

DOIS PROJETOS DE ENGENHARIA LINGÜÍSTICA: OS ENGENHEIROS DO NOVO ROMANCE FRANCÊS E OS ENGENHEIROS DA POESIA CONCRETA ENCONTRAM DIFERENTES RESOLUÇÕES FORMAIS

Luciéle Bernardi de Souza*

Resumo: Este trabalho tem por objetivo tornar manifesta a aproximação entre dois projetos teóricos que geraram polêmicas enquanto teoria e materialização em obra literária. Refiro-me ao Novo Romance Francês e à Poesia Concreta Brasileira. Os escritos teóricos são materiais ricos para a compreensão do campo literário francês e brasileiro, através da palavra arquitetada, tivemos a oportunidade de pensar a relação entre a teoria e a obra, mas principalmente o que a teoria tem a dizer sobre a relação entre a sociedade e a forma, além de problematizar o papel do artista teórico.

Palavras-chave: Poesia concreta. Novo Romance Francês. Projeto teórico.

Abstract: This work aims to make manifest the closeness between two theoretical projects that generated controversy as theory and materialization in literary work. I refer to the French New Romance and Poetry Brazilian Concrete . The theoretical writings are rich material for understanding the French literary scene and Brazilian by architected word , we had the opportunity to think about the relationship between theory and work , but rather that the theory has to say about the relationship between society and form , in addition to discuss the role of theory artist.

Keywords: Concrete poetry . New Romance French . Theoretical project.

1. Dois projetos, dois países

Como o Novo Romance, a Poesia Concreta sempre esteve dentro de meu âmbito de interesse devido a uma curiosidade quanto ao seu processo de criação, bem disseminado, acompanhado e registrado por seus engenheiros, mas também porque sempre, ao me deparar com um poema concreto, na página ou no museu, o estranhamento surgiu manifesto. Talvez, por se tratar de uma manifestação literária local, mais presente em meu horizonte do que o Novo Romance, os poemas concretos continuam impressionando, interessando e causando-me estranhamento, seja pela voz ativa de seus construtores, seja pela brincadeira que os pretensos “objetos” geram quando acrescidos

* Formada em Ciências Sociais Bacharelado e Letras Português Licenciatura pela Universidade Federal de Santa Maria-RS-Brasil. Mestranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsista CAPES. E-mail: lucielebernardi@gmail.com

do que sobre eles foi teorizado. Também afirmo que é sempre pertinente lembrarmos a importância do movimento da poesia concreta dentro do cenário literário –e artístico de maneira geral- brasileiro, a ruptura com as formas poéticas tradicionais e a explicitação do lugar marcante do teórico dentro de sua produção.

Neste trabalho¹, minha curiosidade centrou-se mais no planejar, no fazer do engenheiro enquanto um planejador, calculador e articulador, em detrimento da análise da execução material dos projetos (do Novo Romance e do Poema Concreto), referente ao fazer do obreiro, do pedreiro, do manipulador dos materiais. Minha atenção recai, portanto, na manifestação das teorias que acompanham tais projetos, ou seja, o plano analítico da obra de arte produzida por estes engenheiros não será privilegiado.

Sobre os dois planos de construção dos projetos, podemos constatar que há divergências e semelhanças, mas antecipo que as divergências se concretizam antes na resolução formal (a obra em si), do que no plano teórico, no arquitetar.

2. Os projetos e os projetistas: aproximações e distanciamentos sobre o teórico e a forma

Nas argumentações dos engenheiros da palavra, em ambos os projetos, é mencionada a preocupação dialética entre a forma e o momento histórico, social e cultural. Esta ampla reflexão é um dos pilares que acompanha e fundamenta a reflexão teórica sobre a arte construída. Falamos de um mesmo momento histórico, afora peculiaridades locais de cada país (Brasil e França), um momento que manifesta uma acentuada crise da modernidade. Este momento que engloba ao menos três décadas (de 1940 até 1960), se considerarmos os dois movimentos. Além disso, é fundamental atentarmos que, tanto para mais quanto para menos, as produções e reflexões de ambos os projetos ultrapassam ou antecedem tal demarcação. Até hoje, Augusto de Campos realiza exposições em museus e galerias tendo como centro seus poemas concretos e

¹ Este ensaio parte de discussões ocorridas no âmbito universitário da Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, mais especificamente no seminário de Teorias Críticas da Literatura, ministrado pelo professor Norman Roland Madarasz no primeiro semestre letivo de 2016.

outros objetos², assim como poemas concretos são expostos em Bienais de arte.

