

LÍVIA FERNANDA MORALES

**DA POESIA CONCRETA A GALÁXIAS: OS PROCEDIMENTOS DA
COMPOSIÇÃO CONSTELAR NA POESIA DE HAROLDO DE
CAMPOS**

Monografia apresentada à disciplina Orientação monográfica II
como requisito parcial à conclusão do Curso de Letras,
bacharelado em estudos literários, Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná

Orientador: Prof. Dr. Édison José da Costa

CURITIBA

2008

Agradecimentos

Primeiro ao meu querido orientador, Professor Dr. Édison José Costa, pela paciência, apoio e liberdade, mas, mais que nada, por me segurar no chão nesta viagem pelo livro galáctico.

A professora Sandra M. Stroparo, que além de aceitar ser banca, com sua leitura atenta contribuiu enormemente ao olhar ao tema.

Aos meus pais, de longe o melhor órgão de fomento, e por último, mas nunca menos, meus amigos Miraní, Simone, Juliana, Claudio e James pela ajuda incalculável.

Todo poema autêntico é uma aventura — uma aventura planejada. Um poema não quer dizer isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio, é idêntico a si mesmo e à dissemelhança do autor, no sentido do mito conhecimento dos mortais que foram amados por deusas imortais e por isso sacrificados. Em cada poema ingressa-se e é expulso do paraíso. Um poema é feito de palavras e silêncios. Um poema é difícil. Adão. Sísifo. Orfeu.

(...)

Agora, o poeta, é um turista exilado, que atirou ao mar o seu Baedeker.

Algo assim como “Salve-se Quem Puder”.

Como foi sempre.

Décio Pignatari, Depoimento, 1950.

RESUMO

Este estudo monográfico tem por objetivo verificar se do ponto de vista da composição poética é possível entender a Poesia Concreta e a obra *Galáxias* como próximas. Com base nos textos que compõem a Teoria da Poesia Concreta e o poema, definiremos quais são as unidades mínimas a partir das quais se organiza esteticamente o material lingüístico e como isso acontece nos dois momentos da obra de Haroldo de Campos. Nossa hipótese se justifica do ponto de vista cronológico, já que *Galáxias* começa a ser produzido somente três anos após término oficial da Poesia Concreta como ação coletiva, que teria, portanto, ecos na obra de Campos.

Palavras-chave: Haroldo de Campos; Poesia Concreta; Galáxias; composição poética.

RESUMEN

Este estudio monográfico tiene el objetivo de verificar si del punto de vista de la composición poético es posible entender el movimiento de vanguardia brasileña de Poesía Concreta y la obra *Galáxias* como aproximables. Con base en los textos que componen la Teoría de la Poesía Concreta y el poema definiremos cuales son las unidades mínimas de significación, a partir de las cuales se organiza estéticamente el material lingüístico y como esto ocurre en los dos momentos de la obra de Haroldo de Campos. Nuestra hipótesis se justifica del punto de vista cronológico, pues, *Galáxias* empieza a ser escrito solamente tres años después del término oficial de la Poesía Concreta como acción colectiva, e tendría ecos en la obra posterior de Campos.

Palabras-clave: Haroldo de Campos; Poesía Concreta; Galáxias; composición poética

Lista de Abreviaturas

PC - Poesia Concreta

Autores:

AC - Augusto de Campos

HC - Haroldo de Campos

Obras:

TPC - Teoria da Poesia Concreta

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. POESIA CONCRETA	
2.1 A palavra unidade mínima da composição ideogrâmica.....	9
2.2 A organização espaço-temporal do poema concreto.....	15
2.3 À guisa de conclusão: o plano-piloto da Poesia Concreta.....	22
3. GALÁXIAS	
3.1 Descrição do texto: a forma e a epifania	24
3.2 Análise dos fragmentos de <i>Galáxias</i>	
3.2.1 Primeiro e último fragmentos: a sobreposição do paradigma ao sintagma e a linearidade aparente; a auto-referencialidade.....	30
3.2.2 Fragmento 8: a articulação dos níveis espaço-temporais	36
3.2.3 Fragmento 43: mistura de línguas, a organicidade do processo de composição.	41
3.3 Composição por montagem: a sintaxe da teoria de Eisenstein em <i>Galáxias</i>	46
4 CONCLUSÃO	53
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57

1 Introdução

O objetivo deste estudo monográfico é examinar os processos de composição poética em *Galáxias*, de Haroldo de Campos, a fim de verificar se é possível estabelecer uma conexão entre a base teórica desenvolvida pelo Grupo Noigandres em seu projeto de Poesia Concreta e o poema *Galáxias* de Haroldo de Campos¹, texto publicado em partes a partir de 1963, até 1976, e posteriormente reunido em forma de livro no ano de 1984. Ou seja, o objetivo central é indagar em que medida *Galáxias* se afasta ou não dos conteúdos programáticos da vanguarda concreta.

Assim sendo, nosso recorte levará em consideração dois momentos: a produção teórica e poética de 1955 à 1960, correspondente à Poesia Concreta, e os anos de elaboração do poema *Galáxias*. O corpus desse primeiro quadro são essencialmente os textos reunidos na *Teoria da Poesia Concreta* e o poema “mais e menos”, este como exemplo dos procedimentos a serem analisados, tendo sido publicado na revista do grupo *Noigandres 4*. No segundo momento nos propomos a analisar 4 textos extraídos de *Galáxias* considerados interessantes para o esclarecimento da hipótese.

Segundo Horácio Costa (2006, p. 39), que contextualiza a obra de Campos na história da poesia brasileira do século XX, a vasta obra do autor caracteriza-se pelo vetor crítico que, sendo seu valor central e ético, relê a tradição no sentido de recusar qualquer esquema analítico cabal ou verocêntrico, o que confere à obra uma natureza dinâmica e transformadora.

No seu trabalho intelectual, Campos adotou o que poderia reduzir-se a dois momentos: o vanguardista e o pós-vanguarda, ou, nas palavras no autor, fase utópica e fase pós-utópica. Sua postura representa um movimento de conciliação no que diz respeito ao fazer poético e ao discurso crítico que o envolve, entre sua geração e os autores da Semana de Arte Moderna e a segunda geração de poetas como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes.

O movimento de diálogo se caracteriza nesta segunda geração pela afirmação e superação de algumas posturas do primeiro modernismo no enfrentamento da cultura oficial, assim como, contrapondo-se à afirmação positiva do nacionalismo eufórico da primeira geração, é ao mesmo tempo um contraste em favor do diálogo perdido na geração poética neo-parnasiana dos anos 30.

¹ São Paulo, SP, 1929 - 2003

Nesta esteira, a importância do movimento de Poesia Concreta, tanto se pensarmos na contribuição no processo da poesia nacional como na emergência de produção da obra, é óbvia quando se tenta determinar o ambiente em que surgiu. Fala-se necessariamente dela em contraponto à poesia da chamada “Geração de 45” e ao mesmo tempo como um movimento de retomada das vanguardas brasileiras dos anos 20.

Nesse sentido, Costa propõe que o lugar da obra de Campos é o de ponte: o movimento de poesia concreta se formaliza dez anos depois da geração de 45 representando uma terceira afirmação do movimento modernista e sua segunda reciclagem no panorama da poesia brasileira. Os poetas concretos dos anos 50 aceitam a herança modernista na forma de estreitamento e afastamento do diálogo atualizador da poesia brasileira em relação ao movimento de vanguarda internacional, pois, o movimento concreto se dá no sentido da criação e exportação de conteúdos e de uma linguagem própria e, por essência, afastado da ideologia nacionalista em prol de um projeto nacional aberto. (COSTA, 2006, p. 47).

No contexto da guerra fria, a Poesia Concreta leva à prática a “poesia de exportação” numa resposta à banalização do legado modernista pela poesia de 45, encarando com austeridade os postulados de 22. Ainda segundo Costa (idem, p.48), foram três os maiores resultados da Poesia Concreta na literatura brasileira: a restauração do espírito de vanguarda dos anos 20, a revisão da noção ontológica de nacionalismo literário, e a responsabilidade da garantia do trânsito entre a restauração crítica da vanguarda e o momento subsequente da poesia brasileira de hoje.

Não é por acaso que poetas como Arnaldo Antunes, para citar um, em pleno século XXI continuem investindo nos desafios abertos pela Poesia Concreta e que de uma maneira ou outra ainda alastrem, claro que não no mesmo viés de manifesto dos anos 50, o projeto concreto. Mas também os próprios poetas de Noigandres foram além da poesia concreta ortodoxa, e se “auto-superaram” por caminhos diferentes, sem que nenhum deles deixasse de lado nem o espírito crítico nem o impulso criador que marcou os anos 50, o que permite na opinião de Costa que a cultura de poesia brasileira chegue à maturidade plena. Nesse sentido,

A resistência de boa parte da crítica de poesia no Brasil em considerar, no seu julgamento sobre o significado da vanguarda brasileira em nossa vida intelectual, a capacidade transformadora dessa corrente, só é interpretativos

pré-determinados, ou com o deturpador critério sociológico ou pelo puro preconceito antivanguardista.(COSTA. 2006, p. 49)

O papel de Haroldo de Campos como articulador foi fundamental nesse quadro evolutivo. O caráter “logo-descentralizador” da obra de Campos, apontado por Costa, está ligado a contra restar uma noção estática ou redutora da Poesia Concreta. Pois, os autores do grupo Noigandres reconhecem a concretude poética em escritores distantes como Goethe e Dante e resgatam autores como Sousândrade e Pedro Kilkerry numa operação de abertura da idéia estática de poesia e da história literária, que transformam antes num movimento inclusivo que estabiliza a ruptura pela eleição de certa tradição.

Ao mesmo tempo em que Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari são reconhecidos como autores de uma obra importante na literatura brasileira, pois não se consegue descartar esses autores como interlocutores válidos, embora a Poesia Concreta seja acusada de não possuir nenhuma obra de importância. Em 1950 Antonio Cândido anotava que:

[...] estamos assistindo o fim da literatura onívora, infiltrada como critério de valor nas várias atividades do pensamento. Assistimos, assim, ao fim da literatice tradicional... Em conseqüência, precisamos também a formação de padrões literários mais *puros*, mais exigentes e voltados para a consideração dos problemas estéticos, não mais sociais e históricos. (...) *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*, in: **Literatura e sociedade**, 1975, p 193.

A necessidade de uma leitura mais crítica sobre o que se escrevia no Brasil é o contexto em que surge a Poesia Concreta. E mais, a autonomia da literatura proposta por Cândido também se refere à modificação do público. Se por um lado o discurso crítico da Poesia Concreta se sobrepõe à produção poética, argumento da crítica em face da supremacia da teoria sobre a poesia; por outro, a difusão dessa teoria se deu em meios de veiculação de informação massivas como o *Jornal do Brasil*, *Correio Paulistano*, *Diário de São Paulo* e *Correio da Manhã*, abrindo espaço para questionar a relação entre uma “alta cultura letrada” e aquela divulgada ao grande público.

Na teoria da Poesia Concreta são expostos os autores que fazem parte de seu *paideuma*², formado em grande parte por autores estrangeiros, mas também por

² Pound utiliza o termo *paideuma* para definir uma escolha sincrônica das melhores obras de todos os tempos, o legado cultural a ser deixado para a humanidade. Esta escolha pode deixar de lado autores consagrados de obra mediana para incorporar autores considerados menores, mas que

Oswald de Andrade, o modernismo de 22 e João Cabral de Melo Neto, por exemplo. O procedimento de seleção ou a leitura que os concretistas fazem da tradição não se dá num sentido diacrônico, mas sim estabelecendo um diálogo que tem como objetivo constituir uma tradição própria. Os procedimentos poéticos são “pinçados” para que através da pesquisa estética e do estudo sistemático do passado literário se chegue a uma nova forma de fazer poesia.

É nesse sentido que parece-nos possível a hipótese de que haveria alguma conexão entre os modos de operação estética do material lingüístico nesses dois momentos da obra de Campos. No primeiro, o projeto de Poesia Concreta é proposto como uma ação manifesta e radical, quase panfletária, de diálogo de tradições, renovação poética e relaboração da história literária. O segundo momento é para Haroldo de Campos o de reconsideração e revisão no interior da sua obra dos procedimentos poéticos. Falando do poema *Ciropédia ou a Educação do Príncipe*, diz:

Nessa “prosa-poema”, semeado de palavras-montagem, estruturado em segmentos rítmico-prosaico, encontra-se, por assim dizer, a “pré-história” barroca da minha poesia. Em certo sentido, retomei-o e radicalizei-o na escritura galática que elaborei posteriormente. Para passar às Galáxias, no entanto, foram decisivos, por um lado, a idéia de “concreção”, de “blocos semânticos” associados por súbito curto-circuito de significantes; por outro, o exercício do “controle do acaso”. (CAMPOS, 1992, p. 270)

Neste brevíssimo panorama de sua obra, temos a descrição, por um lado, da redução minimalista da linguagem e da exploração de recursos gráficos nos poemas concretos, e por outro, *Galáxias*, que parece caminhar numa direção esteticamente contrária a essa. Porém, a abolição dos limites entre prosa e poesia em que aparecem ecos de traços barroquizantes dos poemas anteriores ao concretismo, se soma às técnicas de composição características da Poesia Concreta como a paronomásia, permutações e proliferações fônicas.

Galáxias, pertence à fase dita “pós-utópica”, vertente menos conhecida da poesia de Campos que se inicia nos anos 60 no momento em que o movimento de Poesia Concreta começa a se exaurir oficialmente enquanto ação coletiva, mas que,

possuem alguns textos onde conseguiram avançar na linguagem, indo além do seu tempo. Esta seleção não se pautará pela sucessão temporal das obras como as classificações diacrônicas tradicionais, mas pelo lampejo criativo que independe da época da obra. Uma obra do século X em diálogo com uma do século XX, apresentando similaridades.

no entanto, continua presente na produção individual dos três fundadores do grupo Noigandres como consciência crítica em prol de uma concepção de poesia que se guia pelas operações materiais da linguagem.

Composto por cinqüenta fragmentos em que somente o inicial e o final são fixos e os outros podem ser lidos de alternada já que cada um é um universo narrativo autônomo, eles se unem tematicamente pela idéia do livro como viagem. Neste poema há uma multiplicidade de vozes e linguagens que se entrelaçam em um tecido complexo constituído de expressões orais, slogans, ditados populares, frases de pára-choque, diálogos coloquiais entrecortados por reflexões sobre linguagem, literatura e cultura, bem como elipses, atravessamentos de palavras ou frases em língua estrangeira, dentre outros artifícios que desestabilizam uma narrativa linear e as referências fixas de sujeito ou de mundo.

Poderia dizer-se que existe, como outro projeto, uma certa flexibilidade em relação à austeridade da Poesia Concreta, num sentido quantitativo de informação que é vinculada na poesia, mas que não é entendida como um afrouxamento do rigor ou perda da qualidade da linguagem poética, pois Campos não abre mão da meticulosidade com que efetua as operações materiais com a linguagem e seu modo de criar e pluralizar sentidos a partir da organização formal do texto e de sua microestrutura.

Os “jogos de linguagem”, nos quais a materialidade do signo lingüístico é destacada para produzir efeitos sonoros, rompem com uma possível linearidade de seqüência lógica na formação de significados. Se na Poesia Concreta era necessário procurar através da sintaxe espacial um processo de construção de significados onde o poema é capaz só de comunicar seu próprio conteúdo, desconsiderando referências exteriores, podemos achar em *Galáxias* algumas destas características que poderiam aproximar o da PC.

Diante desse panorama a questão é se essa mesma preocupação com a organização da linguagem, na qual é necessário que o leitor construa os significados a partir de conotações obtidas num nível profundo de língua, e construa ele mesmo enunciados sintáticos possíveis, é aproveitada no poema *Galáxias*. Entender em que medida o conceito do que é poesia para Haroldo de Campos na Poesia Concreta é mantida na produção posterior de *Galáxias*.

Desta forma, considerando a sintaxe como um elemento de organização poética, nossa hipótese é que *Galáxias* seria constituído de forma coerente com o

projeto intelectual do autor. Por procedimentos de composição entendemos a mecânica da linguagem baseada na formação de enunciados, e estes como função de estabelecer relações entre estes e/ou o falante e/ou o ouvinte. Em *Galáxias*, não existem signos de pontuação, por isso quem lê deve projetar os significados dos enunciados. Na Poesia Concreta, por sua vez, esta organização está colocada pela espacialização do material lingüístico no espaço gráfico do papel.

