

pontos-periferia-poesia concreta

Augusto de Campos

"Sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte", dizia Mallarmé no prefácio à primeira versão de *Un Coup de Dés* (revista *Cosmópolis*, 1897), entreabrindo as portas de uma nova realidade poética.

Os vários pugil/ismos do começo do século – não obstante sua utilidade e necessidade – tiveram o infortúnio de obscurecer a importância desse "poema planta", desse "grande poema tipográfico e cosmogônico", que vale por si só todo o vozerio das vanguardas de alguns anos depois.

Un Coup de Dés fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição poética cuja significação se afigura comparável ao valor da "série", introduzida por Schönberg, purificada por Webern e, através da filtração desse, legada aos jovens músicos eletrônicos, a presidir os universos sonoros de Boulez ou Stockhausen. Esse processo definiríamos, de início, com a palavra *estrutura*, tendo em vista uma entidade em que o todo é mais do que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente. Eisenstein, na fundamentação de sua teoria da montagem, Pierre Boulez e Michel Fano, com relação ao princípio serial, testemunharam – como artistas – o interesse da aplicação dos conceitos gestaltianos ao campo das artes. E é em estritos termos de gestalt que entendemos o título de um dos livros de poesia de E.E. Cummings: *Is 5*. Para a poesia, e em especial para a poesia de estrutura de Mallarmé ou Cummings, dois mais dois pode ser rigorosamente igual a cinco.

Como afirma Hugh Kenner, em *The Poetry of Ezra Pound*, "a fragmentação da idéia estética em imagens alotrópicas, tal como teorizada pela primeira vez por Mallarmé, foi uma descoberta cuja importância para o artista corresponde à da fissão nuclear para o físico". Mallarmé descobria e estava consciente do alcance de sua descoberta, e é por isso que seu pequeno prefácio tem quase tanta relevância quanto o próprio poema.

"Subdivisões prismáticas da idéia" – eis como conceituava ele, com fina perspicácia, seu original método compositivo.

Corolário primeiro do processo mallarmeano é a exigência de uma tipografia funcional, que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento. O que em *Un Coup de Dés* se consubstancia nos seguintes efeitos, que preferimos expor através das palavras do poeta:

- a) EMPREGO DE TIPOS DIVERSOS: "A diferença dos caracteres de impressão entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes dita sua importância à emissão oral..";
- b) POSIÇÃO DAS LINHAS TIPOGRÁFICAS: "E a situação, ao meio, no alto, embaixo da página, indicará que sobe ou desce a entonação";
- c) ESPAÇO GRÁFICO: "Os 'brancos', com efeito, assumem importância, agridem à primeira vista; a versificação o exigiu como silêncio em torno, ordinariamente, no ponto em que um trecho, lírico ou de poucos pés, ocupa, no meio, cerca de um terço da página: eu não transgriro essa medida, apenas a disperso. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou reaparece, aceitando a sucessão de outras" etc.;
- d) USO ESPECIAL DA FOLHA, que passa a compor-se propriamente de duas páginas desdobradas, em que as palavras formam um conjunto e ao mesmo tempo se separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central, "como componentes de um mesmo ideograma", segundo observa Robert Greer Cohn¹, ou, em outros termos, como se a prega central fosse uma espécie de ponto de apoio para o equilíbrio de dois ramos de palavras-pesos.

Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servirem a toda a gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico. A própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e os intervalos da dicção.

Sob certo ângulo, a experiência tem raízes na música. Partem ainda uma vez de Mallarmé os primeiros lampejos esclarecedores:

"Acrescentar que desse emprego a nu do pensamento com retiradas, prolongamentos, fugas ou o próprio desenho resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura; (e) sua reunião (*a do verso livre com o poema em prosa*) se efetua sob uma influência, eu o sei, estranha, a da música ouvida em concerto; sendo reconhecíveis nela diversos meios que me pareceram pertencer às letras, retomo-os. O gênero, que fica sendo como a sinfonia (etc.)".

De modo geral, as lições estruturais que Mallarmé foi encontrar na música se reduzem à noção de tema, implicando também a idéia de desenvolvimento horizontal e contraponto. Assim, *Un Coup de Dés* compõe-se de temas ou, para usarmos a expressão do poeta, de motivos – preponderante, secundários e adjacentes – indicados graficamente pelo tamanho maior ou menor das letras e ainda distinguidos um do outro pela diversificação dos caracteres. Objetivamente:

motivo preponderante: *UN COUP DE DÉS/JAMAIS/N'ABOLIRA/LE HASARD*.

