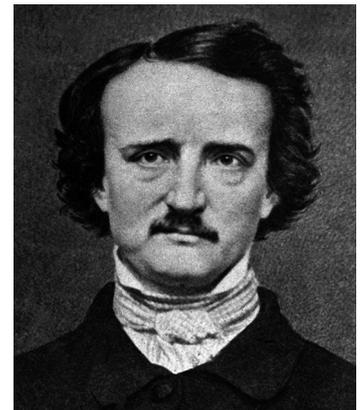


Fig. 179 – Edgar Allan Poe (1809-1849)  
Fonte: <https://www.poetryfoundation.org/poets/edgar-allan-poe>

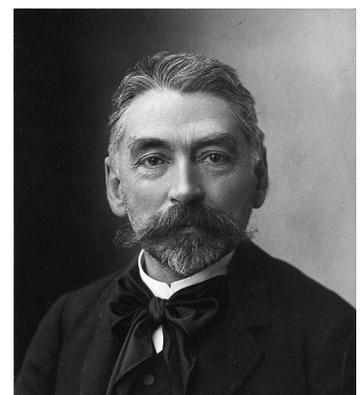


Fig. 180 – Stéphane Mallarmé (1842-1898)

Fonte: <https://poetria.pt/stephane-mallarme>

## 4.2 modernismo: crise da representação

Conforme Pignatari (2004, p. 100-101) afirma no ensaio "A situação atual da poesia no Brasil", a crise da poesia, que está relacionada com a crise do verso, encontra-se na crise da arte que ocorreu na ascensão da burguesia, quando as artes perderam sua função de reproduzir os valores dos poderes absolutistas e religiosos. Assim, as crises da poesia e das artes encontram-se no contexto da crise da representação. A respeito desse tema, o poeta escreve que "arte e o artista são obrigados a defrontar-se com a ciência e a indústria, resistindo-lhes, combatendo-as e adotando-adaptando-lhes os métodos e processos".

Em *Semiótica da arte e da arquitetura*, Décio Pignatari, à luz de Wylie Sypher (autor de *Literature and Technology*), observa que, no Romantismo, assim como havia uma ciência pura e uma ciência aplicada, na arte também houve uma divisão entre a arte "pura" e arte aplicada – que se desenvolvia "principalmente em função do utilitário e dos novos meios de massa que surgiam". A arte "pura", por sua vez,

necessitava de princípios e programas, à imitação do que ocorria na área científica, a arte indagando-se a si mesma sobre o seu campo próprio de atuação, cada vez mais restrito devido ao avanço das novas tecnologias. (PIGNATARI, 2009, p. 44-45).

Décio Pignatari (1979, p. 61) afirma ainda, em *Semiótica e literatura*, que a invenção da fotografia foi a principal causa da crise da figuração na pintura. Esta crise culminou no surgimento do Impressionismo e do pontilhismo, cujas técnicas pictóricas conduziram a pintura rumo à abstração.

Para Giulio Carlo Argan (1987, p. 49-50), o Impressionismo é um marco no movimento moderno da arte europeia, pois foi nesse momento que os artistas perceberam as mudanças das premissas, das condições e das finalidades do trabalho artístico. Em suma, foi quando os impressionistas assimilaram os fundamentos científicos da visão para elaborar uma arte inovadora. Sobre a essa inovação dos impressionistas, Argan escreve:

A sensação que os impressionistas lograram isolar não é somente um modo de conhecimento imediato e espontâneo (e portanto mais autêntico e flexível). É um estado de consciência, a própria consciência surpreendida e interrogada no momento ativo de seu encontro com o fenômeno. A sensação tem portanto uma estrutura que é preciso revelar; e tem um desenvolvimento, um processo que deve se tornar manifesto no desenvolvimento e nos procedimentos da operação pictórica. (ARGAN, 1987, p. 51).

No ensaio “O debate entre construtivismo e produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin”, Luiz Martins (2003) apresenta a contribuição de Cézanne para o progresso da arte moderna. Nesse artigo, o pesquisador escreve sobre a importância do pintor pós-impressionista para o Construtivismo, uma vez que foi a partir dos trabalhos desse pintor francês do final da década de 1870 que os demais pintores começaram a direcionar a atenção para o protagonismo do material, seja pela estrutura da cor, seja pela textura ou as pinceladas na tela. Isso foi conseguido mediante a organização da pintura que Cézanne desenvolvia a partir da orientação das pinceladas e da construção de séries ou blocos, cuja intenção era a criação de descontinuidades, intermitências e lacunas na composição que resultavam em assimetrias e deformações.



Fig. 181 – “Tarde de Domingo na Ilha de Grand Jatte”, 1884-1886 (George Seurat, 1859-1891) Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/ Uma\\_Tarde\\_de\\_Domingo\\_na\\_Ilha\\_de\\_Grande\\_Jatte](https://pt.wikipedia.org/wiki/Uma_Tarde_de_Domingo_na_Ilha_de_Grande_Jatte)

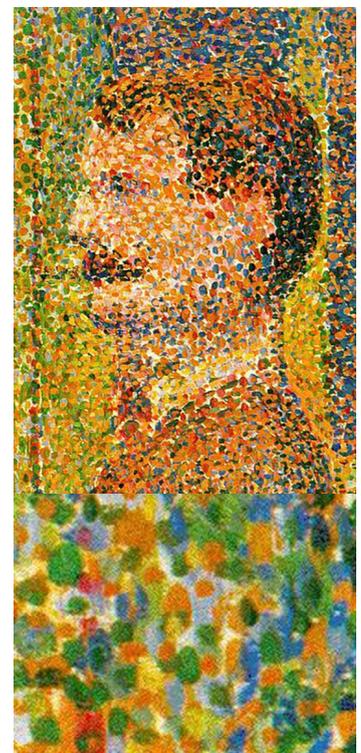


Fig. 182 – Detalhes da técnica do pontilhismo Fonte: <https://laart.art.br/blog/o-que-e-pontilhismo/>

Conforme Martins (2003, p. 63), o pintor francês “evitava impor a hegemonia da composição, com suas regras, suas lógicas e suas combinações, sobre a prática ou sobre o tratamento físico do material pictórico” e estava, com isso, se colocando em oposição à tradição para instituir a arte processual e evidenciar a prática artística. Nas palavras do pesquisador:

A radicalização da descoberta ou da guinada cézanniana, é, pois, que aponta a via do construtivismo russo; guinada esta, que, antes de mais nada, é o resultado de uma tomada de consciência materialista, por parte de Cézanne, que passa a conferir soberania à prática, diante da composição.

[...]

É então que se consolidam e ganham terreno as noções de objeto – operante nos debates russos desde 1915, em oposição àquela de obra de arte –, e ainda, aquela de arte não-objetiva, que é empregada por Malévitch e pelos construtivistas. (MARTINS, 2003, p. 64).

Argan também observa que os neoimpressionistas constituíram um marco para todos os movimentos voltados para a analítica da visão, como o Cubismo e o Futurismo – movimentos que tiveram influência na seleção dos fundamentos que nortearam a proposta poética do grupo *Noigandres*, a qual resultou no Movimento da Poesia Concreta. Tal afirmação é confirmada nos temas que Pignatari desenvolve em seus livros e conferências, como a do Segundo Ciclo Linguístico Interdisciplinar de Catanduva (1972), quando, ao discorrer sobre as contribuições dos modernistas para os progressos da arte, declara que

[...] é no Cubismo [que] começa a aparecer a ideia do tempo em lugar do espaço. Do tempo verdadeiro, digamos assim, dentro da pintura.

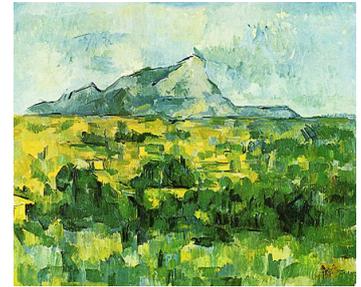


Fig. 183 – Montanha Sainte-Victoire, 1904-1906 (Paul Cézanne, 1839-1906)  
Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Montagne\\_Sainte-Victoire,\\_par\\_Paul\\_Cézanne\\_111.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Montagne_Sainte-Victoire,_par_Paul_Cézanne_111.jpg)

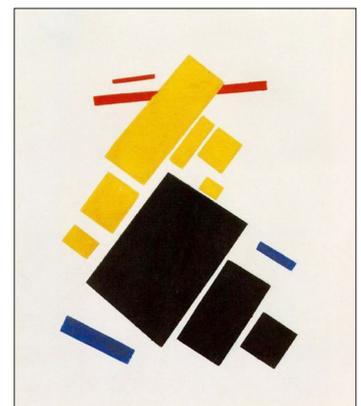


Fig. 184 – “Voo de aeroplano”, 1915 (Kazimir Malevich, 1879-1935)  
Fonte: <https://arteartistas.com.br/biografia-de-kazimir-malevich-e-o-suprematismo/>

Mas, o mais importante do Cubismo é este fenômeno em que, pela primeira vez, se rompe com a linearidade da narrativa e se instala no quadro a simultaneidade dinâmica da visão. (PIGNATARI, 1972, p. 60).

Pignatari (2004, p. 161-164) escreve que Oswald de Andrade, além de ter conhecido o futurismo e o cubismo, também teve contato com o Dadá, pois, para o poeta, "a poesia de Oswald de Andrade é uma poesia do *ready-made*". Conforme Pignatari, os poemas de Oswald Andrade da década de 1920 formam um exemplário didático "do qual Drummond, João Cabral de Melo Neto e os poetas concretos da primeira fase passaram a limpo, fenomenologicamente com poemas sobre poema".



Fig. 185 – "Les Demoiselles d'Avignon", 1907

(Pablo Picasso)

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/pablo-picasso/les-demoiselles-davignon-1907>

### 4.3 dadá · futurismo · formalismo russo

Conforme Dawn Ades (1997, p. 82), o movimento Dadá foi assim nomeado por Hugo Ball e Richard Huelsenbeck, em fevereiro de 1916, numa performance no *Cabaret Voltaire*, em Zurique. No entanto, informações indicam que o movimento já estava acontecendo em vários locais: com os romenos Tristan Tzara, Marcel Janco e Georges Janco; o casal alsaciano Hans Arp e Sophie Taeuber-Arp (que eram refugiados de guerra na neutralidade Suíça); os alemães Hugo Ball, Hans Richter e Richard Huelsenbeck; e, também, em Nova York, em 1915, houve manifestações dos expatriados franceses Marcel Duchamp e Francis Picabia, do americano Man Ray, do fotógrafo Alfred Stieglitz, entre outros membros do grupo que participaram do movimento encabeçado por Duchamp. Por conta disso, o Dadá é considerado um movimento essencialmente internacional.



Fig. 186 – Hans Arp (1886-1966) e Sophie Taeuber-Arp (1889-1943)

Fonte: <https://sites.barbican.org.uk/meetthecouples-arp/>

Em *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*, Octávio Paz (2007, p. 23) escreve que o “*ready-made* não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos valioso. É crítica ativa”. Para Paz (2007, p. 62), o que os *ready-made* e os gestos de Duchamp fizeram “é a concepção da arte como uma coisa – a ‘coisa artística’ – que podemos separar de seu contexto vital e guardar em museus e outros depósitos de valores”.

Paz (2007, p. 52-54) associa o poema “*Un coup de dés*” de Mallarmé à obra “*Grande Vidro*” de Duchamp, não apenas pelo fato de serem obras críticas, de ordem intelectual, mas principalmente por serem obras abertas.

*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, composto em 1897 pelo poeta simbolista Stéphane Mallarmé, é a referência hereditária para a elaboração do projeto poético do grupo *Noigandres*. Para o significado do termo “referência hereditária”, Haroldo de Campos (1997, p. 250) utiliza as palavras de Octavio Paz para destacar que se refere ao momento em que “a criação poética se alia à reflexão sobre a poesia”. E, Haroldo complementa: “‘Origem’ entendida aqui (acrescento por meu turno) como ‘vórtice’: abismar-se na automeditação, na autorreflexão”.

Pignatari escreve sobre os motivos pelos quais os jovens poetas paulistas escolheram o poema inaugural de Mallarmé para ser o ponto de “origem”, ou “vórtice”, do projeto poético do grupo *Noigandres*:

[...] *Un coup de dés* não só é do século XX, como antecipa, ao nível sensível, muitos dos problemas fundamentais que a ciência e a filosofia iriam abordar anos depois: a intervenção do acaso, a descontinuidade e a probabilidade no mundo físico; a noção de estrutura substituindo a de forma; a topologia; a dimensão tempo e as suas relações com o espaço; as correspondências estruturais (isomorfismo); a entropia; a simultaneidade. Mas, no que nos toca, o



Fig. 187 – “Roda de bicicleta”, 1913 (ready-made) (Duchamp, 1887-1968) Fonte: <https://medium.com/@cristianemarcalduchamp-e-a-apropriação-do-cotidiano-452c34b3441a>

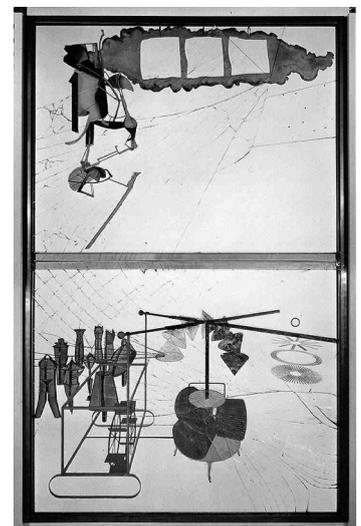


Fig. 188 – “Grande vidro”, 1923 (Duchamp, 1887-1968) Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/7YLJ6Q-Marcel-Duchamp-o-vidro-grande>

principal destes problemas é o das relações entre a arte e ciência. (PIGNATARI, 2004, p. 102-103).

Augusto de Campos, em “Pontos – Periferia – Poesia Concreta”, destacou as características objetivas do poema “Un coup de dés” de Mallarmé, que percebeu a “exigência de uma tipologia funcional, que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos dos pensamentos”. Tais elementos são:

- a) emprego de tipos diversos
- b) posição das linhas tipográficas na página
- c) espaço gráfico: “Os ‘brancos’”
- d) o uso especial das folhas, que passa a compor-se propriamente de duas páginas desdobradas, onde as palavras formam um todo e ao mesmo tempo se separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central, “como componentes de um mesmo ideograma”, segundo observa Robert Greer Cohn. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 18).

Para conhecer as transformações que ocorreram com a poesia a partir dos caminhos abertos por Mallarmé, o grupo *Noigandres* pesquisou as propostas do futurismo italiano que estavam presentes na publicação de *Zang Tumb Tumb* de 1914, cujo tema era a celebração da batalha de Trípoli. Então os poetas paulistas se interessaram pelo modo como Filippo Marinetti, poeta e agitador cultural, utilizou as palavras em diferentes cores, formatos e tamanhos tipográficos para expressar a sonoridade e impactar os conteúdos da revista.

Em *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*, Walter Zanini (2018, p. 46) observa que coube a Marinetti não apenas a criação e idealização do movimento futurista, mas também “a operosa atuação na teorização e ação de âmbito poético e teatral, na colaboração com outras áreas estéticas e na procura conjunta de uma arte total”.



em literatura *a forma é um tema e um alvo de desenvolvimento*". Ainda segundo Pomorska (2010, p. 74), apesar de os futuristas russos terem se colocado contra os simbolistas, o que leva "o movimento russo [a] se diferencia[r] de seu correlativo italiano são resultantes da forte tradição simbolista na literatura russa".

As questões que Pomorska observa para com o entendimento do Simbolismo se encontram no campo de interesse das pesquisas do grupo *Noigandres* para a formulação do projeto poético:

O Simbolismo se constituiu teoricamente de dois fatores [...] que impregnaram profundamente a prática e a teoria simbolista [...] a *teoria das correspondências* e o problema da *criação de novos símbolos*. (POMORSKA, 2010, p. 79).

As propostas dos futuristas russos encontram-se, por conseguinte, em sintonia com os movimentos modernistas europeus. Pomorska afirma que os futuristas russos elaboraram seus fundamentos teóricos incorporando conceitos cubistas, de acordo com os quais

o elemento sonoro é igualado aos elementos pictóricos, figura e linhas geométricas, tornando-se assim um fenômeno independente, a ser experimentado e fruído como a única poesia, pura e verdadeira. Assim, os futuristas lutaram pela "palavra pura", sem relação com qualquer função referencial ou simbólica, no que diz respeito ao objeto. "A palavra em liberdade" deveria operar com sua própria estrutura e as associações entre sons deveriam evocar "objetos novos", muitas vezes denominados "fono-imagens" (*zvukoóbrazi*). O próprio objeto podia ser apenas a motivação para um "procedimento" (*priom*); mas a poesia verdadeira não tem qualquer motivação, é a poesia do "procedimento desnudo" (*obnájóni priom*). (POMORSKA, 2010, p. 103).

Pomorska explica que os autores do manifesto *Slovo kak takovóie* (A palavra enquanto tal) de 1913, os poetas denominados “os inventa-línguas futuristas”, criavam palavras retalhadas e bizarras (*zaúm*, ou língua transmental) para atingir a máxima expressividade – analogamente aos pintores futuristas que fragmentavam corpos com cortes.

A pesquisadora destaca as contribuições de Krutchônikh e Khlébnikov que se encontram no manifesto *A palavra enquanto tal*. Assim, os dois poetas

desenvolveram outro ponto importante da estética cubista: a teoria da relatividade a respeito da palavra, que é completamente análogo ao conceito de objeto na pintura cubista. Atribui-se a Georges Braque a frase seguinte: “Não acredito em coisas. Apenas nas relações mútuas entre as coisas”. Essa afirmação ilumina diretamente a teoria cubista da “imagem deslocada” e conseqüentemente a teoria da “forma difícil” e da percepção difícil”. A “imagem deslocada” envolve um tipo de visão no qual um objeto é apresentado simultaneamente de diferentes pontos de vista, ao mesmo tempo analítica e sinteticamente. (POMORSKA, 2010, p. 105).

Pomorska (2010, p. 108) também observa que “a poesia futurista está baseada na metonímia, enquanto que a maioria dos poetas que precederam o Futurismo, particularmente os simbolistas, se basearam na metáfora”. A relação entre o cubismo e a poesia futurista também se encontra no *sincronismo*, exemplificado pela pesquisadora com obras como “A guerra e o mundo”, de Maiakóvski, na qual o poeta insere trechos de uma partitura quando o poema está falando sobre música.

Em “Oswald, Livro livre”, Augusto de Campos (2015, p. 196-197) escreve que as características do futurismo e do cubo-futurismo encontram-se no *Primeiro*

*caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927), o qual atribui ser “possivelmente o mais belo livro de poemas de nosso modernismo”. O poeta observa que essa obra vai além dos poemas que denominava de “poemas-sínteses”. Augusto de Campos atribui ao livro – cuja capa foi concebida por Tarsila do Amaral com desenhos de Oswald e título impresso em vermelho – as características do “livro” concebido por Mallarmé na apresentação da publicação de “Un Coup de Dés” e também o compara às edições dos livros cubo-futuristas, transmentais ou construtivistas russos.

Pomorska (2010, p. 123-124) escreve, ainda, que as produções poéticas dos futuristas russos foram se direcionando para uma espécie de ciência experimental, uma vez que seus integrantes “se consideravam um importante elo na corrente de revolução científica do seu tempo”. Assim, as leituras de Maiakóvski no Círculo de Moscou não eram só um acontecimento artístico, mas o confronto de duas experiências: a elaboração do trabalho dos poetas e sua descrição científica.

Maiakóvski era próximo dos linguistas e pesquisadores de São Petersburgo que, em 1917, formaram o grupo *Opojaz* (Associação para o Estudo da Linguagem Poética), que tinha uma visão mecanicista: Viktor Chklovsky, Vladimir Propp, Yuri Tynianov, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson e Grigory Vinokur. O poeta russo também era amigo de Roman Jakobson, participante do *Círculo Linguístico de Moscou* (1910-1930) que era mais direcionado para a linguística.

Os integrantes do grupo *Opojaz* foram os primeiros a levantar os problemas fundamentais da poética, cujos trabalhos inspiraram outros poetas e críticos a dialogarem com uma perspectiva científica. A respeito dessa relação entre a crítica da poesia com orientação formalista e a linguística com orientação científica, Eichenbaum escreve:

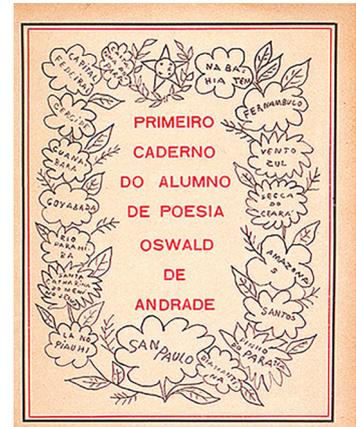


Fig. 190 – *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia*, 1927 (Oswald de Andrade)  
Reprodução fotográfica de Romulo Fialdini  
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35515/primeiro-caderno-do-aluno-de-poesia>.

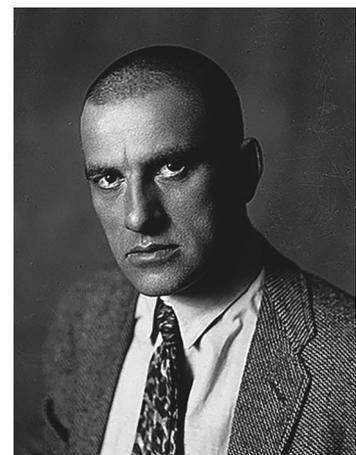


Fig. 191 – Vladimir Maiakóvski (1893-1930)  
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Vladimir\\_Maiakovski](https://pt.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Maiakovski)

Enquanto era habitual para os literatos tradicionais orientar seus estudos para a história da cultura ou da vida social, os formalistas orientaram-nos para a linguística, que se apresentava como uma ciência que se ligava à poética pela matéria de seu estudo, mas a abordava baseando-se em outros princípios e assumindo outros objetivos. Por outro lado, os linguistas também se interessaram pelo método formal, na medida em que se pode considerar que os fatos da língua poética, enquanto fatos da língua, pertencem às áreas puramente linguísticas. Decorre daí uma relação análoga à que existe, por exemplo, entre a física e a química, no que se refere ao uso e à delimitação recíproca da matéria. (EICHENBAUM, 2013, p. 39).

**Pomorska observa que Eichenbaum e Chklóvski, na primeira fase dos seus estudos**

estavam preocupados com a *matéria bruta da poesia e sua natureza* e tentaram encontrar uma resposta para a pergunta "que é poesia?", através da definição do seu material específico. (POMORSKA, 2010, p. 161).