Lembremos que a obra inaugural do Novo Romance data 1938 (*Tropismes*, de Nathalie Sarraute), de acordo com Leyla Perrone-Moisés (1966). Portanto, o pontual recorte histórico que moldo aqui é essencialmente didático, pois serve à compreensão do homem, em especial o homem artista e teórico que habita estas três décadas (algumas ou todas).

Sem situar o homem e sua arte, torna-se inviável a compreensão dos modelos teóricos. A modernidade ocidental a qual me refiro quando saliento as três décadas, é uma fase marcada pelo início de um questionamento sobre os rumos do progresso (a qualquer custo), início da falência de um projeto de modernidade, de um pensamento racional (que em vez de libertar, aprisionou o homem) materializado em discursos hegemônicos, vitoriosos, usados para explicar o mundo e legitimar esta explicação. Essa modernidade é marcada pelo declínio da Razão ordenadora do mundo e lançamento inicial de um olhar niilista sobre as grandes narrativas (como a história e o marxismo) consideradas “emancipadoras do homem”. A partir deste olhar, realizado sobre os escombros da Segunda Guerra Mundial, surge a insegurança ideológica, o sujeito enquanto desertor de supostas seguranças, valores e certezas. Instala-se uma crise a partir de um sujeito ainda mais fragmentado em sua experiência, um homem “manejado por las lógicas de lo tecnourbano-masivo-consumista” (Casullo, 2004, p.22). Tornam-se marcas deste tempo a descrença absoluta em quase tudo (valores, razão e progresso), a falta ou modificação de referentes antes certos, a debilidade de verdades e ordens absolutas em todos os campos (ciência, arte, filosofia). Vem à tona um sujeito em desencantamento constante, em busca de identidade(s), consciente de suas patologias, imerso em uma violência (de todos os graus e tipos) da qual pensava haver se liberado, muitas vezes apático ao mundo, outras vezes desejante e hedonista.³

2Vide resenha de Leonardo Baumgartner Gomes sobre a exposição de Augusto de Campos realizada na Galeria Paralelo no ano de 2015. <http://criticas-de-arte.tumblr.com/post/119221096578/augusto-de-campos-objetos-e-poesia-visual?is_related_post=1> Acesso em 1/06/2016.

³ Parto da coletânea de Nicolas Casullo e as inúmeras reflexões que o mesmo traz para pensarmos a relação entre modernidade e pós-modernidade. Para evitar polêmicas que já estão bem delineadas e demandariam um outro espaço, escolho o termo contemporâneo para compreendermos aqui, esta segunda modernidade (Calinescu), também conhecida por “capitalismo tardio” (Jameson).

É esta a condição de mundo e de homem que começa a formatar outro *ethos*. Este homem é fruto de uma sociedade em que a técnica está em prol do consumo de massa, sua relação com o tempo é constantemente fragmentada e descontínua, e a tecnologia e a informação generalizada revelam realidades superficiais. O homem marcado pelo esgotamento dos grandes discursos norteadores que legitimavam a realidade (o falacioso discurso racional e o científico, a igualdade para todos os povos, a verdade única e os valores norteadores) e forneciam um sentido à vida -através do progresso-, é um homem sem sentimentos totalizantes (como os almeçados na etapa anterior da modernidade), um homem cada vez mais desumano, mais objeto. Diante desta crise da modernidade, a arte, transgressora por excelência, inicia um processo de construção de representações realizadas por um homem ainda mais incerto sobre si mesmo, um homem em crise existencial profunda que, a partir da experiência artística, tentará dar conta da desintegração já iniciada no início da modernidade. Isso irá ocorrer mesmo quando a arte pretende ser uma arte-objeto, explicitando a reificação do homem, como parece ser o caso da Poesia Concreta ao pretender-se objeto.

Portanto, a obra de arte moderna surge a partir da perda, de um vazio, surge no intuito de repor a humanidade e os valores perdidos pelo homem, nasce de uma nostalgia do mundo antigo, de um vazio que se torna cada vez maior. Em um paralelo entre o artista, escritor e o filósofo “posmoderno”, Jean F. Lyotard menciona que, na contemporaneidade,

El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento: de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o lo viene a ser lo mismo, que su realización comience siempre demasiado pronto (2004, p.72).

Este enunciado de Jameson ilustra, ratificando, a posição do escritor-teórico, do operário-engenheiro, que estão aqui representados por Robbe Grillet, Augusto e Haroldo de Campos, além de Décio Pignatari, tão importantes para os projetos que aliam o pensar e o fazer sobre a arte de seu tempo. Porém, deve ser lembrado que a prática de refletir e manifestar o pensamento sobre a arte não é uma peculiaridade destas décadas, pois rememoremos que os Românticos, principalmente artistas de fins do século XVIII e

início do século XIX, tais como Edgar Allan Poe, Horácio Quiroga, além dos poetas Mallarmé, Rimbaud e Baudelaire tornaram públicas suas reflexões além da arte.

