

Poesia/risco: análise dos manuscritos de "Poetamentos", de Augusto de Campos

Anderson Mezzarano Lucarezi

Bolsista CNPQ-PIBIC, graduando em Letras Português/Inglês na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

"paraíso pudendo"

no
entrei ah
inpubi; figueiral
jardim figueiredo
braços;
suspenso
petr'eu mim
exempl'eu fêmoras; a ella
sus; pênis;
flagrante
ad nau;eam
e; p a l (s) m a s; jardim
caem joelhos; debonança
penso
paraíso pudendo

"por suposto"

por
suposto:
'scanto
eu
rochaedo
meu
rupestro
cactus;
ab
rupt
ao mar; us
somo;
um uni;
sono
poetamentos

"dias dias dias"

dias; dias; dias;
sem
uma
esperança linha deum só dia
expoeta expira; minh ah cartas;
sphynx e a n ão p artas;
gypt y g mor - E avião voas?
- Heli : sim sem ar
fim confirm sim
far par avante
LEMBRAS; amemor
es; DE MIMLYG IA e far par avante
se sterter AR
rticular; separamante
ohes; OH SE ME tele NÃO
se - Urge t g b sds; vg filhazeredo pt
segur sos; se só seguramor
LEMBRA E QUANTO

"nossos dias com cimento"

nossos; dias; com cimento
conchiglia
e o meno; cabo em cubos;
meno; cubos; como dias;
men digos; ao cabo frio
ao
fim
do triste
há manchas; no assoalho
mendigos; são os que sentam
dois; nos; bancos; da praça ao
vento tão ventre
segurando tanto
as mães; : passos;
e em boa noite e até per amanhã
t e a t e t e afã
bem guntam fim?

"eis os amantes"

amante; ei;
os;
sem parentes;
senão
os corpos;
irmãum gemo; outrem
cima; eu baixela
ecoraçambos;
dupla m pl infantuno(s); empre
semen(t)emventre
estesse; aquelele
inhumenoutro

"lygia fingers"

lygia finge
rs; ser
digital
dedat illa(grypho)
lynx lynx assim
mãe felyna com ly
figlia me felix sim na nx
seja; quando so lange so
ly
gia la sera so rella
so only lonely tt-
l

INTRODUÇÃO

Como o chamejar enigmático de um jack-o-lantern imantado pela luminosidade fosca passível de existência dentro do limite opaco do papel, sai do processo de escritura de Augusto de Campos - após a experiência expansiva de “os sentidos sentidos” e de “poeta ex pulmões”, de 1951/52 - uma sedutoras série da poesia brasileira: “Poetamenos”, grupo de 6 poemas cromáticos confeccionados em 53 e publicados dois anos depois, em Noigandres I, feitos - com base na melodia de timbres do compositor Anton Webern - àquela que se tornaria esposa de Augusto: Lygia de Azeredo.

Após o, àquela época, difícil processo de confecção dos poemas - manuscrito > datiloscrito > datiloscrito digitado sobre papel carbono colorido > versão final publicada - o chamejar se intensificou e explodiu em cores em página de livro; vivacidade de gás neón.

Hoje, época em que há luminosos, filmeletras e além, “Poetamenos” ganhou, por trabalho de Audrei Aparecida Franco de Carvalho, versão digital, bem envolvente, impactante. E ainda há o que criar.

*

Magnitude do livro: é em “Poetamenos” - daí, parte da relevância do livro - que os pressupostos concretistas ortodoxos se revelam pela primeira vez: concepção ideogramática (em detrimento da lógica analítico-discursiva, inadequada para uma maior funcionalidade que visava a intervir no mundo de então), aspiração cosmopolita (pluralidade de idiomas), movement (texto vivo, dinâmico), Gestalt (boa forma, equilíbrio, geometricidade); em suma, elementos para uma configuração verbi-vocovisual. Por outro lado - daí, outra parte da relevância do livro - “Poetamenos” é precisamente a transição de uma poética primeira de Augusto, de um concreto ainda poroso, para a poética do concreto mais sólido, dureza de rochedo; para usar termos musicais, trata-se de uma experiência pré-serial, ou, melhor, atonal, sem um princípio dominante que conduza, de forma imperativa, a leitura.