Boris Eichenbaum (2013, p. 33-48), em "A teoria do método formal", escreve que o formalismo tinha "o desejo de criar uma ciência literária autônoma, a partir das qualidades intrínsecas do material literário". O esforço inicial dos formalistas russos foi, assim, o de modificar o sentido de termos que consideravam confusos, pouco científicos — como a palavra "forma", que costumava ser correlacionada com "fundo". Então, atribuiu-se a ela "a noção de procedimento", o que a tornou mais importante para a evolução ulterior, porque "provinha diretamente do fato de que se havia estabelecido uma diferença entre a língua poética e língua cotidiana".

Em “Umbral para Max Bense”, Haroldo de Campos (1971, p. 15) afirma que, apesar de os formalistas negarem construir teorias gerais e se dedicarem aos problemas concretos formulados na análise de obras de arte – com o respaldo de Todorov –, “elaboraram na realidade uma das mais bem travadas doutrinas metodológicas no campo da teoria da literatura”. Nesse artigo, o poeta destaca algumas contribuições dos formalistas russos, que posteriormente, como Jakobson, passaram a ser considerados estruturalistas, além dos novos semiólogos russos como Iúri Lotman, V. Ivanov e também Roland Barthes, na França. Estes conduziam seus estudos

para mudar, deslocar, a imagem que temos da linguística e da literatura, manifestando-se como uma atividade de constatação fundadora que toma como um dos seus temas principais não o "texto legível" (clássico), mas o "texto ilegível" ou de ruptura, de Mallarmé para diante. (CAMPOS, H., 1971, p. 15).

Boris Schnaiderman (2014, p. 72-76), em “Haroldo de Campos, Poesia Russa moderna, transcrição”, relata que foi em 1961 – época em que Pignatari anunciava o “pulo conteudístico-semântico-participante” – que Haroldo de Campos e seu grupo de poetas ficaram atraídos por Maiakóvski. Para Schnaiderman, esse interesse se deu em função do construtivismo e da identificação com as grandes esperanças da esquerda da época.

Haroldo Campos escreve “O texto como produção (Maiakóvski)”, no qual apresenta o poeta revolucionário russo na linhagem mallarmaica e afirma:

Nessa vertente, pode-se dizer que Maiakóvski fez com a dialética espacial de Mallarmé, instrumento para a pura especulação abstrata, o que Marx fizera

com a dialética hegeliana: colocou-a de pés sobre a terra, reverteu-a em técnica de marcação elocutória, apta à linguagem do comício e da agitação. Sua poesia tem mais a ver com o mundo dos cartazes de propaganda [...] do que com a ideia tradicional de lírica. (CAMPOS, H., 2021, p. 56-57).

No artigo “Umbral para Max Bense”, Haroldo de Campos (1971, p. 14) apresenta os formalistas como aqueles que aspiravam à criação de uma “ciência literária autônoma, a partir das propriedades intrínsecas do material literário”. Daí o poeta considerar o formalismo russo como a base para a renovação crítica contemporânea.

#### 4.4 arte·“pura”·e·arte·aplicada

Em *Semiótica da Arte e da Arquitetura*, Pignatari observa a contribuição de Mondrian para a arte moderna na direção da arte “pura”. A esse respeito destaca a seguinte reflexão de Mondrian frente às propostas do Cubismo que, na busca da expressão da realidade pura, não desenvolveu a abstração até o seu limite, ou seja, não alcançou a *plástica pura*:

Para criar plasticamente uma realidade pura é necessário reduzir as formas naturais aos *elementos constantes* da forma e a cor natural à cor primária. (MONDRIAN apud PIGNATARI, 2009, p. 72).

Para Pignatari, a contribuição de Mondrian é um outro tipo de revolução na arte, uma vez que

O que ele está pintando é um projeto geral de uma nova percepção. Ele não está pintando quadros um a um e fazendo obras para vender ou não. [...] Ele passa a pintar um projeto geral de visão, um esquema geral para a sensibilidade e não mais quadros isolados. (PIGNATARI, 1972, p. 61).

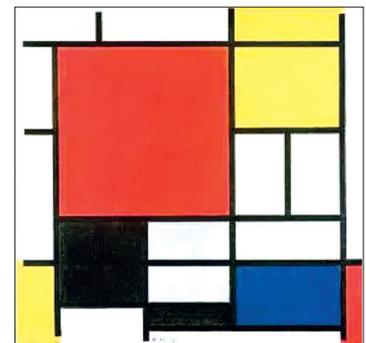


Fig. 192 – “Composição com vermelho, amarelo, azul e preto”, 1921  
(Piet Mondrian, 1872-1944)  
Fonte: <http://velas-artes.blogspot.com/2014/04/>

Pignatari (2009, p. 81) afirma ainda que a proposta poética de Mondrian conduziu a uma "lavagem semântica de sua obra, a ponto de aspirar a uma pintura que dispensasse interpretações". Depreende-se, como explica Pignatari, que a "desverbalização" da arte significou tornar-se livre dos temas, assuntos e motivos que envolvem a arte "figurativa".

No rol dos artistas modernistas, havia os que buscavam "correspondências" entre as várias artes para harmonizá-las em suas obras. Dentre eles, Argan (1987, p. 52) destaca Toulouse-Lautrec, que transformou a proposta dos impressionistas (a impressão visual) em uma impressão mental. O objetivo desta última era o de elaborar uma pintura crítica da vida social do seu tempo. Argan (1987, p. 52) direciona a análise dessa inovação relativa ao tratamento da imagem para as realizações que estavam acontecendo na literatura, mais especificamente com os poetas simbolistas Rimbaud e Mallarmé, que mostraram que "a arte pode também ter um lado poético ou literário, preocupado com a compreensão do sujeito, que não pode ser desprezado". O historiador escreve, também, que o Simbolismo

[...] é um conceito que implica a oposição da ideia de imagem à ideia de forma. A forma é sempre uma representação, embora livre e interpretativa, do mundo exterior, e como tal tem sempre um único e preciso significado: de uma paisagem, de uma figura ou uma natureza-morta, aquilo que surgirá será sempre um princípio estrutural, um *principium individuationis*, seja ele o relevo plástico, a luz ou a cor. [...] A forma nasce sempre de um processo de análise, a imagem, de um processo de síntese – e esta é a descoberta de Gauguin, a figura central do simbolismo pictórico, e a razão de sua oposição à pintura puramente visual de Monet ou de um Pissarro. (ARGAN, 1987, p. 52-53).

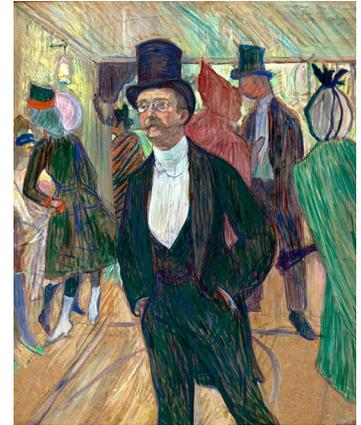


Fig. 193 – "Monsieur Fourcade", 1889  
(Toulouse-Lautrec, 1864-1091)

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Toulouse-Lautrec\\_-\\_Monsieur\\_Fourcade.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Toulouse-Lautrec_-_Monsieur_Fourcade.jpg)

A proposta dos simbolistas abre caminhos para o diálogo entre as artes e aos questionamentos espirituais e sociais, como os que haviam surgido com William Morris – que propôs a busca de uma nova harmonia entre a arte e o mundo da produção industrial. Argan analisa que a proposta de Morris, a qual incorporou as teses do crítico de arte John Ruskin,

[...] somente pode[ria] efetivar-se com a difusão de um estilo que se desenvolva não apenas na pintura e na escultura, mas também na literatura, na música, na arquitetura, no mobiliário, na moda, em suma, em todas as formas que constituem o ambiente que o homem cria em torno de sua própria vida. (ARGAN, 1987, p. 54).

A primeira difusão de um estilo se deu no movimento *Art Nouveau*, que, num primeiro momento, era constituído por trabalhos de desenhos aplicados em vários objetos utilitários (os quais foram absorvidos pelos arquitetos). O estilo logo se disseminou nos mais variados produtos, que, antes feitos de maneira artesanal, passaram a ser produzidos industrialmente. Conforme Zanini (2018, p. 34), essa disseminação industrial voltada ao consumo generalizado fez do *Art Nouveau* a primeira instância artística relacionada à mecanização.

Os movimentos artísticos e da sociedade industrial do início do século XX revitalizaram a ideia de *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”) que havia sido formulada por Richard Wagner no Romantismo alemão. Wagner, por sua vez, inspirou Walter Gropius, em 1919, na elaboração de uma pedagogia para a escola de ensino de Weimar, na Alemanha – que posteriormente tornou-se a Bauhaus.

Zanini (2018, p. 59) escreve que, na Rússia das primeiras décadas do século XX, período em que ocorriam grandes transformações políticas e sociais,

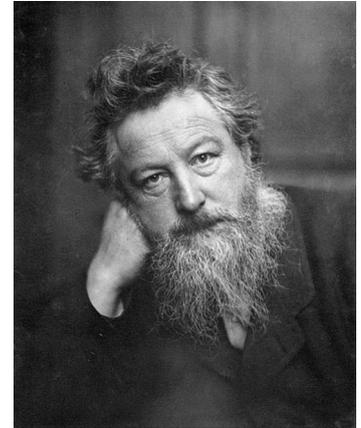


Fig. 194 – William Morris (1834-1896) participou do movimento Arts & Crafts, que defendia o fim da distinção entre o artesão e o artista

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/William\\_Morris](https://pt.wikipedia.org/wiki/William_Morris)

houve o surgimento do futurismo russo, que se caracterizou pela assimilação dos conceitos do cubismo agregados aos movimentos futuristas da Europa ocidental. O crítico de arte observa que na trajetória do movimento conhecido como Cubofuturismo Russo surgiu o Suprematismo, movimento voltado para “ideários de puras estruturas formais”, liderado por Kazimir Malévitch. Em uma direção diferente surgiu o Construtivismo, liderado por Vladimir Tatlin, que “conduzia sua base estética abstrata para a aplicação social, com a utilização de recursos técnico-materiais do progresso industrial”.

Cristina Dunaeva, em nota da tradução de *Dos novos sistemas da arte*, escreve que Malévitch enviou uma carta para os integrantes do Grupo De Stijl na qual escreve que

a arte "verdadeiramente construtiva", deve ter um sistema e se opor à construção técnica do mundo utilitário, pois este mundo utilitário (construtivista) de máquinas e motores também deve ser destruído e superado, como já aconteceu com o velho mundo acadêmico". (DUNAEVA, 2007, p. 26).

Mais adiante a tradutora e pesquisadora também destaca a crítica do suprematista dirigida aos construtivistas da vertente produtivista que compunham o corpo acadêmico do curso Vkhutemas: Vladimir Tatlin, Rodtchenko, Stepanova e os críticos de arte Gran e Brik, ou seja, que não

dev[iam] perseguir os objetivos técnicos e utilitários, pois assim somente repet[iam] as velhas formas técnicas já existentes no mundo e reproduz[iam] os objetos. A construção deveria ser a criação de novas formas, sem objeto. (DUNAEVA, 2007, p. 26).

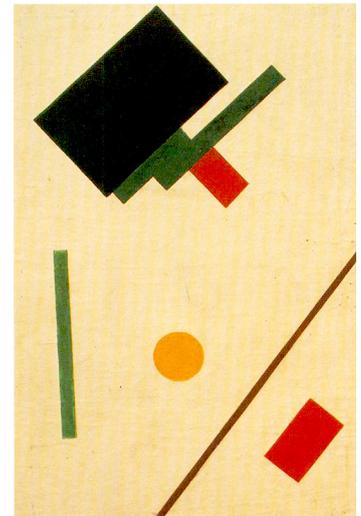


Fig. 195 – “Composição suprematista”, 1915-1916 (Kazimir Malevich, 1879-1935)

Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/8XYDME-Kazimir-Severinovich-Malevich-Composiçãosuprematista>



Fig. 196 – Maquete do “Monumento à Terceira Internacional”, 1920 (Vladimir Tatlin, 1885-1953)

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Monumento\\_à\\_III\\_Internacional](https://pt.wikipedia.org/wiki/Monumento_à_III_Internacional)

Martins, em “O debate entre construtivismo e produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin”, destaca três características do construtivismo original:

- 1) a vinculação direta e de primeira hora com o movimento revolucionário de outubro de 1917, fundamental para o desígnio construtivista de mudar não só as artes, mas a vida social, como um todo;
- 2) o internacionalismo, ou a oposição frente ao eslavismo e aos demais movimentos culturais regionalistas, cujo peso moldou funda e notoriamente a tradição cultural da Rússia e das regiões por ela dominadas;
- 3) a forte interação entre teoria e prática, e a correlata ambição interdisciplinar, que movia o construtivismo a investir, a partir da pintura, sobre diversos campos de linguagem: a escultura-construção, a propaganda-agitação, as artes gráficas, a arquitetura, o design, a fotomontagem etc. (MARTINS, 2003, p. 59-60).



Fig. 197 – Aleksandr Rodtchenko (1891-1956) e Varvara Stepanova (1894-1958)  
Fonte: <http://www.tipografos.net/designers/rodschenko.html>

Segundo Zanini, Rodtchenko posteriormente propôs a fusão das ideias suprematistas e construtivistas, e dessa união surgiu o termo “arte não-objetiva”. E, também, que “Malevitch, em 1921, oito anos depois do *Quadrado Negro*, realizou uma série de pinturas monocromáticas, mas visando demonstrar o estado de exaustão da pintura”. Ainda, “integrado ao producionismo, estendeu suas atividades ao desenho aplicado, à fotografia, tipografia e cenografia”. O crítico de arte destaca El Lissitzky, aluno de Malévitch na Academia de Arte Livre de Vitebsk, o qual “encontra-se entre os primeiros artistas russos da fotomontagem” (ZANINI, 2018, p. 60).

Em 1914, Lazar Markovich Lissitzky (conhecido como El Lissitzky) fez o primeiro quadro “PROUN” (*PROyect Utverzhdenia Novogo*; em tradução livre, Projeto para a Afirmação do Novo). Entre 1917 e 1922, desenvolveu vários trabalhos nas áreas das artes gráficas e da

arquitetura. Os trabalhos do designer e arquiteto russo foram divulgados pelas revistas *Vitebsk* da Bielorrússia, *Skythe Verlage* da Alemanha e *De Stijl* da Holanda. Seus trabalhos influenciaram não apenas os artistas do construtivismo, mas também os que compunham o quadro acadêmico da Bauhaus, como Bayer, Schmidt e Moholy-Nagy (FRAMPTON, 1970, p. 255-260).

Além dos professores da Bauhaus que eram artistas, arquitetos e *designers*, Rudolf Koch, Paul Renner, Jan Tschichold, Kurt Schwitters e El Lissitzky buscavam a formulação de uma Nova Tipografia. Lissitzky desenvolveu uma nova estrutura tipográfica a partir da estrutura da escrita hebraica, em que as características geométricas das letras poderiam ser utilizadas para criar uma ordem estrutural em todo o conjunto da página, e com Schwitters publicou no quarto número da revista *Merz* (1923) o artigo “Topografia da tipologia” – que são princípios para a Nova Tipografia:

1. As palavras impressas devem ser vistas e não ouvidas.
2. Os conceitos são comunicados por palavras convencionais e configurados com as letras do alfabeto.
3. Os conceitos devem ser expressos com a máxima economia – opticamente, não foneticamente.
4. A composição do texto em uma página, regida pelas leis da mecânica tipográfica, deve refletir o ritmo do conteúdo.
5. As placas devem ser utilizadas na organização da página de acordo com a nova teoria visual.
6. A página contínua – o livro cinematográfico.
7. O novo livro exige novos escritores. O tinteiro e a pena saíram de moda.
8. A página impressa não é condicionada por espaço ou tempo. A página impressa e o número infinito de livros devem desaparecer. A livraria-digital. (apud FRAMPTON, 1970, p. 270; tradução livre).

Nos poemas do grupo *Noigandres* da fase ortodoxa (1955-1959), estão presentes os princípios buscados pela Nova Tipografia e também as propostas da Bauhaus, como o emprego de minúsculas para iniciais de substantivos próprios e início de orações – um critério que foi adotado por Herbert Bayer (Bauhaus), em 1925, cujo objetivo era tornar a leitura mais legível e econômica –, a geometrização do campo gráfico com alinhamentos verticais e horizontais e o uso da fonte Futura projetada por Paul Renner, entre 1924 e 1926, na Alemanha.

Com o objetivo de buscar nas formas matemáticas puras do círculo e da linha, a simplicidade para o controle da criação e da reprodução dos trabalhos gráficos, a fonte Futura foi desenhada a partir de instrumentos mecânicos – réguas paralelas, esquadros e compassos, entre outros. As características da fonte de Paul Renner apresentaram-se ideais para a Poesia Concreta, uma vez que no seu projeto gráfico estão incorporados os fundamentos do Construtivismo russo, os aspectos da produção industrial e da sociedade moderna que a Bauhaus e a Arte Concreta de Max Bill defendiam com suas obras.

Martins (2003, p. 58), em “O debate entre construtivismo e produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin”, observa que nos países ocidentais o termo construtivismo, na maioria das vezes, é entendido como sinônimo de estilos artísticos pautados pela abstração e pela geometrização. Assim, ao construtivismo são associados os produtos da Bauhaus alemã, o neoplasticismo holandês (De Stijl), o grupo francês Abstração-Criação, o manifesto *Circle* (1937) e a escola suíça de Ulm (HfG) do segundo pós-guerra. No entanto, o historiador alerta que esses grupos “pouco têm a ver com os princípios e objetivos originais do construtivismo russo”.

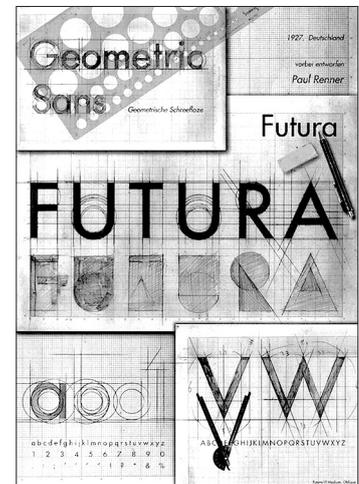


Fig. 198 – Ilustração de fonte tipográfica Futura, design de Paul Renner

Fonte: <https://blog.epicpxls.com/>

the-font-that-landed-on-the-moon-abf9ab58f0b4

Martins (2003, p. 65), para não confundir a noção de arte abstrata proposta por Kandinsky com as concepções dos suprematistas e construtivistas que propuseram ser materialistas e concretos, recorre às palavras do formalista Viktor Chklóvski: “as obras de arte não são mais janelas abrindo para um outro mundo, mas são objetos”.

As observações de Martins auxiliam a identificar as referências do construtivismo russo e as do concretismo de Max Bill, movimentos que influenciaram os concretistas paulistas que propuseram criar novas formas ou novas concepções de linguagens e realidades artificialmente construídas e incorporaram nas suas poéticas a ciência e a tecnologia. O objetivo de tais poéticas era, por meio da experiência com a obra, proporcionar ao fruidor não só uma educação estética, mas também a aquisição de um olhar crítico frente à dinâmica dos valores sociais do mundo contemporâneo.

#### 4.5 max·bill

Como vimos, a arte de Max Bill foi amplamente divulgada pelo MASP em 1950, quando, a convite de Pietro Maria Bardi, o suíço vem ao Brasil para apresentar a exposição “As obras de Max Bill”. Em 1951, recebe o prêmio destinado à escultura estrangeira da I Bienal do MAM-SP e participa de conferências no MAM-RJ. Bill foi uma importante referência para os grupos *Noigandres* e *Ruptura*.

Os fundamentos das obras do artista, arquiteto, e designer suíço encontram-se nos princípios formulados por Theo van Doesburg no texto “Arte Concreta”, de 1930, ou seja, uma arte com orientações racionalistas e sem compromissos com o exterior. Assim, na defesa de uma arte que expressasse de modo direto e universal o mundo contemporâneo, Max Bill escreveu “O

pensamento matemático na arte de nosso tempo”, artigo em que propõe uma poética que utilize os conceitos da matemática em prol da conversão de uma ideia ou de um conhecimento, e que espelhe a estrutura primordial do mundo. Para Bill, a arte do seu tempo deve conter a ideia primária da estrutura do mundo, do comportamento frente à imagem que atualmente podemos criar desse mundo; não como cópia, mas como sistema novo: uma comunicação de forças elementares de um modo perceptível pelos sentidos (BILL, 1977, p. 50-54).

No artigo *Max Bill*, Tomás Maldonado observa que as obras da arte concreta não são apenas objetos, mas também "eventos que ocorrem e que fluem entre nós. Ou seja, fatos que percebemos, chegando ou partindo, aos quais chegamos ou dos quais nos afastamos. Percepção e comunicação" (MALDONADO, 1955, p. 10-11; tradução livre).

Assim, os avanços das ciências e da tecnologia do início do século XX inspiraram artistas das vanguardas da arte moderna, como Max Bill, que, na defesa de uma arte vinculada à ciência, buscou na matemática – linguagem científica – as “leis de desenvolvimento” para promover a “multiplicidade infinita de possibilidades” (MALDONADO, 1955, p. 7-13).

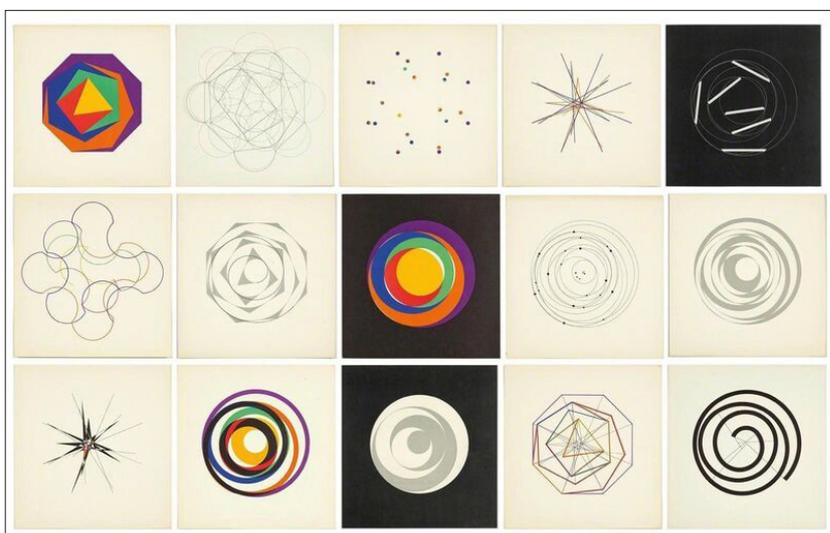


Fig. 199 – "Quinze variações sobre o mesmo tema", 1938 (Max Bill)  
 Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/max-bill-quinze-variations-sur-un-meme-theme>

## 4.6 bauhaus·e·hfg-ulm

Walter Gropius formulou a pedagogia na escola de Bauhaus, Alemanha (1919-1933), inspirado nas ideias de Wagner, Riegl, Morris, Tatlin, Rodtchenko, Kandinsky, Mondrian, Van Doesburg e Klee, entre outros artistas.