A partir da *Teoria da Poesia Concreta* a reflexão sobre o uso da palavra como unidade mínima de significação poética e sua sintaxe de organização. Assim, não somente porque se trata no primeiro caso de poesia - versificada ou não - e no segundo de prosa-poética - ou "proesia" nas palavras de Caetano Veloso³ - presume-se, pois, a partir do dato da proximidade cronológica dessas produções, que possa existir uma possível continuidade, ruptura ou evolução dos mecanismos poéticos.

É importante pontuar que não se trata de um trabalho que tenha como interesse ver em que medida a teoria corresponde à prática poética, num sentido necessariamente cotejador, pois isto admitiria que as possíveis divergências internas não fazem parte da construção do projeto poético do modo em que ele se colocou.

Em 1955 a Poesia Concreta começa a ser definida como poesia que deixa de lado "as pretensões figurativas da expressão" (*Poesia Concreta* de Augusto de Campos, p 34). Ferreira Gullar em *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969) em diálogo direto com a Poesia Concreta depois de desvincular-se dela, afirma que: "O concretismo foi assim uma resposta inadequada ao problema que se propunha. Mas essa resposta não foi gratuita nem casual: foi fundamentada em problemas estéticos [...] cujas fontes estão no ideário da arte-pela-arte do fim do século XIX" (p. 35). Tendo em vista que no livro citado as observações de Gullar se dão no sentido de descrever um movimento de vanguarda num país subdesenvolvido, a contraposição de Franchetti é fundamental para afirmar a contribuição durante 53 anos da Poesia Concreta no trajeto da poesia brasileira

[...] pode-se pensar que uma das obras mais importantes da Poesia Concreta seja justamente o fato de ela se propor como literatura de vanguarda num país subdesenvolvido, agitar aqui questões que diziam respeito às relações da literatura brasileira com a literatura européia ou

³ Neologismo que Veloso usou para descrever a o trabalho de Campos em *Galáxias* "Estou falando de vera. Vera. Eu quero a proesia. Eu quero as galáxias do poeta heraldo de los campos. Quem não comunica dá a dica. Eu quero a proesia", 1970

americana, da literatura como a sociedade industrial, da cultura de massas com a cultura erudita, etc. (FRANCHETTI, 1984, p. 25)

Dentro da crítica dedicada à análise da obra de Haroldo de Campos não se encontrou nenhum trabalho que se preocupe de forma sistemática com a relação teórica do tratamento do signo lingüístico nos diferentes momentos da obra do autor. A questão tem fundamental importância, pois, o signo lingüístico, e, em consequência a forma como a linguagem se organiza poeticamente é uma questão permanente na obra crítica e poética de Campos.

Usaremos como base teórica para a seção sobre Poesia Concreta o trabalho de Paulo Franchetti *Alguns aspectos da Teoria da Poesia concreta* (1986), que revisa criticamente as fases teóricas do grupo Noigandres. E o dossiê dedicado aos 50 anos da Poesia Concreta da revista *O eixo e a Roda* da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Para falar sobre *Galáxias* utilizaremos uma resenha de Flora Sússekind publicada no *Jornal do Brasil*, entrevistas com Haroldo de Campos e o título *Metalinguagem e outras metas* no qual o autor desenvolve assuntos pertinentes para esta pesquisa.

O desenvolvimento deste estudo, como já adiantamos, levará em consideração as seguintes etapas: No primeiro capítulo buscaremos na *Teoria da Poesia Concreta* a noção de palavra, estrutura e forma de organização do poema a partir da leitura que os poetas concretos fazem do *paideuma*⁴ e baseando-nos quase exclusivamente nessa leitura, já que ela se configura como um recorte da tradição que tem um direcionamento específico na Poesia Concreta. Para ilustrar a forma em que se articulam estas instâncias analisaremos o poema concreto “mais e menos” de 1957.

No segundo capítulo, depois de considerações gerais sobre a obra *Galáxias*, pensaremos através da análise de alguns fragmentos quais observaremos a referencialidade e linearidade dos fragmentos, a articulação dos níveis espaço-temporais, a paronomásia ou mistura de línguas levando-nos a pensar a organicidade dos processos de composição do texto e finalmente a compressão

⁴ Acreditamos ser mais produtivo desprender a definição da palavra e dos processos de composição da Poesia Concreta da teoria, pois, para efeitos deste estudo, admitimos que há uma correspondência entre o proposto teoricamente e a prática poética, também porque na teoria esses dados aparecem de forma explícita.

geral dos processos de composição através de sua aproximação à teoria de montagem fílmica do russo Sergei Eisenstein.

No terceiro capítulo, finalmente, tentaremos conectar os pontos de análise a partir das observações realizadas nos capítulos anteriores, a fim de verificar se é possível reconhecer como próximos os momentos da Poesia Concreta e *Galáxias*, considerados os processos de composição poética.

2 POESIA CONCRETA

Trataremos aqui dos procedimentos poéticos de estruturação do material lingüístico da Poesia Concreta, buscando nos textos que compõe a Teoria da Poesia Concreta, pelo filtro da leitura que os concretos realizam da tradição, a lógica de organização do material lingüístico, a definição da palavra como unidade de composição e sua forma de organização no poema.

Para isto, partiremos das sinalizações que os poetas fazem do *paideuma* poético em seus artigos, entendendo que no estabelecimento de sua leitura da tradição, eles recortam pedaços interessantes do procedimento poético de cada um dos autores e correntes estéticas para a construção de sua teoria poética.

Essa leitura da tradição alija do seu caminho tudo aquilo que perturba a sua trajetória. Os poetas concretos passam rapidamente de um autor ao outro, de uma teoria a outra, sem uma argumentação que explicita ao leitor as razões de seus julgamentos ou a possibilidade de tomar a obra desses autores como uma continuidade ou um conjunto passível de síntese.

Tentaremos, dessa forma, elencar e organizar o material contido nesses artigos para entender o aproveitamento do *paideuma* no que diz respeito a dois pontos: A fixação da palavra como unidade mínima e a organização dessas unidades. Como eles só citam as teorias, foi necessário aprofundá-las por outros meios com o objetivo de resgatar os procedimentos referidos, sempre com base no recorte que os poetas concretos estabelecem para cada autor e referência.

2.1 A palavra unidade mínima da composição ideográfica.

A explicação e definição da palavra como unidade principal da Poesia Concreta tem três referentes dentro da TPC: o Futurismo italiano e o Dadaísmo, que buscam a “palavra em liberdade”; Apollinaire e Cummings, que trabalham com a palavra como signo autônomo; e Ezra Pound, que baseia sua teoria da palavra na utilização poética nos estudos do ideograma chinês de Ernest Fenollosa.

Começaremos pelo Futurismo, vanguarda histórica do começo do século XX. Foi um dos movimentos que mais influenciou a procura por uma nova arte. No desejo pela renovação da arte italiana, Marinetti e seus seguidores sintetizam no

Manifesto técnico da literatura futurista (1912) uma contestação explícita à cultura tradicional que se opõe à velocidade do mundo moderno.

Propondo uma arte de ação violenta, o Futurismo traduz o choque e tensão da era industrial na pesquisa das formas estéticas, num esforço por adequá-las ao novo homem. No plano lingüístico prega a abolição do tempo e espaço analógicos através da sintaxe desestabilizadora. Assim, pretendem condicionar uma criação literária que valorize o substantivo – o objeto, e priorize os verbos em infinitivo, além de abolir os advérbios e todos os elementos de conexão, produzindo, por exemplo, compostos lingüísticos dinamicamente sintéticos como homem-torpedeiro e multidão-ressaca (Castro, 1979, p. 37).

Marinetti também propõe eliminar a pontuação, substituindo-a por sinais matemáticos ou musicais, que no conjunto de reformulação lingüística-poética chega à síntese da teoria da “palavra em liberdade” e a uma forma afim de escrita, importantes para outras vanguardas como o Cubismo, o Surrealismo e o Modernismo Brasileiro (Castro, idem, p. 40), e, também, tanto quanto podemos notar nos artigos que estamos analisando, para a Poesia Concreta.

A velocidade da comunicação poética aparece como um dado essencial do Futurismo, especialmente pelo viés de poesia “materialista”, alimentada por sensações brutas e calcadas nas coisas. A dinâmica da velocidade, ritmada por ela em feixes de energias que se desdobram no centro do mundo urbano, permeiam o desejo dos futuristas de adaptar-se a um universo em que o poder do homem sobre a matéria e da matéria sobre o homem aumenta rapidamente.

Os dadaístas avançaram o entendimento da palavra dos futuristas num sentido negativo. Partem da “palavra em liberdade” da vanguarda italiana radicalizando-a: para eles toda obra é uma falsificação porque sua matéria prima, a linguagem, é um sistema de convenções que exige do homem o uso de fórmulas e associações verbais que lhe são externas e artificiais. Segundo eles, isso fere o ser humano porque é uma imposição do coletivo e portanto um abuso de poder (Raymond, 1997, p. 235), daí a valorizar a “palavra em liberdade” como uma manifestação na poesia da espontaneidade da palavra. Essa postura tem vários desdobramentos extremos no movimento como o de negar sua própria produção artística.

De qualquer forma, o Modernismo Brasileiro resgata, pelo menos na sua fase “heróica”, a contestação endereçada ao ambiente comunitário e a conjuntura da

produção artística no Brasil, muito ligada aos valores do parnasianismo e do realismo/naturalista. Após isso, é tônica do movimento a idéia de “Antropofagia”, ou seja, de assimilação crítica dos dados estrangeiros para a produção de uma literatura autônoma e independente. Os desdobramentos dessa primeira vanguarda poética e da Semana de Arte Moderna de 22 permitiram a configuração de uma plataforma para a expansão de uma arte de vanguarda nacional que teve impacto palpável na geração seguinte — Drummond e Mendes — e numa terceira geração, a Poesia Concreta.

Quase trinta anos depois, a Poesia Concreta retoma na esteira desse impulso a questão da pesquisa de formas estéticas, e dos movimentos vanguardistas europeus a questão da “palavra em liberdade”, enquanto as vanguardas européias e o modernismo brasileiro reanimam a utilização material e espacial da folha em branco que Mallarmé tinha anunciado no final do XIX. A relação dessas vanguardas com a teoria da Poesia Concreta está muitas vezes no plano ideológico enquanto movimentos de vanguardas com raízes comuns e interessando a ambientes sócio-culturais muito semelhantes.

Após a definição da “palavra em liberdade”, entra em jogo a noção da palavra como “coisa”, que é a base para os *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire. Há neles, todavia, segundo AC uma “*estrutura evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras*” (TPC, p. 22), imposta ao poema no sentido em que o conteúdo e a forma só se relacionam externamente, o que aproxima a poesia de Apollinaire ao desenho, mais do que de uma funcionalidade material da linguagem.

O critério de avaliação do *pauidema* concreto parece ser o da funcionalidade. Apollinaire teria errado por “*condenar o ideograma poético à mera representação figurativa do tema*” (TPC, p. 21), ou seja, a ideografia, representação gráfica e pictórica de um conteúdo que condiciona o poema a uma referencialidade externa, não é para os poetas concretos interessante.

Por outro lado, a poesia de Cummings entra no *paideuma* concreto como o resultado mais organizado dos princípios propostos pelos dadaístas e futuristas. A utilização minimalista da palavra consegue, assim, radicalizar sua dinamização espaço-temporal, apesar dos riscos de ultra concisão em que o poeta termina, na opinião de HC, caído.

Para Cummings a palavra é físsil. O poema cummingsiano tem como elemento fundamental a “letra”; a sílaba já é, para seus propósitos, um material complexo [...] Interessado na palavra a partir do fonema, orienta-se para uma forma *aberta*, embora a risco de esgotar-se no poema-minuto, frente aos percalços duma sintaxe ainda experimental (TPC, HC, p. 30)

Na série de avanços e recuos que é a história da poesia moderna para os Concretos, o impasse de Apollinaire do desenvolvimento do processo de composição e do recorte de Cummings, definido como “estrutural”, é resolvido por Pound:

Seria preciso que outro poeta surgisse, mais enérgico, mais culto, mais ampla e universalmente dotado e informado, para, partindo de fontes seguras estabelecer definitivamente a noção de método ideográfico aplicado à poesia. Referimo-nos a Ezra Pound. (op. cit.)

Pound é o ápice da linha evolutiva que começou em Mallarmé, os dois “vão se encontrar no campo da estrutura” (TPC, p.22). A noção de estrutura é graduada primeiro pela tipografia funcional e depois pelo ideograma definido por Ernest Fenollosa como um processo de composição em que “(...) *duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas*” (Fenollosa, *apud* AC, TPC, p. 34).

A importância histórica de Pound como organizador do trabalho sobre o ideograma chinês de Fenollosa – *The Chinese written characters* – e do método de composição ideográfico preconizado pelo poeta nos seus *Cantos* e em outros escritores, entre eles James Joyce, é a de um dos articuladores na poesia da teoria de Jakobson da “função poética” (Campos, TPC, p. 14).

Mas, ao contrário da ideografia, que condena o poema à sua representação pictórica, o sistema ideográfico chinês se baseia num fundamento de construção da linguagem que se preocupe com os elementos internos e os processos mentais. Assim, o princípio do método ideográfico de Fenollosa aplicado à sintaxe espacial, isto é, a estruturação da linguagem poética, instrumentalizou a técnica de composição que viria depois, através da análise intrínseca dos caracteres ideográficos do chinês e o japonês. Mesmo sendo uma escrita e uma lógica distantes dos padrões ocidentais, e talvez por isso mesmo, o autor se propôs a estudar os “elementos universais da forma” que constituem uma “poética” e os modos como tais elementos operam nessa poesia. (HC, 1977, p. 32).

A linguagem poética nessa arte se diferencia da linguagem referencial pelo caráter plástico. E apesar do destaque ao aspecto pictórico do ideograma em relação à sua natureza exterior, o método leva em consideração aspectos de estruturação lingüística que podem e foram aplicados às línguas fonéticas por Pound, de um lado, na prática poética e por Jakobson, por outro, no aspecto estruturalista da linguagem na sua forma poética.

A leitura de Pound da teoria do ideograma de Fenollosa se desdobra na PC como a possibilidade de um ideograma concreto que seleciona e organiza os aspectos visuais e ou sonoros dos textos, tendendo a criar uma forma ou estrutura que será percebida ou construída além da similaridade entre o significante e o objeto denotado pela semântica, pela priorização da estrutura da unidade-palavra na disposição e inter-relação delas no poema.

No limite, é o propósito da auto-referencialidade da palavra que a transforma na unidade mínima de significação. Sua organização material “livre” nos textos exerce sua liberdade no sentido de dinamismo. Para isto a palavra tem que ser objeto:

uma arte — não q presente — mas que presentifique

o OBJETO

uma arte inobjetiva? não

: OBJETAL

qdo o OBJETO mentado não é o OBJETO expresso, a expressão tem uma cárie

LOGO:

falidos os meios tradicionais de ataque ao OBJETO (língua de uso cotidiano ou de convenção literária)

um(a) novo(a) meio(língua) de ataque direto à

medula desse

OBJETO

POESIA CONCRETA: atualização “verbivocovisual”

do

OBJETO virtual

(TPC, p.46)

Vale a pena reproduzir o texto desta forma pela maneira como é apresentado, pois, nele, o viés de contemporaneidade é associado à velocidade de comunicação e a incorporação de uma linguagem de meios de comunicação de massa na sua apresentação gráfica. A palavra como objeto, portanto, é um “organismo completo” (TPC, p.44) que a Poesia Concreta pretende atualizar e presentificar, ou seja, fazer presente na medida em que ela não dependa da obrigatoriedade do contexto, e possa ser autoreferencial.

Dessa forma, propõe-se que haja similaridade do significante mentado e o objeto comunicado em contraposição à poesia tradicional, na que o alto grau de subjetividade do poeta ao manipular o material lingüístico e do leitor que nessa abertura dos significantes pode, dependendo do poeta e do poema, abrir uma brecha de ampla de possibilidades de leitura no seu compromisso da apropriação intelectual dos objetos externos.

Portanto, o método concreto seria o de atuação no liame da estrutura de objeto poético virtual, existente apenas em potência ou como faculdade possa ser coisa material, percebida pelos sentidos através de sua atualização na poesia. A percepção do objeto se faz, assim, pelo ressaltado ora dos traços fonéticos, ora morfológicos, ora semânticos, ou todos ao mesmo tempo, se realizando num plano real e por mecanismos objetivos da estrutura na página.