*

Em nota introdutória, longe de função decorativa, a razão de ser das cores dos poemas:

“leitura oral - vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o poema como os instrumentos na klangfarbenmelodie de WEBERN”.

Webern: intertexto anunciado; poemas à la opus 22, quarteto para saxofone, clarinete, violino e piano; concerto, de Augusto, para vozes, como as do grupo musical Ars Nova, nos 50's, como a de Caetano, nos 70's; concerto, de Augusto, para o papel, para leitura mental, com os instrumentos-cores e com as pausas-espacos (maneira notável de como a poesia concreta consegue transformar tempo em espaço).

O que, no entanto, exatamente, é melodia de timbres? O próprio Augusto, em seu trabalho de musicólogo, tece a resposta:

- ‘a melodia de timbres’, do alemão Klangfarbenmelodie, foi empregada pela primeira vez por Arnold Schoenberg (1874-1951), o criador do dodecafonismo, em seu livro teórico Harmonielehre (Tratado de Harmonia), redigido entre 1909 e 1911 e publicado neste último ano. Designa a fragmentação e distribuição da frase musical por instrumentos de diferentes timbres. Em seu tratado, Schoenberg observara que, dentre as propriedades fundamentais do som (altura, duração, intensidade, timbre), este [o timbre] era o menos sistematicamente explorado e se propunha dar-lhe o devido relevo. (...) foi indubitavelmente seu discípulo Anton Webern (1883-1945) o primeiro e o mais radical praticante dessa nova espécie de melodia. (...) É em Webern que a ‘melodia de timbres’ adquire os contornos nítidos com que veio a se definir: uma melodia contínua, deslocada de um instrumento para o outro, mudando continuamente sua cor. Em outras palavras: os instrumentos se revezam tocando fragmentos da melodia, a qual, no entanto, não deve soar fragmentariamente, mas como um contínuo melódico. (CAMPOS, A. 1998. p.p. 253-4)

Outro eco de Webern em “Poetamenos”: a espacialização. Como na opus nº 28 - Quarteto de Cordas - em que o espaço, por mais complexo que isso pareça, revela-se na música; num momento ouvimos um som; noutro momento, imediatamente seguinte, ouvimos um outro som que parece mais próximo; em seguida, outro que parece estar muitíssimo próximo, daí um som distante, e assim por diante; efeito, este, conseguido através de um jogo com a intensidade musical (por exemplo: piano, forte, fortíssimo).

A espacialização, no entanto, tem outro intertexto: o Mallarmé de “Un Coup de Dés” - poema que por abolir a sintaxe lógico-discursiva, lançar mão da variedade tipográfica para imprimir efeitos específicos e explorar a espacialidade da página, enquadrava-se nos pressupostos do concretismo e muito interessou ao grupo; lembremos da produção inicial deles; lembremos de “o âmagô do ômega”, de Haroldo, de “Adieu, Mallarmé (Autoporque)”, de Décio e, claro, de “Poetamenos”, de Augusto.