Rainer Wick (1989, p. 101) observa que os princípios básicos da pedagogia da Bauhaus encontram-se “dentro de um complexo da história do homem documentado por nomes como Herder, Humboldt, Goethe e Schiller”. Tais princípios faziam parte da formação de Gropius, que era “fundada nos conceitos de neo-humanismo”, de modo que este buscava uma nova unidade entre a arte e a técnica do seu tempo, ou seja, uma síntese estética numa visão de “totalidade”.

Nesse contexto foi criado o curso preliminar denominado de “Vorkurs” (Curso Básico), primeiramente dirigido por Johannes Itten e depois por László Moholy-Nagy e Josef Albers, no qual alunos com talento artístico desenvolvessem objetos para serem produzidos industrialmente.

As palavras de Walter Gropius em “O programa da Bauhaus” registram a proposta da síntese estética e social na formulação do “Vorkurs”:

A Bauhaus se impôs o objetivo de criar um centro de experimentação no qual tentara reunir resultados da pesquisa econômica, técnica e formal e de aplicá-los a problemas de arquitetura nacional no esforço de associar o máximo da estandardização ao máximo da variação formal.(GROPIUS, 1977, p. 46).

O programa pedagógico da Bauhaus forjou uma nova categoria profissional, a do *designer*, que chegou ao Brasil em 1951 com a criação do IAC pelo MASP. Esse instituto reproduziu o programa pedagógico da New Bauhaus



Fig. 200 – Walter Gropius (1883-1969)

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/787759/em-foco-walter-gropius>

– American School of Design (Chicago, EUA), cuja criação em 1937 contou com a participação de Moholy-Nagy.

As propostas da Bauhaus de Gropius foram retomadas com a fundação da Hochschule für Gestaltung – HfG, em 1953, em Ulm, na Alemanha. Max Bill, no cargo de primeiro reitor, incorporou aos cursos os princípios matemáticos e geométricos da denominada Metodologia Visual. As áreas de atuação da Escola de Ulm foram: Comunicação Visual, que tratava dos problemas de comunicação de massa; Design de Produtos; Construção, que tratou principalmente no campo dos pré-fabricados; Informação, cujo objetivo era a preparação de profissionais para as novas áreas da cinematografia, imprensa, rádio e televisão – em que os teóricos eram Abraham Moles e Max Bense (Revista *abcDesign*, n.19, março de 2007).



Fig. 201 – Professores da Bauhaus 1926 (v. l. n. r.): J. Albers, H. Scheper, G. Mucho, L. Moholy-Nagy, H. Bayer, J. Schmidt, W. Gropius, M. Breuer, Kandinsky, P. Klee, L. Feininger, G. Stölzl e O. Schlemmer. © dpa / picture-alliance / akg  
 Fonte: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/romane-ueber-das-bauhaus-geschichten-ueber-kunst-102.html>

Em entrevista, Alexandre Wollner (apud STOLARSKI, 2005, p. 50) conta que, em 1957, seu último ano do curso em Ulm, foi convidado por Niomar Muniz Sodré – que era colunista de política do jornal *Correio da Manhã*, presidente do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e amigo de Max Bill – para participar da criação de uma escola de design no Brasil. Então, diz Wollner (2005, p. 50), “o Bill chamou o Maldonado e falou: ‘Oriente esse brasileiro, ele vai estruturar uma escola e dar continuidade ao programa de Ulm’”. Em resposta à pergunta do entrevistador relativa a recebimento de bolsa do governo, o artista, designer e professor finaliza dizendo que assumiu o compromisso com Niomar pelo fato dela tê-lo ajudado na relação com a CAPES. Assim, o designer declara: “voltei consciente dessa tarefa e dessa responsabilidade. Estava mesmo querendo fazer isso”.

Inicialmente, a escola de design estaria situada no MAM-RJ, mas acontecimentos que envolveram desafetos políticos conduziram para o secretário do governo Carlos Lacerda, junto com o Ministério da Educação, a tarefa da criação da Escola Superior de Desenho Industrial-ESDI, que aconteceu em agosto de 1963.

Alexandre Wollner (STOLARSKI, 2005, p. 51) afirma que cumpriu a atribuição de implantar o programa de Ulm em parceria com Tomás Maldonado, Otl Aicher, Karl Heinz Bergmiller, Goebel Weynea e Aloísio Magalhães, e lecionou até os anos 1980.

Décio Pignatari lecionou de 1964 a 1975 na ESDI como responsável pela disciplina de Teoria da Informação. Sua atuação, porém, não se restringiu à atividade didática; participou ativamente da crítica e divulgação do desenho industrial, fazendo contribuições notáveis para a renovação do ensino na escola (Revista *abcDesign*, n.19, março de 2007).



Fig. 202 – Max Bill (1908-1994) e Tomás Maldonado (1922-2018)

Fonte: <http://www.tipografos.net/design/bill.html>



Fig. 203 – Max Bense, Tomás Maldonado e Otl Aicher

Fonte: <https://renespitz.de/produkt/otl-aicher-tomas-maldonado-max-bense-1956-no-0303-3/>



Fig. 204 – Almir Mavignier (2º), Otl Aicher e Alexandre Wollner (4º) na HfG, Ulm  
 Fonte: <https://tbobm.com/298/aicher-wollner-branding/>

## 4.7 poesia · "pura", · antipoesia

Para Pignatari (2009, p. 57), na emergência da sociedade industrial, quem primeiro percebeu a direção para a poesia pura foi Edgar Allan Poe, poeta, crítico literário e diretor de periódicos literários, que, como conhecedor dos processos gráficos e tipográficos, teve a visão de utilizar em suas obras a ideia do código Morse. Ou seja, Poe aplicou em suas obras, como em *O Escaravelho de Ouro*, *Xizando um Editorial*, a revelação da natureza do código da língua e da linguagem que foi percebida a partir da estatística dos sinais alfabéticos com a qual Samuel Morse elaborou seu código telegráfico.

Os textos de Edgar Allan Poe, como *Eureka*, evidenciam uma formação científica acima da média dos artistas e escritores do seu tempo. O seu rigor e a presença do racional em suas obras abalaram artistas e poetas, quando, em 1846, no ensaio "A filosofia da composição", o americano expõe sua postura como poeta e escritor frente aos novos tempos da sociedade industrial. Nesse texto, Poe observa a importância do conhecimento sobre o processo de criação de uma obra e se propõe a apresentar o *modus operandi* das suas composições. Para tanto, escolhe o poema "O corvo", que fora publicado um ano antes, e escreve:

É meu desígnio tornar manifestos que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático. (POE, 1987, p. 111).

No contexto das transformações da Revolução Industrial, Pignatari observa que a "lógica da pureza", expressão de Wylie Sypher, pressionava as ações da arte na direção do pensamento,

[...] mas, surpreendente e contraditoriamente, em lugar de caminhar no sentido de saturar-se na prosa filosófica que a superaria, quanto mais se despia mais se velava e mais se revelava num núcleo e nódulo refratários à sondagem lógica, fugindo e desfazendo-se sob o instrumento de análise, tal como a “mosca azul” ante os olhos do felá machadiano. [...] E assim como uma galáxia, em outra dimensão, pode estar “ao mesmo tempo” a milhares de anos-luz e “ao nosso lado”, assim a prosa e a poesia de Poe vão revelar, nelas, junto delas e sob elas, algo de irreconhecível, que logo passará à classificação de antipoesia e antiprosa, onde é preciso haver-se mais com uma “ideogramática” do que com uma gramática... (PIGNATARI, 2009, p. 60).

Pignatari finaliza seu comentário a respeito do poeta americano observando que, na prosa e na poesia,

Poe localizaria, numa extraordinária *in/definição*, o novo campo de forças da arte, através do verso de um poema sem título, dedicado a uma de suas amadas [...] *"Unthought-like thoughts that are the souls of thoughts"*. (PIGNATARI, 2009, p. 61).

O poeta traduz esse verso como “Pensamentos como que não-pensados que são as almas dos pensamentos”, tradução que complementa com a frase de Henri Focillon, retirada do “Elogio da Mão”: *“Ainsi recommence, perpétuellement, un formidable autrefois”* [em tradução livre, “Assim começa novamente, perpetuamente, um passado formidável”].

Nas conferências de Catanduva, Pignatari (1972, p. 19) declara que as inovações que Poe produziu na poesia conduziram para que a poesia fosse além da ideia de construção de versos, uma vez que “descobriu-se que era possível uma poesia sem a necessidade de fazer versos”. E, a partir do momento em que as obras do poeta

americano foram traduzidas por Baudelaire, Poe tornou-se um “deus para os poetas simbolistas franceses”.

Em *Semiótica da arte e da arquitetura*, Pignatari (2009, p. 48) escreve que a poética de João Cabral “recebeu a injeção do soro poeano através de Valéry e veio a realizar a primeira clara manifestação brasileira da arte que, projetando-se pensamento, supera-se”. Para o poeta, esse “soro poeano” advém do ensaio *Filosofia da composição*, que o poeta considera uma obra de *engineering*.

Assim, a prosa e a poesia de Poe, as quais foram posteriormente classificadas por Valéry como antiprosa e antipoesia, encontram-se em João Cabral – o qual Pignatari (2004, p. 112), em *Situação atual da poesia no Brasil*, atribui ser o “primeiro poeta nitidamente de conteúdo-construção em nossa poesia, em oposição à poesia de conteúdo-expressão (sem projeto), à *poesia dita profunda*”.

O termo *poesia dita profunda* faz referência ao subtítulo do poema “Antiode (contra a poesia dita profunda)” da obra *O engenheiro* (1945) de João Cabral, que foi dedicada a Carlos Drummond de Andrade, seu amigo. Para Pignatari, o poeta pernambucano

Entendeu-o todo e o superou em termos de projeto,  
radicalizando e iluminando o conflito com extrema  
lucidez e com uma sensibilidade só comparável à  
grande responsabilidade que soube assumir, na sua  
condição de poeta, face à situação dos homens:

Como um ser vivo,  
Pode brotar  
De um chão mineral?  
.....

É o poema. É a consciência de homem que nasce  
do poema. Homem em situação que projeta o  
poema, projetando-se. (PIGNATARI, 2004, p. 112).



Fig. 205 – João Cabral de Melo Neto (1920-1999)  
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/João\\_Cabral\\_de\\_Melo\\_Neto](https://pt.wikipedia.org/wiki/João_Cabral_de_Melo_Neto)

Na epígrafe de *O engenheiro*, além da dedicatória “A Carlos Drummond de Andrade, meu amigo”, há o termo “*machine à émouvoir*” que, conforme João Cabral declarou em entrevista a Mário César Carvalho, trata-se de uma expressão que Le Corbusier utilizou num artigo publicado em uma revista de pintura. Nele, “dizia que um quadro era uma *machine à émouvoir*, quer dizer, uma máquina de comover, de emocionar. Então, foi minha ideia de poeta, uma máquina de emocionar” (CABRAL apud ATHAYDE, 1998, p. 133-134).

Benedito Nunes (2007, p. 28), em *João Cabral: a máquina do poema*, escreve sobre a influência de Paul Valéry para o desenvolvimento da poesia de Cabral. O filósofo e crítico literário finaliza seu texto destacando a seguinte estrofe de “Pequena ode mineral”, último poema do livro *O engenheiro*: “*Procura a ordem que vês na pedra / nada se gasta mas permanece*”.

João Cabral nutria grande interesse pelas artes visuais, como mostram suas declarações compiladas por Félix de Athayde a respeito do tema “pintura”:

“A grande arte, para mim, é a pintura. Não como teoria: em geral, os pintores são maus teóricos”.

“Ficando nos modernos, eu confesso que o Cubismo, para mim, é da maior importância. Não só o Cubismo como pintura, mas também como teoria artística. E também toda a pintura abstrata construtivista. Não a pintura abstrata chamada lírica; mas a abstrata geométrica, construtivista”

“Miró sempre me interessou muito pelo que imaginei ser sua teoria da composição. Mas, como pintor, me interessa mais um Mondrian, um Malevitch, um Albers, os construtivistas em geral”. (CABRAL apud ATHAYDE, 1998, p. 68-69).

Esse trecho apresenta um diálogo entre as artes e aponta na mesma direção de Mondrian, que, na busca

da “realidade pura” pela pintura, encontrou a “plástica pura” pela depuração. A depuração em Mondrian é a eliminação do significado, identificada por Pignatari (2004, p. 112) na poética elaborada nos versos do poema “Antiode”, de João Cabral:

flor não é símbolo ou procuradora do canto, da poesia  
– *Flor é a palavra flor*, e só por isso pode ser inscrita  
ou escrita no poema, e só por isso TODAS as palavras  
o podem. A seleção fenomenológica rigorosíssima  
atinge a extrema indiferenciação ou melhor a  
desdiferenciação. (PIGNATARI, 2004, p. 112).

Benedito Nunes (2007, p. 32) disserta sobre a depuração e o esvaziamento que ocorrem nos poemas “Fábula de Anfion”, “Psicologia da composição” e “Antiode” – os quais denominou de “tríptico da poética negativa de João Cabral”: conforme o filósofo e crítico, é na “secura” e no “silêncio” do poema que se realiza a poética negativa de Cabral.

Na análise do filósofo e crítico literário, é possível identificar a questão da estrutura, da forma, nos poemas do poeta pernambucano. Por exemplo, o poema “Tecendo a manhã”, de João Cabral, remete aos poetas do grupo *Noigandres* que haviam identificado a estrutura gestáltica no poema “Un coup de dés” de Mallarmé. Benedito Nunes escreve:

[...] O foco atencional, que dirige e centraliza o processo poético, retira da lembrança a remissão ao passado, para conservá-la apenas em seu valor de imagem. Tal como uma concha esvaziada de seu conteúdo, a imagem cristalizada da lembrança incorpora-se no poema, e nele subsiste como objeto autônomo.

[...] Mas, na superfície da folha em branco, exposta aos golpes do acaso mallarmeano, podem ocorrer transmutações enganosas de uma falsa alquimia do espírito. Será preciso aguardar que “a jovem manhã”

revele o poema. É a tática de Drummond, que combina concentração e paciência numa luta matinal desperta. (NUNES, B., 2007, p. 36-37).

Benedito Nunes (2007, p. 37-38) observa que, na poética negativa, João Cabral “compõe ao se descompor. Despindo algo de si, ele provoca o vazio que as palavras vêm preencher”. Na análise do tríptico da poética negativa de João Cabral, o filósofo desenvolve a ideia de “desagregação da metáfora” presente no poema “Antiode”.

Conforme Pignatari (2009, p. 49), Edgar Allan Poe extraiu o conceito da *negação* da tradição grega, platônica e aristotélica, na qual a noção do belo (*kalós*) implica a de *não-belo*. Segundo o poeta, “Valéry irá dizer que ‘o belo é negativo’, e Peirce tentará defini-lo como ‘o belo do não-belo’”. Desse modo, para a ocorrência de um novo sentido metafórico é preciso que antes haja a existência de um primeiro sentido que é anulado a partir de uma nova configuração coerente, capaz de obscurecer o primeiro sentido.

Pignatari (2009, p. 44-45), para dissertar sobre o rigor que se instaura no mundo da arte, recorre às palavras que Wylie Sypher lavrou em *Literature and technology*: “o que é novo e peculiar a esse século [XIX], o que diferencia de todos os seus predecessores, é sua tecnologia. Sua grande invenção foi ‘a invenção do método de invenção’”. Mais adiante, a partir da observação do escritor e professor americano – “uma lei da parcimônia passou a vigorar na estética, como já o fazia na ciência” –, Pignatari escreve que isso ocorre quando os “métodos e técnicas começam a impor-se como universais [...]. De linguagem, a arte vai passando a metalinguagem”. E, para finalizar, o poeta reproduz as percepções de Flaubert, que defendia que “o que se deve captar nos grandes mestres é o seu

método”, e, nas palavras do escritor francês, “quanto mais a arte se desenvolve, mais científica ela se torna” e “a arte deve elevar-se acima das emoções pessoais [...]. Já é tempo de dotá-la de um método impiedoso, exato como o das ciências físicas”.

No Segundo Ciclo Linguístico Interdisciplinar de Catanduva, Pignatari expõe sua visão sobre a trajetória da arte "pura": na crise da representação, a crítica se faz presente na passagem da arte, em que a linguagem passa a elaborar a metalinguagem.

“A arte pela arte” [...] não é senão a consequência lógica da sua busca de ser, de sua redefinição de ser, num mundo em que a técnica de reprodução punha em xeque a existência da linguagem enquanto objeto único. Então a arte vai invocar o seu único território em si mesma; portanto, o motivo ou o tema principal da poesia é a própria poesia; o tema principal da pintura é a própria pintura. [...] o verdadeiro problema do tema da poesia passa a ser a própria poesia. [...] E, na verdade, nesses grandes momentos da crise é que nós vamos ver surgirem grandes obras de criação. (PIGNATARI, 1972, p. 46).

Samira Chalhub (2005, p. 40-41), em *A metalinguagem*, observa que, no contexto da crise da representação, “o que a metalinguagem indica é a perda da aura, uma vez que dessacraliza o mito da *criação*, colocando a nu o processo de *produção* da obra”. Nessa análise, a pesquisadora faz referências a Walter Benjamin, com seu ensaio ícone “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, para observar que

foram essas técnicas [fotografia, rádio, cinema, TV etc.] que mudaram a sensibilidade, a percepção e produziram uma nova consciência de linguagem. É ele quem nos diz da perda ou do declínio da *aura do objeto artístico*. (CHALHUB, 2005, p. 40-41).

Em “Poética da vanguarda”, Haroldo de Campos (2019, p. 141) observa que, na metalinguagem, a dificuldade de partilhar o código do poeta se encontra na deficiência de repertório seja do crítico, seja do leitor, cujo caminho para a superação é a sensibilização para os novos códigos criados pelas invenções da tecnologia.

Haroldo de Campos (2019, p. 154), com as palavras do teórico da comunicação Collins Cherry “quanto mais nós compreendemos o passado, melhor nós entendemos o presente”, defende a ideia de que “a ampliação do repertório significa também saber recuperar o que há de vivo e ativo no passado”.

Assim, as ideias que envolvem a arte pura, a poesia pura e a antipoesia se alinham com o “*make it new*” de Ezra Pound.

#### 4.8 ezra·pound:método·ideogrâmico·de·compor

Os jovens poetas paulistas iniciaram a troca de correspondências com Ezra Pound em 1953. Augusto de Campos, em “A moeda concreta da fala”, observa que o poeta americano é considerado o maior poeta moderno da língua inglesa, desde 1915, quando publicou *Cathay*, traduções de 305 odes chinesas para o inglês, em que Pound “mais do que reviver o chinês, incorpor[ou] a estrutura linguística chinesa, como um valor definitivo, à problemática da poesia moderna, fazendo atuante a teoria de Ernest Fenollosa” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 118).

Augusto de Campos observa a coincidência de Ernest Francisco Fenollosa ter iniciado suas pesquisas sobre a poesia chinesa com os mestres japoneses, onde encontrou os fundamentos do método ideogrâmico de compor no ano da primeira publicação de *Un coup de dés* de Mallarmé, ou seja, em 1897.

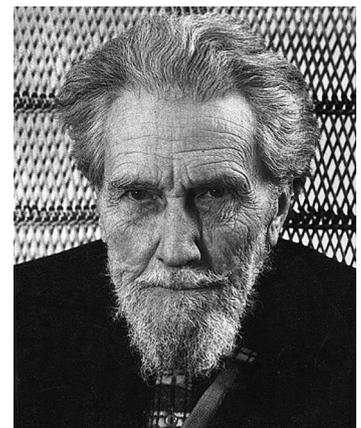


Fig. 206 – Ezra Pound (1885-1972)

Fonte: <https://www.biography.com/writer/ezra-pound>

Nas pesquisas de Ernest Fenollosa – que faleceu antes que fossem finalizadas e publicadas –, Ezra Pound identificou reflexões sobre os fundamentos da Estética, os quais considerou de interesse para os poetas inventores. Assim, Augusto de Campos observa que, em 1919, o estudo do sinólogo Ernest Fenollosa foi publicado com o título *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, cujo conteúdo “deu-lhe [a Pound] a chave para uma nova interpretação da poesia e dos próprios métodos de crítica poética” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 22).

Em “A moeda concreta da fala”, Augusto de Campos associa a função do poeta com a renovação da linguagem discursiva, com a qual justifica o interesse dos poetas concretos pela fala da língua chinesa. Esse idioma coloca “a maior ênfase nos elementos essenciais da fala”, ou seja, nos termos do linguista Edward Sapir, os “conceitos de relação que vinculam entre si os conceitos concretos e constituem uma forma definida e fundamental da proposição”. A partir dessas perspectivas, Augusto de Campos define “moeda concreta da fala” como “medula mesma da forma linguística” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 116).

Na apresentação à obra *ABC da Literatura* de Ezra Pound, Augusto de Campos destaca tanto que “a estrutura ideogrâmica é uma das chaves do método crítico e da própria poesia de Pound”, como também que é relevante a ideia expressa na fórmula “DICHTEN = CONDENSARE”. Esse termo em alemão é apresentado pelo poeta numa relação de equivalência com um termo em italiano, que por sua vez, é relacionado com um pensamento chinês, confuciano. O resultado dessas relações, por sua vez, reflete o procedimento das pesquisas científicas:

Exame direto. Comparação. Concentração. “*In work in concentration*”, diria Pound noutra oportunidade. Separação drástica do melhor. “A chave é a invenção, o primeiro caso ou primeira ilustração encontrável.” Preocupação confuciana com a “definição precisa”, a clareza e a clarificação das ideias. (CAMPOS, A. in POUND, 1997, p. 10).