É nessa linha de raciocínio que compreendemos que a Poesia Concreta “*forma*” uma mensagem estética, o que implica que a palavra como objeto seja capaz de fazer-se presente como forma comunicável, fazendo do poema um território de jogo isomórfico, entre fundo e forma.

Portanto, adotando o método ideogrâmico, no qual existe uma dupla motivação de ordem lexical e sintática que encontra nas línguas ocidentais um paralelo diagramático (ou seja, na visualidade), opera nas palavras no nível material, num jogo fonético-semântico de similaridades com a noção de relações que ecoam na gramática da sintaxe.

Assim, a disposição sintático-espacial das palavras através do modelo ideogrâmico descrito por Fenollosa e desenvolvido por Pound, subjaz no princípio da associação por justaposição - sem mediações conectivas - dessas unidades lexicais no sintagma do poema chinês clássico, ou seja uma sintaxe relacional, paralelística e paratática ou assindética (Campos, TPC, p. 75).

Nesse momento poderíamos considerar que “estrutura” para a Poesia Concreta tem dois significados interligados: um no plano da palavra em si e outro na composição macro do poema. Trata-se primeiro da organização e disposição dos elementos essenciais que compõem a palavra-objeto, que vem acompanhado de um modo de construção e formação daquilo que dá sustentação ao poema em sua totalidade. A armação, arcabouço tecido ou formação constituídos de partes diversas, porém afins, define redes de associações que se constroem a partir de correlações e oposições entre os elementos lingüísticos.

Já definida a palavra como o objeto fundamental para a PC, cabe agora pensar na estruturação do poema como um todo complexo e na leitura que os poetas concretos realizam da tradição para chegar a essa noção.

2.2 A organização espaço-temporal do poema concreto.

Para chegar à forma de organização espaço-temporal do poema concreto, propomos a seleção na TPC das bases teóricas extraídas do *paideuma*. Para isto, a partir da leitura dos concretos, recortamos duas referências: a teoria da Psicologia da Gestalt e *Um lance de Dados* (1897) de Mallarmé. Através dos artigos nos quais são elencados os mecanismos de estruturação do poema concreto, buscaremos a contribuição de ambos considerando que o *paideuma* é uma amostra de autores e teorias representativas da modernidade e que tem em comum a idéia de uma nova ordem poética.

Por isso, no artigo *Pontos-Periferia-Poesia Concreta*, AC tenta demonstrar que com *Um lance de Dados* surge um processo de composição poética que encontra correlatos ou desenvolvimentos nas obras de Ezra Pound, James Joyce (1882-1941) e E.E. Cummings (1894-1962). AC define este processo pela palavra “estrutura” embasando-se na teoria da montagem de Eisenstein e no princípio serial do músico Pierre Boulez e a máxima da Psicologia da Gestalt.

Esta última, funciona na PC como um tipo de “filosofia da composição” atuante num nível profundo e essencial do movimento, pois diz respeito à lógica que rege a utilização da palavra e suas formas de interação. Assim sendo, “Gestalt”⁵ é uma palavra alemã de difícil tradução que significaria aproximadamente

⁵ *Psicologia da gestalt*. In: Wertheimer, M. *Pequena História da Psicologia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

configuração, padrão ou estrutura. A escola de *Gestaltqualität* começou na universidade austríaca de Graz sendo seu principal teórico Christian Von Ehrenfels (1856-1932) e se desenvolveu de fato a partir de 1910. Esta teoria considera que a qualidade da forma é um elemento acima dos elementos que compõe um conjunto.

Se numa dada composição de qualquer natureza são alteradas as relações entre os elementos, o todo se modificará. Subseqüentemente, um dos princípios essenciais é que as propriedades das partes dependem da relação entre as partes e o todo, em outras palavras, as qualidades das partes dependem do lugar, papel e função que têm no todo. Ou seja, o todo não é simplesmente a soma das partes.

Alguns princípios desta teoria podem ser importantes para compreender o que rege a composição da PC apesar de que os autores não aprofundem em nenhum momento a teoria, só a citem. Os gestaltistas afirmam que a associação das formas é um processo dinâmico de acontecimentos em que a natureza das coisas conexas é, pelo menos em parte, afetada pela própria conexão.

Os processos psíquicos de associação não são mera aglutinação de informação sem sentido se não que afetam os sentidos externos sugerindo que a natureza das partes é determinada pelo todo, não ao contrário. Desta forma, a mecânica da relação das partes contra-resta às teorias estruturalistas que se baseiam na relação inversa⁶.

Um lance de Dados é o poema fundacional da TPC porque, para AC, sua experimentação está na sua estrutura. Na leitura dos concretos, podemos notar que a relação da Gestalt e o poema de Mallarmé está na explicitação neste último da idéia gestaltiana de estrutura, através da diferenciação da disposição tipográfica e o modo pelo qual se articulam imagens de maneira “funcional”.

Mallarmé é o ideal de composição espaço-temporal moderna para os poetas concretos. Seu poema é uma “obra de arte aberta”, pois, a estrutura “capilarizada” definida por sua forma de organização que por ser “constelar”, é capaz de multiplicar sentidos envolvidos pelo viés de sua organização formal. O poema de Mallarmé subverte conscientemente os conceitos poéticos de tempo e espaço, e ao fazê-lo valoriza graficamente a página e a liberta da sua condição estática de superfície temporalizada pelo ritmo descontínuo do poema.

⁶ A grosso modo, o estruturalismo se propõe a analisar prioritariamente os elementos mínimos de significação da linguagem para poder, desta forma chegar ao todo. Para aprofundar essa noção ver: Bonnici, Thomas. Teorias Estruturalistas. pp 109-121. In: *Teoria Literária, abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.

Destacamos dos comentários⁷ de AC sobre o texto de Mallarmé os seguintes dados: a “utilização espacial da página”, o “emprego de tipos diferenciados”, o “espaço gráfico” e o “uso especial da folha” que têm a função de hierarquizar conteúdos, organizar o material no marco da página, mas não somente. Eles são os modos de operação concretos que guardam em si um conceito revolucionário do espaço e do tempo do poema. A “sintaxe estrutural” é de fundamental importância, ele explica:

A concepção de estrutura pluridivida ou capilarizada que caracteriza o poema-constelação mallarmeano, liquidando a noção de desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim em prol de uma organização circular da matéria poética, torna perempta toda relojaría rítmica que se apóie sobre a “rule of thumb” do hábito metrificante. (TPC, HC, p.30)

Assim, o espaço passou a significar tanto como as palavras. As pausas, os grandes brancos, as dobras de papel, as experimentações tipográficas e a posição assimétrica das linhas são signos que constroem uma poesia que olha para si mesma. A potencialidade que os poetas concretos valorizam no *Lance de dados* é, dessa forma, é a polissemia das imagens, mas, sobretudo a mobilidade espacial do poema.

Nele, o tempo ocorre num ir e vir sincrônicos num espaço que, longe de comportar passivamente os signos poéticos, se configura ele mesmo como estrutura, já que aos brancos, às variações tipográficas e ao formato da página é também conferida a condição de signo.

Essa nova organização do material tem como produto uma nova forma de compreensão da linguagem, cometa AC (TPC, p. 21) “*Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideogramicamente em lugar de analítico-discursivamente*”. Assim, a organização do material e a nova ordem implicam nos dois movimentos existentes no jogo do poema concreto: a leitura e a composição. O poeta ao fazer o poema optará por uma estrutura a priori, e a partir dela

A Poesia Concreta caminha 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

⁷ Em *Pontos-Periferia-Poesia Concreta*, p.18.

(intervenção mais acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra. [...] (TPC, HC, p. 93)

A estrutura orgânica é a estrutura linear, que em poesia se realiza em versos. Ou seja, é a organização sintática que encadeia cada elemento na fala/escrita e se apóia na extensão, por Saussure chamada de *sintagma*, em que, um termo só adquire significado em relação ao que está imediatamente associado. É esse o tipo de composição “palavra-puxa-palavra”, expressão aludida acima por HC, referindo-se a esse mecanismo sintagmático, que é utilizada na poesia tradicional que faz uma aparente escolha estrutural, mas que na verdade se baseia em escolhas estéticas, ao invés da almejada opção dinâmico-estrutural, ainda quando elas possam ser sustadas num campo espacial.

Ou seja, isto pode significar que a composição é diferente do estágio da leitura real do poema e, por isso, teriam lógicas diferentes. Mas de qualquer forma, a prioridade é uma nova relação do todo em detrimento das partes. Desta forma, voltando ao conceito de Gestalt, se o todo não é a soma das partes, o todo é priorizado em relação às partes, e nesse novo vetor a disposição de leitura deve ser outra:

[...] É claro que essa distinção implica uma diferença radical de atitude perante a composição do poema, mais do que, propriamente, uma praxística de trabalho poético excludente. A visão integral da estrutura a ser projetada no papel é algo que qualifica de antemão a tarefa criativa, podendo orientá-la mesmo num caso em que, **na prática, a visão da estrutura resulte de (ou seja provocada por) um jogo inicial de palavra-puxa-palavra.** [Grifo nosso] (TPC, pp.93-94)

A proposição do poema concreto como um poema que se sustente por si mesmo, ou seja, que pede uma leitura sem referentes externos, passa pelo planejamento dogmatizado, não no sentido da dispensabilidade de um contexto que o sustente. Isso seria de fato impossível, pois entraria em choque com o próprio estatuto da linguagem, mas, ao aproximar o fazer poético de uma ciência exata como a matemática, os concretos colocam seus votos numa poesia rigorosamente construída, tal qual a de João Cabral de Melo Neto.

No caso da Poesia Concreta e da tradição vinda de Mallarmé, ou seja, uma escrita que paralisa e cria profundidade no discurso poético, a combinação não-linear de elementos lingüísticos privilegia as figuras de linguagem como aliterações,

assonâncias e repetição de palavras, pois, estabelecem uma relação qualitativa na superfície da língua entre as palavras, e ao invés de uma relação de analogia⁸, uma relação mecânica que permite a dinamização.

Para a PC é preciso que o poema se liberte de sua extensão lógica e linear e nisso podemos notar que o liame relacional da estrutura lingüística permite essa concentração. Nos artigos, porém, não se deixa claro por que a distribuição espacial permitiria a libertação da lógica lingüística, ao final uma lógica estrutural continua sendo lógica. Em *Pontos...* a tipografia funcional aparecia como a condição para a passagem do linear ao estrutural. Talvez o objetivo seja a sugestão de outra lógica possível dentro da lógica da linguagem.

Nesse novo dado do nível “verbivocovisual” antes só apresentado por HC em *A Obra de Arte* relaciona-se esta nova lógica para a qual é necessário uma reformulação da sintaxe :

PROGRAMA:

o POEMA CONCRETO aspira a ser: composição de elementos básicos da linguagem organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança. Como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto (TPC, p. 48)

O que fica claro deste fragmento é que o que regeria a organização sintática desse material, onde os níveis superficiais (isto é, fonéticos e morfológicos) da palavra são destacados, é a relação de proximidade e semelhança. Se as relações sintagmáticas da fala ou da poesia que utiliza versos dependem das relações morfológicas - paradigmáticas - entre os termos da frase (marcas de gênero e número, por exemplo) e dos conectores entre esses termos para a construção de sentidos, a proposta dos concretos é, por outro lado, através da espacialidade e a dinamização das palavras autônomas, estabelecer as relações de forma não-analógica.

Saussure, no *Curso de lingüística geral* (2004, p. 84), propõe como terceiro princípio da linguagem o caráter linear do significante, para o qual o tempo é uma

⁸ Para aprofundar essa discussão ver: CAMPOS, Haroldo de; PAZ, Octavio. *Transblanco*. 2ª edição. São Paulo: Siciliano, 1994. E MEYER-MINNEMANN, Klaus. Octavio Paz – Haroldo de Campos: *Transblanco. Um entrecruzamento de escritas líricas da modernidade*. In: MACIEL, Maria Esther. **A palavra inquieta**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

extensão mensurável numa só direção. A dupla articulação da língua permite a negociação deste princípio no sentido que todos os mecanismos estruturais dependam dele. Os significantes acústicos, em oposição a qualquer outro significante visual (a própria tipologia gráfica) são inegavelmente condicionados à linha temporal, pois, para existirem dependem de uma cadeia de elementos elencados um após o outro.

Vale dizer, não pela pura contigüidade linear, se não que ao subverter a ordem cronológica/linear do sintagma, dar função de similaridade e, portanto, de integradores e conectores aos elementos do eixo paradigmático, a Poesia Concreta propõe que as relações feitas no eixo paradigmático permitam o multidirecionamento da organização do sintagma.

Com o objetivo de exemplificar estas constatações sobre a forma de manipulação estrutural da linguagem, devemos pensar essa questão num poema concreto. Escolhemos o poema de Haroldo de Campos “mais e menos” de 1957:

mais mais

menos mais e menos

mais ou menos sem mais

nem menos nem mais

nem menos menos

Noigandres 4. apud Clüver, 2006 , p. 32.

O poema se compõe de dois advérbios e conjunções e preposições (e, ou, sem, nem) que funcionam como conectores. Eles estão dispostos em numa organização espacial que relativiza a linearidade da sentença e permite que haja outras formas de organização da mesma.

Neste texto a tarefa do leitor é construir a sintaxe e o significado do poema, e a questão visual cumpre a função de encaminhar um desenvolvimento semântico gradual. Vai-se do “mais” até o “menos” numa gradação que se dá numa espécie de

contravenção de um tipo de desenvolvimento silogístico, portanto um desenvolvimento linear.

Não há nada mais para desenvolver senão a estrutura textual. Poderia ser tanto “mais ou menos” como “plus and less”, pois isso não mudaria em grande medida o caráter abstrato do texto que compara apenas comparativos. O poema desenvolve de “mais” a “menos” variando as combinações dos dois termos chaves, primeiro expandindo e então contraindo-se através de conjunções e preposições geralmente encontradas em conexões com eles: “mais ou menos”, “sem mais nem menos”, “nem mais nem menos” .

As mudanças sutis envolvem apenas uma vogal ou consoante, constantemente jogando contra a aliteração do monossílabo “mais” e do dissílabo trocaico “menos”, que têm as mesmas consoantes abertas e fechadas. É um jogo de adesão e subtração, de construção e desconstrução de blocos de frases paralelas: “mais mais” é paralela a “mais menos” – constituindo o primeiro bloco, visualmente indicado pelo alinhamento das letras iniciais e finais. A linha 2 é estendida para “menos mais e menos” (ou “menos mais mais menos” -“e” se torna sinônimo de mais), e “mais e menos” numa redução da segunda linha chama por “mais ou menos” formando o segundo bloco.

A linha 2 do segundo bloco é estendida para dar “menos sem mais” o que sem o “menos” se transforma na primeira linha de um novo bloco: “sem mais” , conseqüentemente a linha do terceiro bloco tem que ser “nem menos” e somado ao “nem menos” há uma frase reversível e essa inversão forma o quarto bloco. “nem mais nem menos” leva a “nem menos menos” a frase negativa termina na única combinação dos termos-chaves que ainda estava faltando: “menos menos”, o próximo passo leva de volta circularmente a “mais mais” .

Baseando-se na totalidade semântica, no som e na disposição do material verbal que tem como função tornar o material viável, o leitor deve considerar que os conectores podem ser também sinônimos dos termos-chave, ou seja, “e” equivale a “mais” no sentido de adesão e “sem”, “nem” e “ou” funcionam como oposto de “e”. Na questão da estrutura visual, que não sendo idêntica à forma do poema configura uma estrutura puramente funcional para a interação e constituição do material em varias direções de leituras possíveis, tornando o texto constelar.

Constatamos que para a Poesia Concreta que se coloca como projeto, com todas as implicações que isto tem, é necessário um planejamento completo e

complexo do poema. No poema *mais e menos* uma leitura tradicional, da esquerda para direita, é possível, assim como uma leitura dos blocos, da direita para a esquerda ou de baixo para cima. Já que o poema não guarda narratividade e não tem exatamente um conteúdo específico a comunicar. Ele se comunica na medida em que o leitor aceite entrar no jogo de tentar reformular a direção em que os elementos se associam.

Tanto “mais menos menos mais e menos” como “menos e mais menos menos mais” são possíveis pois a estrutura e a sintaxe organizacional o permitem. Do ponto de vista da composição, essa “sintaxe” está prevista de forma matemática. O leitor, de certa forma, tem como única escolha não o significados, mas o jogo lingüístico em si.