PRIMEIRO MOTIVO SECUNDÁRIO: *Si/c'était/le nombre/ce serait* – que tem como adjacentes os temas *comme si/comme si*, por sua vez ramificados;

OUTROS MOTIVOS SECUNDÁRIOS: *Quand bien même lancé dans des circonstances éternelles/du fond d'un naufrage/soit/le maître/existât-il/commençât-il et cessât-il/se chiffraît-il illuminât-il/rien/n'aura eu lieu/que le lieu/excepté/peut-être/une constellation*;

MOTIVOS ADJACENTES: Os assinalados pelas letras menores.

Em síntese, a raiz estrutural do poema seria, portanto:

A = motivo preponderante

A = motivo secundário

a = motivo adjacente

Mas acontece que os motivos se interpenetram. Como assinala Greer Cohn:

"Frases em caracteres menores são agrupadas em torno da grande, formando galhos, ramos, sobre seu tronco, e todas essas ramificações se perseguem paralelamente ou se entrecruzam, oferecendo um equivalente literário do contraponto musical".

Desprezando-se, para simplificar a demonstração, os motivos adjacentes em geral e chamando-se "A" ao motivo principal, "B" ao motivo secundário "*Si/c'était le nombre/ce serait*" que desemboca no "*LE HASARD*" do motivo principal e está expresso no poema pelo tipo de maior dimensão depois do principal; denominando-se ainda "b" ao motivo "*comme si/comme si*", adjacente de B, e "a" aos motivos secundários "*quand bien même*" etc., que equivalem em tamanho a "b" (com a diferença de que esse motivo, a exemplo de "B", de que é uma ramificação, é apresentado em tipo inclinado), temos aproximadamente:

A A B A

a b a a

Essa é, frisamos, uma visão muito esquemática (e tomada, digamos assim, de uma só perspectiva) da estrutura de *Un Coup de Dés*, havendo ainda a considerar, além da maior complexidade de ramificações e entrecruzamentos, a diferença dos tipos, a posição das linhas e a especial configuração das páginas. Mas cremos que a pequena demonstração intentada pode dar uma idéia, ainda que pálida, da ossatura poderosa e inquebrantável que a consciência estrutural e musical de Mallarmé armou para seu admirável poema. As experiências a que, a seguir, se entregaram futuristas e dadaístas longe estavam de possuir aquelas características de funcionalidade que fazem de *Un Coup de Dés* uma rigorosa e irrepreensível constelação de

palavras. No momento histórico, porém, incumbe ao movimento futurista e ao dadaísmo um papel relevante, de reposição, embora em nível muitas vezes inferior, de algumas das exigências que colocara em foco o poema inovador de Mallarmé. Já em seu *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* (1912)*, declarava-se Marinetti:

"(...) contra o que se chama habitualmente a harmonia tipográfica da página, contrária ao fluxo e refluxo que se estende na folha impressa. Nós empregaremos numa mesma página quatro ou cinco tintas de cores diferentes e 20 caracteres distintos, se for necessário. Exemplo: cursivas para as séries de sensações análogas e rápidas, negrito para as onomatopéias violentas etc."

Livre direção das linhas (oblíquas, verticais etc.), substituição da pontuação pelos sinais matemáticos e musicais eram outras modificações propostas. E será possível discernir na "imaginação sem fios", nas "palavras em liberdade", na drástica condenação do adjetivo, algo assim como o pressentimento olfativo de uma renovação poética que eles, futuristas, não chegariam a cristalizar, mas para a qual não deixaram de contribuir bastante, e até certo ponto mais do que bastante: com a própria imolação.