O termo “medula” comparece em *ABC da Literatura* de Ezra Pound (1997, p. 86), quando o poeta associa a fórmula DICHTEN = CONDENSARE à resposta de “um estudante japonês nos EUA, indagado sobre a diferença entre prosa e poesia: a poesia consiste em essências e medulas”.

Essa mesma construção “essências e medulas” comparece em vários textos e falas dos fundadores do grupo *Noigandres*. A ela podem ser associados os fundamentos do ideograma, que comparecem na resposta de Haroldo de Campos para a pergunta: “Quais as relações entre os ideogramas concretistas e os ideogramas chineses?”. Haroldo de Campos, primeiramente, apresenta a relação dos conceitos do ideograma com os da teoria da *Gestalt*: “duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas”, e, a partir da identificação dessa relação, o poeta observa que o ideograma chinês trouxe “a linguagem para junto das coisas” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 96).

Na mesma entrevista, Haroldo de Campos também cita o crítico inglês H. Kenner, que, em seu trabalho *The Poetry of Ezra Pound*, observa que a obra do poeta anglo-americano “é uma forma mentis”. Assim, o termo “forma mentis” é associado à fórmula de Pound (DICHTEN = CONDENSARE): os “núcleos temáticos em cadeias de essências”. Assim, quando Augusto de Campos define “A moeda concreta da fala” como “medula mesma da

forma linguística”, a “fala” da poesia concreta também pode ser relacionada à “forma mentis”, isto é, à supracitada fórmula de Pound.

Haroldo de Campos escreve de que maneira o método ideográfico de compor opera na obra *The Cantos* de Pound:

o ideograma é o princípio de estrutura presidindo à interação de blocos de ideias, que se criticam, reiteram e iluminam mutuamente. O isolamento de núcleos temáticos em cadeias de essências e medulas impõe a tomada de consciência do espaço gráfico, como fator de organização do corpo do poema (vejam-se, nesse sentido, especialmente, os “Cantos Pisanos” e a seção “Perfuratriz de Rochas”). (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 114).

No ensaio “Ideograma, anagrama, diagrama”, Haroldo de Campos destaca o processo de construção do ideograma chinês que privilegia a “picturalidade”:

Dos 4 princípios em que se fundamentou a construção dos caracteres chineses, apenas o primeiro se baseia na representação pictórica [...] o segundo seria uma espécie de diagramação de ideia [...] o terceiro, uma evocação por sugestão, através da conjugação de dois caracteres para desencadear um terceiro elemento ideativo; o quarto [...] seria uma combinação de um dos 214 elementos “radicais” ou, melhor dizendo, “classificadores semânticos” como um “fonograma”. (CAMPOS, H., 1977a, p. 38).

Como já foi visto anteriormente, as ideias sobre o método ideográfico de compor de Ezra Pound são as bases iniciais do projeto poético do grupo *Noigandres*. É importante destacar que os poetas concretos paulistas foram além do método proposto pelo poeta inglês, pois,

conforme observação de Décio em “Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal”, a poesia concreta

introduz[iu] no ideograma o espaço como elemento substantivo da estrutura poética: desse modo, cri[ou]-se uma nova realidade rítmica, espaçotemporal. O ritmo tradicional, linear, [foi] destruído. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 62).

Augusto de Campos finaliza o artigo “A moeda concreta da fala” com destaque para a questão da síntese em oposição à discursividade. E, com a equação “A MOEDA CONCRETA DA FALA + os conceitos essenciais de relação. Nominalização e verbificação = ÍNDICES VETORES DA POESIA CONCRETA EM FACE DA LINGUAGEM”, declara que “a poesia concreta não se dissocia da linguagem, nem da comunicação. Mas despe a armadura formal da sintaxe discursiva”. E, com isso, “afirma sua autonomia, eliminando a contradição entre natureza não-discursiva e forma discursiva” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 122).

Ainda em “A moeda concreta da fala”, Augusto de Campos ressignifica a poesia concreta, de uma posição na trajetória da continuidade do vetor do progresso, para uma posição cuja característica é a da aquisição da síntese, uma vez que “ela passa a viger por suas próprias normas, por suas próprias condições, assentadas estas, sem dúvida, nas raízes concretas da linguagem” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 122). Assim, como Mallarmé com seu *Un coup de Dés*, o grupo *Noigandres* com a poesia concreta torna-se um ponto de origem para novos vetores da poesia.

## 4.9 ezra·pound: *paideuma*, ·culturmorfologia

*Paideuma*: a ordenação do conhecimento de modo que a próxima pessoa (ou geração) possa, o mais rapidamente, encontrar sua parte viva, e venha a perder o mínimo possível de tempo com questões obsoletas. (POUND, 1997, p. 161).

A ideia do *paideuma* encontra-se na teoria da *Kulturmorphologie* (transformação de culturas) do antropólogo Leo Frobenius. Em *Poesia e paraíso perdido*, Haroldo de Campos observa que, para Ezra Pound, o *paideuma* constituiu numa “metodologia crítica e tácita ou expressa, que conduz à obra de criação”. E, em nota, complementa que foi “umas das ideias mestras da obra crítica e artística de Pound” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 26).

O *paideuma* também tinha uma função pedagógica, a de impulsionar os futuros e jovens poetas como os do grupo *Noigandres* para desenvolver poéticas na direção do progresso da arte modernista, ou seja, para a proposta do “*make it new*” (que, conforme já abordado, consistia na atualização da linguagem pela criação, invenção). Sobre essa proposta, Augusto de Campos destaca as seguintes palavras de Pound: “A linguagem é o principal meio de comunicação humana. Se o sistema nervoso de um animal não transmite sensações e estímulos, o animal atrofia” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 114).

Ezra Pound (1997, p. 77-78), em *ABC da Literatura*, caracterizava artistas e poetas como “antenas da raça” e dizia que “uma nação que negligencia as percepções de seus artistas entra em declínio. Depois de um certo tempo ela cessa de agir e apenas sobrevive”.

À luz das ideias de Pound e em diálogo com as de Edward Sapir, Augusto de Campos escreve que:

a verdadeira missão social da poesia seria essa de arremessar as energias latentes na linguagem para destronar os seus dogmas petrificadores, vivificando-a, donde a extremada exigência ético-estética da poesia realmente digna desse nome". (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 114).

Em seguida, disserta sobre a condição do poeta na sociedade:

[...] Quando se compreender (se um dia se compreender) em toda a sua extensão essa importância social da poesia, o poeta deixará de ser o eterno desengajado, passando a desempenhar, reconhecida e não mais clandestinamente, a verdadeira função que lhe compete na sociedade. ARTISTAS: ANTENAS. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 114).

A definição de um *paideuma* encontra-se na liberdade dos poetas e artistas estabelecerem seus princípios e valores para desenvolverem suas críticas e criações poéticas. Desse modo, o *paideuma* é parte inicial do processo de criação em que se aplica o método ideográfico de compor em prol do "make it new" poundiano.

#### 4.10 roman·jakobson:poética·sincrônica

Em "Ideograma, anagrama, diagrama", Haroldo de Campos (1977a, p. 22) observa que "Fenollosa acreditava que o estilo tradicional deveria ser estudado não para fins de imitação servil, mas para a busca de princípios estruturais, de 'universalia'".

Haroldo de Campos estabelece diálogos entre os conceitos que envolvem o método ideográfico de compor e as formulações teóricas de Roman Jakobson,

como “poética sincrônica”, “funções da linguagem” e “poesia da gramática”. Por exemplo, quando Haroldo de Campos (1977a, p. 32) relaciona o “*universalia*” – ou “intracódigo” – com a “poesia da gramática” e as “funções da linguagem”:

Fenollosa propôs-se investigar (como Jakobson depois, na sua “poesia da gramática”) aqueles “elementos universais da forma” (*universal elements of form*) [intracódigos] que constituem a “poética” e o modo como tais elementos operariam nessa poesia peculiar e peregrina. (CAMPOS, H., 1977a, p. 32).

Haroldo de Campos (1977b, p. 11), em *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, ao discorrer sobre a crise da normatividade dos gêneros, observa a percepção do historiador Hans Robert Jauss, que, “com a perempção da ideia da universalidade normativa do cânon dos gêneros”, identifica “a questão da necessidade da constituição de uma história estrutural dos gêneros literários”. Nesse processo, Haroldo de Campos apresenta seu olhar na perspectiva do “*make it new*”, ou seja, para a questão da abertura da obra para a invenção:

o gênero é despojado de seus atributos normativos e mesmo de suas prerrogativas classificatórias, para ser reformulado em termos de um simples “horizonte de expectativa”, que nos permite avaliar a novidade e a originalidade da obra, perfilando-a de encontro a uma tradição, a uma série histórica e às regras do jogo nela prevalentes. (CAMPOS, H., 1977b, p. 11).

Conforme Terry Eagleton (2006, p. 147), uma história estrutural dos gêneros literários, ou o estruturalismo literário da década de 1960, foi uma aplicação dos métodos e interpretações do linguista Ferdinand de Saussure que

via a linguagem como um sistema de signos, que devia ser estudado “sincronicamente” – isto é,

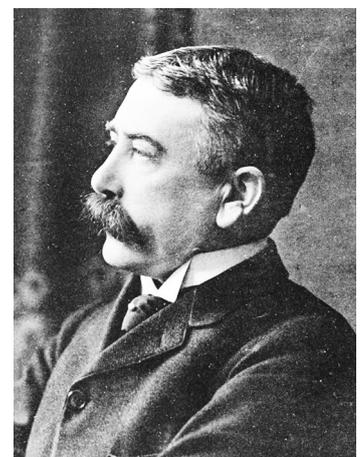


Fig. 207 – Ferdinand de Saussure (1857-1913)  
 Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ferdinand\\_de\\_Saussure](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_de_Saussure)

estudado como um sistema completo num determinado momento de tempo – e não "diacronicamente", ou seja, em seu desenvolvimento histórico. (EAGLETON, 2006, p. 147).

Haroldo de Campos (1970, p. 183-193), em "O poeta da linguística", escreve que, diferentemente de Saussure, Jakobson se posicionou de modo unidirecional e opositivo, colocando-se numa visão dialética, ou seja, em que as perspectivas sincrônica e a diacrônica encontram-se em diálogo. Nesse artigo, o poeta apresenta as pesquisas do linguista que defende a ideia de uma "História Estrutural da Literatura", na qual os quadros sincrônicos da linguagem são estudados na perspectiva diacrônica (histórico-evolutiva).

No ensaio "Poética sincrônica", Haroldo de Campos (2019, p. 207) observa que a importância do conceito de poética sincrônica de Jakobson está em fornecer subsídios teóricos para uma nova visão crítica à produção literária. E, em "Apostila: diacronia e sincronia", apresenta esse conceito como uma ferramenta para o processo criativo contemporâneo, o qual denomina estético-criativo, e que "permitirá avaliar a novidade e a originalidade da obra [poética], perfilando-a de encontro a uma tradição, a uma série histórica e às regras do jogo nela prevalentes". Ou seja, na realização do "*make it new*" de Pound,

A poética sincrônica (estético-criativa), no sentido em que conceituo para propósitos bem definidos, está imperativamente vinculada às necessidades criativas do presente: ela não se guia por uma descrição sincrônica estabelecida no passado, mas quer substituí-la – para efeitos, inclusive, de revisão do panorama diacrônico rotineiro – por uma nova tábua sincrônica que retira sua função da literatura viva do presente. (CAMPOS, H., 2019, p. 222-223).

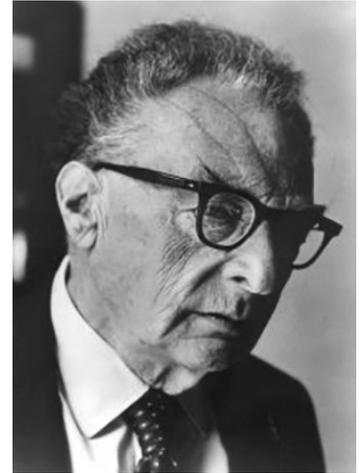


Fig. 208 – Roman Jakobson (1896-1982)  
Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Roman\\_Jakobson](https://en.wikipedia.org/wiki/Roman_Jakobson)

Haroldo de Campos (2019, p. 208), em “Poética sincrônica”, para exemplificar a aplicação do conceito homônimo de Roman Jakobson, cita o livro *ABC da Literatura* de Pound, além de um trecho de seu romance *The Spirit of Romance* (1910):

Todas as idades são contemporâneas. [...] O futuro começa a se agitar no espírito de alguns poucos. [...] Necessitamos de uma ciência da literatura que pese Teócrito e Yeats numa mesma balança. (CAMPOS, H., 2019, p. 208).

Esse trecho apresenta a “atitude sincrônica da mente poundiana” na qual foi aplicado o “método ideogrâmico de compor”, cujo contexto encontra-se nas ideias do *paideuma* e da culturmorfologia. Desse modo, a poética sincrônica dialoga com os métodos de identificação dos vetores de progresso na arte e na literatura, mediante os quais Pound classificava os escritores em inventores, mestres, diluidores, bons escritores, *Belles Lettres* e lançadores de modas.

Com os conceitos da Poética Sincrônica de Jakobson em diálogo com as ideias de Ezra Pound – culturmorfologia e método ideogrâmico de compor –, os poetas concretos resgataram Joaquim de Sousa Andrade (1833-1902), mais conhecido por seu pseudônimo Sousândrade. Em *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, Haroldo de Campos (1977b, p. 21), ao escrever sobre “O processo de destruição dos gêneros”, destaca o poeta contemporâneo síncrono de Baudelaire. O poeta escreve: “seu primeiro livro, *Harpas selvagens*, onde já se encontram achados poéticos dignos de Fernando Pessoa, é de 1857 como ‘Les Fleurs du Mal’”. Conforme Haroldo de Campos, na obra de Sousândrade – considerado integrante da terceira geração dos românticos que rompeu com a ideia de gêneros –, há “uma linha de poesia meditativo-existencial que se aparenta à dicção de Novalis e Hoelderlin, e que não deixa também de ter

afinidades com os *Idilli* leopardianos”. A obra capital de Sousândrade, que Pignatari (2004, p. 122) considera “precursor, sob certos aspectos, de Ezra Pound”, é o poema “Guesa”, classificado por seus contemporâneos como poema-romance.

Charles Rosen, em *Poetas românticos: críticos e outros loucos*, observa que a visão sincrônica como um procedimento metodológico para realizar uma análise do cenário artístico com objetivos de encontrar uma estética ou poética da contemporaneidade foi compreendida pelo historiador Alois Riegl quando escreveu *A arte industrial romana tardia* (1901). Rosen observa que

Riegl extraiu às últimas consequências da primitiva estética romântica e do que chamou “expressionismo” hegeliano: a concepção de que em qualquer ponto da história todas as instituições sociais e toda a atividade humana, bem como a arte, a filosofia e a religião são expressões de um certo estado de desenvolvimento da história. Riegl viu que, se os critérios para compreender qualquer estilo ou período do movimento da arte deviam ser deduzidos do interior do próprio estilo, então o conceito de decadência não era defensável. Cada estilo era uma expressão de seu período, uma resposta a suas necessidades, uma realização de sua vontade. (ROSEN, 2004, p. 154).

No livro *Semiótica da arte e da arquitetura*, Pignatari, à luz da semiótica de Charles Sanders Peirce, desenvolve a tese de que nos signos artísticos, arquitetônicos e utilitários há “um pensamento icônico, autônomo, independente e irreduzível ao pensamento-lógico discursivo, verbal”. Para esse empreendimento, o poeta estabelece relações entre as ideias e os conceitos de filósofos, historiadores, críticos de arte, artista e poetas que contribuíram para o desenvolvimento analítico da visão, ou seja, para a evolução das formas na

arte. Entre eles estão Kant, Hegel, Fiedler, Riegl, Humboldt, Cassirer, Mondrian, Poe e Mallarmé.

Como foi visto em “Poesia e paraíso perdido” e “A obra de arte aberta”, ambos de Haroldo de Campos, os conceitos de *paideuma*, culturmorfologia, “*make it new*”, “método ideogrâmico de compor” e “crítica ideogrâmica” são fundamentos para a crítica e a criação de Pound que o grupo *Noigandres* elaborou com os preceitos da linguística de Roman Jakobson – poética sincrônica e funções da linguagem –, que por sua vez, dialogaram com os fundamentos das Teorias da Gestalt e os da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce.

#### 4.11 roman·jakobson:seleção·e·contiguidade

Roman Jakobson aprofundou os conceitos de metonímia e metáfora a partir dos estudos sobre as perturbações da linguagem. Especificamente em relação à afasia, observou que “todo signo linguístico implica dois modos de arranjo”, a seleção e a combinação. O modo da seleção está relacionado com o paradigma (modelo), a metáfora e a similaridade, ao passo que o da combinação tem relação com a sintaxe, a metonímia e a contiguidade.

Em “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, Jakobson escreve que

manipulando esses dois tipos de conexão (similaridade e contiguidade) em seus dois aspectos (posicional e semântico) – por seleção, combinação e hierarquização – um indivíduo revela seu estilo pessoal, seus gostos e preferências verbais. (JAKOBSON, 1999, p. 56).

Os conceitos de metonímia e de metáfora aplicados nos estudos da linguagem verbal cotidiana (o “dialeto funcional”) foram estendidos por Jakobson (1999, p. 57-58) para os estudos da literatura e das artes em geral,

como nas análises das cenas da literatura russa e nas do Cubismo – no qual ocorre a predominância da linguagem metonímica, em oposição ao Surrealismo, cuja predominância é a da linguagem metafórica.

Os conceitos de metonímia, metáfora e das funções da linguagem de Jakobson encontram-se aplicados na análise de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald Andrade, realizada por Haroldo de Campos (2018, p. 97-107). O poeta também estabelece diálogos com os estudos de Jakobson sobre a importância do Cubismo para o desenvolvimento da linguística moderna com as formulações da Estética Informacional de Max Bense no ensaio “Teoria do texto cubista”. Em seu ensaio, Haroldo de Campos destaca as contribuições de Roman Jakobson para os estudos da poética além do verso, além de discorrer sobre a compreensão dos processos de criação em função do surgimento dos novos contextos criados pela nova sociedade industrial – os quais foram traduzidas pelo Cubismo e pela técnica de montagem cinematográfica de Eisenstein.

#### **4.12 roman·jakobson:funções·da·linguagem**

Na defesa da relevância dos estudos das funções da linguagem associadas aos fatores da comunicação para análises em diversas ordens ou hierarquias de leitura de uma dada mensagem, Roman Jakobson (1999, p. 123), em “Linguística e Poética”, propõe ampliar as funções da linguagem a partir do modelo de Karl Bühler que consistia de três fatores básicos: “o REMETENTE [que] envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO”. Nesse modelo, o linguista acrescentou três fatores da comunicação: CONTEXTO, CÓDIGO e CONTACTO, para com eles definir as respectivas funções da linguagem.

Assim, Jakobson definiu as seguintes funções da linguagem para cada um dos fatores da comunicação:

FATOR DE COMUNICAÇÃO	função da linguagem
REMETENTE	– emotiva
MENSAGEM	– poética
DESTINATÁRIO	– conativa
CONTEXTO	– referencial
CÓDIGO	– metalinguística
CONTATO	– fática

Como vimos, a poesia moderna se caracteriza pela metalinguagem, uma vez que o leitor, ao ser incorporado no poema, verifica em que medida partilha o código usado pelo poeta. Em relação à função linguística da metalinguagem, Jakobson (1999, p. 130) observa que, diferentemente da linguagem comum, na qual a metalinguagem constrói sentenças para construir equivalências, a linguagem poética utiliza a metalinguagem para produzir sequências.

Para a função poética da linguagem, o linguista destaca sua relação com seu fator da comunicação, ou seja, o da mensagem como sendo o foco da função da linguagem que consiste na elaboração da materialidade da palavra, do signo, em termos linguísticos, quando o eixo da equivalência (similaridade) projeta sobre o eixo da combinação (contiguidade). Desse modo, a equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. É a partir desse raciocínio que Pignatari (1989, p. 8) afirma que “o poeta não trabalha *com* o signo, e sim *o* signo”.

Os estudos de Roman Jakobson indicaram que na linguagem poética há

dois elementos que agem no agenciamento fônico: a escolha e a constelação dos fonemas e de seus componentes; o poder evocador destes dois fatores, ainda que fique escondido, existe entretanto de maneira implícita no nosso comportamento verbal habitual. (JAKOBSON, 1999, p. 114).

A rima é um dos recursos utilizados pelos poetas para a ocorrência da projeção do princípio da equivalência na sequência. Conforme Jakobson (1999, p. 146-147), “a rima é apenas um caso particular, condensado, de um problema muito mais geral, poderíamos mesmo dizer do problema fundamental, de poesia, a saber, o *paralelismo*”. Sobre esse tópico, o linguista destaca os estudos de Hopkins:

[...] o paralelismo é necessariamente de duas espécies – aquele em que a oposição é claramente acentuada e aquele em que é antes da transição ou cromática. Somente a primeira espécie, a do paralelismo acentuado, está envolvida na estrutura do verso – no ritmo, recorrência de certa sequência de sílabas, no metro, recorrência de certa sequência de ritmo, na aliteração, na assonância e na rima. A força desta recorrência está em engendrar outra recorrência ou paralelismo correspondente nas palavras ou nas ideias, e, *grosso modo*, e mais como uma tendência que como um resultado invariável, é o paralelismo na estrutura. (HOPKINS apud JAKOBSON, 1999, p. 146).

Em *Diálogos*, Jakobson (1985, p. 99-108) fala a respeito de seus estudos sobre o paralelismo e sua importância para a linguística e para a poesia. Entre os estudos do linguista sobre esse conceito, se destaca o paralelismo gramatical – que muitas vezes ocorre concomitantemente ao paralelismo fônico. Ou seja, nas obras, as “figuras de gramáticas” encontram-se elaboradas ao lado das “figuras de som”, ou dos versos, como estruturas internas cuja percepção não ocorre de modo analítico, mas intuitivo.

Jakobson (1999, p. 132) observa que a prevalência da função poética não ocorre somente na poesia, ela ocorre “também fora da poesia”.

Com o exemplo de Jakobson para a operação da função poética no *slogan* político “I LIKE IKE”, Haroldo Campos (2019, p. 144) observa que o recurso linguístico foi utilizado para reforçar a mensagem referencial, de índole persuasiva. O poeta também destaca a observação de Pignatari de que a palavra LIKE

não funciona apenas como verbo, mas como conjunção comparativa numa oração rudimentar e elíptica (I AM LIKE IKE), procedendo subliminarmente à identificação do sujeito votante com o ideal encarnado na pessoa a ser votada. (CAMPOS, 2019, p. 144).