O que evidencio aqui é a necessidade de documentação e reflexão tão abundante e o caráter intrínseco, confluyente, que a reflexão parece manter com as obras, tanto o Poema Concreto quanto o Novo Romance, embora em nenhum momento os engenheiros afirmem a necessidade de uma aproximação com os Manifestos ou a leitura dos textos críticos para a compreensão das respectivas obras.

Com a evidência de questionamento e mobilização para o rompimento com técnicas “tradicionais” de se fazer arte literária, os projetos buscaram, cada um a seu modo, dentro das suas possibilidades e momentos históricos, ferramentas que possibilitassem representar o homem de seu tempo, mesmo que esta representação exclua ou negue-o. Esta discussão perpassa a concepção de arte que, tanto Grillet quanto o trio da poesia concreta, fazem explícita em seus manifestos, entrevistas, artigos e comentários.

Robbe Grillet (1969 [1963]), na obra *Por um novo romance*, reúne uma série de considerações que, mesmo afirmando que seu papel não é o de ser um teórico do gênero romanesco, nem mesmo o de ditar regras e leis formais, deixa clara a origem da terminologia usada para agrupar obras com semelhanças e diferenças, além de reafirmar sua posição enquanto artista consciente dos processos formais constitutivos do romance e seu processo de modificação, como podemos constatar na seguinte afirmação

(...) trata-se de um rótulo cômodo que engloba todos aqueles que procuram novas formas de romance, capazes de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos aqueles que se decidiram a inventar o romance, isto é, inventar o homem. Esses sabem que a repetição sistemática das formas do passado é não apenas absurda e vã como pode mesmo tornar-se prejudicial: fechando-nos os olhos sobre nossa situação real no mundo atual, essa atitude nos impele, afinal de contas, de construir o mundo e o homem de amanhã (GRILLET, 1969, p.08-09).

Este enunciado dialoga com algumas afirmações teóricas sobre o gênero romanesco. Como podemos perceber, tal citação está marcada por referências implícitas à Bakhtin, quanto à peculiaridade plástica do gênero, bem como traz considerações de Lukács sobre a “evolução” do gênero romanesco na modernidade, como podemos

acompanhar na seguinte constatação retórica que Grillet lança: “Como poderia o estilo do romance ter permanecido imóvel, fixo, quando tudo evoluía ao seu redor- bem rapidamente, na verdade- no decorrer dos últimos cento e cinquenta anos?” (1969) e continua afirmando que, singularmente, o escritor tem o dever de acatar “sua própria data com orgulho, sabendo que não existem obras-primas na eternidade, mas apenas obras na história; e que elas só sobrevivem na medida em que deixaram o passado atrás de si e que anunciaram o futuro” (1969, p.9).

Enquanto gênero, só o tempo dirá se é agonia ou renovação esta pretensa forma que reflete um novo tipo de realismo. Sobre a escrita teórica como substituição da arte, o engenheiro -e operário- é categórico ao colocar cada tijolo em seu lugar, e afirma que esta substituição não deve ocorrer, pois “a função da arte não é nunca a de ilustrar uma verdade- ou mesmo uma interrogação- antecipadamente conhecida, mas sim trazer para a luz do dia certas interrogações (...)” (1969, p.12). Grillet, portanto, é consciente de sua reflexão teórica e, em relação às inúmeras (ou prováveis) comparações maldosas entre o projeto e a execução, declara que “não é muito interessante procurar por em contradição as reflexões e as obras. A única relação que pode existir entre elas é a de caráter dialético: um duplo jogo de concordâncias e oposições” (1969, p.10). Como já comentado, a relação entre obra e teoria não é abordada de forma sistemática aqui, pois a afinidade que estabelecemos é relativa à dialética entre reflexão teórica e o homem, o homem de seu tempo, o homem enquanto ser produtor de representação do seu mundo.

Grillet (1969) alega que o Novo Romance não é uma teoria pronta, mas sim uma pesquisa, por isso ele não edificou lei nenhuma, e interessa que ela não seja considerada uma escola literária, pois “Que interesse poderia ter aquilo que ambos escrevemos, se escrevemos a mesma coisa?” (p.90). Com esta afirmação abre-se o leque de possibilidades formais que dizem respeito à singularidade do operário enquanto construtor. Ademais, Grillet afirma que o “Novo Romance não faz outra coisa além de prosseguir na procura de uma constante evolução do gênero do romance” (p.90). Duas citações que reafirmam demarcações e liberdades quanto à forma, ao mesmo tempo em

que tentam delinear posições no campo da arte referente a este novo romance que contém em sua “forma a realidade”.⁴