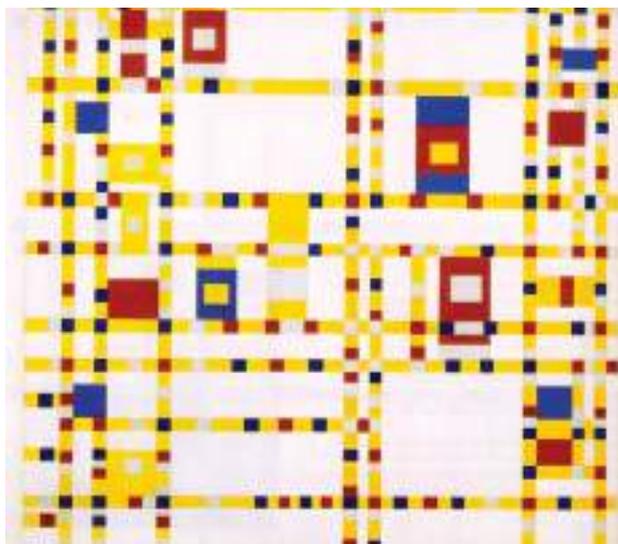
*

Além da música e da literatura, as artes plásticas fazem, também, parte de “Poetamenos”. Na “Teoria da Poesia Concreta” os autores explicitam a importância de pintores como Mondrian e os concretos brasileiros como parte do contexto da poesia concreta. Haroldo de Campos, por exemplo, comenta que “(...) Mallarmé, Mondrian e Webern pertencem a uma única família de inventores de formas e se estará no miolo da questão” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI. 2006. p. 150)

Pignatari, por sua vez, elenca, em um manifesto, entre as referências concretistas, “a técnica de manchetas e Şun coup de désŞ. calder e Şun coup de désŞ. mondrian, a arquitetura, e João Cabral de Melo Neto. (...)” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, p.69).

Sobre os pintores concretos brasileiros, mais especificamente Waldemar Cordeiro, Pignatari comenta que “(...)os concretistas, que - empenhados justamente na fundação de uma tradição do rigor para a cultura brasileira, foram os primeiros (Waldemar Cordeiro à frente) a chamar a atenção para o “caso” Volpi (...)” (Idem. p. 93)

Antes da publicação desses escritos, no entanto, o Mondrian dos últimos trabalhos, como o de “Broadway Woogie Boogie”, já se fazia presente em “Poetamenos”; na pintura imersa na dimensão temporal - cores que sugerem carros se locomovendo pelas ruas, sendo que a diversidade cromática causa uma tensão visual que além de sugerir locomoção, sugere passagem de tempo (que é característica de qualquer movimento). Como - porém às avessas - a música de Webern, que é imersa na dimensão espacial.



Broadway Boogie Woogie (1943) – Piet Mondrian

Se Mondrian, por um lado trabalhou apenas com cores primárias (azul, vermelho e amarelo) – sendo que em “Poetamenos” Augusto usa também as secundárias (verde, roxo e laranja) - os pintores concretos trabalharam com uma paleta mais variada, o que indica um diálogo de maior com o grupo Ruptura do que com Mondrian.

A seguir, comparação de uma tela de Waldemar Cordeiro com versão digitalizada de “Lygia Fingers” feita por Walter Silveira para a apresentação multimídia “Poesia é Risco”, que Augusto realizou em 1996 juntamente com Cid Campos:



“Movimento” (1951)



Augusto e Cid em vocalização do poema



Telão em destaque

A vídeo-versão, no momento congelado acima, faz a transformação das palavras em blocos cromáticos muito similares aos da tela “Movimento”. Creio, assim, que o neoplasticismo de Mondrian e a pintura concreta brasileira componham um intertexto significativo de “Poetamenos”, já que estavam no horizonte dos poetas concretos desde o início de suas ponderações sobre arte.

*

Para que, no entanto, falar de intertextos? Entomologia literária? N-Ã-O, definitivamente. Antes, poder lançar-se de maneira frutífera nos meandros das dimensões verbi-voco-visuais que os poemas proporcionam; mallarmé-verbi, webern-voco, mondrian-visual / mallarmé-voco, webern-visual, mondrian-verbi / mallarmé-visual, webern-verbi, mondrian-voco / mallarméwebernmondrian-verbivocovisual.

UM INTERMEZZO TEÓRICO

A magnitude de “Poetamenos”, além de na originalidade do uso de cores ou no diálogo com a música weberniana, com a poesia mallarmaica e com a pintura concreta, está na tensão que se dá, na leitura, entre esses elementos intertextuais. Tal tensão, por sua vez, pode ser entendida como uma imbricação de oralidade com escrita, relação que, em boa medida, se fez presente – de forma conflituosa - ao longo da história da América Latina e, em especial, para nosso caso, da história do Brasil.