Com isso, Haroldo de Campos destaca o potencial da função poética como um recurso linguístico inovador, imprevisto, inusitado do código da língua.

Haroldo de Campos (2019, p. 142), em “Comunicação na poesia de vanguarda”, ao dissertar sobre a função do poeta, à luz da teoria das funções da linguagem de Roman Jakobson, define o poeta como “um *diagramador* da linguagem, tirando especial partido, no campo onde a função poética é a dominante, das virtualidades desses constituintes icônicos”.

As pesquisas de Jakobson sobre o paralelismo e as figuras de gramáticas têm relações com o conceito de correalidade que Max Bense formulou.

#### **4.13 roman·jakobson: estruturas·gramaticais·da·poesia**

Em “Poesia da gramática e gramática da poesia”, Jakobson (1970, p. 72-73) apresenta de que modo a similaridade se superpõe à contiguidade, ou de que maneira “a equivalência é promovida a princípio constitutivo da sequência”.

O linguista observa que os estudos a respeito do que torna uma obra poética identificaram um trabalho que envolve

[...] processos de seleção, distribuição e inter-relacionamento das diferentes classes morfológicas e das diferentes construções sintáticas presentes em um dado poema surpreendem até mesmo o investigador que a realiza. (JAKOBSON, 1970, p. 73).

Jakobson (1970, p. 73-74) associa a justaposição de conceitos gramaticais contrastantes com o “corte dinâmico”, especificamente, no processo de montagem cinematográfico em que ocorre, por exemplo, no corte do tipo Spottiswoode, no qual

a justaposição de tomadas ou sequências contrastantes é utilizada para suscitar ideias na mente do espectador, ideias estas que não são veiculadas por cada tomada ou sequência em si. (JAKOBSON, 1970, p. 74).

O linguista também apresenta estudos que estabeleceram relações entre as estruturas gramaticais da poesia com as leis da geometria da pintura e destaca as palavras de Stálin, que, no debate travado em 1950 com o linguista Marr, defendeu que a relevância da propriedade da gramática encontrava-se no poder de abstração:

[...] abstraindo-se de tudo o que é particular e concreto nas palavras e nas frases, a gramática trata apenas do padrão geral, subjacente às mudanças e à combinação das palavras em frases, construindo desse modo leis e regras [...]. Neste sentido, a gramática se assemelha à geometria que, com suas leis, abstrai-se a si própria dos objetos concretos, considera os objetos como corpos despojados de sua existência concreta e define suas mútuas relações não como relações concretas de determinados objetos concretos, mas como relações de corpos em geral, isto é, como relações destituídas de toda concretude. (STÁLIN apud JAKOBSON, 1970, p. 75-76).

#### Na conclusão dos estudos, Jakobson declara que

[...] É no poder de abstração do pensamento humano, segundo os autores citados, que assentam suas bases tanto as relações geométricas quanto a gramática. É ele que superpõe figuras gramaticais e geométricas simples ao universo pictórico dos objetos particulares e aos "recursos" léxicos concretos da arte verbal, como de maneira perspicaz o entenderam, no século XIII, Villard de Honnecourt com relação às artes gráficas e Galfredus com relação à poesia. (JAKOBSON, 1970, p. 76).

No ensaio “À procura da essência da linguagem”, Jakobson destaca os estudos sobre os diagramas de F. Harary, R. Z. Norman e D. Cartwright, que, em *Structural Models* (1965), descreveram de maneira profunda os gráficos dirigidos de dimensões múltiplas, sobre os quais se impressionam por suas analogias manifestas com os esquemas gramaticais. A partir dos trabalhos dos linguistas, Jakobson observa que

a composição isomórfica do significante e do significado mostra, num e noutro domínio semiológico, dispositivos inteiramente similares, que facilitam uma transposição exata das estruturas

gramaticais, em particular sintáticas, para gráficos.  
(JAKOBSON, 1999, p. 107).

As palavras de Jakobson evidenciam a incorporação dos conceitos da Teoria da Gestalt e da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce nos estudos das formas internas da palavra, as quais conduzem para a semântica e a contiguidade. Assim, para fundamentar sua tese de que a poética se encontra além do território da linguística, Jakobson observa que

[...] numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral [de Charles Sanders Peirce]. Esta afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos).

[...] a questão das relações entre a palavra e o mundo diz respeito não apenas à arte verbal, mas realmente a todas as espécies de discurso. É de se esperar que a Linguística explore todos os problemas possíveis de relação entre o discurso e o “universo do discurso”: o que, deste universo, é verbalizado por um determinado discurso e de que maneira. Os valores de verdade, contudo, na medida em que sejam – para falar com os lógicos – “entidades extralinguísticas”, ultrapassam obviamente os limites da Poética e da Linguística em geral.  
(JAKOBSON, 1999, p. 119-120).

Jakobson, em “Linguística e teoria da comunicação”, afirma que a linguagem nunca é monolítica: seu código total inclui um conjunto de subcódigos, tais como as regras de transformação do código central, a comparação quanto ao teor de informação veiculada, o que exige que a linguística esteja associada aos engenheiros.

Jakobson ainda estabelece relações entre a linguística, a semiótica peirceana e a teoria da informação que Shannon apresenta em *Cybernetics: Transactions of the Seventh Conference*:

A definição semiótica do significado de um símbolo como sendo sua tradução em outros símbolos tem uma aplicação eficaz no exame linguístico da tradução intra e interlingual; e tal abordagem da informação semântica concorda com a proposta de Shannon de definir a informação como “aquilo que fica invariável através de todas as operações reversíveis de codificação ou tradução”, numa palavra, como “a classe de equivalência de todas essas traduções”. (JAKOBSON, 1999, p. 84).

À luz das formulações da Teoria Geral dos Signos de Peirce e dos estudos de Jakobson sobre a *poesia da gramática*, na qual “‘as equações verbais são promovidas à posição de princípio construtivo do texto’, donde só é possível traduzir poesia através da ‘transposição criativa’”, Haroldo de Campos (2019, p. 142-143) formula o conceito de *recriação* ou *transcrição* para a tradução de uma poesia, ou seja, que o processo de tradução requer uma transmissão do perfil sensível da mensagem.

Na defesa da aplicação dos conceitos de *recriação* ou *transcrição* nas traduções de poemas, Haroldo de Campos, em “Das ‘estruturas dissipatórias’ à constelação”, estabelece um diálogo entre ciência, filosofia, linguística e semiótica. Considerando o *intracódigo* dos ideogramas chineses como um *universal poético* presente na poesia, o poeta o relaciona com

o espaço operatório da “função poética” de Jakobson, que se volta para a materialidade do signo, entendendo-se por materialidade, enquanto dimensão sígnica, tanto a forma de expressão (aspectos fônicos e rítmico-prosódicos), como a forma do conteúdo (“aspectos morfossintáticos e

retórico-tropológicos”; a esse esquema formal, baseado em Hjelmslev, corresponderia a “poesia da gramática”, de Jakobson, bem como a “logopeia”, na acepção de Ezra Pound). (CAMPOS, H., 1996, p. 31-32).

Haroldo de Campos (2019, p. 135) destaca também a definição de *fonema* que Trubetzkoy e Jakobson apresentaram no *Círculo linguístico de Praga* (1932): “Por fonema designamos um conjunto de propriedades sonoras concorrentes usadas numa dada linguagem para distinguir palavras de sentido diferente”. De acordo com o poeta, foi a partir desse momento que Jakobson formulou sua definição de fonema como “um feixe de traços distintivos” correspondentes às unidades discretas finais que se encontram agrupadas em feixes simultâneos com os quais se encadeiam em sequências. A formulação “um feixe de traços distintivos” remete à ideia de medula de Ezra Pound, ou seja, ao intracódigo do ideograma.

#### 4.14 teoria·da·gestalt

Krystyna Pomorska (2010, p. 53), em *Formalismo e Futurismo*, escreve que Yuri Tynianov descrevia a obra de poesia como “uma construção em que todos os elementos se ligam em uma inter-relação mútua”, e a *estrutura* era compreendida como

configuração *dinâmica* dos elementos, que estão relacionados como *fatores* e conectados através de um “signo dinâmico de inter-relação e integração”, ao contrário de um “signo estático de equação e adição”. (POMORSKA, 2010, p. 53).

A pesquisadora também observa que o conceito de estrutura dinâmica apareceu pela primeira vez nos estudos



Fig. 209 – Yuri Tynianov (1894-1943)

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Yuri\\_Tynianov](https://pt.wikipedia.org/wiki/Yuri_Tynianov)

humanísticos associados com os da psicologia gestáltica (1890). Sendo que, somente em 1928, no *I Congresso de Linguística Internacional*, em Haia, Jakobson e Tynianov apresentaram em suas teses o conceito de estrutura *dinâmica*.

A presença dos conceitos da Gestalt na poética do grupo *Noigandres* ficou evidenciada no texto “Poesia concreta (manifesto)”, de 1956, de Augusto de Campos.

A poética do grupo *Noigandres* não incorporou somente a formulação gestaltista de que “o todo é mais do que a soma das partes”, mas também o conceito de isomorfismo para estabelecer identidades estruturais entre as linguagens verbal e não-verbais.

Desse modo, em prol do trabalho da linguagem nas várias dimensões da palavra – verbal, sonora e visual –, os poetas concretos do grupo *Noigandres* identificaram fundamentos elaborados por um grupo de pesquisadores da área da Psicologia Perceptual da Forma. Merecem destaque as pesquisas de K. Koffka, M. Wertheimer, W. Köhler e K. Lewin, entre outros que desenvolveram condutas de controle científico para experimentos, cujo objetivo era conhecer as condições e as leis que governam as transformações da forma.

Em “A psicologia da Gestalt e a Ciência Empírica Contemporânea”, Arno Engelmann destaca Christian von Ehrenfels da Escola da Qualidade Gestáltica, que realiza pesquisas da “Forma”:

As experiências seriam em sua base abstrata formadas por sensações e sentimentos elementares, [...] [e as] sensações vão se unificar em qualidades gestálticas, sendo cada qualidade gestáltica não a soma dos elementos que a compõem, mas uma categoria própria que seria mais do que a adição. (ENGELMANN, 2002, p. 6).

Na sequência, Engelmann (2002, p. 6) destaca a observação que o gestaltista Meinong fez a respeito do trecho citado de Ehrenfels: “tratar-se-ia de um processo com dois estágios: o primeiro daria origem a ‘conteúdos fundadores’; o segundo, a ‘conteúdos fundados’”.

Entende-se que os “conteúdos fundadores” são os estímulos recepcionados pelos sentidos da percepção, e os “conteúdos fundados” são os produtos resultantes dos sentidos, ou seja, as “Formas”.

Em “Poesia concreta: organização”, Pignatari CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 87, para exemplificar como acontece o processo construtivo da poesia concreta em prol das operações da proximidade, da semelhança e da simultaneidade, apresenta a construção do ideograma “leste” (sol entre os ramos de uma árvore, sol nascente). Ou seja, os elementos gráfico-tipográficos das linguagens verbal, visual e sonora do poema concreto interagem dinamicamente, como acontece na sintaxe do ideograma “leste”: neste, o ideograma de árvore e o ideograma de sol se fundem e se sobrepõem, criando um novo significado.

Mais adiante, Pignatari afirma que

Pode-se dizer que a etimologia das línguas ocidentais se baseia na associação de ideias, enquanto que a etimologia do ideograma chinês se baseia na associação de formas: é uma etimologia pictográfica, etimologia figurada. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 88).

Na sequência, o poeta apresenta a operação do método ideogrâmico de compor à luz dos fundamentos gestaltianos:

Ao conflito de fundo-e-forma-em-busca-de-identificação, eu chamo de isomorfismo.

Paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se

desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento.

Na poesia concreta, o movimento tende à simultaneidade, ou seja, à multiplicidade de movimentos concomitantes

Ritmo: força relacional. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 88).

A partir do conceito de isomorfismo, o qual foi concebido pelos gestaltistas a partir da premissa “a fisiologia fala a linguagem da física”, foram desenvolvidas pesquisas para compreensão das formas psíquicas. Os poetas concretos paulistas associaram a ideia do isomorfismo com os fundamentos presentes no método ideográfico de compor para estabelecer a relação “linguagem verbal = linguagens não-verbais” conjugada com as formulações teóricas de Jakobson acerca das estruturas gramaticais direcionadas para metacomunicação.

Os interesses do grupo *Noigandres* para com a Teoria da Forma estavam na compreensão da percepção como um processo determinista, nas pesquisas sobre a identificação da constelação física de excitantes para cada forma percebida e no conceito de isomorfismo, que está presente no projeto poético que propõe estabelecer uma identidade estrutural entre a linguagem verbal e as não-verbais. A ideia de isomorfismo encontra-se evidenciada no texto-manifesto “Poesia concreta” de Augusto de Campos:

funções-relações gráfico-fonéticas (“fatores de proximidades e semelhança”) e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideográfica do significado, cria uma totalidade sensível “verbivocovisual”, de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico, antes impossível. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 45).

No artigo “Poesia concreta: organização”, Pignatari, ao declarar que “na poesia concreta, o movimento tende à simultaneidade, ou seja, à multiplicidade de movimentos concomitantes” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 88), demonstra que o leitor é conduzido a romper com a leitura linear da linguagem verbal e incorporar a leitura de campo da linguagem não-verbal. Assim a relação obra-leitor requer atividades da percepção sensível e da consciência crítica do leitor que, no jogo das semelhanças e diferenças, da abstração, da generalização, similitude e contiguidade, deve ser capaz de elaborar a configuração de uma nova qualidade formal.

#### 4.15 teoria·geral·dos·signos·de·charles·sanders·peirce

Para Jakobson (1999, p. 119), a Poética não pertence “apenas à ciência da linguagem, mas a toda teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral”, ou seja, a de Charles Sanders Peirce, que concluiu que *todo pensamento se dá em signos* – isto é, o relacionamento do ser humano com o mundo se dá somente através de um representante, o signo.

Peirce, a partir da observação de que “toda e qualquer coisa enquadra em três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade”, classificou os signos conforme o registro transcrito por Pignatari em *Semiótica & literatura*:

*Signo* ou *Representame* é um Primeiro que está em tal genuína relação com um Segundo, chamado seu *Objeto*, de forma a ser capaz de determinar que um Terceiro, chamado seu *Interpretante*, assuma a mesma relação triádica (com o Objeto) que ele, signo, mantém em relação ao mesmo objeto. (2.274) (PEIRCE apud PIGNATARI, 1979, p. 27).

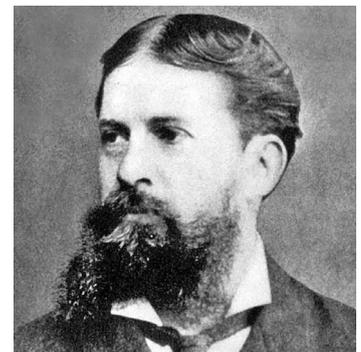


Fig. 210 – Charles Sanders Peirce (1839-1914)

Fonte: <http://mercadorcomunicacao.blogspot.com/2015/08/charles-peirce-um-dos-fundadores-da.html>

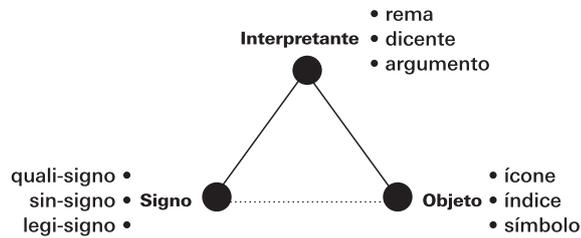


Fig. 211 – Diagrama das tricotomias peirceanas para o signo, o objeto e ao interpretante.

Fonte: Construção feita pela autora a partir das pranchas I e II de Semiótica & Literatura (PIGNATARI, 1979, p. 26 e 31)

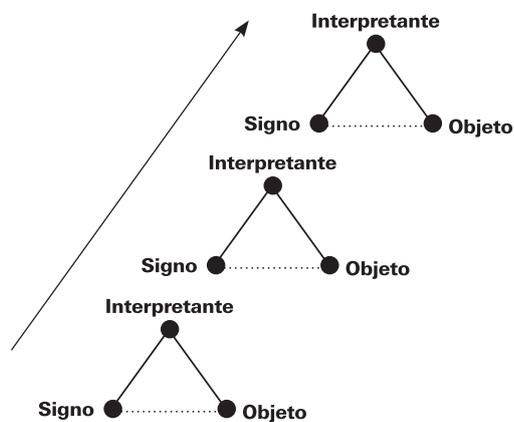


Fig. 212 – Diagrama de produção contínua de interpretantes

Fonte: Construção feita pela autora a partir da prancha I de Semiótica & Literatura (PIGNATARI, 1979, p. 26)

Mais adiante, Pignatari destaca um dos postulados básicos de Peirce, ou seja, o de que “o significado de um signo é sempre outro signo (um dicionário é o exemplo que ocorre imediatamente)”. A partir daí, o poeta deduz que

o significado é um processo significante que se desenvolve por relações triádicas – e o Interpretante é o signo-resultado contínuo que resulta desse processo. (PIGNATARI, 1979, p. 27).

Pignatari considera o postulado citado uma descoberta fundamental de Peirce, e escreve:

Daí podermos deduzir que a função metalinguística, com a sua conseqüente operação de saturação do código, é uma função do Interpretante; daí podermos deduzir também – o que é particularmente

importante – que o nível sintático de um signo, sendo o nível de suas relações formais, é um primeiro; que o nível semântico, que é o nível de suas relações com o objeto, é um segundo; e que o nível pragmático, que é o nível de suas relações com o Interpretante, é um terceiro. (PIGNATARI, 1979, p. 27).

Em “À Procura da Essência da Linguagem”, Jakobson (1999, p. 103-104) observa que uma das mais importantes contribuições da semiótica peirceana para o desenvolvimento da Linguística foi a seguinte: “a diferença entre as três classes fundamentais de signos era apenas uma diferença de lugar no seio de uma hierarquia toda relativa” das categorias – Primeiridade [ícone], Secundidade [índice], Terceiridade [símbolo]. Sobre a “palavra” que é um símbolo, Jakobson (1999, p. 116) destaca a seguinte observação de Peirce: “um símbolo pode comportar um ícone ou um índice [acrescentemos, de nossa parte, ‘ou os dois ao mesmo tempo’] a ele incorporados”. Jakobson considerou essa afirmação sugestiva e luminosa, uma vez que “propõe à ciência da linguagem tarefas novas e urgentes e abre-lhe vastas perspectivas”.

Jakobson observa que a preocupação de Peirce em esclarecer o lugar desempenhado pelo acúmulo das três funções (categorias) para cada tipo de signo – ícone, índice e símbolo – estava na tese de que

"os mais perfeitos dos signos" são aqueles nos quais o caráter icônico, o caráter indicativo e o caráter simbólico "estão amalgamados em proporções tão iguais quanto possível". (JAKOBSON, 1999, p. 104).

Em *Semiótica da arte e da arquitetura*, Pignatari, ao escrever sobre a produção contínua de *Interpretantes*, observa que:

[...] Na primeiridade, temos relações triádicas de comparação; na terceiridade, relações triádicas de pensamento. Ou: passado, presente, futuro. Ou: *ego* (passado), *non-ego* (futuro), com a mediação do aqui-e-agora do presente e do existente (secundidade).

Daí que é em nível da primeiridade, da comparação de formas, que se instaura a sincronia; e é em nível de terceiridade que vemos o evolver do pensamento em *continuum* – a diacronia. O pensamento analógico, icônico, por similaridade, pois, tende para a sincronia; o pensamento lógico, simbólico (verbal), por contiguidade, instaura a diacronia. (PIGNATARI, 2009, p. 127-128).

Na sequência, o poeta levanta as seguintes questões frente às seguintes contradições:

como pode o analógico, vinculado ao ego (passado), proceder, sem a consciência das camadas tempóricas-históricas, ainda mais que a similaridade está na origem genética do tempo? E como pode o pensamento generalizar sem comparar? (PIGNATARI, 2009, p. 127-128).

As reflexões de Pignatari remetem ao conceito de "durée" de Bergson, sobre o qual Haroldo de Campos discorreu no ensaio "A obra aberta" que trata da criação poética dos poetas que compõem o *paideuma* do grupo *Noigandres*.

Décio Pignatari, na sua tese de doutorado, *Semiótica & literatura*, formula o conceito do signo poético-semiótico, à luz da Teoria Geral do Signo de Peirce e dos estudos que Paul Valéry realizou para desvendar o *modus operandi* de Leonardo Da Vinci. De acordo com Pignatari, o poeta, filósofo e crítico de arte francês, para realizar seu empreendimento,

propõe um método de análise desentranhando no *modus operandi* do múltiplo Da Vinci, sobrepondo-lhe

uma conclusão das mais audaciosas e ricas, qual seja, a de que Leonardo era um filósofo não-verbal. (PIGNATARI, 1979, p. 13).

#### Para Pignatari,

o erro dos filósofos reside no fato de pretenderem levar a efeito investigações de natureza lógico-científica sem abdicarem ao automatismo verbal, que gera a repetição – diríamos a redundância, em termos de Teoria da Informação. (PIGNATARI, 1979, p. 15).

As palavras de Pignatari remetem às teorias de Korzybski, que, em oposição à lógica tradicional aristotélica (que promove o “automatismo psíquico”), defendia a criação de “novos modos de pensar” (não-aristotélicos).

Sobre a formulação de Valéry para a “poesia pura”, que foi apresentada no ensaio “Leonardo e os Filósofos”, Pignatari escreve:

[...] a sua ideia de “poesia pura” estava relacionada com a ideia de não se deixar manobrar pelas palavras. Instaurado o rigor científico no próprio processo do ato criativo – rigor que inclui, e *não* exclui a Analógica, como podem pensar os falsos pregadores de posturas científicas – OS ARTISTAS DESVENDARAM A NATUREZA DE SIGNO E DE CÓDIGO DE SUAS ARTES, abrindo o caminho para o múltiplo relacionamento entre elas. À linguagem os artistas responderam com a signagem. Mesmo porque, ao mesmo tempo, que se acelerava e diversificava o processo da imprensa, a Revolução Industrial criava, em nível de reprodução, todo um complexo universo de instrumentos, processos, códigos e signagens não-verbais, que passaram a negar a hegemonia da palavra escrita, numa subversão cultural que alcança os dias de hoje quando se polariza em torno da televisão. (PIGNATARI, 2009, p. 52-53).