Menos frenéticos e mais organizados foram os *Calligrammes* de Apollinaire. Em um artigo denominado "Devant l'Idéogramme d'Apollinaire" (junho de 1914), publicado na revista *Soirées de Paris* (julho/agosto de 1914), sob o pseudônimo de Gabriel Arboin², esclarecia o poeta o sentido de seus experimentos, referindo-se em especial à "Lettre-Océan". Logo de início reconhecia seu débito ao futurismo. E, fato importante, era o primeiro a tentar uma explicação para o poema espacial por meio do ideograma:

"Digo ideograma porque, depois dessa produção, não há mais dúvida de que certos escritos modernos tendem a penetrar na ideografia. O acontecimento é curioso. Já em Lacerba podia-se ver tentativas desse gênero por Soffici, Marinetti, Cangiullo, Lanelli, e também por Carrà, Boccioni, Betuda, Binazzi, essas últimas menos definitivas. Diante de tais produções, ficava-se ainda indeciso. Após a 'Lettre-Océan', não há mais lugar para a dúvida".

E prosseguia com lucidez:

"O laço entre esses fragmentos não é mais o da lógica gramatical, mas o de uma lógica ideográfica que chega a uma ordem de disposição espacial totalmente contrária à da justaposição discursiva".

Ou, mais adiante, ecoando o "emprego a nu do pensamento" mallarmeano: "E são idéias nuas que nos apresenta a 'Lettre-Océan', numa ordem visual". E ainda, agudo:

"Portanto, seguramente, nada de narração, dificilmente poema. Se quiserem: poema ideográfico. Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente".

O equívoco de Apollinaire está implícito nestas linhas:

"Quem não se aperceberia de que isso não é mais do que um início, e que, por efeito da lógica determinista que dirige a evolução de todo mecanismo, tais poemas devem acabar apresentando um conjunto pictural em relação ao tema tratado? Assim se atingirá o ideograma quase perfeito".

Condena, assim, Apollinaire o ideograma poético à mera representação figurativa do tema. Se o poema é sobre a chuva ("Il Pleut"), as palavras se dispõem em cinco linhas oblíquas. Composições em forma de coração, relógio, gravata, coroa se sucedem em *Calligrammes*. É certo que se pode indagar aqui o valor sugestivo de uma relação fisiognômica entre as palavras e o objeto por elas representado, à qual o próprio Mallarmé não teria sido indiferente. Mas, ainda assim, cumpre fazer uma distinção qualitativa. No poema de Mallarmé, as miragens gráficas do naufrágio e da constelação se insinuam tênue e naturalmente, com a mesma naturalidade e discrição com que apenas dois traços podem configurar o ideograma chinês para a palavra *homem*. Da mesma forma, os melhores efeitos gráficos de Cummings, almejando uma espécie de

sinestesia do movimento, emergem das palavras mesmas, partem de dentro para fora do poema. Já em Apollinaire a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele. Isso retira grande parte do vigor e da riqueza fisiognômica que possam ter os "caligramas", em que pese a graça e o "humor" visual com que quase sempre são "desenhados" por Apollinaire.

Seria preciso que outro poeta surgisse, mais enérgico, mais culto, mais amplamente dotado e informado do que Apollinaire, para fundar, em definitivo, a teoria do ideograma aplicado à poesia. Referimo-nos a Ezra Pound. Não importa considerar, de momento, as formidáveis diferenças de perspectiva que separam Pound de Mallarmé. O fenômeno, que constitui por si só matéria para um diferente estudo, diz respeito ao uso diametralmente oposto que fazem do léxico esses poetas: palavra justa para Pound, palavra mágica para Mallarmé – uma oposição *dialéctica*, diríamos nós. Pois Mallarmé e Pound vão se encontrar no campo da estrutura.

Pound chegou a sua concepção por intermédio da música, como Mallarmé, e através do ideograma chinês. O estudo do sinólogo Ernest Fenollosa, "The Chinese Written Character as a Medium for Poetry", exumado da obscuridade por Pound e por ele publicado com notas e observações suas na *Little Review* (volume VI, números 5, 6, 7, 8) em 1919, deu-lhe a chave para uma nova interpretação da poesia e dos métodos de crítica poética. O significado de verdadeira "revelação" que tem para a estética moderna o ideograma chinês é algo muito sério. Aos céticos, aos que julgam ser essa apenas uma idéia exótica, recomendaríamos, a título de evidência culturarmorfológica – um ponto a mais "a definir uma periferia" –, o ensaio "O Princípio Cinematográfico e o Ideograma", assinado por Eisenstein em 1929 e que constitui um dos capítulos do livro *Film Form*, do grande cineasta.