Caso-Brasil - bem estudado por Alfredo Bosi na sua "Dialética da Colonização": força de uma cultura escrita se impondo sobre uma massa mergulhada no universo da oralidade. Caso-Brasil - em apreensão valiosa de Eduardo Viveiros de Castro: como a colonização portuguesa não conseguiu que seus valores europeus se cristalizassem na mente indígena conforme o planejado, o que certamente abrange a relação entre escrita e fala; a "inconstância da alma selvagem", ancorada na prática antropofágica, isto é, na absorção da cultura do outro (ou, antes, a deglutição da perspectiva do outro) de um modo próprio, visando a melhorias. Daí o cristianismo não ter sido absorvido de forma puramente europeia pelos indígenas, já que era captado "à moda nativa" e, geralmente, deixado de lado depois de algum tempo. Isso por que, em geral, o indígena que habitava o "Brasil" da época era um sujeito cuja identidade estava atrelada à alteridade, isto é, definia-se a partir do outro (um devir/outro); para ter mais reconhecimento precisava ganhar a perspectiva de homens de valor - o que, na época, se dava pelo canibalismo.

Precioso depoimento de Viveiros de Castro a respeito do "perspectivismo" - teoria a respeito das diversas perspectivas almejadas pelos indígenas - no campo da chamada literatura:

Começo por lembrar que a literatura brasileira (e latino-americana, e mundial) atinge um de seus pontos culminantes no espantoso exercício perspectivista que é "Meu tio, o Iuretê", de Guimarães Rosa, a descrição minuciosa, clínica, microscópica, do devir-animal de um índio. CASTRO, 2002. p.128)

Bem antes de Viveiros de Castro, Oswald de Andrade já trabalhava a antropofagia, e através de literatura. Interessante, talvez, seja repensar a relação das obras Oswald / Guimarães Rosa com a de Augusto de Campos e com a dos demais concretistas. Oswald e Rosa, juntamente com João Cabral de Melo Neto, constituíram a frente nacional do paideuma concretista.

Em suma, nas letras brasileiras, de Gregório de Matos a Augusto de Campos, e além, ainda que de modos diversos, e dadas as diferenças de época e de práticas de escrita, a tensão entre oralidade e escrita se fez/faz presente.

*

Longe, porém, de uma dicotomização limitante, proponho uma leitura da tensão supracitada através dos princípios do estudioso francês Henri Meschonnic (1932-2009), que apresentou uma tripartição entre "oral" / "escrito" / "falado". Segundo ele, a dicotomia "oral" vs. "escrito" é falsa, uma vez que o oral seria um "primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado." (MESCHONNIC, 2006. p.8)

Especificando mais, o autor elucida que "a entonação é um modo da oralidade do falado", assim como, no âmbito do escrito, "a historicidade da pontuação dos textos é uma questão da oralidade" (Idem.)

A proposição meschonniciana da tripartição tem base na crítica à teoria do signo. Segundo o autor, o signo - proveniente das correntes formalistas / estruturalistas - não é sensível a uma suposta "relação entre rima e vida", já que tende a dicotomizar as questões, geralmente falhando. Exemplo disso é a errônea dicotomia entre "oral" e "escrito", contra a qual Meschonnic apresenta sua tripartição.

A partir dessa crítica, o autor aponta a necessidade de mudança de pensamento, uma vez que o signo permeia praticamente toda a cultura ocidental. Por fim, ele diz que a mudança é viável através de uma nova poética, que, segundo suas convicções, deve ser centrada no poema, que seria o ponto fraco das teorias da linguagem e - sendo o homem um produto da linguagem - das teorias da sociedade. Se encararmos o poema - forma presente em qualquer língua - sob a ótica da função poética da linguagem - veremos que se trata de linguagem chamando atenção para si mesma. Assim sendo, e lembrando que o homem é produto da linguagem, o poema, se encarado e estudado de forma inovadora, renova a concepção de sujeito. Qual, no entanto, seria essa forma nova de estudo? Meschonnic propõe uma poética baseada no ritmo. Não no ritmo estudado até então, meramente métrico, mas num ritmo associado à oralidade.