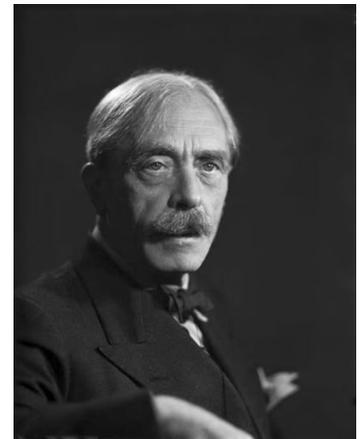


Fig. 213 – Paul Valéry (1871-1945)

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Valéry](https://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Valéry)

“*Signagem*” foi a palavra criada por Pignatari para cunhar uma diferenciação em relação à palavra “*linguagem*”, assim como para *signicidade* (textualidade) e *intersignicidade* (intertextualidade), com as quais desenvolve o conceito do “quase-signo”.

Em *Semiótica da arte e da arquitetura*, à luz da semiótica de Peirceana, Pignatari defende a tese de que no signo artístico, arquitetônico e utilitário, há

um pensamento icônico, autônomo, independente e irreduzível ao pensamento lógico-discursivo, verbal, mesmo naquelas instâncias extremas em que o signo icônico tenta instaurar-se como logicamente determinado. (PIGNATARI, 2009, p. 11).

Na análise da poética de Edgar Allan Poe, o poeta escreve:

Em Poe, a prosa e a palavra começam a vazar. Que vaza pela palavra? A não-palavra. Em termos semióticos, vaza o ícone, a figura, a imagem. Daí que a palavra, ou, melhor, a hegemonia do sistema lógico-verbal nos dê a ilusão, que denominei de “ilusão da contiguidade”, de que nela há um “conteúdo”, com o paradoxo de que o conteúdo só pode ser explicado por palavras, que também explicariam o “conteúdo” do universo não-verbal. Ora, o que ocorre é o oposto: o conteúdo do universo verbal é o universo não-verbal ou o universo não-sígnico. (PIGNATARI, 2009, p. 58).

### Conforme Pignatari,

O signo é sempre metonímico em relação ao não-signo, é sempre apenas uma parte do objeto designado, em especial o signo linguístico de origem indo-europeia (línguas ocidentais). Para ampliar a sua significância, a metonímia se transforma em metáfora, que não é senão uma metonímia comparada extrassignificantes. Através dessa

exposição, o sistema verbal se foi tornando genérico e abstrato, processo esse que se acelerou com a invenção do código alfabético e, depois, da imprensa. [...] Daí que o sistema verbal, juntamente com o numérico-matemático, tornou-se a linguagem do mundo lógico, que busca o universal através do metonímico, como se observa na ciência. Sistema verbal, abstração e conceito são a mesma coisa. Com a pressão lógico-científica, a arte também buscou a sua base de generalização e abstração, e foi encontrá-la na geometria – os universais icônicos. É por essa razão que, a partir de Cézanne, com pico crítico no Cubismo e radicalização sistemática no Neoplasticismo, vai geometrizá-la numa última homenagem à geometria euclidiana. (PIGNATARI, 2009, p. 94-95).

#### Em “O ícone e o ocidente”, Pignatari afirma que

é na poesia que se dá a múltipla e simultânea ação [...], quando por baixo, o ícone invade o corpo verbal, baratinando-o com som e música, fala e cor, tato e espaço e impedindo-o de *discursar* e de afirmar o que quer que seja fora de si mesmo.

[...]

Irrupendo pelo discurso, o ícone rompe o automatismo verbal – que nos conduz à ilusão de que as coisas só têm significado” quando traduzidas sob a forma logológica – resgatando, regenerando e desvelando o maravilhoso mundo das palavras. O ícone é o Oriente dos signos; parafraseando Valéry, é o Oriente do Espírito. (PIGNATARI, 1979, p. 121).

#### Pignatari elenca alguns aspectos do ícone peirceano:

a Abertura do signo icônico: “Todo ícone participa do caráter mais ou menos manifesto, aberto (over) de seu Objeto”. [...] a Forma do Ícone, que é também o seu Objeto – deve ser *logicamente* possível [...]. Ora, o raciocinar tem de tornar manifesta a sua conclusão. Por conseguinte, deve ele ocupar-se principalmente de formas, que são os principais

objetos da introvisão (*insight*) racional. Um diagrama é, antes de mais nada, um ícone – e um ícone de relações inteligíveis. (PIGNATARI, 1979, p. 33).

**Pignatari destaca as seguintes anotações de Peirce sobre as sugestões associativas:**

“Sugestão por contiguidade significa que quando uma ideia nos é familiar como parte de um sistema de ideias, pode ela trazer o sistema à nossa mente – e desse sistema, por alguma razão, uma ou outra ideia pode destacar-se e vir a ser pensada por si mesma” (7.391)

Já a sugestão por semelhança consiste no fato de a mente, por uma propriedade oculta, unir no pensamento duas ideias que tem por similares (7.392). (PEIRCE apud PIGNATARI, 1979, p. 36).

Pignatari (1979, p. 36) observa que “a inferência por similaridade também implica a ideia de conjunto, tal como ocorre com as inferências por contiguidade; apenas nesta, o conjunto ou sistema decorre da experiência, enquanto que naquela decorre de operações mentais”. E, mais adiante, escreve:

A experiência por contiguidade, ou conexão “experiencial”, é o mais elementar dos raciocínios; já a experiência por semelhança implica maior grau de autoconsciência: “Ela envolve algo assim como uma constante atenção para com a qualidade, enquanto tais; e isto deve assentar-se, pelo menos, numa capacidade de linguagem – se não na própria linguagem” (7.445 e 446). (PIGNATARI, 1979, p. 36).

**O poeta realiza relações entre a linguística de Jakobson e a semiótica de Peirce, tecendo as seguintes observações:**

Vale dizer, o elemento de similaridade, que implica qualidade, qualissigno, ícone/hipoícones, é comum a ambas as formas de associação, é um traço de

união, uma peça de troca, se assim podemos dizer – a exemplo do que ocorre, pelo menos no nível físico-visual, nas palavras *metáfora* e *metonímia*, com seu elemento comum *meta* (do gr.= sucessão, mudança, participação). Daí podemos indagar se, dentro do sistema semiótico de Peirce, a metáfora jakobsoniana, seria a mais indicada das figuras para caracterizar o eixo paradigmático, das similaridades, sendo, como é, um hipoícone terceiro – mais próximo, portanto, do símbolo. (PIGNATARI, 1979, p. 37).

O signo estético dos poemas concretos encontra-se no quase-signo, que tem a função de agente ativo no nosso modo de pensar, de agir e de sintetizar ideias e sentimentos. Em *Estética de Platão a Peirce*, Lúcia Santaella faz as seguintes considerações sobre o signo estético (também denominado quase-signo):

[...] são os caracteres próprios do estatuto eminentemente qualitativo do signo estético que vão determinar as relações sempre ambíguas e indecíveis que esse signo está fadado a manter com seus objetos sempre apenas possíveis. E é essa ambiguidade, nas aplicações do signo a algo que está fora dele, que é o responsável pelo efeito de abertura interpretativa, impressão de unidade indiscernível na imediaticidade do sentimento, que o signo estético preponderantemente produz. [...] São as qualidades intrínsecas do signo que se colocam em primeiro plano, pois, se assim não fosse, ele não estaria apto a produzir o efeito de suspensão do sentido, ou desautomatização dos processos interpretativos entorpecidos pelo hábito, suspensão esta responsável pela regeneração perceptiva, mudança de hábito, de sentimento na qual se consubstancia o efeito característico que faz desse signo o que ele é: estético. (SANTAELLA, 2000, p. 180).

Dessa maneira, com a ideia de Korzybski de desenvolver novas linguagens em prol de “novos modos

de pensar”, a poesia concreta rompeu com a leitura classificada como aristotélica (linear) da linguagem verbal e direcionou para a leitura não-aristotélica (não-verbal), que incorpora a leitura de campo, por meio da qual o leitor é conduzido para a percepção ativa. Nesse jogo da abstração e da generalização, das semelhanças e diferenças, imagens se configuram e desconfiguram dinamicamente.

Para “os novos modos de pensar” é necessária a elaboração de novos conceitos. Sobre essa mudança, Peirce escreve:

Um conceito não é apenas uma mistura de particulares – esta é apenas a sua forma mais crua. Um conceito é a influência viva que exerce sobre nós um diagrama, ou ícone, com cujas diversas partes um número igual de sentimentos e ideias se une no pensamento para formar sistemas. Mas o ícone nem sempre é claramente aprendido. Podemos não saber sequer o que ele seja; ou podemos tê-lo aprendido por observações da natureza (7.467). (PEIRCE apud PIGNATARI, 1979, p. 34).

As palavras de Peirce relacionam o *conceito* ao do *ícone*, mais especificamente, do *ícone diagramático*; no entanto, com a observação de que é algo parcialmente conhecido. Pignatari destaca as reflexões de Peirce:

Sempre, a presença do ícone – traço de união entre arte e ciência – a forma de síntese por excelência. O artista e o cientista são criadores de ícones, um na esfera do mundo psíquico, outro na esfera do mundo físico”. O escritor e o cientista não diferem, de modo antagônico, em seus respectivos trabalhos. O primeiro cria uma ficção que não é arbitrária, estabelecendo afinidades que compõem algo assim como uma síntese qualitativa, da qual não se pode dizer que seja verdadeira, mas que tem caráter geral; o segundo cria diagramas que, se não são ficções, são criações onde sintetiza relações entre

elementos que antes não pareciam apresentar quaisquer conexões (1.383). (PEIRCE apud PIGNATARI, 1979, p. 42).

Daí a frase de Maiakóvski que se tornou a bandeira do grupo *Noigandres*: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária"

Pignatari (1979, p. 42) destaca Peirce, Valéry e Pound como as "três grandes inteligências críticas e criadoras [...] que cheg[aram] praticamente aos mesmo resultados no que tange ao signo estético e suas relações com a ciência".

Pignatari (1979, p. 42) relaciona o conceito de *originalidade*, concebido nas respectivas formulações teóricas da tríade, com a noção de *informação* cunhada na Teoria da Informação (em relação à *redundância*), e com ela conectar "com a noção de *abertura* do próprio Peirce, à teoria e prática da poesia concreta, à 'estetística' de Max Bense, à 'obra aberta' de Umberto Eco".

Assim, à luz da semiótica peirceana conjugados com os conceitos da Teoria da Informação, Pignatari formula o conceito do signo poético-semiótico:

O signo poético-semiótico, que vela e revela a natureza da linguagem, que é um possível de formas, que é a linguagem (homem) nascendo – ou que a quase-propõe – é um *proto-signo* ou *quase-signo*.

É pré-constelacional, tal como o quasar, fonte de energia dos chamados corpos quase-estelares.

Já não é o caos, ainda não é a ordem. É um primeiro primeiro, o primeiro *bit* de informação da linguagem, a primeira precisão da imprecisão, a primeira determinação da indeterminação, entendendo-se por primeiro um processo de ser o primeiro sem ser primeiro sendo primeiro; fosse possível eliminar o verbo ser: primeiro sem primeiro primeiro.

É aquele tempolugar de que fala Peirce em sua Cosmologia: na poeira de sentimentos

desrelacionados dos caos surgem partículas (*bits*) de semelhança.

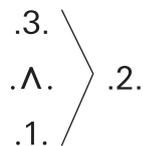
Primeiro veio a similaridade, depois, a contiguidade.

O quase-signo não é uma coisa, é uma relação, um processo. Está em todas as operações semióticas de base, fundantes – em todas as operações de saturação do código, em todas as traduções, em todas as operações inter e pansemióticas.

É o primeiro e último-primeiro.

O interpretante satura o código simbólico e reverte ao ícone: da extrema diferenciação reverte à indiferenciação, que nunca é a mesma, pois constitui outro interpretante: é o *Mal de Usher*. Está nos extremos da escala informacional: originalidade e redundância quase totais. Mallarmé e Oswald de Andrade. (PIGNATARI, 1979, p. 43-44).

Elisabeth Walther-Bense (2010, p. 61), em *A teoria geral dos signos*, observa que a operação da *criação* (Peirce) ou *realização* (Bense) difere da definição dada pela sequência primeiridade, secundidade, terceiridade, pois na operação da *criação* ou *realização* a seleção tem início na primeiridade, levando em consideração a terceiridade para a produção de secundidades. Walther-Bense apresenta o esquema de Max Bense:



É provável que esse seja o motivo pelo qual Décio Pignatari, em “Nova linguagem, nova poesia”, inicia a apresentação dos signos pelo “índice” (secundidade) e após o “ícone” (primeiridade) e o “símbolo” (terceiridade).

Conforme a semioticista, Max Bense aplicou os conceitos semióticos de Charles Sanders Peirce e também de Charles Morris nos estudos da linguística, seja nas pesquisas nos âmbitos da sintática, da semântica

e da pragmática. Em *Semiótica*, de 1967, Bense estabeleceu ligações entre semiótica e linguística e, também, entre semiótica e teoria do texto. É em *A improbabilidade da estética e a concepção semiótica da arte* [*Die Unwahrscheinlichkeit des Aesthetischen und die semiotische Konzeption der Kunst* (1979)] que Bense estuda o “princípio criativo” em relação à semiótica, particularmente as operações de adjunção, superização e iteração que configuram *textos*.

Bense define poesia com o conceito de *textos*, ou seja,

toda sequência ou ordem de palavras que, seletiva e contingentemente, resulta de um espaço textual (repositório vocabular) de base, permitindo determinadas deformações na palavra isolada. (BENSE, 1971, p. 183).

Sobre as operações de adjunção, superização e iteração, Elizabeth Walther-Bense escreve:

[...] a adjunção é uma operação sígnica de caráter linear concatenante. Conduz a conexões temáticas (significados) ou abertas nas quais nenhuma importância tem o fato de que os signos adjuntos sejam elementares ou moleculares. [...]

Quando, na adjunção, o alinhamento dos elementos ou a repetição de um único elemento levar conexões abertas, então a *superização* passa a ser a operação importante visto levar a conexões fechadas que apresentam a constituição unitária resumida de um conjunto de signos únicos numa forma, numa configuração, numa totalidade invariante chamada de *supersigno*. (WALTHER-BENSE, 2010, p. 61-62).

Em relação à totalidade invariante chamada de *supersigno*, podemos relacioná-la com “medula mesma da forma linguística” e formação de “núcleos temáticos em cadeias de essências”, como também com a “fala”

da poesia concreta que corresponde à “forma mentis” com a qual H. Kenner denominou a já abordada fórmula de Ezra Pound (DICHTEN = CONDENSARE) e também com o intracódigo dos ideogramas chineses.

Elisabeth Walther-Bense (2010, p. 69) também escreve sobre o conceito de “espaço semiótico” ou “espaço sígnico”, que Max Bense formulou para caracterizar o espaço semiótico como um “espaço abstrato” especial.

A pesquisadora escreve:

[...] a ideia do espaço semiótico corresponde também àquilo que Kant (a propósito de transcendentalidade da intuição pura do espaço) denominava o esquema das “condições da possibilidade da experiência”; visto que, cada signo, como relação triádico, no sentido da descrição do objeto, constitui o espaço semiótico (o que é uma consequência das definições de ícone, índice e símbolo). Mas cada signo, como sistema de regras, que em sua terceiridade (condição) se acha unido a uma primeiridade (possibilidade) e com isso produz uma secundidade (experiência), correspondendo assim ao esquema peirceano da realização ou criação, é ao mesmo tempo princípio construtivo da representação abstrata (“pura”) do espaço. (WALTHER-BENSE, 2010, p. 70).

Os conceitos de “espaço semiótico” e “espaço sígnico” também remetem ao conceito de *durée* de Bergson. Bense definiu a poesia artificial como produto de processos que poderiam ser desenvolvidos em três modos principais: estatístico, estrutural e topológico.

Elisabeth Walther, em *Max Bense’s Informational and Semiotic Aesthetics* [Estética Informacional e Semiótica de Max Bense] (WALTHER, 2000), escreve que os estudos desenvolvidos por Bense levaram a

constatar que nada é representável sem signos e que os territórios da estética, da matemática e da semiótica encontram-se inseparavelmente conectados. Além disso, há uma identidade entre o “estado estético”, o “signo como tal” e o “número como tal”.

#### 4.16 teoria·da·informação·estética:max·bense

Haroldo de Campos (1971, p. 16), em “Umbral para Max Bense”, caracteriza a estética de Max Bense na vertente da formulação da estética de Galileu Galilei que

teria desenvolvido pela primeira vez uma concepção científica da autonomia da realidade estética, como algo independente do conhecimento teológico, filosófico ou moral” encontrada no “sistema de interpretação. (CAMPOS, H., 1971, p. 16).

Em “As bases fundamentais da estética moderna”, conferência proferida em 1964 na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) do Rio de Janeiro,[<sup>1</sup>] Bense reafirma a formulação de Galileu Galilei citada por Haroldo de Campos e esclarece que “os estados estéticos compreendem uma classe de propriedades das quais costumamos designar por expressões como belo, feio, encantador, sublime, atraente, etc.”. Declara, ainda, que o objetivo do esteticista moderno é como o de um cientista que fica restrito à compreensão e descrição do seu objeto – no caso do esteticista, das obras de arte ou dos produtos de *design*. Desse modo, o interesse da estética informacional se encontra no

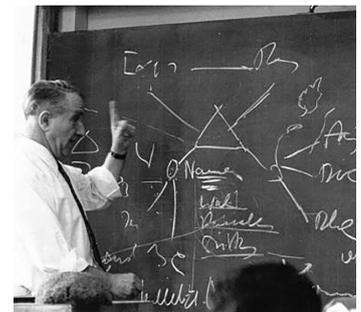


Fig. 214 – Max Bense (1910-1990)

Fonte: <https://zkm.de/de/elisabeth-walther-bense>

[1] Transcrição da palestra pronunciada por Max Bense na ESDI, “As bases fundamentais da estética moderna” (1964), disponível em microfilme: CCSP – Supervisão de acervo – AMM – MICROFILME DE ORIGINAIS DÉCIO PIGNATARI; filmes 0429-0447.

remetente das sensações estéticas e não nelas em si mesmas; isto é, no objeto em estudo e não no receptor, na materialidade compreendida como a fonte emissora de dados, que podem ser naturais, artísticos e técnicos.

Em “Poética da Vanguarda”, Haroldo de Campos (2019, p. 135-136) situa Max Bense entre os pesquisadores que compreendem a poesia como forma de linguagem, ao lado de Roman Jakobson, C. Cherry, C. S. Peirce e Charles Morris (discípulo de Peirce). Assim, para Bense, a informação estética é um processo de signos, que o denominou de “ser imperfeito” que é *correal*, na medida em que sua realidade é referida a outra realidade que lhe serve de suporte. Nas palavras de Haroldo de Campos:

É o que Bense chama de *extensão* ou *materialidade* da informação estética. A realidade estética (*correalidade*) é um segundo aspecto da realidade cosmológica. A obra de arte, como fato espiritual, deve ter uma manifestação material e extensional para ser percebida como tal. Admitindo que isto seja verdadeiro para obra de arte em geral, teríamos, no caso da obra de arte verbal ou da literatura, a hipótese especial de uma correalidade de segundo grau. Isto porque, como observa Roland Barthes, a literatura, diferentemente da pintura ou da música, é uma mensagem segunda, que se erige, como um sistema de conotação, sobre a mensagem primeira da língua denotativo corrente. É um sistema complexo, fundado não sobre a mera fisicalidade do som ou das formas e cores, mas sobre a unidade de significante e significado de um outro sistema de base, o sistema da língua ou da linguagem verbal. (CAMPOS, H., 2019, p. 135-136).

Na relação apresentada por Haroldo de Campos para com a hipótese especial de uma correalidade de segundo grau, podemos acrescentar os estudos de Roman Jakobson acerca do paralelismo gramatical.

Em “El ser estético de la obra de arte” (1954), Max Bense escreve que integrou as teorias gestaltianas, cibernéticas e semióticas para formular o conceito de *correalidade* das obras de arte. E explica que a expressão *correalidade*, apesar de ser nova, é uma derivação dos termos utilizados pelo matemático e fenomenólogo alemão Oskar Becker para desenvolver o Sistema Formal das modalidades ontológicas, quais sejam, os termos *Mitmöglichkeit* (copossibilidade) e *Mitnotwendigkeit* (necessidade), bem como suas formas negativas (BENSE, 1978).

O filósofo e matemático explica que

Becker não apresenta o conceito de realidade; com o termo copossibilidade, ele designa existência matemática no sentido de operar sem contradições de um teorema dentro de uma teoria matemática. [...] Becker apontou que há dois tipos de existência matemática: a ideal ou abstrata e a construtiva ou intuitiva, e que a primeira se caracteriza pela copossibilidade e a segunda pela conecessidade. (BENSE, 1978).

Conforme Bense (1978), no âmbito da matemática “a conecessidade não afirma nada sobre a correalidade”, e “na esfera das obras arte não são iguais. Pertence à essência das obras de arte que o objeto estético precisa do objeto real para ser e para ser percebido. Ser estético é ser correal” (tradução livre).

Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 136-138), no texto “Temas paralelos” que complementa o ensaio “A temperatura informacional do texto”, observa que o conceito de “temperatura informacional do texto” foi formulado pelo linguista Benoît Mandelbrot para seu teorema “Linguistique Statistique Macroscopique”, publicado em *Logique, Language et Théorie de l’information* (1957) – e que Max

Bense aplicou na sua *Teoria da Literatura, Klassifikation in der Literaturtheorie* (1958).

Assim, Mandelbrot convencionou o parâmetro *1* para o limite mais alto da “temperatura informacional do texto”, ou seja, quando as palavras são bem empregadas, de modo que ocorre a eficiência máxima do seu uso. Já a temperatura baixa ocorre quando há a ineficiência das palavras para a transmissão semântica.

No mesmo texto, Haroldo de Campos escreve também que os estudos de Mandelbrot, cujas bases encontram-se nos estudos do também linguista George Kingsley Zipf, levaram Max Bense a observar que a ocorrência da “informação estética” só é possível a partir da existência da “temperatura informacional do texto”, pois ela é resultante de um processo. A tese do filósofo é que a “temperatura informacional do texto estético” está relacionada com a evolução de formas no plano criativo (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 137-138).

Elisabeth Walther (2000) escreve que com a diferenciação que Max Bense estabeleceu entre beleza da arte, beleza da técnica e beleza da natureza, direcionou os estudos para a “medida estética” (ME) de George David Birkhoff, que é o quociente de “ordem (O) e complexidade (C)”:  $ME=f(O/C)$ . Conforme a pesquisadora, Max Bense manteve a fórmula de Birkhoff e a complementou com considerações da teoria da informação geral.