A falta de conteúdo de referencial externo do poema produz o destaque na interação das palavras como um todo independente, como um objeto que pode ser percebido pelos sentidos e que converge num pensamento ou idéia. A profundidade ou “constelatação” prevista na composição estão presentes no sentido da liberdade que a não atrelação à linearidade permite, já que a dispensabilidade de uma possível narratividade possibilita, sobre tudo, fazer uma leitura na base da dialética de formas. Podemos afirmar a partir disto que o tempo em si tem uma função de estagnação e provoca que em conjunto e em relação ao espaço, a duração relativa das coisas que criaria a idéia de presente, passado e futuro, seja subvertida para alcançar a tentativa de um período contínuo e indefinido no qual os eventos da linguagem se sucedem.

2.3 À guisa de conclusão: o plano-piloto da Poesia Concreta

O *Plano-piloto para a Poesia Concreta* é uma colagem de todos os referências teóricos dos artigos publicados de 1956 até 1960 e uma síntese em que se explicitam alguns conceitos programáticos para o entendimento da proposta concretista: 1) com a abolição do verso, na criação de uma modalidade lingüística específica: *verbivocovisual*; b) o espaço gráfico é funcional, um componente mais da estruturação do poema; c) com a nova *estrutura espaço-temporal*, as palavras são apresentadas numa estrutura dinâmica de múltiplos movimentos simultâneos.

Segundo Franchetti, a Poesia Concreta busca sempre a consecução de obras inspirada na tradição erudita, que lhes permite ter os subsídios teóricos para a

construção de uma obra atuante no âmbito da cultura erudita, mas que utilizasse procedimentos ou recursos típicos da *mass mídia*: não se trataria de uma tentativa de “massificar” a produção erudita, mas sim de “eruditizar” a comunicação de massas. (FRANCHETTI, 1989, p.72).

Mallarmé deu o primeiro salto nos elementos de composição, na divisão prismática da idéia, ou seja, a possibilidade de dinamizar a composição e a leitura de poesia pelo uso espacial da folha. A referência ao poeta francês é sintomática, numa análise feita pelos poetas concretos, uma vez que o movimento concretista, como explicado acima, incorpora programaticamente as propostas de Mallarmé e procura fazer com que a configuração ideogrâmica contribua para romper com a diacronia da estrutura do verso, impondo-lhe um parâmetro sincrônico.

Pound e seu método ideogrâmico em que “(...) *duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas*” coincide com a teoria gestaltiana de estrutura: o todo não é simplesmente a soma das partes. Cummings e Apollinaire na atomização da linguagem e por conjugar o espaço do poema com a expressão verbal dinâmica estrutural da palavra: “palavra-coisa no espaço-tempo” a comunicação verbal e não-verbal como fenômeno de “metacomunicação” desenvolvida pela Poesia Concreta como um “mínimo múltiplo comum da linguagem” pela sintaxe mecânica.

Duas referências da poesia brasileira que, por conta do recorte do trabalho não pensamos aqui e merecem comentário, são: Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto. O Oswald dos poemas-minutos e João Cabral da *Antiode*, no balanço final da TPC entram no *paideuma* pelo viés da atualização na poesia brasileira das questões da nova linguagem das vanguardas européias e pela renovação da pesquisa estética no país.

Tentamos neste capítulo recortar a teoria de composição da Poesia Concreta da palavra como unidade e a lógica de composição sintática do método ideogrâmico como estabelecedor da relação de elementos materiais das palavras. A interação dinâmica das palavras produz uma associação de idéias que agem por imagens propriamente ditas, e pode ser chamada de metáfora estrutural.

3 GALÁXIAS

3.1 Descrição do texto: a forma e a epifania.

A preocupação de Haroldo de Campos com a estruturação dinâmica do poema longo atravessa sua obra com exemplos anteriores à Poesia Concreta — *Thálassa Thálassa* (1951) e *Ciropédia ou A educação do príncipe* (1952) — e posteriores como os poemas *Finismundo: A última viagem* (1980-1990) e a *Máquina do mundo repensada* (2000). Em 1963, colado cronologicamente na experiência concreta, o poeta começa a escrever *Galáxias*, que estruturado híbridamente, dinamita os limites entre a poesia e a prosa.

Composto de cinquenta fragmentos, o texto coloca em discussão questões lingüísticas, metapoéticas e a transgressão de gêneros, através de uma estrutura circular, possibilitando uma leitura a partir de qualquer de suas páginas, sem prejuízo à compreensão da totalidade da obra, uma vez que em cada um dos fragmentos está contida a sua chave reveladora.

Em palavras do autor, o texto apresenta como vértebra semântica “o livro como viagem ou a viagem como livro”, podendo cada leitor traçar seu próprio percurso de leitura, de modo que, em cada fragmento lido estão reservadas as combinações de palavras aparentemente inconciliáveis, do dialogismo das línguas e das linguagens, do dinamismo e da sonoridade verbal.

Por tal fisionomia, *Galáxias* é, em amplo sentido, uma celebração às linguagens, da verbal à não verbal, em que a “*proesia*”, abre suas portas para infinitas formas de significado. Estão todas nele, seja sob o traje da referência ou citação, seja na própria materialidade da escrita.

Como se vê, *Galáxias*, desde seu esboçamento, já possui um caráter experimental, afeito a mutabilidades formais, constituindo-se, por excelência, em um “livro de ensaios”, onde a linguagem atua viva, dinâmica, pulsante. E isso significa estabelecer para a poesia um campo de visão mais amplo que o da auto-referencialidade, nunca a deixando de lado.

Somente quatro anos depois de concluído oficialmente o projeto de Poesia Concreta, publica os primeiros 13 fragmentos na revista *Invenção* (São Paulo, número 4, dezembro de 1964). No número 5 da mesma revista, mais 12 fragmentos

e ainda trechos avulsos aparecem em vários suplementos literários dos anos 70 como *Flor do Mal*, *Navilouca*, *Polem*, *Código* e *Quorpo estranho*⁹.

Os 50 fragmentos estão todos dispostos na página direita do livro, deixando a esquerda vazia, sem numeração de páginas, pontuação ou qualquer marca de organização além da própria linearidade inerente ao livro. Forma assim, num primeiro olhar ao texto, vários blocos de texto corrido, muito diferentes de qualquer poema concreto e, aliás, parecendo de fato algo contrário à estética concreta.

O número de linhas/versos de cada fragmento varia entre 43 e 46, totalizando aproximadamente 2000, o que se condensou do projeto inicial¹⁰ de 100 páginas, à metade. Além de ter sido pensado como um texto não encadernado, no qual só a primeira e a última páginas fossem fixas, o projeto foi reelaborado pela sua dificuldade de edição, mas também por incentivo de Guimarães Rosa. Lembra Campos o comentário do autor de *Grande Sertão: Veredas*: "Você não sabe o que tem nas mãos. Isto é o demo. Esta sua prosa é o demo. (...) Mas veja: não publique em folhas soltas, faça um livro comum, costurado... não dificulte o difícil..." (Rosa *apud* Campos, 1922, p. 273).

Em entrevista à revista literária hispano-americana *Vuelta* em 1978, intitulada *La poesía concreta según Haroldo de Campos*, quando *Galáxias* ainda não estava concluído, o poeta descreveu-o, em relação ao projeto de Poesia Concreta, nos seguintes termos:

La otra línea está en mis **Galaxias**, largo texto empezado en el 63 y que todavía sigo escribiendo; un texto donde las fronteras entre poesía y prosa son abolidas, y que recupera sincrónicamente, por así decir, la "prehistoria" barroca de mi poesía concreta (en dicho sentido, las Galaxias dialogan con **Ciropedia o la educación del príncipe**, otro texto mío del 52 en el cual trabajo, por primera vez, con la palabra-montaje joyceana, aunada a un control minucioso del ritmo o "pulsación" material de las frases, más bien de los "bloques" sincopados de frases en el marco de la página). En esta segunda línea, la expansión semántica, la exfoliación de los vocablos, la "conglutinación" fónica son los dispositivos activados.

Assim, *Galáxias* é pensado pelo próprio autor como outra linha poética, próxima à poesia anterior ao projeto concreto, situando o texto num diálogo estético

⁹ Caberia a outro estudo pensar a importância destas publicações desde os anos 50 na vinculação da teoria literária e da poesia propriamente dita.

¹⁰ Projeto explicitado num texto publicado junto os primeiros fragmentos de *Galáxias*, intitulado *Dois dedos de prosa sobre uma nova prosa*.

com o Barroco, ou o Neobarroco¹¹. A ligação com a poesia anterior à Poesia Concreta é posta pelo autor no procedimento de palavra-montagem da prosa de James Joyce (como em *Finnigans Wake* de 1939). No depoimento há dois comentários essenciais: procedimento de composição da poesia anterior (controle minucioso do ritmo ou pulsação material das frases, ou blocos de frases “sincopados”, expansão semântica, esfoliação ou capilarização de vocábulos e aglutinação) e o delineamento de um possível movimento na sua poética que vá em direção de retornar ao verso ou de não eliminá-lo, ao mesmo tempo contanto com toda a carga teórica e estética da Poesia Concreta.

Nesses comentários podemos notar que considerada como outra linha poética, nossa hipótese de que há uma ligação no sentido de modos de composição entre a Poesia Concreta e *Galáxias*, na qual o movimento de retorno a uma estética anterior, isto é ao verso, está impregnada pela busca da concretude da expressão e não abdica necessariamente do princípio mais fundamental da PC: a negação da forma retórica discursiva para a poesia.

É nesse sentido que neste capítulo tentaremos, através da análise de alguns fragmentos, entender como se dá o mecanismo de composição de *Galáxias*, para no capítulo seguinte tentar estabelecer as possíveis relações do texto com os procedimentos da PC.

Com o objetivo de apresentar um quadro geral do livro, aproveitaremos o trabalho de K. David Jackson¹² que oferece o seguinte quadro panorâmico, pensado sob o critério de conteúdo e espaço geográfico da “viagem” de cada um dos fragmentos, além das referências e núcleos temáticos estéticos dominantes em cada um deles:

Fragmento	Área/ Espaço	Referências literárias e estéticas/ núcleo temático
1. e começo aqui	Fábula	Divina Comédia
2. reza calla y trabaja	Granada	Lorca, Antonio Machado
3. multitudinous seas	Mar	Pound, Borges, MacBeth
4. no jornalário	Jornal	Dante, Paradiso

¹¹ Um estudo sobre este tema é a dissertação de mestrado defendida no programa de pós-graduação da Universidade Federal Fluminense, intitulada *Galáxias neobarrocas: poesia e visualidade em Haroldo de Campos* de Antonio Francisco de Andrade Junior em 2006, no qual o autor relaciona o racionalismo formal da Poesia Concreta à experiência visual neobarroca na obra de Campos.

¹² *Traveling in Haroldo de Campos's Galáxias: A Guide and Notes for the Reader*

5. mire usted	Córdoba	Arabista
6. augenblick	Stuttgart	Galeria de arte
7. saamegato	Praga	Haikai, Bashô, Buson (1716-84)
8. isto não é um livro	Génova	Conto de Cortázar
9. açafão	Roma	Cartão postal
10. ach lass sie quatschen	Alemanha	Sinagoga
11. amorini	Itália	Pompéia
12. um avo de estória	Espanha	San Sebastián, mosaico romano em Colona
13. esta é uma álealenda	Paris	Artaud
14. ma non dove	Ravvisano, Itália	Textos de Carducci; Sousândrade
15. circuladô de fulo	Brasil	<u>Arte popular nordestina</u> ¹³
16. um depois um	Alemanha	Bêbados numa estação de Colônia
17. uma volta inteira	Karlsbücke, Praga	Baudelaire
18. cheiro velho	Roma	Férias de AC; Cassiano Ricardo
19. como quem escreve	Lituânia	<i>Bad faith</i>
20. não tiravam o chapéu	Madrid	Tourada; telejornal
21. e brancusi	Stuttgart	Ovo de Brancusi
22. hier liegt	Colônia	Exposição de Lorca
23. neckarstrasse	Tübingen	Schiller, Goethe, Sófocles, Hölderlin, Bloch
24. a liberdade	Manhattan	Safo, Mondrian, Lorca, Vozniesski, Sousândrade
25. aquele como se chamava	N. York/ México D.F.	Estradas mexicanas
26. apsara	Boston	Pintura de Kenholz
27. sob o chapéu	San Francisco	William Carlos Williams, Ferlinghetti
28. ou uma borboleta	Nova York	Tchuang-se
29. poeta sem lira	Los Angeles	Ode de Píndaro, Hölderlin, Novalis, Henry Miller, Arthur Miller, Marilyn Monroe, Bashô
30. pulverulenda	Argentina	Tangos de Buenos Aires, Orson Wells

¹³ As informações sublinhadas estavam incompletas no quadro original e foram adicionadas por nós.

31. o que mais vejo aqui	Fábula	
32. Na coroa de arestas	Andalucía	Tríptico
33. mármore ístrio	Venecia, Rapolla	Pound
34. calças cor abóbora	Washington D.C.	Movimento negro
35. principiava a encadear-se	Washington D.C.	Galdós, Goya
36. eu sei que este papel	Nova York	Barbarella
37. cheiro de urina	Salvador, Bahia	<u>Nordeste</u>
38. o ó palavra ó	Mariana, Minas Gerais	Nossa Senhora do Ó
39. circulado de violeta	França	Monet em Paris
40. como quem está num navio	Cluny	Mulher num café, Rafael
41. tudo isto tem que ver	Escrever	Joyce
42. a criatura de outro	Fábula	Sânscrito
43. vista dall'interno	Itália	
44. cadavrescrito	Fábula	Rabelais
45. mais uma vez	Mar	Joyce, Polifo
46. esta mulher-livro	Papel	Galatéia
47. passatempo e matatempas	Fábula	Macunaíma, Propp
48. nudez	Nova York	Circo em Nova York, Rilke
49. a dream that hath no botton	Blumenau, Desterro, Santa Catarina	Dr. Fritz Müller, Darwin, Agassiz, Pound, Oswald de Andrade, Volpi, Fauto, Don Juan
50. fecho encerro	Fábula	Pássargada, rios de Sobolos, Dante, Snow White.

Neste panorama se evidencia a ampla gama de temáticas e referências que envolvem o texto. Tanto nas referências de lugares como nas estéticas apresentadas no quadro, podemos notar que *Galáxias* é um conjunto de textos que amarra as diversas instâncias reportadas pela idéia do livro como viagem, reiteradamente colocada num sentido meta-literário e possuindo um espaço e tempo de partida que é o do próprio ato de escrita.

Os fragmentos selecionados com o objetivo de tentar desvendar o processo de composição são: o primeiro e último, em que observaremos a linearidade e a referencialidade; o fragmento oitavo, em que pensaremos a articulação dos níveis espaço-temporais e finalmente o fragmento 43, em que discorreremos sobre o processo de composição por montagem e a organicidade da construção lingüística.

Enumerados desta forma por nós, considerando a seqüência em que aparecem em *Galáxias*, eles são uma amostra dos processos de composição da obra. A partir destas observações, acreditamos poder conceber os procedimentos de composição e organização do material poético da obra sem perder de vista a relação da dinâmica de forma e conteúdo.

No que diz respeito à referencialidade, consideramos pertinente ressaltar de saída que o ponto de vista do “eu” que se articula poeticamente no texto, apesar de sua existência como tal, não é confessional, pois se multiplica e redefine na medida em que os painéis são apresentados, já que, como dissemos, sua presença está ligada ao ato de escrita. Tem-se no conjunto de *Galáxias*, desta forma, a independência narrativa ou de desenvolvimento de conteúdo dos diferentes painéis que Rodrigo Guimarães (2006, p. 19) descreve como

“(...) um poema longo, com uma linguagem híbrida (mistura de prosa e poesia), permitindo a presença de um “eu lírico” (não confessional) numa escritura que comporta alguma discursividade e momentos epifânicos.”

A epifania entendida como uma apreensão ou percepção da natureza ou do significado essencial de alguma coisa do mundo, ou seja, como uma apreensão intuitiva do eu que fala de algo inesperado, resulta simbolicamente reveladora já que resulta na conexão que vislumbramos com a poesia anterior à concreta. Mas também há no livro uma dimensão épica, vinda da tradição oral de poesia, que exaltava episódios da tradição heróica de uma comunidade em que as vozes coletivas e individuais – as épicas e epifânicas - se misturam numa narrativa fragmentada, que tende, como tentaremos constatar, à unificação do signo através do planejamento minucioso da sua apresentação.

