

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTE
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

DÁCIO TAVARES DE FREITAS GALVÃO

A ÚLTIMA VANGUARDA: UMA LEITURA DA PARTICIPAÇÃO DE
MOACY CIRNE NO POEMA-PROCESSO

Projeto de Dissertação de Mestrado
submetido ao Programa de Pós-Graduação
em Estudos da Linguagem, na área de
Concentração em Literatura Comparada,
como requisito à obtenção da Qualificação
Para conclusão do Curso de Mestrado.

Orientador: Prof. Dr. Humberto
Hermenegildo de Araújo.

NATAL
2002

DÁCIO TAVARES DE FREITAS GALVÃO

DA POESIA AO POEMA: uma leitura do Poema-Processo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, para obtenção do título de Mestre em Letras — área de concentração em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo

NATAL/RN
2003

Galvão, Dácio Tavares de Freitas.

Da poesia ao poema: uma leitura do Poema-Processo. / Dácio Tavares de Freitas Galvão. – Natal, 2003.

107 p.

Orientador (a): Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudo da Linguagem.

1. Literatura comparada - Tese. 2. Literatura brasileira - Poema - Tese. 3. Literatura brasileira - Poesia - Tese 4. Cirne, Moacy – crítica e interpretação I. Araújo, Humberto Hermenegildo de II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/UF/BSCH

CDU 82-1(043.3)

PÁGINA DE APROVAÇÃO

A Dissertação **DA POESIA AO POEMA: uma leitura do poema-processo**, apresentada por Dácio Tavares de Freitas Galvão, foi aprovada e aceita como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras - Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo
(Orientador - UFRN)

Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva
(Examinador externo - USP)

Prof^ª. Dr^ª. Joselita Bezerra Lino
(Examinadora interna - UFRN)

Natal (RN)
Janeiro/2003

AGRADECIMENTOS

A Humberto Hermenegildo de Araújo.
Registro seu discernimento e serenidade na condução da orientação.

Aos poetas Moacy Cirne, Anchieta Fernandes e à fotógrafa Candinha Bezerra.
Generosidades na liberação de informações e acervos.

A Jean Paul Dubut.
Tradução do Resumo da Dissertação.

Niene Álvares, Andréia Clara Galvão de Britto, Maria do Céu Galvão Dubut.
Estímulos e estímulos.

“Há quase meio-século atrás, em seu estudo sobre Camões, Ezra Pound já dizia isto mesmo: poesia está do lado da música, da pintura, da escultura – não é literatura”.

(DécioPignatari,
Contracomunicação,1973)

RESUMO

Caracterização do Poema-Processo na sua trajetória entre os anos de 1967 e 1972, com vistas a uma leitura da sua inserção no movimento das vanguardas da segunda metade do século XX no Brasil. Verifica-se o modo como o movimento do Poema-Processo se formou enquanto desdobramento da arte concreta, assim como as suas adequações à conjuntura do seu surgimento no Brasil, procedendo-se a uma comparação entre a prática do poema e as propostas dos manifestos lançados. A análise de poemas selecionados demonstra a correlação dos mesmos com os trabalhos visuais encetados pelas vanguardas históricas, assim como as respostas da prática poética à teoria desenvolvida pelos principais representantes, com destaque para Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá e Moacy Cirne. A produção poética e cultural de Moacy Cirne é abordada observando-se sua prática em três pontos fundamentais: a produção poética, a crítica literária enfatizando a literatura local e o texto do Poema-Processo, e a pesquisa em torno da linguagem dos quadrinhos.