Elisabeth Walther-Bense (2000) escreve que, com os fundamentos de David Birkhoff, Max Bense “atinge uma compreensão nova e mais clara do estado semiótico das obras de arte. ‘Não é o objeto representado, mas o signo que representa o objeto [que] é lindo’”. Ou seja, sua compreensão acerca do “estado estético” passa



Fig. 215 – Benoît Mandelbrot (1924-2010)

Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Benoit\\_Mandelbrot](https://en.wikipedia.org/wiki/Benoit_Mandelbrot)



Fig. 216 – George Kingsley Zipf (1902-1950)

Fonte: [https://www.ecured.cu/George\\_Kingsley\\_Zipf](https://www.ecured.cu/George_Kingsley_Zipf)



Fig. 217 – George David Birkhoff (1884-1944)

Fonte: [https://www.ams.org/prizes-awards/paview.cgi?parent\\_id=9](https://www.ams.org/prizes-awards/paview.cgi?parent_id=9)

a ser uma classe especial de signos, que, diferentemente de todas as outras, caracteriza-se pela identidade de *signo*, *número* e *estado estético*.

Continuando sua exposição, a pesquisadora afirma que Bense introduz os conceitos de “mensagem de objeto”, “mensagem de existência” e “mensagem de forma”, de acordo com os quais o conceito de mensagem, na obra de arte, é explicado como “informação”, no sentido de “inovação” e “originalidade”. Conforme Walther (2000), “os escritos sobre a teoria da informação levaram sua concepção de ‘informação estética’ como um tipo especial de informação na vida cotidiana”. Bense agrega aos conceitos de “conteúdo” e “forma” o conceito de “meio”, “material” ou “meios”, os quais são os elementos de complexidade distinguidos por Birkhoff. A seguir, destaca as seguintes palavras de Bense: “uma informação estética repousa sobre seu meio, em sua realização singular”. A partir delas, Walther (2000) observa que para conectar a medida de Birkhoff com a teoria da informação, Max Bense transforma a fórmula de Birkhoff (ME) para “medida informativa” (Me): redundância (R) dividida por informação estatística (H), em que a redundância (R) é a mesma que a ordem (O) pela qual os elementos são conectados.

Walther (2000) observa que a redundância mais simples é a simetria, e que Max Bense ampliou os fundamentos ao qualificar a estética em macroestética e microestética, sendo que

a macroestética preocupa-se com os domínios evidentes de percepções do objeto estético, a microestética com os domínios não evidentes do objeto estético. Obviamente, essas concepções são emprestadas da física moderna. (WALTHER-BENSE, 2000).

Em *Pequena estética*, Max Bense (1971 p. 124) escreve acerca da “Microestética numérica”, que é uma medida ligada à passagem do repertório estético para o estado estético e a qual considera como um processo de seleção, cuja “medida estética” foi estabelecida a partir da função  $ME=f(O/C)$ . A medida microestética (Me) foi formulada na seguinte expressão  $Me=f(R/H)$ , onde “R” é a redundância (ou ordem estatística) e “H” é a complexidade estatística.

Max Bense (1971, p. 172) define “texto” como “algo que é feito com a linguagem, portanto a partir da linguagem, algo porém que, ao mesmo tempo a transforma, acrescenta, aperfeiçoa, interrompe ou reduz”. Seguindo seu raciocínio, o filósofo-matemático escreve que “o que é feito na linguagem – prosa e poesia – tem uma significação semântica; o que é feito com a linguagem – texto – uma significação estatística” e que,

quando o processo estético é um processo estatístico, que conduz a uma classe especial de informação – informação estética –, então aquilo que denominamos texto tem já a chance de ser um produto estético. (BENSE, 1971, p. 172).

Bense classificou os textos nas seguintes categorias:

[...] *texto caógeno* no sentido microestético, poderíamos entender [como] um texto “artificial” cujos elementos (palavras) exibissem a característica da indiferenciabilidade, enquanto independentes uns dos outros, material, estatística e semanticamente, por conseguinte, enquanto deveriam ser selecionados de modo estocástico. Interpretado como vocabulário suscetível de seleção, o seguinte texto seria, microesteticamente, um repertório.

*Textos estruturais* são textos que constituem seus elementos, palavras ou frases, em unidade material (número de sílabas das palavras, comprimentos das palavras e frases etc.). Naturalmente a métrica e a rítmica também determinam tais estruturas do texto.

*Textosformas* [*Textformen*] são, por exemplo, disposições lineares das palavras em linhas ou disposições poligonais das linhas em superfícies. Por outro lado, no caso de uma repartição arbitrária não-poligonal de palavras em superfície, como acontece, às vezes, com cartazes ou, em geral, com textos de publicidade, pode-se falar em configurações textuais [*Textkonfigurartionen*]" (BENSE, 1971, p. 120-121).

Em *Pequena estética*, os três principais ramos da estética de Bense são: a) a estética semiótica ou sígnica; b) estética numérica ou informacional; c) estética gerativa; esta, nas palavras de Haroldo de Campos (1971, p. 19), "é uma teoria matemática-tecnológica da transformação de um repertório em diretivas, destas em procedimentos e dos procedimentos em realizações estéticas". Mais adiante, o poeta acrescenta que a "'estética gerativa' manipula apenas 'meios', sendo, portanto, relevante para o material, servindo à síntese e construção deste".

Bense escreve que o *processo criativo da estética gerativa* é composto de uma fase de *concepção* e outra fase de *realização*:

[a] fase convencional trabalha no campo ideal intencional; a fase realizadora, no campo material técnico. A obra não é mais imediata, no campo material técnico. É mediada por um sistema de agregados [*Aggregate*] *semióticos* e *maquinais*. (BENSE, 1971, p. 136).

A partir disso, observa que "a *relação criativa* é uma relação comunicativa entre um ser *expeditorial* e um ser *receptorial*".

Elisabeth Walther (2000) escreve que, devido à visão positiva que Max Bense tinha para com a técnica, ele considerou a arte computacional como uma "programação da beleza". A pesquisadora destaca as

palavras do filósofo: “Habitamos um mundo técnico. Um mundo que fizemos, cujas mudanças estão em nossas mãos e a perfeição depende essencialmente de nosso raciocínio e nossa imaginação”. Também afirma que

Max Bense sempre se esforçou para combinar a racionalidade com a arte, e encontrou novos estágios intermediários para mostrar essa relação estreita entre arte e ciência, ou sensibilidade e racionalidade. (WALTHER-BENSE, 2000).

A pesquisadora exemplifica a conexão que o filósofo fez com a concepção de “*mathesis universalis*” ou “a ideia universal do humanismo” com o programa para a “*Gesamtkunstwerk*” (arte total); em relação ao conceito da “representação”, ele o introduz com base em Leibniz.

Abraham Moles, que lecionava com Max Bense na Escola Superior da Forma em Ulm, ficou conhecido pelas pesquisas da arte computacional que eram realizadas através de algoritmos, ou seja, de regras de operação executadas e calculadas por computador aplicando os princípios de permuta. Para Moles, a Estética Informacional preparou

um ramo do desenvolvimento artístico contemporâneo, abarcando tudo o que está ligado à utilização de computadores na criação de obras estéticas, experimenta-lhe os meios técnicos, depreendendo estruturas sintáticas, e sugere *regras de programação*. (MOLES, 1973, p. 30).

As formulações teóricas de Max Bense não fizeram os poetas concretos revisarem as bases teóricas do projeto poético, mas com elas desenvolver os ensaios teóricos e críticos como "A temperatura informacional do texto"(1960) de Haroldo de Campos e "Acaso, arbitrário, tiros" (1960) de Décio Pignatari".

#### 4.17 arte·e·tecnologia:função·do·poeta

Augusto de Campos, no texto “Arte e Tecnologia”, publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, em 4, 11 e 18 de março de 1967, discorre sobre a edição da revista *The Structurist*, cujo editor chefe Eli Bornstein, um dos líderes do movimento de artes visuais da linha neomondrianesca, dedicou uma publicação exclusiva para as questões das relações entre a arte e a tecnologia.

Um dos temas da revista que Augusto de Campos (2015, p.303) destaca é o posicionamento do artista na sociedade tecnológica escrito por Jacques Ellul, professor de História e Sociologia Contemporânea na Universidade de Bordeaux. O poeta observa as consequências da tecnologia moderna legadas para o artista. Ou seja, frente aos meios que o mundo tecnológico oferece – liberdade de invenção e de realização de suas obras –, o artista “não está mais vinculado a um objeto, nem a uma tradição estética, nem ao ‘modo de ver as coisas’ de seus antepassados [...]. Ele deve realmente inventar”. Assim, escreve o poeta, sob o impacto da tecnologia,

o artista, hoje [1967], é forçado a encontrar um novo início, pois estamos, de fato, na situação do homem primitivo que se encontrou a braços com o fenômeno que é igualmente universal, mas que substituiu a natureza: a civilização tecnológica, à qual ainda não estamos habituados. (CAMPOS, A., 2015, p. 303).

Como vimos, os caminhos que os artistas seguiram, em especial os das vanguardas modernistas, foram de criar suas doutrinas, formular ideias, direcionadas para a poesia artificial, na definição bensiana. Isso causou o isolamento das massas em relação ao contato com as obras. Com isso, o poeta escreve que

o artista se converte mais e mais num tecnologista da arte, num especialista atuando por motivações sérias de um tipo tecnológico de eficiência e, como qualquer tecnologista cuja obra é desconhecida do não especialista, completamente à margem do alcance público. (CAMPOS, A., 2015, p. 304-305).

Augusto de Campos (2015, p. 307) também destaca em seu texto a entrevista que Eli Bornstein realizou com Marshall McLuhan – autor do livro *Os meios de comunicação como extensões do homem* –, que declarou: “o papel consciente das artes em nosso tempo é explorar e criar a consciência do novo contexto criado pelas novas tecnologias”.

O poeta lembra que o alfabeto é um produto da tecnologia dos meios de comunicação, e McLuhan o considera uma extensão da vida sensorial do homem que tem como consequência um novo contexto, o qual é criado de modo que ocorre uma reformulação de todas as sensibilidades. A respeito desse novo contexto, Augusto de Campos observa:

Segundo McLuhan, os novos contextos são sempre “invisíveis” à primeira vista. Cabe ao artista revelar o que seria de outro modo invisível, estabelecendo novas formas de percepção. Paralelamente à invisibilidade dos novos contextos, verifica-se uma intensa obsessão com os contextos mais antigos. E isso ocorre no próprio campo artístico. Assim, quando o circuito elétrico entrou em cena, nos fins do século XIX, ele superou o mundo da máquina e transformou a maquinaria numa forma de arte. Surgem então os futuristas, os russos com o construtivismo e sua consciência da máquina como forma artística. (CAMPOS, 2015, p. 308).

Mais adiante, Augusto de Campos escreve:

Para McLuhan, o artista nos últimos séculos tem concentrado seus poderes na tentativa de percepção

dos contextos ocultos trazidos pelas novas tecnologias, numa sucessão rapidíssima. [...] O artista é uma espécie de “apanhador no campo de centeio”, um homem que está sempre treinando sua percepção no contexto invisível não percebido. Sua meta agora passa a ser mais ampla: não se trata apenas de dar forma a um artefato, mas de programar todo o contexto humano. A arte deve ser vista, então, como uma tentativa de estender a consciência. A tarefa da arte, agora, é estender a consciência para dentro do contexto, criar um contexto, que seja, ele próprio, totalmente consciente. (CAMPOS, A., 2015, p. 309).

No Segundo Ciclo Linguístico Interdisciplinar de Catanduva, 1972, Pignatari fala sobre a arte, a poesia e sua função, numa época em que a ciência promove alterações na sociedade:

[...] a poesia não visa a transmitir emoção propriamente dita; ela visa a estruturar novas formas de sensibilidade, de modo que as pessoas passam a ter novas formas de emoção. [...] a tarefa da arte [é] aprofundar o mundo da sensibilidade e propor novas formas de sensibilidade. Nesse sentido a arte é uma espécie de corretivo da ciência. Ela já previne e prepara contra as mudanças que a ciência vai provocar. É ela quem [propõe] as novas estruturas de sensibilidade. Essa é a função da arte. Não é só provocar emoção. Emoção ela provoca realmente, na medida em que a pessoa fala entendendo aquela linguagem, projeta a sua emoção lá dentro e vibra com aquilo. (PIGNATARI, 1972, p. 180).

Haroldo de Campos (1997, p. 259) recorre às reflexões de Walter Benjamin para apresentar seu entendimento acerca da função do poeta nos caminhos dos avanços da indústria e da ciência. Para o poeta, Benjamin foi pioneiro em detectar a “função antecipadora” da poesia na era industrial. O poeta escreve que Benjamin vaticina, ainda, que “o desenvolvimento da escrita não

vai ficar *ad infinitum* vinculado às pretensões poderosas de um movimento caótico na ciência e na economia”, mas que, antes, por uma transformação da quantidade em qualidade, “a escrita avançará cada vez mais fundo no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade”. No desenvolvimento dessa “escrita icônica” (*Bilderschrift*), os poetas, “como nos primórdios, antes de mais nada e sobretudo, serão expertos em grafia”. E conclui, em perspectiva utópica:

Com a fundação de uma escrita de trânsito universal, os poetas renovarão sua autoridade na vida dos povos e assumirão um papel em comparação com o qual todas as aspirações de rejuvenescimento da retórica parecerão dessuetos devaneios góticos. (CAMPOS, H., 1997, p. 259).

João Alexandre Barbosa (1980, p. 107-108), em “Aproximações aos Estudos Poéticos” artigo de 1968, auxilia a compreender as intenções das propostas dos poetas concretos quando observa que, de modo geral, não *conhecemos* a realidade, mas a *reconhecemos* segundo uma série de modelos fabricados pela experiência de cultura de que usufruímos. No entanto, ao sermos confrontados com certas estruturas de conhecimento, somos capazes de apreender e compreender a realidade por meio de manipulação de dados do real que se apresentam codificados nas múltiplas estruturas da linguagem, da ciência, do mito, da religião ou da arte.

Assim, em termos linguísticos, Barbosa observa:

como sei de antemão de que se trata de uma formulação de ver a realidade, não posso chegar a uma razoável compreensão do objeto que pretendo estudar sem incluí-lo entre as diversas formas metafóricas de apreensão do real. (BARBOSA, 1980, p. 107).

E, à luz das ideias de Ernest Cassirer, que entendia a arte como parte integrante de um sistema de “formas simbólicas’ pelas quais entramos em comércio com a realidade”, o crítico literário escreve:

[...] O artista não apenas utiliza os elementos que lhe são ofertados por suas intenções com a realidade, mas ainda os insere numa estrutura específica que integra o nível de representação do real em que existem os objetos estéticos. Por isso mesmo, a criação artística inclui inexoravelmente uma reformulação dos dados reais, isto é, daqueles dados experimentados pelo criador enquanto situado empiricamente. Porque, na verdade, o artista não joga apenas com a sensibilidade, mas com a manipulação dos sentidos, configurando uma forma que se acrescenta à experiência. Neste sentido a criação artística envolve sempre um ato de deformação e é precisamente isto, para dizer com os formalistas russos, que “nos devolve a nós a agudeza de nossa percepção e ao mundo a sua densidade”. (BARBOSA, 1980, p. 111).

Barbosa observa, ainda, que

a *densidade* conferida ao mundo pela obra de arte, ao invés de ser uma simplificação de nossas relações com a realidade, é, ao contrário, uma ação contínua de intensificação e, portanto, de dificuldades. A Teoria da Informação ensina-nos que o que chamamos de *poesia* é a inserção de ruídos no processo de comunicação e, portanto, ali onde a comunicação se faz mais difícil e complexa é onde reside o maior teor de informação *poética*, vale dizer, criativa. (BARBOSA, 1980, p. 111)

Em 2003, Augusto de Campos escreve “Do Concreto ao Digital”, no qual realiza um prospecto do Movimento da Poesia Concreta para com este projetá-lo no contexto da atualidade. O poeta mostra que “Un coup de dés” de Mallarmé ainda continua atual diante das inovações tecnológicas de nossa época:

Vistos com olhos da linguagem computacional, o “lance de dados” mallarmaico pode bem ser considerado como um hipertexto, onde as “subdivisões prismáticas da ideia”, as frases adjacentes que intercorrem, ramificadas a partir do tronco principal da frase-base “UN COUP DE DÉJAMAIS N’ABOLIRA LE HASARD”, se comportam como links e incitam a interatividade. (CAMPOS, A., 2015, p. 320).

Augusto de Campos (2015, p. 313-322) escreve que aqueles que seguiram o caminho apontado por Mallarmé, ou seja, que se engajaram nas pesquisas das novas estruturas da linguagem, foram na direção dos futuros passos da comunicação eletrônico-digital. E observa que a Poesia Concreta é reconhecida como antecedente da poesia computacional e eletrônica pelo poeta e web designer norte-americano Kenneth Goldsmith – que, em 1996, criou a página [www.ubu.com](http://www.ubu.com), um dos sites de poesia experimental mais famosos da rede.

Após 1967, ano da publicação do último número da revista *Invenção*, entre os fundadores do grupo *Noigandres*, Augusto de Campos foi quem seguiu desenvolvendo poéticas com os novos meios de comunicação.

Depois dos “popcretos”, Augusto de Campos, juntamente com Júlio Plaza, explorou a interatividade produzindo os poemas-objetos: *Poemóviles* (1974) e *Caixa Preta* (1975). Na década de 1980, ainda com Plaza, que organizava exposições interdisciplinares, no projeto *Arte Aces* – que consistia em uma instalação de um grande painel luminoso coordenado por um computador de alta definição –, o poeta apresentou sua versão em movimento do poema “Quasar”. E, ainda nos anos de 1980, a dupla participou de eventos de holografia coordenados por Moysés Baumstein. A partir de 1991, produz animações digitais de poemas, a maioria com a participação de Cid Campos para os trabalhos de sonorização e musicalização.

## 5 considerações·gerais·à·maneira·de·conclusão

Os fundadores do grupo *Noigandres* – Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos – incorporaram as ideias de Ezra Pound (a do "*make it new*", a da definição de um *paideuma* e a do *método ideogrâmico de compor*), as quais foram desenvolvidas com as teorias gestaltistas e semióticas em prol do desenvolvimento de uma poética que expressasse a *fisiognomia* da época contemporânea.

Assim, inspirados em Ezra Pound, que propunha tratar a criatividade da arte, da poesia, de modo objetivo, direto e imediato (extrínseco) em harmonia com o imaginário e o simbólico (intrínseco), os jovens poetas paulistas desenvolveram o projeto poético do grupo a partir do *método ideogrâmico de compor*, ao qual foram integrados os conceitos de *isomorfismo* gestaltiano e de *ícone diagramático* da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce. E, na busca da *fisiognomia* de uma época, conceito formulado pelo antropólogo Leo Frobenius na teoria da *Kulturmorphologie* (transformação de culturas), os poemas concretos são desenvolvidos de modo a estabelecer uma identidade estrutural entre a linguagem verbal e as não verbais.

Em "Temperatura informacional do texto" (1960), Haroldo de Campos discorreu sobre as formulações teóricas de Max Bense, destacando a concepção de Shannon para informação e entropia na sua "teoria normativa, que prescreve como codificar uma mensagem, dados certos objetivos e embaraços típicos da situação telegráfica". Nas formulações de Shannon, o poeta observa que a "informação" é "uma medida de liberdade de escolha que se tem quando se seleciona uma mensagem" (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 144).

Haroldo de Campos, em "A obra de arte aberta" (1956), já escreve sobre a "informação" (Bense) no contexto do controle do acaso que é desenvolvida em "A arte no horizonte do provável" (1963), ensaio escrito para o "Curso de Integração Ciência e Arte".

Pignatari, em “Acaso, Arbitrário, Tiros” (1960), na defesa de uma arte ou uma poética cuja criação encontra-se na busca de novos princípios, na abertura para novas possibilidades e probabilidades, ou seja, no campo do “Acaso, onde tem lugar e tempo a criação, mediante permuta dialética entre o racional e o intuitivo”, escreve sobre a poesia objetiva cujo *controle do sensível* se realiza num campo ou num “‘mais ou menos’ topológico, vital e vivencial, e portanto casual (Acaso) e portanto possibilístico (aberto a novas possibilidades)” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 149-150).

O poeta afirma que para se conquistar uma poética que se caracteriza pela invenção, é preciso ter uma visão analítica e adquirir um aprofundamento sobre os conhecimentos cognitivos acerca dos mecanismos que operam no processo da criação. Dessa perspectiva, Pignatari associa o processo da intuição com um território em que operam as leis da geometria topológica, os quais também relaciona com o conceito de *isomorfismo* da teoria da Gestalt. O exemplo clássico é o poema “Terra” do próprio Pignatari, que foi elaborado aplicando os conceitos teóricos da cibernética de Norbert Wiener e cujo trabalho criativo encontra-se na estrutura visual e na estrutura verbal.

Assim, o projeto poético do grupo *Noigandres*, que partiu de um “elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas”, Ezra Pound (método ideográfico), James Joyce (método de palimpsesto), E.E. Cummings (método de pulverização fonética) e Stéphane Mallarmé (método prismográfico), o qual Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 47) apresenta em seu texto-manifesto “Olho por olho a olho nu”, resultou na Poesia Concreta.

A Poesia Concreta se encontrava em sincronia com as propostas das artes das vanguardas contemporâneas, como as dos movimentos futuristas e dadaístas, que dialogavam com a tecnologia e com as novas ideias formuladas pela ciência. A poética dos jovens poetas foi sendo formulada com conceitos que envolviam a organização do espaço, os aspectos gráfico-tipográficos das linguagens verbal, visual e sonora de modo a interagirem harmonicamente.

A proposta do grupo *Noigandres* com os poemas concretos era de induzir movimentos que incorporassem o leitor na construção do poema. Com isso, os jovens poetas paulistas trouxeram uma nova qualidade para a poesia, qual seja, a exploração da linguagem no território dos signos, que possibilitou a criação de uma nova linguagem poética elaborada com os códigos provenientes dos avanços da técnica que Décio Pignatari denominou de linguagem *intersígnica*.

Já em 1956, no texto-manifesto “Nova poesia: concreta”, Pignatari destacava uma arte geral da linguagem e citava a propaganda, imprensa, rádio, televisão e cinema. E, com os avanços dos computadores pessoais e da Internet, a linguagem *intersígnica* ou intersemiótica evoluiu para as linguagens das mídias digitais que exploram as qualidades gráfico-visuais e sonoras.