A importância da oralidade está em se tratar de um elemento que engloba historicidade (a linguagem é imersa na história; passa de boca a boca), subjetividade (cada um tem a sua e lê a do outro de dada forma) e corporalidade (linguagem associada ao corpo; exemplos: gestos; expressões; criança ainda na barriga da mãe acostuma-se às vozes externas).

Esse ritmo ligado à oralidade seria, então, o ritmo real, dinâmico, pertinente à historicidade do sujeito que o sente e vive pelo corpo.

*

Esmiuçando mais: o poeta francês Paul Valéry, em seu livro de ensaios "Variedades", afirma que "um poema é uma espécie de máquina de produzir o estado poético através das palavras". (VALÉRY, 1991, Pág. 297) O trabalho do escritor, então, seria o de "construir" tal máquina. Valéry, no entanto, alerta que "O efeito dessa máquina é incerto pois nada é garantido em matéria de ação sobre nossos espíritos".

Assim, o poeta não tem pleno controle sobre que tipo de reações seu poema vai despertar no leitor. O que acontece é o impacto do poema e sua absorção pelo leitor através dos parâmetros orais de tal leitor, isto é, através de seu background de historicidade, subjetividade e corporalidade. Em outras palavras, a "máquina de produzir estado poético através das palavras" produz esse estado em alguém, isto é, em um corpo vivo. Desta maneira, o receptor vive o poema.

No entanto, para que o poema seja "vivido", ele deve ser - usando novamente termos valeryanos - uma "máquina de produzir estado poético" construída de maneira apurada para possibilitar tal "vivência". Daí, no caso concretista - e no de toda a poesia de "concreção" (que atenta para a materialidade da linguagem) - a pre-

ocupação estrutural desde o menor detalhe até o arcabouço geral.

Os poemas concretos, em especial, podem ser vistos como poemas performáticos, no sentido de poderem ser “vivos” pelo leitor. Haroldo de Campos expôs bem tal intenção, em 1956, no seu manifesto “Olho por Olho a Olho Nu”: “uma arte — não q presente, mas q presentifique” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARLI, 2006. p. 73)

DA GÊNESE DOS POEMAS

*

Falar de Intertextos, como fiz anteriormente, certamente já é falar da gênese dos poemas. Entretanto, a análise dos manuscritos e datiloscritos pode ser interessante para sondar como a relação entre oralidade e escrita se dá até mesmo na gênese poética, na confecção de ritmos que seriam acionados e vivenciados pelo sujeito na medida em que ele ler os poemas.

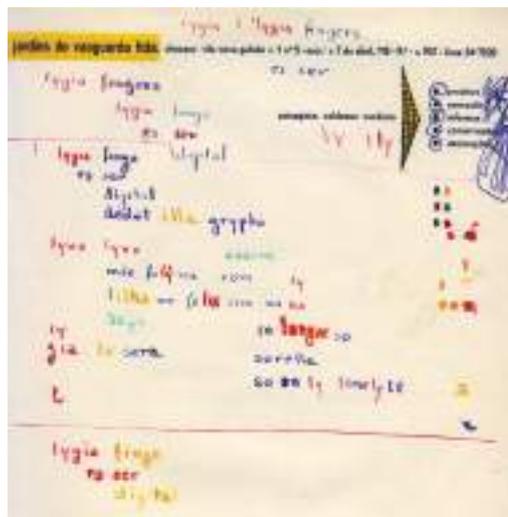
É curioso notar como a estruturação dos poemas de “Poetamenos” se assemelha àquela oralidade que Meschonnic diz ser presente na escrita na forma da pontuação.