3.2 Análise dos fragmentos de *Galáxias*.

3.2.1 Primeiro e último fragmentos: a sobreposição do paradigma ao sintagma e a linearidade aparente; a auto-referencialidade.

Iniciaremos o trabalho pelos fragmentos 1 e 50, primeiro e último respectivamente, que segundo HC deveriam ser os únicos fixos do texto. Como anota o poeta (1992, p.270) eles são inversos simétricos um do outro, uma espécie de palimpsesto. Um sobre outro, eles declaram o começo e fim de *Galáxias*: “e começo aqui e meço aqui este começo (...)” e “fecho encerro reverbero aqui me fino aqui (...)”. Ambos marcam um “eu” que escreve e um lugar poético de onde se fazem a escrita. Uma escrita que, pelas características que observaremos na análise, tem traços de fala, ou meio-termo de ambos.

No primeiro painel, a simultaneidade da escrita e da leitura se constrói num espaço-tempo marcado pela presença de “eu” que apresenta o ato da escrita como o de reconstruir uma realidade específica, que é o da escrita. Trata-se em alguma medida, de um auto-retrato do escrever, o qual, marcado por signos positivos e negativos, se configura como espelho do “eu” que escreve e de quem se dirige o texto, já que a marca do eu implica discursivamente sempre a presença do “tu” para o qual se fala em contraposição e para declarar um lugar enunciativo.

1. e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
2. e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
3. não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
4. mil página escrever milmapáginas para acabar com a escritura para
5. começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso
6. recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é
7. futuro do escrever sobrescrevo sobreescravo em milumanoites miluma-
8. páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas
9. mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever
10. é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo
11. descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e
12. forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro
13. um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro
14. ser do livro é a viagem por isso começo (pois) a viagem é o comêço
15. e volto e revolto (pois) na volta recomeço reconheço remeço um livro
16. é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro
17. e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo
18. da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro
19. todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-
20. comêço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do
21. comêço afunila o comêço no fuzil do fim no fim do fim recomeça o .
22. recomêço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e

23. regressa e retece há milumestórias na mínima unha de estória por
 24. isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória mes desconta
 25. ou me descanta o avesso da estória que ~~pode ser~~ escória que ~~pode~~
 26. ~~ser~~ cárie que ~~pode ser~~ estória ~~tudo depende da hora tudo depende~~
 27. ~~da glória tudo depende de~~ embora e nada e néris e reles e nemnada
 28. de nada e nures de néris de reles de raio de raro e nacos de necas
 29. e najas de nillus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e
 30. nenhumzinho de nemnada nunca ~~pode ser~~ tudo ~~pode ser~~ todo ~~pode ser~~ total
 31. tudosomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro
 32. e aqui me meço e começo e me projeto eco do começo eco do eco de um
 33. começo em eco no soco de um começo em eco no oco eco de um soco
 34. no osso e aqui ou além ou alguém ou láacolá ou em toda parte ou em
 35. nenhuma parte ou mais além ou menos alguém ou mais adiante ou menos atrás
 36. ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo
 37. rés começo raso começo que a unha-de-fome da estória não me come
 38. não me consome não me doma não me redoma (pois) no osso do começo só
 39. conheço o osso o ossso buco do começo a bossa do começo onde é viagem
 40. onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha
 41. onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanilla é vigília
 42. é cintila de centelha é favila de fábula é lumínula de nada e descanto
 43. a fábula e desconto as fadas e conto as favas (pois) **começo a fala**

Os versos apresentam de 18 a 24 sílabas, com o que poderíamos afirmar que existe uma certa regularidade na sua extensão. Mas, os impulsos semânticos se organizam de forma a amarrar uma linha/verso com outra, por exemplo, na passagem da primeira à segunda linha: “(...) *recomeço e remeço e arremesso / e aqui me meço* (...)” de forma que um impulso fônico-semântico não coincide necessariamente com uma linha, senão que se fragmenta para concluir-se na linha seguinte.

Como pode-se notar no destaque que fizemos na reprodução do texto, a partícula “e” é responsável pela coesão de um e outro impulso semântico. Porém, há no texto outros mecanismos de coesão que induzem à continuidade sintática: nas linhas 16 e 17 temos “*cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página(...)*”, que por vezes forçam uma ordem de apresentação do conteúdo que resulta não-natural, pois faz uso de recursos formais da língua falada como a constante reiteração de estruturas frasais, que termina criando um paralelismo que reafirma idéias específicas e prolifera outras novas.

Nesse sentido, as partículas que constroem a tessitura por reiteração — tais como a conjunção aditiva “e” e elemento anafórico “*por isso*” — têm como resultado a coesão interna, entendendo-a como um conceito semântico, realizado através do sistema léxico-gramatical. Genericamente, os mecanismos de coerência mais

produtivos no texto são os de referência (pessoal e demonstrativa, “eu”, “neste” e “aqui”) e os de conjunção (aditiva e adversativa “e”, “por isso” e “pois”).

O ritmo se dá pela composição por justaposição das unidades frasais, que se tecem pelos mecanismos de coesão já citados. Temos, então, nas primeiras três linhas os fragmentos de sentenças:

- (1) [*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso/ e aqui me meço (...)*] (linhas 1-2)
- (2) [(...)*quando se vive sob a espécie da viagem o que importa/ não é a viagem mas o começo da*¹⁴*(...)*] (linhas 2-3)
- (3) [*escrever mil página escrever milumapáginas para acabar com a escritura para (...)*] (linhas 3-4)

Em português, a estrutura básica da frase simples se compõe de sujeito, verbo e objeto, por isso, consideramos que a partir da junção de unidades complexas (que têm mais de um verbo e a concatenação de várias frases simples, como no caso acima exemplificado), a frase se sustenta como a unidade mínima de significação do texto. É ela que contém os significados articuláveis um ao outro, completando semanticamente seu significado com os demais fragmentos de frase. Assim, no esquema que propusemos, a unidade 1 e 3 estão intercaladas pela unidade 2, já que a união semântica da primeira com a terceira se faz pelo elemento anafórico “*por isso*”. Esta mecânica de composição tem a função de induzir a atenção do leitor ao sentido do que está sendo construído no texto através da organização do material frasal.

Haroldo de Campos comenta no anexo da edição da 34 que o fragmento tem uma escansão de versículos bíblicos : “Gênese (bere’shith) do livro” (2004, p 119). A característica da poesia hebraica, não é a rima e nem a métrica, e sim o paralelismo. Esse recurso literário consiste na equivalência no pensamento ou da linguagem entre as unidades de cada cláusula. Nos fragmentos em questão, existe uma grande variedade desses paralelismos com a repetição de uma idéia em outras palavras, como por exemplo, na bíblia temos: "Israel entrou no Egito, e Jacó peregrinou na terra de Cam" (Salmo, 105.23), onde se verifica o mesmo conteúdo

¹⁴ Uma das poucas elipses do texto, pouco orgânica em termos de língua não-literária, é interessante porque passa a impressão de circularidade e retorno característica do conjunto de *Galáxias*: “quando se vive sobre a espécie da viagem o que importa / não é a viagem mas o começo da” (viagem)

dito de outra forma. Assim, no que diz respeito à proximidade de *Galáxias* com este tipo de expressão, os paralelismos de estruturas que se repetem ou circulam a mesma idéia.

Apesar de que os impulsos semânticos do texto serem longos, aproximando-se aos versículos bíblicos, não dão impressão ao leitor incontinência verbal, pois a repetição avança planejadamente na explanação do conteúdo.

O paralelismo das estruturas que verificamos se relaciona desta forma, ao mecanismo de paralisação, ou de não renovação da informação, no sentido de um desenvolvimento narrativo possível. Antes, esta mecânica permite que assim organizadas as unidades, o conteúdo seja regido pelos mecanismos de reiteração e proliferação, que terminam por atualizar o conteúdo reiteradamente.

A reiteração de temas, que uma vez retomados, têm a capacidade de proliferar e avançar gradualmente os significados, até entrelaçar os temas, que tentaremos esquematizar da seguinte maneira: tendo em vista que a idéia inicial é a de “começar” (tema 1) a segunda é a de “escrever” (tema 3), que se intercala, como vimos, pela idéia de “viagem” (tema 2), há um impulso semântico que começa no final da quinta linha e retoma o primeiro tema - (...) por isso / recomeço por isso arremeço por isso teço(...) indo até a décima linha, na que há a reiteração dos temas 1 e 3 mais o tema espaço-temporal 4 “tempo-página”.

As retomadas dos temas sempre aparecem somadas às proliferações de significados, sendo nesta mecânica que o texto logra sua multiplicidade de sentidos, já que as marcas de paralelismo estão tanto nas estruturas sintáticas, como e principalmente nos itens lexicais, que dialogam entre si fonética e morfologicamente, vale dizer, no eixo paradigmático da seleção.

A reiteração dos mesmos itens lexicais e a contigüidade de termos pertencentes a um mesmo campo semântico atua como mecanismo válido de coesão. Os elementos que acabamos de apontar são algumas possibilidades, o que não significa que não seja possível fazer o apontamento de outros: o grau de racionalidade da construção do texto, somado à complexidade de sua atuação em múltiplos níveis lingüísticos, permite que os resultados de leitura sejam específicos e dependam da atenção e da profundidade do leitor.

Outro exemplo dessa mecânica encontra-se nas linhas 27 a 30, nas quais a redundância cerca a noção de “nada” no nível sonoro: “(...) *e nada e néris e reles e nemnada / de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas / e*

najas de nillus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e / nenhumzinho de nemnada nunca(...)” no qual verificamos, somado a partícula “e” como um dispositivo próprio da oralidade, está a repetição de sons, dar-se-á o ritmo do texto. Desta forma, a paronomásia funciona como integradora dos elementos sonoros no sentido se ora articular a progressão semântica, mas também como elemento integrador e de coesão

Fechando esta leitura, o quinto tema destacável é do “livro” (5). O sexto tema — linhas 13 a 18 que é a soma do 1, 2, 4 e 5 — no que há uma lógica sincrônica de significados, já que não é continua por dar-se como superposição de fragmentos. No sexto tema o acréscimo da relação começo-fim, compõe o sétimo tema — linha 19 a 23. O oitavo é a adesão ao anterior do tema “*nada*” ou “*tudo*”, no que se relativiza o espaço e o tempo do próprio texto falando de si (“*pode ser tudo pode ser todo*”, linha 30). Daí em diante se dá ênfase ao tema 2 (viagem) para encerrar com a declaração que retorna prolifadamente ao primeiro: *pois começo a fala*.

No fragmento 50, (de 1973) por sua parte, a referencialidade marcada pelo “*aqui*” — assim como no fragmento primeiro, no que o lugar é o mesmo — é o mecanismo mais forte de delimitação espaço temporal do lugar de escrita. É também uma reflexão da escrita do livro como objeto (“*desencadernei meu caderno/ livro meu meu livrespelho*” linhas 14-15) encerrando-se a viagem, o “*tu*” agora se explicita como o próprio livro ou o leitor.

1. fecho encerro reverbero **aqui** me fino **aqui** me zero *não canto não conto*
2. *não* quero anoiteço desprimavero me libro enfim **neste livro neste vôo**
3. me revôo mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa
4. *nãomais*não mais que destempero joguei limpo joguei a sério **nesta sêde**
5. me desaltero me descomeço me encerro no fim do mundo o livro fina o
6. fundo o fim o livro a sina não fica traço nem seqüela jogo de dama ou
7. de amarela cabracega jogo da velha o livro acaba o mundo fina o amor
8. despluma e tremulina a mão se move a mesa vira verdade é o mesmo que
9. mentira *fição* *fição* tesoura e lira que a mente toda ensafira e
10. madriperla e desatina cantando o pássaro por dentro por onde o canto
11. dele *afina* sua lâmina língua enquanto língua enquanto a língua mais lamina
12. **aqui** me largo foz e voz ponto sem nó contrapelo onde cantei já não
13. canto onde é verão *faço* inverno viagem tornaviagem passand'além
14. reverbo *não conto não canto não quero* desencadernei meu caderno
15. livro meu meu livrespelho *dizei* do livro que escrevo no fim do
16. livro primeiro e se **no fim deste** um um outro é já mansageiro do
17. novo no derradeiro que já no primo se última escribescravo tinteiro
18. mostro gaio velho contador de lériaslendas **aqui** acabadas **aqui**
19. desabas **aqui** abracadabracabas ou abres sésamoteabres a setesetrelas
20. cada uma das setechaves sigilando à tua beira à beira-ti beira-
21. —*nada* vocêvoz *tutres*variantes tua gaia sabença velhorrevelho contador
22. de palavras de patranhas parêmias paralendas rebarbas falsário de
23. rebates *finório* de remates useiro de vezos e vezeiros de usos

24. *tuteticomigo conoscovosco contigens est quod potest esse est*
25. *non esse tudo vai nessa foz do livro nessa voz e nesse vós do livro*
26. *que saltimboca e desemboca e pororoca nesse fim de rota de onde não*
27. *se volta porque no ir é volta porque no ir revolta a reviagem que*
28. *se faz da maragem de aragem de paragem de miragem de pluma de*
29. *aniagem de téssil tecelagem mostrogaio boquirroto emborcando o*
30. *teu solo mais gárrulo colapsas aqui neste fim-de-livro onde a fala*
31. *coalha a mão treme a nave encalha mestre garço velhorrevelho*
32. *mastigador de palavras malgastas malagaxas laxas acabas aquiacaba*
33. *tresabas sabiscôndito sabedor de nérias com tua gaia sabença teus*
34. *rebus e rebojos tuas charadas de sonesgas sonesgador de fábulas*
35. *contraversor de fadas loqüilouco snobishomem arrotador de vantagem*
36. *infusor de ciências abstrator de demência mas tua alma está salva*
37. *tua alma se lava nesse livro que se alva como a estrela mais d'alva*
38. *e enquanto somes ele te consome enquanto o fechas a chave ele se*
39. *multiabre o finas ele se translumina essa linguamorta essa*
40. *moura torta esse umbilifio que te prega à porta pois o livro é teu*
41. *porto velho faustinhausto mabuse da linguagem persecutado por teus*
42. *credores mafistofamélico e assim o fizeste assim o teceste assim*
43. *o deste e avrà quase l'ombra della vera constellatione enquanto a*
44. *mente quase-íris se emparadisa neste multilivro e della doppia danza*

Neste fragmento se encerra o espaço e o tempo disposto para a encenação das narrações e vozes. Há nele a nomeação de uma realidade que somente existe como tal na própria linguagem. A referência, desta forma, une o mundo “real” e o mundo imaginário pela linguagem. O leitor, ou a quem se dirige o texto, tem a missão de compreender, ou pelo menos empreender, a viagem da linguagem poética na qual o tempo e espaço, como realidade nomeada, é alterado e limita o texto permitindo sua existência.

A frase final — “*avrà quase l'ombra della vera constellatione enquanto a mente quase-íris se emparadisa neste multilivro e della doppia danza*” — é uma chave de leitura para a compreensão de *Galáxias*, pois sua leitura como uma dança dupla, de duplos significados, duplas leituras, precisa de dois: o autor que compõe a obra e o leitor que a faz existir no momento da leitura.

O *eu* que se articula no texto, concordamos com Guimarães, não é confessional, pois guarda um tipo de confissão oca de antecedente. Várias vozes se entrelaçam para formar a tessitura concisa do texto, falas do “eu” ou de “outros” se confundem com as vozes narrativas.

Nossa defesa da linearidade aparente do poema se baseia na idéia sausseriana de que a língua é duplamente articulada, constitui-se da seleção dos elementos lingüísticos no eixo paradigmático para formar no sintagma seqüências de encadeamento linear. Sendo assim, a função poética determiná-se na interação

do sintagma e do paradigma, segundo Jakobson, quando se coloca ênfase no arranjo da fase material da mensagem propriamente dita.

Assim, ainda segundo Jakobson, são dois os princípios básicos de arranjo de linguagem: a seleção e a combinação, quem fala seleciona palavras adequadas e as combina para formar a mensagem. Todas as possibilidades que conhecemos para designar um determinado objeto ou ser, constituem o paradigma e as possibilidades que temos de arranjá-las segundo regras pré-estabelecidas (sujeito, verbo e objeto) correspondem ao sintagma. Na função poética, os dois eixos da linguagem sofreram uma seleção e uma combinação especial, com apelo estético.