As reflexões que o movimento da poesia concreta, representado aqui pelos irmãos Campos e Decio Pignatari, declarou na obra *Teoria da Poesia Concreta* (1975), uma compilação de entrevistas, artigos de jornais e artigos⁵, ratifica a mencionada relação entre o mundo, a obra e a reflexão especulativa. O primeiro poema data 1956, e logo o movimento herdeiro do concretismo se estendeu e consolidou uma fisionomia própria, singular e rompedora com a tradição poética. Além da Alemanha e da Suíça, no Brasil o movimento se consolidou independentemente das influências teóricas dos outros dois países, afirmam os autores: “No plano internacional, exportou ideias e formas. é o primeiro movimento literário brasileiro a nascer na dianteira da experiência artística mundial, sem defasagem de uma ou mais décadas” (1975, p.05) ⁶. Como linhas norteadoras, o movimento “produtor de ideias” trouxe consigo a busca de uma autonomia e o rompimento com formas tradicionais, anteriores, de se fazer poesia até então no país, buscando uma “totalização crítica a cerca da experiência poética” (p.06) e a (com)formação de uma nova “nova informação estética”(p.06). Enquanto Concretas, tais representações construíam-se em uma relação de oposição ao abstrato, desejavam ser objeto, ser concreto, ser utilizável, ser material reproduzido.

Com uma preocupação evidente, assim como os engenheiros do Novo Romance, o trio paulista afirma que “a poesia concreta , tal como a compreendemos, é uma resultante de um estudo sistemático de formas, arrimado numa tradição histórica ativa” (1975, p.51), ou seja, como o romance, o gênero lírico, enquanto uma construção humana, não poderia “estagnar”, pois é fruto de uma tradição histórica que é ativa, modifica-se constantemente. O pensar sobre a estrutura, sobre os aspectos formais da arte,

⁴ Adorno, na obra *Teoria Estética* (2008 [1960]), vincula a forma e o que a antecede (a sociedade e o homem), pois, para ele, a arte evidencia o que a realidade esconde. Realiza isso através da mediação de um conteúdo, uma objetivação (histórico e social) presente em suas leis formais, incorporando em sua estrutura artística as antinonimias sociais. De forma negativa (dentro da concepção de Adorno), nega o que incorpora e é por sua negação, pela organicidade tensa, que ela se materializa.

⁵ Alguns publicados na revista *Noigandres* (1952), mesmo nome de um grupo formado por amigos, poetas e teóricos do concretismo na poesia.

⁶ Muitos dos textos reunidos em *Teoria da Poesia Concreta* são editados e mantidos com uma norma gráfica que questiona o encadeamento de orações, bem como o uso de maiúsculas ao iniciar uma oração (como podemos perceber na citação). Transcrevo aqui *ispi literis* a forma original.

portanto, é uma das linhas que permeia toda a reflexão sobre a poesia concreta, como afirma Augusto de Campos “(...) a poesia concreta opõe um novo sentido de estrutura, capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável.” (1975, p.42). Essa preocupação formal está presente em outras tantas passagens como na afirmação de Décio Pignatari “O verso: crise (...) não dá mais conta do espaço como condição de nova realidade rítmica, utilizando-os apenas como veículo passivo, lombar, e não com o elemento relacional de estrutura” (p.39). Há aqui uma reivindicação do espaço, do visível, da comunicação rápida pela lacuna ou preenchimento da folha, da rapidez, da simultaneidade, “uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular” (1975, p. 39). Explicita-se a necessidade da reflexão sobre o modo de construir, de arquitetar a modificação do gênero e de estabelecer o diálogo com seu tempo, evidenciando o esgotamento a forma poética que tem no verso seu elemento principal e diferenciador (enquanto gênero) e excluindo o lugar do homem enquanto sujeito lírico.

Haroldo de Campos, de forma a resgatar a história da forma poética, traz uma definição que aqui é muito cara e merece espaço, pois resgata para definir por oposição:

Julles Monnerot descreve o poeta moderno como um “mágico sem esperança”. A poesia concreta elimina o mágico e devolve a esperança. Desaparece o “poeta maldito”, a poesia “estado-místico”. O poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico. A poesia concreta responde a um certo tipo de “forma mentis” contemporânea: aquela que impõe os cartazes, os “slogans”, as manchetes, as dicções contidas do anedotário popular, etc. O que faz urgente uma comunicação rápida e objetos culturais. A figura romântica, persistente no sectarismo surrealista, do poeta “inspirado”, é substituída pela do poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário um muro (Haroldo de Campos, 1975,p.50).