Acentuando a natureza privilegiada do ideógrafo chinês, dizia Fenollosa no importantíssimo estudo a que anteriormente nos referimos: "Nesse processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas". Aí está o enunciado básico do ideograma, que vem coincidir literalmente com o axioma gestaltiano. Se a Fenollosa se deve o mérito de ter vislumbrado as relações de essência entre ideograma e poesia, a Ezra Pound coube a demonstração prática, com a aplicação do método ideogrâmico ao gigantesco arcabouço d'*Os Cantos*. Nessa extraordinária epopéia moderna, fragmentos se justapõem a fragmentos, cantos a cantos, sem qualquer ordenação silogística, atendendo tão-somente aos princípios ideogrâmicos: o poema, a essa altura quase completo (40 anos de labor criativo: 95 cantos!), assume ele próprio a configuração de um fantástico ideograma da cosmovisão poundiana.

Quanto à música, deixemos que Pound elucide a medida de sua influência sobre os cantos, já que ele o faz com extrema clareza numa carta a John Lackey Brown (1937, Rapallo): "Tome uma fuga: tema, resposta, contratema. Não que eu pretenda uma exata analogia de estrutura". Uma carta anterior, de 11 de abril de 1927, a Homer L. Pound, pai do poeta, é ainda mais explícita.

Mais ou menos como tema, resposta e contratema em uma fuga.

A.A. O vivo desce ao mundo dos mortos

C.B. A "repetição da história"

B.C. O "momento mágico" ou momento da metamorfose, irrupção do cotidiano para o "mundo divino ou permanente", deuses etc.

De tudo ressalta que a idéia central de Pound, sob esse aspecto, é a analogia esquemática com a fuga, o contraponto. E se estabelece assim o circuito Pound-Mallarmé. Ainda que a configuração de *Un Coup de Dés* e *The Cantos* seja em espécie diversa, pertencem os dois poemas estruturalmente a um mesmo gênero.

Outro poeta-inventor, e. e. Cummings, leva o ideograma e o contraponto à miniatura. Sem incidir no letrismo nem na formação de agrupamentos sonoros destituídos de vivência, Cummings libera o vocábulo de sua grafia, põe em evidência seus elementos formais, visuais e fonéticos para melhor acionar sua dinâmica. Assim, no poema "brlght" do volume *No Thanks*, promove uma verdadeira tecedura contrapontística: repetindo ou

invertendo em sua ordem as palavras *bright, star, big, soft, near, calm, holy, deep, alone, yes, who*, compõe, por justaposição, livre de conectivos, o ideograma do impacto de uma noite estrelada. Ao passo que a receita de Apollinaire, aplicada ao poema, implicaria uma solução tal como dispor as palavras em forma de estrelas, o poeta americano resolve seu tema com muito maior sutileza, fazendo uma letra maiúscula movimentar-se dentro das palavras *bright (brlght, bRight, Bright, briGht)*, *yes (yeS, yEs, Yes)* e *who (wHo, whO, Who)*, ou usando pontos de interrogação em lugar de algumas letras das palavras *star (s???, st??, sta?)* e *bright (????Ht, ?????T)*, a fim de conseguir simbolicamente uma equivalência fisiognômica do brilho estelar.

O "micromacrocosmo" joyciano, a atingir seu ápice no *Finnegans Wake*, é outro altíssimo exemplo do problema que vimos expondo. O implacável romance-poema de Joyce realiza também, e de maneira *sui generis*, a proeza da estrutura. Aqui o contraponto é moto-perpétuo, o ideograma é obtido por meio de superposições de palavras, verdadeiras "montagens" léxicas; a infra-estrutura geral é "um desenho circular em que cada parte é começo, meio e fim"³. O esquema de círculo vicioso é o elo entre Joyce e Mallarmé, "por um cômodo *vicus* de recirculação". Muito se aproxima o "ciclo mallarmeano" de *Un Coup de Dés* do ciclo de Vico reinventado por Joyce para o *Finnegans Wake*. O denominador comum, segundo Robert Greer Cohn, para quem aquele poema de Mallarmé tem mais pontos de contato com o *Finnegans Wake* do que com qualquer outra criação literária, seria o esquema: unidade, dualismo, multiplicidade e novamente unidade. Expressão evidente, à mera inspeção, dessa estrutura circular comum a ambas as obras é o fato de a frase inicial de *Finnegans Wake* ser a continuação da última, assim como as derradeiras palavras do poema mallarmeano são também as primeiras: "*Toute pensée émet un coup de dés*".