As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante. Tradicionalmente a poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, por outro lado, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa está imbuída de função conativa e é ou súplice ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou esta à primeira.

Em *Galáxias*, por se tratar de um texto que rompe que esses paradigmas, a função poética talvez fique reforçada através do alto grau de experimentação e do destaque da seleção de palavras no paradigma, assim como pelo alto grau de concretude e planejamento do texto. Poderíamos propor, a partir disso, que a linearidade de *Galáxias* é, antes de uma linearidade real, um simulacro de fala. Por exemplo, o segmento “*não canto não conto não quero*” além da repetição de elementos foneticamente similares (o som das consoantes oclusivas e as vogais dianteiras nasalizadas nos dois primeiros itens) oferece a reverberação ou desenvolvimento de significados a partir dessas seleções.

Não é sem razão, dessa forma, que não existam sinais de pontuação, nem nenhuma marca própria de textos escritos e que a tessitura se dê pela seleção no paradigma usando o critério da semelhança e pela adjacência das unidades frasais ligadas pelas marcas de coesão como os já citados “e”, “por isso” e “aqui”.

A discursividade em relação à questão linear do texto se dá pela combinação numa espécie de congelamento temporal - pela repetição e reverberação - do discurso pelas formas e relações sintáticas, como vimos nos dois fragmentos

anteriores, que têm a potencialidade imagética capaz de compor-se num bloco único de texto corrido, mas que estabelece suas relações de significado de forma sincrônica, isto é, não linear e não cronológica. Sobre a discursividade BOSI (2000, p. 51) diz:

Na fonte de todo processo de fala temos uma presença energética: uma vontade-de-significar que produz as miríades de ações verbais e não verbais que chamamos fenômenos de expressão e de comunicação. Essa força intencional de base, própria de todos os atos psíquicos, é capaz de fazer presentes objetos distantes ou imaginários. E é capaz de trazer a consciência a si mesma. Mas como se dá tal ato de presença? Mediante *signos*.

Temos, portanto, os mecanismos formais próprios da narratividade oral num texto que, por sua redundância, não abre espaço para o desenvolvimento narrativo, se não que, através da própria tessitura altamente potencializada, o texto rodeia conceitos, que muitas vezes são metatextuais. Nesses dois fragmentos específicos em que a meta-textualidade é alta, a intenção é dissolvida na referencialidade rarefeita e difícil, que, não sendo direta, tem uma função clara: de provocar o leitor a aceitar a viagem com as regras de leitura fixadas nesses fragmentos, já que exige um alto grau de envolvimento com o texto, ou pelo menos com o painel, pequena viagem, que deseje ler para captar o jogo lingüístico proposto.

A linearidade, portanto, como um dos níveis do texto delimita um espaço e um tempo que coincide com o da escritura, sendo capaz de paralizar o discurso da sua progressão de narratividade tradicional. A partir desta lógica, poderíamos afirmar que a composição pensa o nível paradigmático de maneira profunda, já que a seleção paradigmática é uma instancia fundamental para a forma de organização sintagmática.

Desde o espaço que se começa e encerra nesses dois “formantes”, o poeta guia em cada um dos 48 painéis restantes uma viagem pela poesia e por diferentes universos de compreensão da realidade. Como um conjunto, Campos (1992, p. 274) tinha a clareza de que o texto pudesse ser lido livremente, “*não é isto que fazemos, quase insensivelmente, quando lemos um livro de poemas, em ritmo de pura fruição, um texto aqui, outro acolá, na seqüência de nosso desejo*”.

Como coloca Flora Süssekind, referindo-se ao texto incluído na quarta edição do *Metalinguagem e outras metas*¹⁵: “*Haroldo de Campos procura opor, de saída, às*

¹⁵ Mario Faustino ou a impaciência órfica, pp. 189-212.

noções de quantidade e extensão à hipótese de um "epos sintético" e de uma organização seqüencial não linear para o poema". Nestes dois fragmentos fica explícita uma espécie de subversão de uma lógica diacrônica, em que uma coisa se transforma na outra tão somente pela linguagem. Acontecendo numa operação lingüística que constrói através da interação dialética das unidades frasais a paralisação espaço-temporal do discurso, trataremos com mais cuidado disso em seguida.

3.2.2 Fragmento 8: a articulação dos níveis espaço-temporais

Exemplar da relativização espaço-temporal em relação a uma concepção linear (e ocidental) é o painel oito. Trata de uma prostituta paraibana esfaqueada e outra italiana assassinada no seu apartamento de luxo na Suíça. Neste caso, como em outros, tem-se mais de uma história até certo ponto regular, no sentido do desenvolvimento de uma narrativa clássica, que obedecendo a recursos não lineares logrando um efeito de entrecruzamento de instância na sua construção.

O relato desses acontecimentos pautado pela analogia entre a viagem e o próprio texto, se dá por um processo de sistemática repetição e variações, produzindo, através da justaposição vertiginosa de paisagens e personagens, a conjunção num mesmo espaço e tempo de acontecimentos pinçados da memória de diferentes tempos e lugares.

1. isto não é um livro de viagem pois a viagem não é um livro de viagem
2. pois um livro de viagem quando muito advirto é um baedeker¹⁶ de epifanias
3. quando pouco soletro é uma epifania em baedeker [pois] zimbórios¹⁷ de ouro
4. duma otodoxa igreja russobizantina encravada em genebra na descida da
5. route de malagnout demandando o centro da cidade através entrevista
6. visão da cidadevelha e canais se pode casar porquenão com os leões
7. chineses que alguém que padrefrade viajou de colta de que viagem
8. peregrinação a orientes missões a esculpir na estrada esplanada
9. do convento de são francisco paraíba do norte¹⁸ na entrada empedrada
10. refluindo de oito bocas de portasporats em contidos logo esprairados
11. degraus estendais de pedra e João pessoa sob a chuva de verão não era
12. uma ilha de gauguin¹⁹ morenando nas longes paz paraísea nem jambo de sedas
13. e cabelos ao vento pluma plúmea no verão bochorno [e]sentado num café
14. em genève miss stromboli²⁰ entreteneuse entertainer morta no apartamento

¹⁶ Baedeker: Livro de turismo famoso na Alemanha.

¹⁷ Cúpulas.

¹⁸ O convento São Francisco na Paraíba é considerado um dos principais exemplos da arquitetura barroca portuguesa no Brasil.

¹⁹ Referência ao pintor pós-impressionista francês Paul Gauguin que tem como motivos de parte da sua obra as ilhas centro americanas de Martinica e Taiti.

15. ninguém sabendo como miss stromboli nom de guerre por causa do seu
16. miríademente temperamento um vulcão nos gelos suíços e um cachorro ao
17. relento um peludo cachorrinho de pompom escorrido de chuva naquele dia
18. em genève abrindo genf manchetes nos jornais miss stromboli explodindo
19. como geysers dos cabelos ruivos estrangulamento por certo [e] a
20. esfaqueada pequena pobre prostituta paraibana de morenos pentefinos
21. pentelhos sem nom guerre sangrando na morte cheirando urina nenhum
22. cachorro ao relento nenhum refinado racé cocker-spaniel champanha ou
23. pedigree prendado caniche gris chorando na chuva pois o zimbório ouro
24. da igreja ortodoxa de genève brilhava bolas de ouro contra o sol e a
25. igreja barroca de João Pessoa estacava no seu lago de lágeas flanqueada
26. de dragões chineses na chuvasol do verão nada de novo no mundo sob o
27. solchuva **o semelhante semelhante no dissemelhante um baedeker de visagens**
28. sabem você aceita um palette die weitaus beliebste farbige filter-
29. cigarette the exquisite taste of the finest tobaccos ses couleurs
30. attrayantes et l'élégance de sa présentation piacciono a tutti in tutto
31. il mondo signorina stromboli ou a pequena prostituta paraibana abrindo
32. manchetes nos jornais de genève como o sangue golfado da garganta aberta
33. num cubículo cheirando urina [e] **esta é aquela ou aquela é esta** enquanto
34. o vento cresta quando um cisne morre no zürichsee é notícia nos jornais
35. de zurique porque nada acontece nada nos anosdias dos dias semanas-
36. anos mas fräulein stromboli como entre os gordosglabros industriais de
37. vidafamília e apartamento garçonnière sua loura alugada como um talão
38. de cheques os chefetes de indústria os chefes de indústria os chefões de
39. indústria um vulcão como seria enquanto o garçon comenta com a patronne
40. as notícias do dia [e] alguém escreve cartas num café de genebra tomando
41. genebra e contando outras mortes e computando outras sortes enquanto a
42. polícia die polizei investiga les flics investigam pontas fumadas de
43. palette the supreme artistry of the attractive presentation mille.
44. stromboli no estojoapartamento de luxo para ócios noturnos de corado-
45. gordos paisdapátria pupeta estrangulada **sem saber como saber quem saberia**
46. **que sua sorte sua morte seu porte minúsculo vulcão de matéria narrada**

O texto começa marcando a referência espaço-temporal do livro no mundo, a partir desse recorte, isto é, a partir do espaço textual criado, se desenrolam as sucessões de acontecimento tecidos pelo exercício de estabelecer uma relação paradoxal com base nas curvas da memória. O objetivo neste painel do recurso da não-linearidade parece ser o de assinalar a disparidade e igualdade de ambas as personagens através do mote: "o semelhante semelhando no dissemelhante".

²⁰ A título de enriquecimento do texto, poderíamos comentar que Stromboli, é também o nome de uma ilha que faz parte do arquipélago das Ilhas Eólias no Mar Tirreno, ao norte da Sicília. Nela se localiza um dos quatro vulcões em atividade na Itália. Vale lembrar também do filme de Roberto Rosellini *Stromboli* (1950) no qual, Karen (Ingrid Berman), uma jovem mulher dos países Bálticos, casa com um pescador para escapar do campo de concentração, mas ela não se acostuma ao vulcão da ilha. No texto de Campos, essas referências são alusões para que quem conhece essas informações relacione a personagem de Miss Stromboli com a idéia de vulcão, idéia que já está explícita no texto se reafirma nas referências externas.

Logo da introdução e explanação livro como viagem de epifanias (linha 3), há um “*pois*” que abre o primeiro nível de narrativa²¹, no que se estabelece um tempo e um espaço: “*zimbórios de ouro / duma otodoxa igreja russobizantina encravada em genebra na descida da / route de malagnout demandando o centro da cidade*” (linhas 3-5). Desta forma, a arquitetura e sua atemporalidade visual abrem a possibilidade da cogitação de outro tempo, através do “padrefrade” que tendo passado pela Paraíba relaciona-a à arquitetura do convento de São Francisco.

A narração desse nível está intermediada por uma terceira pessoa que lê sobre o caso de Miss Stromboli, e apoderada pelo “eu” poético se transforma em lapsos de memória que filtram misturando os níveis de narração num mesmo ato enunciativo. Os níveis, desta forma, estão tão entrelaçados no texto que as marcas que tentamos fazer para localizá-las foram pouco eficientes.

A transição para o nível da menina paraibana — destacada por nós em sublinhado — está superposta pelo espaço em que se desenvolve ou se desdobra a primeira instância. Espaço é o contraponto para a comparação de ambas as histórias (ou *estórias* como prefere o autor): João Pessoa e Gênova onde cada uma ocorre, além de Genebra (Suíça), onde a história é comentada “*a alguém escreve cartas num café de genebra / tomando genebra e contando outras mortes e computando outras sortes (...)*” (linhas 40-41).

Assim, “O semelhante semelhante” é o espaço textual onde, em escala mínima é possível a interação e a objetivação dos fatos resgatados da memória onde se desdobram diferenças, analogias sintetizam-se em formações lingüísticas por vezes contraditórias; em enumerações de mistura de várias línguas (linhas 28-31); em dessemelhanças (como entre miss /signonira/faülein/mlle. Stromboli e a moça paraibana), por vezes convertendo-se essas justaposições em efficientíssimo recurso de aceleração do ritmo.

Como personagem, Miss Stromboli é mais caracterizada que a menina paraibana, nela tudo é ausência do que a européia é e tem, até no que diz respeito a uma morte mais “digna”. Existem índices que marcam o esforço de comparação entre as duas moças como, por exemplo, o cachorro que sente falta de miss Stromboli e a solidão da paraibana: “*chorando na chuva pois o zimbório ouro / da*

²¹ Este por nós chamado primeiro nível, marcamos na transcrição do texto sublinhando-o.

igreja ortodoxa de genève brilhava bolas de ouro contra o sol e a / igreja barroca de joão pessoa(...)” (linhas 23-25).

Como estão colocadas as unidades, o texto lembra processos cinematográficos, cheio de lances de memória, de flashback, flashforward em que por impulsos da memória, as instâncias acabam misturando-se. Na linha 45 há um exemplo da justaposição na trama narrativa de uma instância e outra: “gordos paisdapátria pupeta” aqui a amarra das duas linhas narrativas se faz por colisão, choque lingüístico, conectado pela sonoridade do “p”, o que demonstra a profundidade dos mecanismos de memória ou de cinema que encontramos no texto.

3.2.3 Fragmento 43: mistura de línguas, a organicidade do processo de composição.

Trataremos aqui da utilização de outras línguas como forma de exemplificar como acontece a composição frasal do poema. Nos fragmentos anteriormente analisados, já haviam aparecido palavras e frases inteiras em línguas estrangeiras, no entanto, no texto que nos propomos a discutir agora, percebe-se isso de forma mais clara e notável, uma vez que são intercaladas frases inteiras em italiano e outras em português.

Ainda que, de fato, não seja necessário que o leitor conheça todas as línguas usadas nos textos, já que, como veremos, a parte em italiano está cheia de falsos cognatos e palavras próximas ao leitor falante somente de português, nos interessa reconhecer como a narrativa em italiano se articula com a narrativa em português. No mesmo artigo antes citado, Sússekind comenta sobre este fragmento:

(...) o fragmento 43, da edição da Ex-Libris (1984), das Galáxias é exemplar, como já assinalou o próprio Haroldo de Campos em entrevista a Carlos Rennó. Nele, brincando com o duplo sentido (sexual e literário) da palavra "gênero", a perseguição a um travesti romano é simultaneamente aos travestimentos textuais, isso num texto que é, ele mesmo, lingüística (pois mistura vertiginosamente italiano e português) e literariamente (pois, prosaico, move-se, no entanto, por proliferação imagética), híbrido.

O que fica claro é que a montagem frasal alcança seu grau mais explícito. O texto em português fala de teoria de texto e gêneros textuais, e a história em italiano relata um episódio de um travesti que é preso numa ruazinha no centro de Gênova (Itália) e é acusado de “substituição de personagem”. A união das narrativas se faz

de forma a que elas se vão amarrando com o andamento do texto: começam de forma independente até se misturarem e confundirem. Para que esses níveis fiquem claros, proporcionamos uma tradução do conteúdo da parte em italiano do texto (entre colchetes):

1. vista dall'interno della vettura dei carabinieri **um texto se faz do vazio**
[Olhando de dentro da viatura dos policiais]
2. **do texto sua figura designa sua ausência sua teoria dos das personagens é**
3. **o lugar geométrico onde ele recusa à personificação** la figura della
[a imagem de uma]
4. donna che sostava in una zona più scura di via del campo appariva dotata
[mulher que estava numa região bastante escura, daquele ângulo, parecia possuir]
5. di un certo fascino **sim um certo fascínio explica a teoria do texto**
[um certo fascínio]
6. **quando ele recusa todas as outras explicações o ponto de vista do autor**
7. **o dialogismo das personagens a mediação do narrador quando ele texto**
8. altezza sul metro e settanta capelli biondo-platino minigonnadini
[um metro e setenta de altura, cabelo loiro platinado minisaia mini]
9. scarpette con altissimi tacchi a spillo **é finalmente apenas texto texto**
[sapatinhos de altíssimos salto agulha]
10. **que se textura sem pretextos pretextuais** la bella donna no appena scorti
[a bela mulher assim que observa]
11. i carabinieri **texto sem prelustrações nem ilustrações do que não seja**
[os policiais]
12. **ele simesmo texto** cioè l'appuntato meola e il carabinieri orto in sevizio
[quer dizer, o primeiro cabo Meola e o policial Orto]
13. di perlustrazione **ou seja texto em trabalhos de texto** ha cominciato
[fazendo a ronda] [começou]
14. a camminare velocemente verso vico untoria²² per poi scattare in progressione
[a caminhar rapidamente em direção a ruela Untoria para depois a aumentar o ritmo progressivamente até disparar]
15. **texto em progresso animado da velocidade de uma escrita que se encaminha**
16. **para dentro do seu próprio intestino destino escritural** *vale a dire*
[vale dizer]
17. *in progressione* come un quattrocentista²³ **é aí que a flor é fez pois**
[em progressão como um quatrocentista]
18. **quando** alcuno scappa alla vista dei carabinieri vuol dire che ha la
[quando alguém foge para não ser visto por policiais quer dizer que não tem a]
19. coscienza sporca **o interno da escritura é também o seu monturo a sua**
[consciência limpa]
20. **lúrida luxúria luxuriosa como esse mentecapto obsenior giacomo joyce**
21. **já houve por bem remarcar** i carabinieri bloccata la venttura scattavamo
[Os policiais, bloqueada a viatura, dispararam]
22. all'inseguimento **enquanto o texto que já gozava de uma certa vantagem**
[em perseguição]
23. **poderia proseguir sem embaraços até o seu destino digo intestino fecal**
24. **se não fôra** la bella donna in minigonna che già godeva di un certo
[A bela mulher de minisaia que já gozava de uma certa]
25. vantaggio e che avrebbe anche potuto trovare scampo nell'oscurità dei
[vantagem e que teria conseguido encontrar uma salvação na escuridão das]
26. vicoli se non **fosse a traição** stata tradita **das letras** dai tacchi a spillo

²² Vico Untoria é uma rua do centro de Gênova, que é uma rua de prostituição, onde as prostitutas são imigrantes hebreas, normalmente. Funciona desde o século XIX.