Da mesma maneira, o aspecto romântico, místico (e até mítico) tende a desaparecer no Novo Romance, pois há uma negação, via forma, da alma dos objetos, do além do concreto que tudo no mundo traria intrinsecamente, nega-se isso quando “os objetos, pouco a pouco perderão sua instabilidade e seus segredos, renunciarão a seus falsos mistérios a esta interioridade suspeita que um ensaísta chamou de “alma romântica das coisas”(1969, p.17). A reflexão continua e Grillet põe em evidência o papel do escritor (assim como Haroldo de Campos faz com o poeta moderno e sua função) em sua relação com os mitos (que ele nega) sobre o escritor, e que permeiam o ato da escrita:

sabemos que toda a literatura romanesca repousava sobre esses mitos, apenas sobre eles. O papel do escritor consistia tradicionalmente em cavar na Natureza, aprofundá-la, a fim de atingir camadas cada vez mais íntimas de acabar por trazer para a luz do dia algum pedaço de um segredo perturbador. Tendo descido ao abismo das paixões humanas, ele envia para o mundo aparentemente tranquilo (o da superfície) mensagens de vitória descrevendo os mistérios que tinha tocado com a mão (Grillet, 1969, p.18).

3. Os materiais

O olhar do teórico, do engenheiro reflexivo, sobre as formas para montar seu objeto final, nos leva a uma discussão pontual sobre a linguagem, ou seja, sobre os recursos, os meios para a conformação do mundo representado, mundo que pode ser um novo mundo romanesco ou um pretense objeto neutro e reproduzível. Além disso, suscita uma discussão que pertence ao cerne da modernidade, as questões relativas à auto-representação ou anti-representação, que pincelaremos aqui de modo rápido, mas que vale a pena a referência.

O poeta concreto, afirma em uma sequência de onze afirmações pontuais sobre a palavra poética, Augusto de Campos (1975) “não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade” e, além disso, ele “vê a palavra em si mesma- campo magnético de possibilidades- como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas, tacto antenas circulação coração: viva” (1975, p.42) pretendendo assim manifestar-se contra “a introspecção autodebilitante e contra o realismo simplista e simplório, situar-se de frente para as coisas, aberta, em posição de realismo absoluto”. Na poesia concreta, Pignatari indica relações da linguagem que também está presente em outras manifestações artísticas contemporâneas suas, em confluência com a linguagem escrita, pois “a poesia concreta enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura, sem esquecer a música mais avançada, eletrônica” (1975, p.38). Novamente, reafirma-se que não é possível a compreensão da teoria (e da obra enquanto processo) sem a situarmos em seu momento histórico, social e cultural, pois o diálogo se torna explícito e necessário.

De acordo com Perrone-Moisés (1966), o Novo Romance negaria o romance tradicional, romance “com apêndices inúteis, falsa linearidade temporal” que ocultava o “tempo psicológico” e realizaria uma simplificação falseadora do homem. A linguagem objetiva desta nova forma de fazer romance é pensada em relação à questão do realismo, e parte da premissa de que “A literatura simplesmente expõe a situação do homem e do universo com que está às voltas” (1969, p.30), reafirmando a mudança da linguagem e registrando a dificuldade neste caminho “novo”, é afirmado que

é toda a linguagem literária que deveria mudar, que já está mudando. Dia a dia constatamos a crescente repugnância daqueles mais conscientes, diante da palavra de caráter visceral, analógico ou encantatório. Enquanto que o adjetivo óptico, descritivo, aquele que se contenta com medir, situar, limitar, definir, mostra provavelmente o caminho mais difícil de uma nova arte do romance (Grillet, 1969, p.19).

De maneira similar, com forte marcação do aspecto visual, do óptico enquanto recurso necessário para a constituição da obra, na poesia concreta é visível (redundantemente) a utilização de recursos tipográficos, dinâmica, linhas, caracteres de impressão, espaço gráfico, folha-dobrada, pontuação desnecessária, livre direção de linhas, oblíquas, verticais. A tipografia tinha de ser funcional, espelhando com “real eficácia as metamorfoses” da linguagem (1975, 16). Haroldo de Campos é explícito em rebater acusações quando perguntam se a linguagem concretista quer destruir ou superar o mundo objetivo natural ou quer uma adequação ao objeto da consciência empírica, ao que ele responde “o poema concreto vive por si mesmo”, então a linguagem não é “instrumental, não é interprete dos objetos, mas sim um objeto por direito próprio. Como tal, ele não pretende destruir e superar o mundo objetivo natural, mas afirmar-se autarquicamente, ao seu lado, como objeto-ideia, como coisa-poética, regido por suas leis específicas” (p.103). Aqui há uma carga de anti-referencialidade (em relação ao mundo exterior) e uma superação da linguagem enquanto um mecanismo para representar algo que já está no mundo. Haroldo eleva o poema concreto à categoria de objeto, sintetizando uma das grandes ambições dos teóricos do movimento⁷.