Não deixa de ser assinalável que um jovem músico de vanguarda, Michel Fano, procurando situar os mais recentes desenvolvimentos musicais perante as outras artes, escreva⁴:

"Hoje, quando constatamos no interior das disciplinas plásticas uma propensão à expressão *função-do-tempo* (móviles de Calder), uma eclosão se produz no sentido oposto, com a pesquisa de estruturas que vêm quebrar o sentido tradicional de desenvolvimento no tempo. Se é evidente que o tempo é necessário à comunicação, não é menos certo que ele não é mais concebível atualmente como suporte de um vetor de desenvolvimento. Joyce e Cummings elucidaram poderosamente as conseqüências literárias dessa noção que realiza uma totalidade de significação no instante, provocando a necessidade de uma apreensão total da obra para a compreensão de uma de suas partes, e atingindo aí o princípio gestaltiano que não é possível deixar de evocar quando se trata do conceito serial".

Essas considerações, que vêm ao encontro das idéias aqui expendidas, têm para nós o valor de confronto e confirmação de um ponto de vista. Apenas acrescentaríamos aos nomes citados por Fano a presença irretorquível das realizações de Mallarmé e Ezra Pound.

A verdade é que as "subdivisões prismáticas da idéia" de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação "verbivocovisual" joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma – uma organoforma –, em que noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA.

1 COHN, Robert Greer. *L'Oeuvre de Mallarmé Un Coup de Dés*. Paris, Librairie Les Lettres, 1951.

2 Quem atribuiu o texto a Apollinaire foi o poeta André Salmon, seu amigo íntimo, que organizou uma coletânea de poemas inéditos do autor dos "caligramas", dando-lhe o título *Le Guetteur Mélancolique* (Paris, Gallimard, 1952). Ao reestampar o texto "Devant l'Idéogramme d'Apollinaire", em apêndice, afirmou ele: "*Gabriel Arboin fut un pseudonyme utilisé par Guillaume Apollinaire pour publier cet article dans le Soirées de Paris de juillet/aôut de 1914*". Parece que existiu, porém, um jornalista na mesma época com o nome Gabriel Arboin ou Arbouin. A coincidência das iniciais, aliada à relevância conceitual do escrito, sugere uma interferência do poeta, deixando pairar dúvidas sobre a real autoria. Mais recentemente, Daniel Grojnowski e Michel Décaudin organizaram uma belíssima edição do até então inédito álbum fac-similar dos "ideogramas líricos" de Apollinaire, *Et Moi Aussi Je Suis Peintre* (Paris, Éditions Sébastien Gryphe, 1985), contendo manuscritos e provas de impressão com data final de 10 de agosto de 1914, acrescidos do artigo em apreço. Escrevendo cerca de 30 anos depois de Salmon, e sem fazer referência a ele, anotam os organizadores a propósito do artigo e seu presumido autor

Gabriel Arbouin (acrescentando um "u" ao sobrenome): "*On peut se demander si ces pages, au demeurant étrangement ambigües, sont bien de la plume de ce journaliste peu au fait de l'avant-garde littéraire et si elles ne lui ont été pour le moins inspirées pour celui qui portait les mêmes initiales*".

3 CAMPBELL, Joseph e ROBINSON, Henry Morton. *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. Londres, Faber & Faber, 1947.

4 FANO, Michel. "Pouvoirs Transmis", in *Cahiers de la Compagnie M. Renaud-Jean Louis Barrault ("La Musique et ses Problèmes Contemporains")*, Cahier III, Juillard, 1954.

* *Nota da segunda edição*: a citação pertence, de fato, ao manifesto *Distruzione della Sintassi*, de 1913. Ver MARINETTI, Tommaso. *I Manifesti del Futurismo*. Florença, Edizione di "Lacerba", 1914, p. 143.

Publicado originalmente no "Suplemento Dominical" do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1956. Esse trabalho constitui a fusão, com ligeiras modificações, dos artigos "Poesia, Estrutura" e "Poema, Ideograma", estampados, respectivamente, em 20 e 27 de março de 1955, no *Diário de S. Paulo*.