RÉSUMÉ

Caractérisation du "Poema-Processo" au long de sa trajectoire entre les années 1967 et 1972, au regard d'une lecture visant son insertion dans le mouvement d'avant-garde de la deuxième moitié du XX^e siècle, au Brésil. On vérifie la façon dont le mouvement du "Poema-Processo" s'est formé, comme dédoublement de l'art concret, ainsi comme ses adéquations à la conjoncture de son apparition au Brésil, s'établissant une comparaison entre la pratique du poème et les propositions des manifestes lancés. L'analyse des poèmes sélectionnés démontre leur co-relation avec les travaux visuels initiés par les avant-gardes historiques, ainsi comme les réponses de la pratique poétique à la théorie développée par les principaux représentants, Wladimir Dias-Pinto, Álvaro de Sá et Moacyr Cirne. La production poétique et culturelle de Moacyr Cirne est abordée en observant sa pratique sur trois points fondamentaux: la production poétique, la critique littéraire donnant de l'emphase à la culture locale et au texte du "Poema-Processo", et la recherche du langage des bandes dessinées.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
1.1. A sociedade concreta em que pisavam... ..	14
1.2. A última vanguarda	18
2. CAPÍTULO 1: A Ave se con(solida) em Processo	23
2.1. A “Proposição-67”	23
2.2. “A Ave”, “Solida” e outros processos	34
2.3. “Parada: opção tática”; repercussões na poética contemporânea	44
3. CAPÍTULO 2: As vanguardas em processo	50
3.1. O Poema-Processo e a Arte Concreta	50
3.2. Dez poemas-processo: a poesia da forma	56
3.3. As formas relacionadas	71
4. CAPÍTULO 3: Moacy Cirne e o Poema-Processo	74
4.1. O Poema-Processo e a Semiologia	74
4.2. Poema-Processo e “Quadrinhos”	78
4.3. Moacy Cirne a produção literária local (potiguar)	80
4.4. O poeta Moacy Cirne	84
5. CONCLUSÃO	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101

1. INTRODUÇÃO

No decorrer da década de 50, a Poesia Concreta se alicerçava no Brasil trazendo algumas propostas discordantes das preconizadas pela Geração de 45, principalmente no que dizia respeito ao tradicionalismo da forma poética. Neste sentido, a Poesia Concreta emergiu como mais uma manifestação do signo moderno da ruptura. Diria Haroldo de Campos, anos mais tarde, ao reafirmar o rompimento junto à tradição constituída: "a conservadora geração de 45, com seus jogos florais, era nossa adversária natural" (CAMPOS, 1984).

Ao romper os postulados tradicionalistas da Geração de 45, os poetas concretos retomaram o diálogo com o Modernismo de 22, propondo-se vanguarda e elaborando arcabouço teórico atualizador do programa formalista da Modernidade: a ciência e a tecnologia impunham-se no espaço urbano-industrial e era necessária a resposta poética criativa socializada através dos meios de comunicação possíveis. Na ótica concreta, o verso estava em crise e era preciso alternativa. Para isto, fora encadeada a leitura de produção ideogramizada calcada na linha criativa de Mallarmé (*Un Coup de Dés*, 1897), Ezra Pound (*Os Cantos*, 1917-1957), Joyce (*Ulisses*, 1914-1921; *Finnegans Wake*, 1922-1939) e da escritura desarticuladora de E. E. Cummings. Ao mesmo tempo, resultados estéticos das vanguardas históricas eram reivindicados pela nova vanguarda, incluindo o método ideográfico filtrado da leitura de Ezra Pound e de Ernest Fenollosa, e as propostas do cineasta Serguei Eisenstein (em *O princípio cinematográfico e o ideograma*, 1929). Em menor grau de importância, havia interesse em resultados Futuristas e Dadaístas.

A proposta dos poetas concretos era formar o paideuma, aplicação do método analítico poundiano, o qual possibilitava relacionar qualitativamente textos poéticos. Esse sistema caracteriza estâncias hierarquizantes para autores de obras literárias. Baseado em um de seus princípios, o da "poesia de invenção", no plano internacional tomou-se a escritura de Mallarmé deixando inclusive, naquele instante, Baudelaire e T. S. Eliot em importância secundária. O estatuto teórico da Poesia Concreta era vasto e apontava desde a estética de Max Bense, a semiótica

de Charles Sanders Peirce, os Formalistas Russos, o Círculo Lingüístico de Praga, o triunvirato musical e dodecafônico vienense (Shöenberg, Alban Berg, Anton Webern), o som eletrônico serial de Michel Fano e Karlheinz Stockhausen, até o escultórico e o pictórico de Max Bill e Piet Modrian, dentre amplo leque de artistas e literatos.