⁷ Lembremos também da influência explícita dos poetas Rainer Maria Rilke e a sua “poesia-coisa”, Apollinaire e E.E.Cummings com os caligramas, e Mallarmé com o poema “Um Coup de Dês”, todos tem são fundamentais para a construção do jogo formal dos poetas concretistas brasileiros.

4. Os objetos e as subjetividades: resoluções formais

Cada um a sua maneira, a relação (ou falta dela) entre o objeto e o homem foi mote dos dois projetos de engenharia linguística presentes aqui. Constatamos que os caminhos teórico-formais são diferentes em ambas as reflexões, porém contêm semelhanças aproximativas que dizem respeito ao objeto e ao homem (e sua subjetividade). Enquanto o poema concreto é em si mesmo um objeto, e todo o lirismo clássico da poesia, referencial marcante do poema, se esgotou para os poetas da Poesia Concreta; o Novo Romance vale-se da descrição abundante tendo em vista a “criação de seu próprio objeto”. Entre o ser e o descrever, ambas as teorias repensam a posição do homem no fazer literário, na manifestação da subjetividade.

Na concepção teórica da poesia concreta aqui mencionada, em especial a de Pignatari, afirma-se a posição “contra a poesia de expressão, subjetiva, por uma poesia de criação, objetiva. Concreta, substantiva. a ideia dos inventores, de ezra pound.” (1975, p.39) e, além disso, de forma violenta, afirma que ela “acaba com o símbolo, o mito. com o mistério. O mais lúcido trabalho intelectual para a intuição mais clara. acabar com as alusões. Com os formalismos nirvânicos da poesia pura. a beleza ativa, não para a contemplação” (1975,p.41), enquanto uma poesia que busca ser seu próprio objeto, um objeto útil, rápido, com movimento.

Em sintonia com as artes plásticas e a música, “as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos”; os poemas se caracterizariam por “uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica” (1975, p.32). Há, portanto, uma pretensa atualização do objeto virtual, assim como do termo “verbivocovisuais” (trazido de James Joyce), pois o poema passa a ser uma “totalidade sensível “verbicovocal”, de modo a justapor palavras e experiências num estreito colamento fenomenológico, antes impossível” (1975, p.43). Essa relação sensorial, em especial a visual, é evidenciada teoricamente da seguinte maneira: “a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminoso até as histórias em quadrinhos. a necessidade do movimento. a estrutura dinâmica. O ideograma

como ideia básica” (1975,p.39). Nada mais em conformidade, já que um objeto deve necessariamente ser visto em seus limites, cores e formas.

A subjetividade, portanto, em um objeto pretensamente neutro, como, *a priori*, pensamos ser todo o objeto, ainda mais o reproduzível pela técnica, em um processo de industrialização massivo, não poderia conter em si traço algum subjetivo que referencie o homem, a introspecção e interpretação que marcaria o poema tradicional, lírico porque nasceria do íntimo do homem⁸, porque teria uma voz enunciativa humana. Neste mesmo viés, priorizando a objetivação da linguagem, “a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado...” (1975, p.89). A industrialização, a racionalidade e reprodução do objeto inserem-se de forma determinante na produção poética dos concretistas, pois, de acordo com eles, seu tempo e lugar, bem ao modo “belas máquinas inúteis”:

A postulação já clássica: “a forma segue a função”, envolvendo a noção de beleza útil e utilitária, significa a tomada de consciência do artista, tanto artística quanto economicamente, frente ao novo mundo da produção industrial em serie, no qual, “et pour cause” , a produção artesanal é posta fora de circulação, por anti-econômica, anacrônica, incompatível e incomunicável com aquele mundo impessoal, coletivo e racional, que passa a depender inteiramente do planejamento , em todos os sentidos, níveis e escalas (1975, p.107).

Embora Grillet afirme que a impessoalidade e a total objetividade seja uma quimera, ele afirma que, dentre os projetos do Novo Romance, um importante é o de tornar a ficção um lugar pronto para o olhar desprevenido, renunciando atribuições pré concedidas sobre a arte, sobre a palavra dentro daquela estrutura:

em lugar desse universo das “significações” (psicológicas, sociais, funcionais), seria necessário, portanto, tentar construir um mundo mais sólido, mais imediato. Que seja antes de mais nada por sua presença que os objetos e os gestos se imponham, e que esta presença continue a seguir , a predominar, acima de toda teoria explicativa que tentasse encerrá-los num sistema qualquer de referência, sentimental, sociológico, freudiano, metafísico, outro (1969, p.17).