A respeito do trabalho de “modernização da pontuação” de textos antigos, Meschonnic diz que

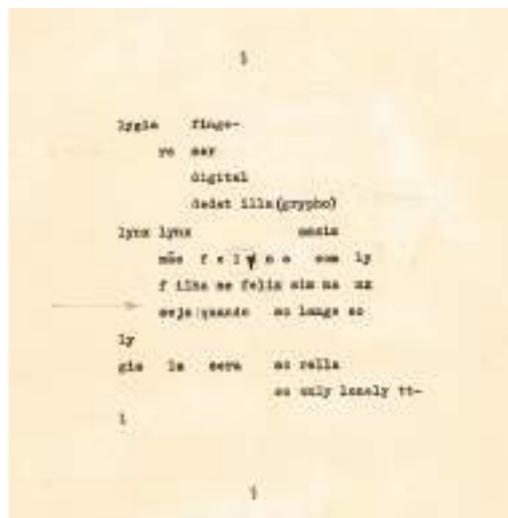
todo um passado de racionalidade do escrito, e de racionalismo, leva ao desconhecimento a pontuação — a rítmica — dos textos anteriores às normas ou hábitos culturais de nossa pontuação moderna. Sem falar de uma poética dos manuscritos.” (MESCHONNIC, 2006, pág. 19), e leva sua crítica mais adiante dizendo que “os editores não sabem ainda hoje que a pontuação na poética de um texto é seu gestual, sua oralidade. E mesmo que ela seja apenas o feito dos tipógrafos da época, ela pertence à sua historicidade. (MESCHONNIC, 2006, p.p. 23-4)

A chamada “poética dos manuscritos” se adequa de forma muito interessante a este trabalho se tivermos em mente um paralelo da pontuação — por exemplo a vírgula — com a organização visual das palavras num poema de Poetamenos.

Se considerarmos alguns documentos de “Lygia Fingers”, podemos perceber que durante a elaboração do poema Augusto hesitou, algumas vezes, no que diz respeito à posição exata das palavras no papel:



manuscrito



primeiro datiloscrito



primeira versão publicada

Na primeira versão – manuscrita – o “rs” está logo abaixo da primeira “lygia”. No datiloscrito o “rs” fica mais à direita. Por fim, na versão publicada, os espaços entre as palavras em questão são maiores ainda. Essa e outras pequenas alterações (como a distância entre “lynx lynx” e “assim”) caracterizam a importância da disposição da palavra no papel como um elemento rítmico. Daí o paralelo com a pontuação modernizada pelos editores pós século XVIII: A correspondência de cummings com Augusto, publicada no livro que este dedica à tradução do poeta norte-americano, revela a preocupação com a exatidão na espacialização. Ignorar esse rigor é como ignorar a pontuação original do XVIII; desrespeitar o ritmo daquele texto, sua oralidade.

É exatamente nesse resgate, nessa defesa, nesse respeito, que a proposta concreta revela sua vivacidade. Ainda mais nessa fase pré-concreta de “Poetamos”, menos dura, mais orgânica, mais dada ao oral.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. 1992. **Dialética da Colonização**. Companhia das Letras. São Paulo.

CAMPOS, Augusto de. 1979. **Viva Vaia**. Perspectiva. São Paulo.

CAMPOS, Augusto de. 1998. **Música de Invenção**. Perspectiva. São Paulo.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. 2006. **Teoria da Poesia Concreta**. Ateliê. São Paulo.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. 2002. **A Inconstância da Alma Selvagem**. Cosac Naify.

CASTRO, Eduardo Viveiros de; SZUTMAN, Renato (org.) 2007. **Encontros - Viveiros de Castro**. Ed. Azougue. Rio de Janeiro.

MESCHONNIC, Henri; FLORENTINO, Cristiano (trad.) 2006. **Linguagem, Ritmo e Vida**. FALE/UFMG. Belo Horizonte.

VALERY, Paul. 1991. **Variedades. Iluminuras**.