²³ "quatrocentista" era o nome que se dava para os atletas de corrida de 400m no século xv.

- [ruelas se não] [fosse traída] [pelo salto agulha]
 27. **um fracasso** una sbandata all'ingresso di vico fregosso **memorável** con
 [uma derrapada na entrada da ruela Fregoso]
 28. conseqüente pesante caduta **pois um texto que quer ser mais do que uma**
 [conseqüentemente tombou pesada]
 29. **estória e menos do que uma estória que outra coisa pode ser senão um**
 30. **abominoso travestimento de gêneros quando** i carabinieri della radiomobile
 [quando o policial da radiopatrulha]
 31. hanno ragiunto la donna si sono trovatti dinanzi ad um trevestito la
 [pegou a mulher se encontrou diante dum travesti a]
 32. parruca **era finita a terra** in una pozzanghera **um texto sem conteúdo fixo**
 [peruca] [no lamaçal]
 33. ed enrico bagoni quaranta e sei anni da porto ferraio senza fissa dimora
 [E Enrico Bagoni, quarenta e seis anos, de Porto Ferraio sem residência fixa]
 34. **e residente** presso alcuni amici di vico fregoso gemava per lo slogamento
 [em casa de alguns amigos de Vico Fregoso, gemia por causa do estiramento]
 35. della caviglia destra **enfim mais um reprovável expermemento da aliteratura**
 [do tornozelo direito]
 36. **contempustânea em suas viciosas viagens à ronda do seu próprio nombigo**
 37. **deleixada das boas maneiras do realismo ortocentista e procliva dessarte**
 38. **à nenfada miscigenação retórica** aiutato dagli stessi carabinieri il bagoni
 [ajudado pelos mesmos policiais Bagoni retornava]
 39. veniva portanto nel sou alloggio e stesso sul letto per la distorcione
 [ao seu alojamento e a sua cama por causa da distorção]
 40. guarirà in una settimana **mas este livro** ahimè **não tem cura e distorções**
 [se restabelecerá em uma semana] [ai de mim]
 41. **como este embora denunciadas pelos aristarcos mais conspículos acabarão**
 42. **atravessando o milênio** el travestito è stato denunciato per sostituzione
 [o travesti é denunciado por substituição]
 43. di persona e gli sono stati sequestrati gli abiti dell'assurda mascherata
 [de personagem e lhe foram seqüestrados os figurinos da absurda palhaçada/comédia]

Cada um dos textos individualmente é consistente narrativamente, seu conjunto rodeia a idéia de transvestimento e de mascaramento, daquilo que não é o que aparenta. Em italiano também carrega o significado de “fantasia” ou “disfarce”, que é claramente o conceito de “texto” e, por conseguinte, de literatura e do seu livro num sentido metaliterário que o autor quer alcançar — “*mas este livro ahimè (ai de mim) não tem cura*” (Linhas 40-41).

Poderemos, desta forma falar em organicidade de composição do texto em dois casos: (1) o leitor não tem fluência na língua estrangeira e ainda assim consegue uma leitura do texto (2) o leitor com alta proficiência na língua estrangeira na qual se desenvolve o texto, e que possa compreender os jogos de palavras e as ligações com o texto em italiano, consegue aprofundar a leitura de ambas partes.

Na hipótese do primeiro caso a parte em italiano dialoga com a parte em português pela maneira como o material lingüístico está posto, e assim “força” significados com o texto em português. Como antes dissemos, o leitor consegue algum nível de compreensão do texto sem saber italiano. Assim como acontece com

outras línguas estrangeiras, há palavras ou frases muito próximas gráfica ou foneticamente a outras colocadas em português, que através de um mecanismo mental de assimilação, servem para potencializar o significado que se pretende em português.

Um exemplo: na linha 11 o texto diz: “*texto sem prelustrações nem ilustrações do que seja / ele simmesmo texto*”, continua a frase em italiano que termina nas linhas 12/13 assim: “*in servizio / di perlustrazione*”. Como apontamos na tradução significa “fazendo ronda”, mas que foneticamente liga direto à palavra “prelustrações”, forma não dicionarizada que se articula ao referente anterior “pretextos pretextuais” para chegar por assimilação do processo de afixação morfológica do “pré” e chegar finalmente a “ilustrações” (o processo de assimilação já foi citado antes, e é um mecanismo recorrente da tessitura de *Galáxias*).

Desta forma, para quem não tem proficiência suficiente em italiano para ler o texto e entendê-lo em sua totalidade, resulta possível achar essas similaridades com o português, o que termina num reconhecimento por associação que reforça outras idéias interessantes para a construção semântica do painel.

Na verdade isso acontece durante todo o texto com palavras que são reconhecíveis pelo falante de português repetindo e afirmando idéias já postas. A palavra “*figura*” nas primeiras linhas é outro exemplo, aparece o texto em português “*figura* (do texto) *designa sua ausência sua teoria dos das personagens é o lugar geométrico onde ele recusa à personificação la figura della donna che sostava in una zona più scura di via del campo appariva dotata*”.

Na segunda hipótese, para o leitor que sim é capaz de reconhecer as nuances do jogo lingüístico português-italiano a leitura se aprofunda muito mais. Um exemplo pode ser retirado da interação dos blocos frasais quando as duas instâncias estão já mais misturadas, a partir mais ou menos da linha 17, na linha 21 diz em italiano:

“(Os policiais, bloqueada a viatura, disparam em perseguição) *enquanto o texto que já gozava de uma certa vantagem / poderia prosseguir sem embaraços até o seu destino digo intestino fecal/ se não fôra* (A bela mulher de minisaia que já gozava de uma certa vantagem)”.

Como se vê uma complementa a outra, e isto acontece pela interação sintática das duas linhas narrativas. Em ambos os casos é possível corroborar que a

organicidade num sentido que contra-restariam uma artificialidade e até a dificuldade esperada da soma de uma língua estrangeira ao português.

Vale lembrar o processo de neologismo e incorporação que Guimarães Rosa executa de forma orgânica em *Grande Sertão: Veredas*²⁴. Arriscamos-nos a afirmar que, a prosa de Rosa assim como *Galáxias* resulta um texto orgânico dentro do jogo linguagem já que as palavras e frases se multiplicam semanticamente e são desestabilizadas ao extremo de permitir a conjunção de significações. Mas, quando os jogos são extremados, há a necessidade de que a comunicabilidade tome um grau maior de explicitação nos mecanismos de composição, ou seja na forma.

²⁴ Sobre a linguagem em *Grande Sertão: Veredas*, recomendamos o livro *O: a Ficção na literatura no Grande Sertão: Veredas* de João Alfredo Hansen, São Paulo: Hedra, 2000. Também disponível integralmente no link: <http://books.google.com/books?hl=pt-BR&lr=&id=2pF8GczxKQ4C&oi=fnd&pg=PA7&dq=grande+sert%C3%A3o,+linguagem&ots=bEmGEft6JA&sig=8TWIFvfbzsP0rMSiWC3BOuq14hk#PPA4,M1>

3.3 Composição por montagem: a sintaxe da teoria de Eisenstein em *Galáxias*

Como vimos na análise proposta desses fragmentos de *Galáxias*, o jogo lingüístico se dá entre unidades frasais por mecanismos de proximidade e semelhança. A linearidade é aparente, já que usa os mecanismos da fala essencialmente lineares, mas age diretamente no eixo paradigmático através da proximidade de fonemas e morfemas na construção da tessitura do texto. O espaço e o tempo cumprem um papel fundamental na referencialização do texto, já que são ao mesmo tempo os fios que ligam o mundo metalingüístico ao mundo real e são chaves para a sustentação da matéria narrada.

Tudo isto pode ser lido como uma forma de composição que se assemelha em seus mecanismos à teoria de filme proposta por Eisenstein. Isso sustenta o tipo de montagem que HC usa no *Galáxias* como uma forma hiper-planejada e minuciosamente estruturada. A alusão ao autor já havia aparecido nos textos teóricos de Poesia Concreta, mas assim como outras teorias que são a fundamentação do movimento, não é aprofundada. Nosso esforço, nessa sessão, será o de conferir essa ligação em *Galáxias* para confirmar seu modo de composição como montagem.

Sergei Eisenstein, teórico russo de cinema, desenvolveu nos anos 40 uma teoria sobre a forma de composição fílmica que parte da idéia de arte como conflito entre a representação de um determinado fenômeno e a compreensão que temos desse mesmo fenômeno. Para ele, a cultura humana é o resultado de um processo de montagem no qual, o passado não desaparece, mas se reincorpora reinterpretado no presente. Essa reincorporação já existe em outras artes como procedimento e se faz pela fusão/colisão de planos, entendendo a montagem como o limite máximo de racionalidade na construção da obra de arte.

A montagem é um procedimento teorizado no cinema, mas que faz parte do processo de composição e manipulação do material de todas as outras artes. Tal como foi proposto por Eisenstein, é um procedimento tão eficiente tanto na concepção de cinema tradicional como, através da sua compressão, uma contribuição fundamental para a sofisticação da nova linguagem cinematográfica.

Sob esse olhar, a composição de qualquer obra de arte implica na amarração ou tecido diferenciado de unidades singulares, e que na sua mecânica específica produz uma determinada associação entre as partes. A acumulação dessas

associações pode, ou não, chegar ao mesmo efeito proporcionado ao espectador pelos meios puramente fisiológicos ou orgânicos do enredo de uma obra produzida realisticamente.

Esses efeitos causados no espectador podem ser de natureza diversa: emocional, intelectual, associativa, ótica, etc. e implicam formas de composição coerentes com o efeito desejado. Assim sendo, são sempre processos mentais ou psicológicos que visam resultados puramente denotativos, como numa prosa realista, ou altamente abstratos ou conotativos, como num poema simbolista. Dessa forma, o efeito desejado por Eisenstein na sua teoria do filme é a da direção puramente intelectual, livre das limitações tradicionais — isto é, um conceito cronológico e linear do tempo e a mera sucessão de fatos na construção de enredo —adquirindo formas diretas para as idéias, sistemas e conceitos sem necessidade de transições e paráfrases.

Na introdução do conjunto de ensaios intitulado *A Forma do Filme* (2006[1], p.9) sintetiza-se o procedimento teorizado por Eisenstein como “(...)as características particulares do seu processo de montagem — a fusão, a colisão, a construção de uma ordem não igual à da natureza mas sim igual à da natureza dos homens(...)”. Assim, sendo os planos de um filme as unidades-células cuja carga semântica é baixa, neutras em conteúdo, mas que na união por choque ou superposição formam um tecido que tende à unidade.

Nos ensaios deste livro, Eisenstein começa suas reflexões com a observação da concisão espaço-temporal do teatro e da poesia japonesa. O ideograma é considerado uma forma de expressão de relevância para sua teoria, pois, tem a propriedade de conseguir simultaneidade espaço-temporal de expressão e o haikai porque, a partir da fusão de imagens por acumulação, consegue um alto grau de eficiência lacônica, usa como exemplo um poema lírico japonês de Bashô:

Corvo solitário

Em galho desfolhado,

Amanhecer de outono

Bashô *apud* Eisenstein 2002[1], p. 37

Assim, neste poema o que interessa à Eisenstein é a imagética criada a partir da junção de unidades frasais que, isoladas em significado, são neutras em conteúdo, mas que amarradas ou tecidas por contexto (no sentido de como estão colocadas) são capazes de criar um significado abstrato resultado da soma de elementos concretos.

Esse procedimento se dá então por uma união externamente linear desses elementos que colidem e não simplesmente se ligam. A idéia de conflito é fundamental no processo de montagem e é definida pelo autor nos seguintes termos: “*Conflito dentro do plano é montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem entre os trechos da montagem*” (2002[1], p. 43). O conflito é entendido pelo autor como uma dinâmica dialética que é o reator do filme.

É fundamental notar que nesta idéia de conflito e montagem baseada na dinâmica destacada da poesia japonesa, há sempre a tendência à unidade a partir da fragmentação e o efeito imagético possível, como no haicai, é responsabilidade do leitor que “une conceitos psicologicamente” (2002[1], p 38).

O próprio autor enfatiza a conexão do cinema com a literatura em seus modos de operação sobre o material lingüístico:

Mas por que o cinema deveria seguir as formas do teatro e da pintura em vez da metodologia da linguagem que permite conceitos completamente novos de idéias nasçam da combinação de duas denotações concretas de dois objetos concretos? A linguagem está muito mais próxima do cinema do que da pintura. Por exemplo, na pintura a forma nasce dos elementos *abstratos* de linha e cor, enquanto no cinema a *concretude* material da imagem dentro do quadro apresenta – como um elemento — a maior dificuldade de manipulação. Então, por que não se inclinar em direção ao sistema de linguagem, que é obrigado a usar a mesma mecânica ao inventar palavras e complexos de palavras? (EISENSTEIN, 2006[1], p.66)

De forma bem simples, poderíamos entender essa relação como a necessidade, tanto duma como de outra, de organizar a informação de maneira que se possa passar um conteúdo (narrativo) ao espectador/leitor. Por exemplo, ao descrever os procedimentos do teatro japonês que criam uma determinada percepção unitária da união integradora das partes, destaca três fundamentos para que isto ocorra (a) não há transições de um plano para o outro; (b) desintegração e fragmentação do movimento e (c) a desintegração e desaceleração do tempo.

Baseia-se, portanto, numa filosofia estética que entende que são os métodos psicológicos que iniciam uma leitura dinâmica e dialética e que possibilitam os processos criativos concretos através da interação da síntese, tese e antítese. Claramente, o autor se baseia na lógica filosófica do materialismo dialético e no conceito de evolução marxista.

Existe, desse modo, no processo estético da forma, uma tentativa de dinamizar uma visão tradicional da arte por uma nova visão através da interação da lógica natural e orgânica presente no mundo e uma lógica racional, não só no sentido de um continuum espaço-temporal, mas também no campo do pensamento absoluto.

Como vimos, em *Galáxias* a linearidade é externa (versos ou linhas que estão no limite entre o poema e a prosa), pois o texto é composto a partir de unidades-células independentes que colidem para obter um tecido de superposições, possibilitando a profundidade – e a constelação – semântica em que os significados são exatos e previstos.

O alto grau de racionalidade da composição do texto nota-se no grau de narratividade que a montagem possibilita. A superposição das unidades e não a seqüência linear delas dá a profundidade, pois é o ritmo externo, ou seja, as irregularidades possíveis dentro da regularidade do poema pronunciado que mostram que o processo de composição dessas unidades frasais se faz por colisão de umas com outras. O resultado é a união dos planos de maneira a tornar fisicamente possível uma projeção em seqüência.

No texto *Métodos da montagem* (2002[1], pp. 79-88) Eisenstein expõe as categorias formais da montagem. Interessa-nos especificamente a chamada por ele *intelectual*. Neste processo de construção do filme, se baseia no conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas, e sob a influência do apelo as estruturas que têm um efeito específico no espectador (leitor).