⁸ Este tópico é brilhantemente explorado na obra *A poética da inversão* de Ana Teresa Cabañas (2000).

E segue afirmando o lugar do objeto dentro da teoria (e talvez prática operária) da conformação romanesca, na medida em que “gestos e objetos estarão ali antes de serem alguma coisa; e ainda estarão ali depois, duros, inalteráveis, presentes para sempre e como que trocando de seu próprio sentido que em vão procuram reduzi-los” (1975, p.17). Este mundo pretende-se objetivo no sentido de descrever, de diversas maneiras, muitas vezes o que se vê, mas não é desprovido de toda a subjetividade, pois “O homem ali está presente em cada página, em cada linha, cada palavra” (p.1969, p.92).

Sobre a descrição do mundo e a objetividade, ele afirma que esse mundo

não é nem significante nem absurdo. Ele é, simplesmente. Em todo caso, é isso que ele tem de mais notável. E de repente essa evidencia nos atinge com uma força contra a qual não podemos mais nada. De um só golpe toda a bela construção se esboroa: abrindo os olhos para o imprevisto, experimentamos, mais uma vez, o choque dessa realidade obstinada que pretendíamos ter dominado. À nossa volta, desafiando a matilha de nossos adjetivos animistas ou protetores, as coisas estão aí. A superfície delas é nítida e lisa, intata, sem brilhos duvidosos ou trasparenças. (Grillet, 1969, p.16)

Apesar dessa pretensa objetividade total, que só Deus pode ter (nas palavras do próprio Grillet), o “existir antes de significar” também comum ao projeto concretista, do homem enquanto um ser que “é visto como um objeto entre outros- sem a preponderância humana antes dos objetos” (p.63), e não é mais “dono do universo”, traz consigo (em alguma escala) o vazio moderno, a solidão e a experiência empobrecida da relação entre o eu e o mundo. Segundo Grillet, há uma dissociação entre a frieza e a forma de narrar objetiva, pois “a partir do momento em que a forma se torna invenção e não receita.” (1969, p.65), acaba-se aí a frieza. Além disso, vai mais fundo nesta reflexão e assegura “Não haveria nesse termo humano que nos jogam na cara uma certa fraude? Se não for uma palavra vazia de sentido, que sentido tem ao certo? Se eu disser: “o mundo é o homem”, sempre conseguirei a absolvição; enquanto que, se eu disser: “as coisas são as coisas, e o homem é apenas o homem”, logo serei reconhecido culpado de crime contra a humanidade” (1969, p.38). Desta maneira, Grillet questiona normatizações possíveis advindas, tanto da filosofia, da psicologia humanistas (que usam “o homem para tudo justificar”) quanto de teóricos de arte, reafirmando a posição de liberdade que a arte

deve(ria) conter, pois “Não é crime afirmar que existe alguma coisa, no mundo, que não é o homem, que não acena para ele, que nada tem em comum com ele” (1969, p.38).

5. O engenheiro e o operário: um breve parêntese para pensar a (anti e auto) representação

Cada um dos projetos que foram postos em diálogo possui referentes, e em ambos deveria ser o mundo empírico, como sempre ocorreu na arte tradicional, até mesmo quando o mundo não significa nada, como é o caso da zebra que Grillet menciona “a zebra é real, negá-la seria irracional, ainda que suas listras sejam desprovidas de qualquer sentido” (1969, p.33). Representar o mundo é criar representações, embora isso, às vezes, não signifique nada, ou seja, potência para significar tudo.

O referente, para o novo romance, é o mundo, embora a suposta neutralidade que os engenheiros da palavra afirmem, seja negada muitas vezes. É o que podemos constatar na seguinte afirmação de Perrone-Moisés “substituir o universo significativo, esquematizado, por um universo onde as coisas e os acontecimentos têm uma pureza inicial, onde eles existem antes de significar” (1966, p.18). Esta afirmação é ratificada com a assertiva de Grillet sobre os meios: “temos de trabalhar com os meios à mão. Apesar de tudo, o olhar continua a ser nossa melhor arma, sobretudo se se ativer apenas às linhas” retira, a princípio, a dimensão ontológica que estaria intrínseca em qualquer representação e centra-se em si mesma, manifestando a consciência de um esimesmamento.