Como Augusto de Campos observou, quem seguiu o caminho apontado por Mallarmé, ou seja, o das novas estruturas da linguagem, direcionou-se aos futuros passos da comunicação eletrônico-digital, isto é, para as ciberartes ou para os e-poemas.

Haroldo de Campos (1977b, p. 12-13), em *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, identifica o vetor de progresso da arte, da poesia, quando escreve que Mallarmé encontra-se numa linhagem que “vai de Novalis a Poe, que em França dá um Nerval e chega, via Baudelaire, ao Simbolismo [Mallarmé] e à poesia moderna”.

Essa linhagem encontra-se em sincronia com os princípios básicos da pedagogia da Bauhaus que Walter Gropius desenvolveu, a partir dos quais foi forjada uma nova categoria profissional, a do designer, que chegou ao Brasil em 1951 com a criação do Instituto de Arte Contemporânea – IAC pelo MASP.

Pois, conforme Rainer Wick (1989, p. 101), Herder, Humboldt, Goethe e Schiller faziam parte da formação de Gropius, que buscava uma nova unidade entre a arte e a técnica do seu tempo. As ideias de Herder e Humboldt também vêm do movimento romântico da linhagem de Novalis e Schlegel. Na busca de Gropius, as ideias do arquiteto Gottfried Semper dialogam com as do historiador Alois Riegl, que defendia que os valores e sentidos são determinados pelo momento histórico.

Conforme vimos, as propostas da Bauhaus de Gropius foram retomadas por Max Bill com a fundação da Hochschule für Gestaltung – HfG, em 1953, em Ulm, na Alemanha. As áreas de atuação da Escola de Ulm foram: Comunicação Visual, que tratava dos problemas de comunicação de massa; Design de Produtos; Construção, que tratou principalmente no campo dos pré-fabricados; Informação, cujo objetivo era a preparação de profissionais para as novas áreas da cinematografia, imprensa, rádio e televisão – em que os teóricos eram Abraham Moles e Max Bense (*Revista abcDesign*, n.19, março de 2007).

Alexandre Wollner que, ainda estudante da Escola de Ulm, fora convidado para implantar o programa da HfG no Brasil, ao retornar ao seu país, deu continuidade à pedagogia denominada de Metodologia Visual, desenvolvida por Max Bill, cujas bases se encontravam nos princípios matemáticos e geométricos. Para tal empreendimento contou com a participação de Tomás Maldonado, Otl Aicher, Karl Heinz Bergmiller, Goebel Weynea e Aloísio Magalhães para elaborar os cursos da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, criada em 1963, no Rio de Janeiro.

A Poesia Concreta é formulada nesse contexto de modernização da estética do Brasil, que tinha como símbolo a construção da capital Brasília. Assim, o grupo *Noigandres*, em sincronia com as vanguardas das artes visuais, como a arte concreta do Grupo Ruptura e as vanguardas da música internacional (Webern, Pierre Boulez), assimila "antropofagicamente" ideias e conceitos em prol do "make it new", de Ezra Pound – que por sua vez, também "antropofagicamente", assimilou a teoria da *Kulturmorphologie* de Leo Frobenius, o qual formulou os conceitos de *fisiognomia* da época contemporânea e do vetor de progresso da arte e da cultura.

Em "Os nervos da nova anatomia", uma das matérias que marcam os 40 anos da Poesia Concreta, publicada no jornal *Folha de S.Paulo* em 8 de dezembro de 1996 no caderno +Mais!, Luiz Costa Lima analisa o legado da poesia concreta. O crítico literário escreve que, apesar de a poesia concreta ter provocado a antipatia e resistências de muitos críticos, "no ambiente cultural brasileiro, o concretismo tem sido um divisor de águas".

Como foi visto em “Resistência à aceitação da poesia concreta”, Luiz Costa Lima (1996) observou que a “intuição subjetiva” ser substituída pela “intuição objetiva” e a declaração dos poetas concretos na abertura do manifesto “Plano-piloto para poesia concreta” – qual seja: “dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural” – causaram grande irritação dos poetas tradicionais e daqueles críticos que resistiam, insistindo em não atualizar a sua formação.

Na matéria comemorativa publicada sob o título “A certeza da influência” no caderno +Mais!, em 8 de dezembro de 1996, a Redação da *Folha de S.Paulo* entrevistou os fundadores do grupo *Noigandres*.

Augusto de Campos declara que a poesia concreta “abriu espaço para outras modalidades de poesia visual, que passaram a incluir elementos não-verbais (desenhos, fotos, grafismos)”. Mais adiante, o poeta declara ser aquele que continua nos caminhos abertos pela poesia concreta, e destaca as palavras de Waldemar Cordeiro: “na arte concreta encontra[m]-se os pressupostos formais da arte digital”.

Décio Pignatari afirma que “a poesia concreta utilizou aportes tecnológicos e radicalizou vetores da arte literária experimental destes últimos cem anos (em 1997 celebra[va]-se o centenário de ‘O Lance de Dados’ de Mallarmé)”.

Cassiano Ricardo, no seu ensaio-tese “22 e a poesia de hoje” (1962), reconhece que o projeto poético do grupo *Noigandres* resultou na criação de um novo gênero poético que ampliou a definição de poesia – a qual até então, nos dicionários, tinha apenas a acepção de “uma arte de fazer versos”.

A *Folha* perguntou aos poetas se eles não temem em tornarem-se somente um marco histórico e ter sua produção poética avaliada apenas por isso.

Pignatari responde que para aquelas críticas que sempre “foram impertinentes: alienada, formalista e elitista”, não pode fazer nada “para impedir esse lastimável congelamento histórico da fervente e fervorosa revolução que foi a poesia concreta”.

Haroldo de Campos declara que, para os fundadores do grupo *Noigandres* que “teorizaram a sua prática e com ela aprenderam”, no transcorrer do tempo, o “plano-piloto [...] foi se desdobrando na prática e sendo por ela criticado, num movimento dialético, que nos levou, a cada um de nós, com as diferenças respectivas, às etapas posteriores de nosso trabalho poético”.

Augusto de Campos reconhece a possibilidade dessa visão limitada da crítica, principalmente das áreas mais conservadoras que procuram desmoralizar as vanguardas, caracterizando-as como “surtos transitórios de renovação” e que pretendem “arquivá-las o mais rapidamente possível numa gaveta, com uma rubrica, o que não passa de uma estratégia defensiva para exorcizar a sua presença incômoda e crítica”.

Assim, conforme a apresentação de Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p. 47) em “Olho por olho a olho nu”: os jovens poetas paulistas propuseram, ao lado da pintura concreta e da música concreta, uma “linguagem adequada à mente criativa contemporânea”, uma linguagem que “permit[a] a comunicação em seu grau + rápido [que] prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante à q o BAUHAUS propiciou às artes visuais”.

Desse modo, na inauguração da I Exposição Nacional de Arte Concreta (1956), o grupo *Noigandres* já contava com as bases teóricas para a formulação do projeto poético do grupo que resultou no Movimento Internacional da Poesia Concreta e cuja expressão e repercussão não se deu somente no âmbito nacional, mas internacionalmente.

Os estudos, as pesquisas, as traduções dos conceitos, teorias, ideias e poemas realizados para o empreendimento que resultou na poesia concreta foram importantes não só para o desenvolvimento do projeto poético do grupo *Noigandres*, mas também para a divulgação e o desenvolvimento da teoria da poesia concreta – que, além de trazer novos conteúdos para a crítica literária, promoveu a teorização da criação poética e da tradução nos territórios da poesia, da música e das artes visuais.

## 6 referências

A CERTEZA DA INFLUÊNCIA [matérias e entrevistas em comemoração dos 40 anos Poesia Concreta]. **Folha de S. Paulo**, 8 dez. 1996, p. 5-8, caderno "+Mais!". <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais!/13.html>

ADES, Dawn. *Dadá e Surrealismo*. In: **Conceitos da arte moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Edusp, 2005.

ALTMANN, Eliston. Terceiro inquérito sobre a poesia brasileira. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1967, p. 34, Suplemento Literário.

ARGAN, Giulio Carlo. *As fontes da arte moderna*. Trad. Rodrigo Naves. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 18, set. 1987.

ATHAYDE, Felix. **Ideias Fixas de João Cabral De Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

ÁVILA, A. Trinta anos depois: Um depoimento muito pessoal. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 50-58, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15416>. Acesso em: 7 fev. 2022.

ÁVILA, Affonso. Carta do solo – poesia referencial. In: **O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda**. São Paulo: Summus, 1978.

ÁVILA, Affonso. Depoimento: Affonso Ávila. In: **Affonso Ávila**. Organização Antonio Sérgio Bueno. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários, 1993.

BANDEIRA, João. **Arte Concreta Paulista – documentos**. São Paulo: Cosac & Naify; CUMA da USP, 2002.

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. **Grupo Noigandres**. São Paulo: Cosac & Naify; CUMA da USP, 2002.

BARBOSA, Alexandre. *Aproximações aos Estudos Poéticos*. In: **Opus 60: ensaios de crítica**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do mal**. Edição bilíngue. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BENSE, Max. El ser estético de la obra de arte. *In: Antología Textos de estética y teoría del arte*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

BENSE, Max. **Pequena estética**. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien, org. Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**: a propósito da teoria de Einstein. Trad. Claudia Berliner, revisão técnica Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BILL, Max. O pensamento matemático na arte de nosso tempo. *In: Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1960)*. Supervisão, coordenação geral e pesquisa, Aracy A. Amaral. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

BONOMI, Andrea. **Fenomenologia e Estruturalismo**. Trad. João Paulo Monteiro, Patrizia Piozzi e Mauro Almeida Alves. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. O Grupo Concretista. *In: AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de (org.). Poetas do Modernismo: antologia crítica. vol. VI*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1972.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CAMPOS, Haroldo de. Das “estruturas dissipatórias” à constelação: a transcrição do Lance de Dados de Mallarmé. *In*: COSTA, Luiz Angélico da (org.). **Limites da traduzibilidade**. Salvador: EDUFBA, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. Depoimento sobre a arte e tecnologia: o espaço intersemiótico. *In*: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: A humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 207-215.

CAMPOS, Haroldo de. **Ideograma, lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977a.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. O texto como descomunicação (Hoelderlin). *In*: **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977b.

CAMPOS, Haroldo de. Umbral para Max Bense. *In*: BENSE, Max. **Pequena estética**. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien, Org. Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CAMPOS, Haroldo. O poeta da linguística. *In*: JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2005.

CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. **Arte concreta paulista: Grupo Ruptura – revisitando a exposição inaugural**. São Paulo: Cosac & Naify; CUMA da USP, 2002.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 2004.

CORDEIRO, Waldemar. **Catálogo Galeria Atrium, exposição individual**. São Paulo, dezembro de 1964. Disponível em: <https://www.waldemarcordeiro.com/popcreto>. Acesso em: 12 fev. 2022.

CORDEIRO, Waldemar. Realismo: “musa da vingança e da tristeza”. **Habitat**, n. 83, São Paulo, maio-jun. 1965, p. 45-48. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110839#?c=&m=&s=&cv=&xywh=341%2C18%2C1461%2C818>. Acesso em: 17 fev. 2022.

CORDEIRO, Waldemar. Ruptura. *In*: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal**: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 2004.

CORDEIRO, Waldemar. Teoria e prática do concretismo carioca. *In*: **Projeto construtivo na arte**: 1950-1962. Supervisão, coordenação geral e pesquisa, Aracy Amaral. 1977.

DUPRAT, Régis; VOLPE, Maria Alice. Vanguardas e Posturas de Esquerda na Música Brasileira (1920 a 1970). *In*: **Music and Dictatorship in Europe and Latin America**. Series Speculum Musicae, vol. XIV. Turnhout, Belgium: Brepols Publishers, 2009, p. 573-611.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 6. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EICHENBAUM, B. A teoria do "método formal". *In*: TODOROV, Tzvetan (org.). **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ENGELMANN, Arno. A psicologia da Gestalt e a Ciência Empírica Contemporânea. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, jan.-abr. 2002, vol. 18, n. 1, p. 1-16.

FAUSTINO, M. **Poesia-Experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FONTOURA, Ivens. Modelos de Ulm. **Revista abcDesign**, Curitiba, n. 19, p. 4-17, mar. 2007.

FOUCAULT, M. What is Enlightenment? *In*: RABINOW, P. (Ed.). **The Foucault reader**. Nova York: Pantheon Books, 1984, p. 335-351.

FOUCAULT, Michel. O que são as luzes? *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos II**. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FRAMPTON, Kenneth. La actividad e influencia de El Lissitzky. *In*: LEWIS, David. **La ciudad**: Problemas de Diseño y estructura. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1970.

FRANCHETI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. 4. ed. ampl. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

GROPIUS, Walter. O programa da Bauhaus. *In*: **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1960)**. Supervisão, coordenação geral e pesquisa: Aracy A. Amaral. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

GUILHAUME, Paul. **Psicologia da forma**. Trad. Irineu de Moura. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1966.

GULLAR, Ferreira. Manifesto neoconcreto. *In*: **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1960)**. Supervisão, coordenação geral e pesquisa: Aracy A. Amaral. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977a.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. *In*: **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1960)**. Supervisão, coordenação geral e pesquisa: Aracy A. Amaral. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977b.

GULLAR, Ferreira. A divergência neoconcretista, in [matérias e entrevistas em comemoração dos 40 anos Poesia Concreta]. **Folha de S.Paulo**, 8 dez. 1996, p. 5-8, caderno "+Mais!". <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais!/15.html>

HAYAKAWA, S. I. O que significa estrutura aristotélica da linguagem. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Ideograma, lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977.

HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

INVENÇÃO: revista de arte de vanguarda. São Paulo: GRD, n. 1, 1962 (Revista disponível no acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin e no acervo pessoal do Prof. Dr. Omar Khouri).

INVENÇÃO: revista de arte de vanguarda. São Paulo: Massao Ohno, n. 2, 1962 (Revista disponível no acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin e no acervo pessoal do Prof. Dr. Omar Khouri).

INVENÇÃO: revista de arte de vanguarda. São Paulo: Edições Invenção, n. 3, 1963 (Revista disponível no acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin e no acervo pessoal do Prof. Dr. Omar Khouri).

INVENÇÃO: revista de arte de vanguarda. São Paulo: Edições Invenção, n. 4, 1964 (Revista disponível no acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin e no acervo pessoal do Prof. Dr. Omar Khouri).

INVENÇÃO: revista de arte de vanguarda. São Paulo: Edições Invenção, n. 5, 1966-1967 (Revista disponível no acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin e no acervo pessoal do Prof. Dr. Omar Khouri).

JAKOBSON, Roman. **Diálogos**. Roman Jakobson, Krystyna Pomorska; tradução do texto francês Elisa Angotti Kossovitch /cotejo com o original russo Boris Schnaiderman / Leon Kossovitch e tradução de Haroldo de Campos de alguns trechos poéticos. São Paulo: Cultrix, 1985.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1999.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. Trad. Francisco Achcar, Haroldo de Campos, J. Guinsburg, Boris Schnaiderman, Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.

KANDINSKI, Wassily W. Do espiritual na arte. *In*: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

KHOURI, Omar. A Poesia do Grupo Noigandres não nasce Concreta: torna-se. *In*: **Escritos de Lisboa**: Notas e reflexões sobre a Poesia Experimental Portuguesa de par com o que acontecia no Brasil. São Paulo: Espaço Líquido Editora, 2021.

KHOURI, Omar. Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concreta. **Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP**, São Paulo, n. 16, jul.-dez. 2006.

KHOURI, Omar. **Ver ouvir pensar a poesia**: uma antologia comentada de faturas da era pós-verso. 2007. Tese (Livre-docência) – UNESP.

LEITE, João de Souza. De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista. *In*: MELO, Chico Homem de. **O design gráfico brasileiro- anos 60**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

LIMA, L. COSTA, Os nervos da nova anatomia, in [matérias e entrevistas em comemoração dos 40 anos Poesia Concreta]. **Folha de S.Paulo**, 8 dez. 1996, p. 5-8, caderno “+Mais!”. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais/11.html>

MAIAKÓVSKI, V. **Poética**: como fazer versos. 5. ed. Trad. Antonio Landeira, Maria Manuela Ferreira. São Paulo: Global, 1991.

MALDONADO, Tomás. **Max Bill**. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1955.

MALIEVITCH, Kazimir. **Dos novos sistemas de arte**. Org. e trad. Cristina Danaeva. São Paulo: Hedra, 2007.

MARTINS, L. **O debate entre construtivismo e produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin**. ARS São Paulo, 1(2), 2003, p. 57-71. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202003000200005>.

MELO NETO, João Cabral de. Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961. (Museu de tudo. 1966-1974). *In*: MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. Da função moderna da poesia *In*: MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 765-770.

MENEZES, Philadelpho. **Poética e visualidade**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de leitura: poesia concreta e visual**. São Paulo: Ática, 1998.

MISTRORIGO, Alessandro. Conversando com Augusto de Campos. **Caracol**, São Paulo, n. 21, p. 892-930, jan.-jun. 2021.

MOLES, Abraham. **Arte e computador**. Trad. Pedro Barbosa. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

MOLES, Abraham. **Rumos de uma cultura tecnológica**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectivas, 1973.

NOBRE, Ana Luiza. Max Bense. Mobilidade e inteligência brasileira. **Arquitextos**, São Paulo, ano 14, n. 167.01, Vitruvius, abr. 2014. Disponível em: [https:// vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.167/51810](https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.167/51810). Acesso em: 11 jan. 2022.

NOIGANDRES. São Paulo: Edição dos Autores, n. 1, 1952 (Revista disponível no acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin).

NOIGANDRES. São Paulo: Edição dos Autores, n. 2, 1955 (Revista disponível no acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin).

NOIGANDRES. São Paulo: Edição dos Autores, n. 3, 1956 (Revista disponível no acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin).

NOIGANDRES. São Paulo: Edição dos Autores, n. 4, 1958 (Revista disponível no acervo da Biblioteca Mário de Andrade – seção de obras raras e especiais).

NOIGANDRES. Antologia: do verso à poesia concreta. São Paulo: Massao Ohno Editora, n. 5, 1962 (Revista disponível no acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin e no acervo pessoal do Prof. Dr. Omar Khouri).

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Org. Maria José Campos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

NUNES, Benedito. **João Cabral**: a máquina do poema. Brasília: Editora UnB, 2007.

NUNES, Mônica de Fátima Rodrigues. **Paulicéia literária**: páginas e suplementos literários em jornais paulistanos (1920-1964). 2007. Tese (Pós-Graduação em Comunicação Social), Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. Os signos em rotação. *In*: PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERLOFF, Marjorie. **O movimento futurista-avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.

PIGNATARI, Décio. **CCSP – Supervisão de acervo – AMM – Título** [Ciclo de conferências pronunciado em maio de 1972, na Faculdade Filosofia Ciências e Letras de Catanduva, no contexto do 2o. Ciclo Linguístico Interdisciplinar de Catanduva] (DT-9575).

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PIGNATARI, Décio. Décio Pignatari. *In*: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal**: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 2004.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1982.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PIGNATARI, Décio. Oitentação. Entrevista concedida a Eduardo Simões e Noemi Jaffe. **Folha de S.Paulo**, caderno Acontece, 4 ago. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0408200703.htm>. Acesso em: 12 dez. 2021.

PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia**: 1950-2000. Cotia: Ateliê; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

- PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
- POE, Edgar Allan. **Poema e ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- POMORSKA, Krystyna. **Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- POUND, Ezra. **Abc da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.
- RICARDO, Cassiano. 22 e a poesia de hoje. Cadernos de cultura, v. 137, Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1964.
- RISÉRIO, Antônio. Formação do grupo Noigandres [1978]. **Revista CÓDIGO**, 11. Salvador, Bahia, 1986, p. 20-29. Disponível em: [http://www.codigorevista.org/nave/index.html#&indice2=codigo11\\_0020&indice=codigo11\\_0021](http://www.codigorevista.org/nave/index.html#&indice2=codigo11_0020&indice=codigo11_0021). Acesso em: 22 nov. 2021.
- ROSEN, Charles. **Poetas românticos: críticos e outros loucos**. Trad. José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editoria; Editora da Unicamp, 2004.
- SANTAELLA, Lúcia. **Estética de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul. **O que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.
- SCHNAIDERMAN, Boris. **A poética de Maiakóvski**. São Paulo: Perspectivas, 2014.
- SCHNAIDERMAN, Boris. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 59, p. 172-180, set.-nov. 2003.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. Tempo: experiência e pensamento, **REVISTA USP**, São Paulo, n. 81, p. 6-17, mar.-maio, 2009.
- STOLARSKI, André. **Alexandre Wollner e a formação de design visual brasileiro: depoimentos sobre o design visual brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. **Crítica da crítica: um romance de aprendizagem**. Trad. Maria Angélica Deângeli e Norma Winner. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

VALÉRY, Paul. Leonardo e os filósofos. *In*: **A introdução ao método de Leonardo Da Vinci**. Trad. Geraldo Gérson de Souza. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 1998.

VIDAL, Itamar; TINÉ, Paulo. A música concreta nos anos 1960: Do Poetamenos aos Long Plays no cenário cultural paulista. **Criação & Crítica**, n. 31, dez. 2021. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 12 dez. 2021.

VINHOLES, L.C. Intercâmbio, Presença e Influência a Poesia Concreta no Japão, primavera, 1976. *In*: **Usina de letras**. Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=43689&cat=Artigos>. Acesso em: 16 nov. 2018.

WALTHER, Elisabeth. **Max Bense's Informational and Semiotical Aesthetics**. 2000. Disponível em: <http://www.stuttgarter-schule.de/bense.html>. Acesso em: 5 fev. 2022.

WALTHER-BENSE, Elisabeth. A relação de Haroldo de Campos com a Poesia Concreta alemã, em especial com Max Bense. **TRANSLUMINURA, Revista de Estética e Literatura**, n. 1, São Paulo, 2013.

WALTHER-BENSE, Elisabeth. **A teoria geral dos signos**: introdução aos fundamentos da semiótica. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WOLFSON, Nathaniel. A Correspondência entre Haroldo de Campos, Max Bense e Elizabeth Walther: uma Primeira Leitura. **Revista CIRCULADÔ**, ano III, n. 3, ago. 2015, p. 79-93.

ZANINI, Walter. **Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte**. Org. Eduardo de Jesus. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.