É um procedimento abstrato, pois opera diretamente nos efeitos que a materialidade tem de um ponto de vista psicológico para espectador. Lembremos que para Eisenstein a essência abstrata dos processos de montagem é o resultado da soma de elementos concretos que compartilham algum traço material em comum, e que no conjunto superposto ou justaposto conseguem um efeito de significação abstrata. O exemplo do poema de Bashô que antes citamos é claro nesse sentido.

Esse procedimento força o espectador a perceber e elaborar intelectualmente o progresso da união dos fragmentos.

Muito do dito aqui coincide com o que foi colocado para *Galáxias* sendo um texto que coloca em limite mais que a prosa e a poesia, coloca em limite o que escrito e falado, seu o grau metafórico alto (que se traduz na referencialidade rarefeita), além da metamorfose da própria língua portuguesa na apropriação de outras línguas por transgressão da língua estrangeira ou pela “transcrição” (tradução criadora) de idiomas estrangeiros ao português, ou diferentes formas do português para a forma poética do *Galáxias*.

O provisório da memória e a perenidade da história se encontram, ou melhor, colidem, na palavra poética de *Galáxias* um livro de epifanias e antiepifanias, a colisão das unidades é o mecanismo fundamental da composição. A referencialidade rarefeita que notamos acontece porque o personagem principal do livro é a própria linguagem. O leitor nunca sabe quem é o “eu”, o “ele”, o “quem” e o “quê”, pois eles sempre mudam :

Pretendi escrever um *epos* sem “estória”, ou cuja estória fossa nada e tudo ao mesmo tempo: uma plurinarrativa e o “grau zero” do narrar. Esse projeto do *epos* se desenvolveu numa *epifânica*. A prosa (aparente) acabou sendo o método (ou a metáfora) da poesia (imaneente). Vejo hoje que, num sentido último, as *Galáxias* constituem um poema, uma poema longo, uma *gesta* da escritura. A metáfora cosmológica do título é, ainda, a melhor explicação do seu processo gerativo ... (CAMPOS, 1992, p. 271)

O poeta propõe um concretismo pela abolição das fronteiras semióticas, no sentido que Jakobson dá à “função poética” em que a forma se torna mensagem, presente não só na poesia. A Poesia Concreta permitiu maior interação entre os meios de comunicação, cujos suportes, musical, visual, publicitário, se vêem impregnados doravante de significância/signância poética.

Mas se o que chama a atenção, de saída, são as montagens de palavras e imagens, as proliferações, as metamorfoses de palavras, imagens e figurantes, os muitos “e”, a organização em fluxo dos cinquenta fragmentos, as micro-histórias que se esgarçam em cada um deles, dando ao conjunto do livro o caráter de “epos sem história”, é, na verdade, o método geral de composição o que distingue a seqüência poética de Haroldo de Campos.

Pautado nas tensões entre extensão e concentração, desdobramento e intensidade, improvisação e articulação, seqüência e configuração, HC as

transforma em elemento estruturante, interativo, autocrítico, quebrando linearidades por meio de uma espécie de excesso figural, de auto-anulação, pela própria dimensão fixa de cada bloco, de qualquer hipótese de intriga, e contrariando, via extensão serial, via moto contínuo, a forma tradicional de enquadramento lírico. E parecendo dramatizar, assim, na estruturação mesma das *Galáxias*, a redefinição de horizonte, impelida em parte pelo retorno ao narrativo, a que se vem submetendo a poesia contemporânea.

Em *Galáxias*, nota-se também o esforço por conseguir um texto performático no qual se pretende chegar a um todo homogêneo, não que seja difícil a percepção dos materiais primários, mas que coloquem em destaque os modos de construção lingüística.

Sendo a unidade a frase, como para Eisenstein é o plano, o efeito *intelectualizador* da sua composição livra a nova linguagem do cinema, assim como livra *Galáxias*, das limitações tradicionais de gêneros e formas. A discussão de que se o texto galáctico é prosa ou poesia passa por esse viés, mas resulta ainda mais produtiva se se trata como o fizemos: como um entre-lugar (apossando-nos da expressão de Silvano Santiago), poderemos considerar que as formas intelectualizadas são maneiras diretas de formulação do conteúdo profundo, indo além da simples denotação da linguagem, e assim multiplicar a semântica textual, ao mesmo tempo em que a universaliza.

Os mecanismos que elencamos em Eisenstein (e que ele acredita eficazes para o cinema na alusão ao teatro japonês) têm um correspondente nos que abstraímos de *Galáxias*: a fusão ocorre no texto no espaço e tempo, numa negação que precisa da referência do real para se sustentar. A colisão, princípio da montagem fílmica, acontece nas superposições de unidades frasais que tem um resultado de tensão da linguagem. E finalmente a outra ordem proposta é a solução constelar do texto de Campos.

A alta incitação de outra ordem espaço-temporal contida em *Galáxias*, coincide com a relativização moderna da cronologia como extensão ideal e estável de concepção do tempo. O poeta, em *Galáxias*, brinca com a extensão linear da frase, dando-lhe um caráter somente aparente de cronologia.

A discursividade e a antidiscursividade, que mencionamos no ponto 2.1 quando falávamos da linearidade aparente, não é algo que se resolva simplesmente pela extensão de um texto, se não que usa de álibi a memória como reincorporação

do passado e o fluxo de linguagem como método. De certa forma, e como pudemos observar nos fragmentos analisados, Haroldo de Campos não deixa de narrar; a justaposição de contrários pelo método de montagem cria uma tessitura narrativa.

Em Galáxias, as unidades quase neutras em conteúdo denotativo e nas que se destaca com finco a “função poética”, como no ideograma ou na radicalização do procedimento do poema de Bashô, caminham por choque, sem transições, fragmentadas e relativizadas até a unidade total, conseguida pela concretude da engenharia precisa, em que nenhuma palavra sobra e nada é obra do acaso.

4 CONCLUSÃO

Um olhar à produção cultural brasileira do período de 1956-1970 revela duas problemáticas fundamentais: uma chamada de formalista e outra defensora do nacional-popular. Enquanto a primeira assumira a bandeira da modernização teórica e estética sem restrições considerando que o desenvolvimento tecnológico era intrinsecamente bom, a segunda buscava as raízes da cultura brasileira através da superação da dependência ao “império” por uma postura assumidamente politizada.

Os limites das duas são discutíveis, mas elas guardam em comum o fato de terem propostas que envolviam definições sobre o caráter popular da cultura e o compromisso com uma arte voltada para as massas. Nesse embate, o concretismo, um “fruto” do desenvolvimento industrial dos anos 50, vinha do entusiasmo da idéia de modernização, e criara novas formas de expressão condizentes com a tecnologia e, portanto com os meios de comunicação em massa.

Nesse quadro, o papel do movimento concreto representando simultaneamente uma continuidade do modernismo e uma ruptura com a geração de 45, produz uma obra que primeiro senta as bases teóricas, para poder tentar experimentar. O resultado entrega-se a diferentes opiniões, desde o provicianismo defendido por Silvano Santiago até uma defesa histórica do projeto.

De qualquer forma, adequada ao mundo industrial, cabe lembrar a ponderação que Eisenstein faz no ensaio *Dramaturgia da forma do filme* (2002, pp. 49-71): a arte por ser um processo dinâmico/dialético que se baseia no conflito está entre a indústria e a natureza, lida com o mundo de acordo com sua missão social, sua natureza ou sua metodologia. Para os concretos a arte é atividade produtora e sua definição é a de *techné* — técnica de linguagem — que objetiva seu uso e atinge as camadas materiais, ou seja, sua metodologia é tratar o som, a linha, as letras e o espaço inerente à superfície da página como parte integrante do poema. Nada que nunca haja sido feito antes, mas, que no concretismo torna-se sistemático, uma postura ideológica frente à linguagem.

A Poesia Concreta foi um movimento manifesto e militante que reuniu um elenco de pressupostos, que na prática poética ora se ratificam, ora se retificam, sem se configurar como uma tábua de dogmas. Assim, historicamente o *Plano-piloto* foi-se desdobrando na prática e sendo por ela criticado, num movimento dialético,

que levou cada um dos autores, com as diferenças respectivas, às etapas posteriores do trabalho poético.

Houve um câmbio de horizonte cultural, a partir de meados dos anos 60, que não mais tornou praticável "programar o futuro", demandando uma poesia do presente, que HC chamará de "poesia pós-utópica". Em síntese, sua obra posterior guardou da "Poesia Concreta *stricto sensu*" o rigor, o resíduo crítico da utopia e a vocação para a concreção em sentido generalizado, pelo trabalho sobre a materialidade, o lado "palpável" dos signos.

Do ponto de vista estético, percebemos que o poema concreto reitera a experiência futurista e modernista, empregando a palavra de modo ilhado e sua sintaxe espacial potencializa o sentido e a forma, o que denota uma tentativa de superação das barreiras entre a própria lingüística e as artes sonoras e plásticas.

No plano lingüístico, o mecanismo de composição é a substituição da estrutura frásica do verso por estruturas nominais estabelecendo relações estratégicas e não-lineares com os espaços em branco. No plano topográfico e sintático opta pela utilização da *constelação*, a ausência de pontuação, atomização das partes do discurso, justaposição e redistribuição dos elementos, algumas vezes com apelo polissêmico.

À parte dessa função de exploração e invenção, a PC é por si mesma uma crítica do pensamento discursivo. A negação do discurso pelo discurso é talvez o que define toda a grande poesia do Ocidente, desde Mallarmé até nossos dias. A poesia concreta é o fim desse curso e o grande re-curso contra esse fim.

Em outros termos, a Poesia Concreta seria a réplica "verbivocovisual", numa língua alfabética, da poesia ideogrâmica chinesa, re-imaginada e atualizada no horizonte da modernidade. Tecnicamente, é a denominação de uma prática poética, cristalizada na década de 50, que tem como características básicas a organização do texto segundo critérios que enfatizem os valores gráficos e fônicos relacionais das palavras; a eliminação ou rarefação dos laços da sintaxe lógico-discursiva em prol de uma conexão direta entre as palavras, orientada principalmente por associações paronomásticas.

A idéia de composição constelar reside em pensar a palavra ocupando um espaço não-linear que ao negar o desenvolvimento sintagmático, nega também uma concepção cronológica de desenvolvimento, e por isso logra profundidade. O leitor estabelece a sintaxe a partir das indicações marcadas no eixo da seleção

paradigmática de cada unidade, indicações que permitem a tessitura do poema concreto, e a construção de uma composição que tem como principal princípio a funcionalidade em prol do multidirecionamento dos vetores de leitura.

Em *Galáxias* temos, por outro lado, como poema longo de linearidade aparente, nas frases — unidades básicas de composição — um processo de composição por associação através dos mecanismos da montagem (justaposição e colisão) em que os traços materiais das palavras e o paralelismo frasal produzem são selecionados no paradigma e colocados na maneira de fluxo de linguagem.

O fluxo galáctico é produtivo em fragmentos que operam uma transgressão das leis da lógica aristotélica. Em alguns momentos de *Galáxias*, toda a ênfase é colocada no instante de fruição ou de cintilação entre as margens da escritura, o que possibilita a reverberação do sentido.

Mais do que contrastes ou encontro de opostos, há em cada painel um jogo de imagens e de palavras que se repetem constantemente e afirmam em cada uma a liberdade da palavra escrita. O narrador de cada fragmento que se escuta, mas que não se mostra, e por isso encontra-se no espaço de uma referencialidade rarefeita em relação ao mundo, se reporta diretamente ao mundo da linguagem, como intermediador do mundo real.

O poema articula-se espaço-temporalmente na forma de organicidade do processo independente já que mesmo no mínimo de referencialidade notados na análise, que se dá por meio das micronarrativas ou plurinarrativas, é extremamente desestabilizado. É freqüente no livro-viagem as cadeias significantes serem entrecortadas por outras ou as séries sígnicas saturarem o mesmo espaço semântico, assim como acontece com os fragmentos das conversas cotidianas que se entrechocam, no seu apelo urbano, na multidão.

Os neologismos e o plurilingüismo na Poesia Concreta se potencializam em *Galáxias*, e são na verdade mecanismos comuns à poesia e à prosa projetada tecnicamente, basta lembrar *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa, da poesia de João Cabral de Mello Neto, de *Um lance de dados* de Mallarmé, os tropos lingüísticos de Gregório de Matos, dos sermões do Padre Vieira, e assim sucessivamente.

Neste estudo, pudemos comprovar que na Poesia Concreta a unidade mínima de articulação da significação é a palavra, compreendida como objeto no sentido de

ser uma unidade autônoma semântica e estruturalmente, já que é a partir de suas qualidades formais e funcionais que se organiza o poema concreto.

Por isso, nossa hipótese se comprova tendo em vista as profundas diferenças entre o produto estético resultante do desenvolvimento da PC e *Galáxias*, pois, se coincidem na lógica da linguagem, logrando articular outro espaço-tempo, onde os significados do signo lingüístico são reverberados fazendo de ambas composições textos constelares.

A concretude o é cerne de ambos. Se na poesia “tradicional”, discursiva, a relação entre as palavras é feita pela concatenação linear de elementos, na poesia concreta a montagem da sintaxe espacial se dá pela interação do sintagma e do paradigma, com apoio do espaço para lograr efeitos visuais do material lingüístico. Em *Galáxias* temos uma sintaxe de projeção ou de montagem muito mais aguçada e com outro resultado estético, que apela ao fluxo textual no qual pode-se dizer que ocorre uma espécie de conversão do nome no objeto, da palavra na coisa, da designação na expressão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, João Alexandre. *Um cosmonauta do significante: navegar é preciso*. pp.139-153 In: **As Ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

CAMPOS, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 2^{da} edição. São Paulo: Editora Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. 2^{da} edição. São Paulo: Editora 34, 2004 [1984].

_____. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992

_____. **A arte no horizonte provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____.(org) **Ideograma, Lógica, Poesia, Linguagem**. São Paulo: Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

CASTRO, Sílvio. **Teoria e política do modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1979.

COSTA, Horacio. *Revisão: dinâmica de Haroldo de Campos na Cultura Brasileira*. pp 39 - 53. In: **O Eixo e a Roda**, revista de literatura brasileira (dossiê 50 anos da poesia concreta). Vol 13, p 1-232, jul – dez 2006. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002(1).

_____. **O sentido do filme**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002(2).

GATTO, Sônia Melchiori Galvão. *Haroldo de Campos (Neo)Barroco*. Pp18-27 In: **Revista Diálogo**, Revista de Estudos da Modernidade e da Contemporaneidade publicação Semestral do Curso de Letras da Faculdade São Bernardo - N.º 1 - janeiro/junho-2006. São Bernardo do Campo - SP – Brasil

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. São Paulo: Editora Civilização brasileira, 1969.

GUIMARÃES, Rodrigo. *A branca sintaxe na poética de Haroldo de Campos*. Pp 119-129. In: **O Eixo e a Roda**, revista de literatura brasileira (dossiê 50 anos da poesia concreta). Vol 13, jul – dez 2006. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.

FIERRO, Danúbio Torres. *La poesía concreta según Haroldo de Campos*, pp 16-22. In: **Revista Vuelta** n. 25, vol 3, dez., 1978. Disponível em: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=386>, último acesso em 10 de maio de 2008, 14:30.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

JACKSON, David K. **Traveling in Haroldo de Campos's Galáxias: A Guide and Notes for the Reader**. Disponível em: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/jackson.htm>, último acesso em 23 de maio de 2008, 11:56.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix.

KOCH, Ingedore Villaça. **A Coesão Textual**. São Paulo: Contexto, 2004.

OSEKI-DÈPRÈ, Inês. *Haroldo de Campos, ou a educação do sexto sentido*. In: **Os melhores poemas de Haroldo de Campos**. pp.7-35. São Paulo: Global, 1997.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *Manifestações culturais nos anos 60: Um destaque da problematização da palavra na poesia concreta*. Pp 39-60. In: **Revista de História Regional** 6(1):39-60, Verão 2001, disponível em

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao surrealismo**. São Paulo: Edusp, 1997.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. **'Galáxias' e a seqüência poética moderna**. 1995, 1996, *Jornal do Brasil*, disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/fsussekind01.html>, último acesso: 21 de maio de 2008, 16:17hrs.

A certeza da influência. In: *Caderno Mais!* - Folha de São Paulo, 08.12.96, disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/har08.html>, último acesso: 15 de maio, 10:00hrs.