Abrindo, por fim, espaço a menção à obra para pensarmos este ponto tão caro à arte, ao considerar a obra, em especial em *La jalousie* (1957), que Barthes afirmou ser uma literatura objetiva, há uma maneira diferente de apresentar o referente. O objeto ou ação é descrita incessantemente, uma, duas, três vezes no mostrar, no apresentar mais do que narrar. Esse foco incessante na forma, explicita uma auto-referencialidade (que na obra aparece de maneira repetitiva de cenas com pequenas modificações entre si) assinala a autonomia já mencionada e o poder do discurso controlado pelo narrador. Marca também a auto-reflexividade da obra, agora livre de temas e conteúdos ao molde de

Flaubert. Este foco na forma, a princípio, poderia ressoar como um apagamento momentâneo da referência exterior, mas a obra, enquanto parte material do mundo, só é por causa desse mesmo mundo que está presente na linguagem, perturbando um realismo estável ao molde do século XIX, que pouco preocupava-se com o discurso enquanto autoreferenciado e explicitado na forma.

A obra, enquanto materialidade, é pensada duplamente na poesia concreta, faz parte do mundo por estar no mundo, mas também por ser um objeto no mundo, não mais somente uma ficção ao ver de seus engenheiros linguísticos. A poesia concreta pretendia “criar uma forma, criar com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas- o poema” (1975,p.70), pois “o poema concreto não se arroga funções catárticas: ele é uma realidade em si, não um sucedâneo da vida. (1975, p.102). Aqui temos uma negação do referencial externo, do mundo, e uma total auto-referência que é justificada da seguinte maneira:

Com a revolução industrial, a palavra começou a deslocar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra §flor§ sem a flor. e desintegrou-se ela mesma, atomizou-se (Campos, 1975, p.40).

Essa atomização da palavra, enquanto alienada de significados, enquanto uma palavra neutra de sua referência externa, gera uma tensão que, até hoje, é alvo de discussões, mas que alguns teóricos literários, dentre eles Teresa Cabañas (2000), conseguiram interpretar de maneira, no mínimo, produtiva para a compreensão da relação entre a obra e o mundo social.

Em sua tese, a professora comprova a hipótese de que o referente

destituído efetivamente de sua condição ontológica, não desaparece, mas se desloca para adquirir novos contornos. Penso, então, que a representação estética, tal como se apresenta na poesia concreta, manifesta-se em outra esfera referencial, o que leva a supor que de fato se produz uma cisão na instancia do referente (Cabañas, 2000, p.66).

A entidade referencial que a poesia concreta tem é o travestimento em figura, representada pelo objeto técnico-industrial, aproximando o poema a um objeto de consumo, neutro, despossuído de qualquer marca ontológica, como qualquer outro objeto,

tudo no intuito de “desenhar um círculo inexpurgável para proteger a limpidez incontaminada de suas produções” (2000, p.71), acreditando libertar o poema de ideologias. De acordo com Cabañas (2000), os objetos são portadores de ideologias, tanto em sua relação de produção mais óbvia sociologicamente, mas também porque “no plano dos processos da subjetividade e no marco do sistema cultural, os objetos adquirem mobilidade a partir da posse e do uso que deles fazemos” (p.71) e, além disso, o objeto “condensa nas suas qualidades e imperfeições o estado de desenvolvimento científico e tecnológico da sociedade que o produz” (p.71), chegando a ser uma “abstração da sociedade” produtora.

6. Dois projetos e um desfecho

No diálogo entre dois tipos de engenheiros da palavra sobre dois projetos ousados e polêmicos, tivemos a oportunidade de revisitar questões pertinentes e vinculadas ao fazer teórico, lembrando que tal fazer traz em si reflexões pertinentes para pensarmos a obra de arte do século XX. Entre meios e concepções, centramos nosso olhar no lugar do engenheiro, do planejador, do teórico enquanto um artista que, mais do que pensar, vê importância em deixar registrado o que antecede o fazer literário, a representação artística, sempre referindo ao mundo exterior em sua relação com a forma, tanto romanesca quanto poética.

Este trabalho, mais do que sondar a importância do lugar do teórico naquele momento em particular e em cada manifestação artística, faz-nos pensar na atualidade do artista-teórico, que parece ser uma figura mais frequente e desejada em galerias (vide a importância para a compreensão da arte conceitual) e cursos de escrita criativa, que vem crescendo no país. Revisitar o passado com vista a problematizar os limites e lugares das teorizações futuras, portanto, é importante para nós, estudiosos de obras literárias, bem como conhecedores que devemos ser do campo literário e seu movimento.

Referências

CABAÑAS, Teresa. *A Poética da Inversão*. Goiânia: UFG, 2000.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CASULLO, Nicolás. *El debate modernidad posmodernidad*. Compilación y prólogo de. . Ediciones El Cielo por Asalto. Cuarta edición, 1993.

PERRONE-MOISÉS, L. *O novo romance francês*. São Paulo: São Paulo Ed., 1996.

GRILLET, Robbe-, Alain. *Por um novo romance*. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

ADORNO, Theodor, W. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008 [1960].