Para chegar até o canal de cisão referente à Geração de 45, os poetas Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos percorreram, contudo, trajetória que os relaciona, de algum modo, aquela geração de timbre classicizante:

... Participam das atividades do Clube da Poesia (liderado por poetas e críticos da Geração de 45). Décio e Haroldo publicam seus primeiros livros de poesia pelo Clube.

Em 1950 rompem com aquela agremiação e declaram publicamente sua oposição oficial à poética oficial de 45, embora reconheçam sua importante contribuição no sentido de valorizar e divulgar as fontes anglo-germânicas (T. S. Eliot, Rilke) nos nossos meios intelectuais, dominados pela herança cultural francesa.

(SIMON, DANTAS, 1982, p.4)

Fica evidente, a valorização do aspecto técnico-formal da poesia, expressada em procedimentos e temas anunciados - desde o famoso poema "O lobisomem" (Décio Pignatari, 1947) até a citação da poesia de Ledo Ivo exemplificando uso de recurso gráfico e tipográfico prenunciador, da formulação da Poesia Concreta¹, repondo em circulação as propostas mais radicais da vanguarda modernista de 22. Valorizam as poesias não adjetivas, substantivas, direta, traduzindo técnicas e características de comunicação rápida, de decupagem cinematográfica. Constata-se na citação de Décio Pignatari, no texto de Oswald de Andrade, em "nova poesia: concreta" (1956):

américa do sul
américa do sol
américa do sal
oswald de andrade

(CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975, p.41)

¹ Cf. "Sobre poesia oral e poesia escrita" (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975, p.11-14).

Mário de Andrade é incluso no mesmo texto a exemplo do trabalho poético intelectual e da clareza, em detrimento da mistificação, da "pureza" e da contemplação:

o elevador subiu aos céus, ao nono andar,
o elevador desce ao subsolo,
termômetro das ambições.
 o açúcar sobe.
 o café sobe.
 os fazendeiros vêm do lar.
mário de andrade

(CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975, p. 42)

Da Geração de 45, apenas João Cabral de Melo Neto era considerado capaz de desfechar golpes mortais no lirismo reinante: "A 'Antiode -Contra a poesia dita profunda' marca o limite do deslocamento da palavra-objeto ('flor é a palavra flor')- e anunciaria a volta ao objeto no sentido concretista..." (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975, p. 65).

Assim, se definiam os aportes sincrônicos de nova tradição estruturada em autores brasileiros e estrangeiros. O espaço gráfico e a racionalização do poema tornavam-se imprescindíveis ao ato criativo. A releitura da Literatura Brasileira, e a tradução-arte enquanto mecanismo transcriador buscava saída ao cânone nacional estabelecido, elevando qualitativamente as literaturas nacionais, abrindo frestas teóricas para ampliar probabilidades de manifestações e expressões literárias. Segundo Iumna Maria Simon,

Com este estilo de atuação, a vanguarda intencionalmente tomou a si uma missão civilizatória que acabou representando um projeto nacional de modernidade e, assim, pôde se constituir virtualmente em agente daquilo que Antonio Candido formulou como a *tradição empenhada da literatura brasileira*, cuja latitude de sentido deve ser atribuída à função social que o artista tem sido obrigado a desempenhar nas condições do subdesenvolvimento, ao longo das várias estações do atraso brasileiro.

(SIMON, 1995, p. 360. Grifos meus)

Do ponto de vista social, foi o que pretenderam os poetas concretos, em fase heróica nos anos 50, nas suas atuações teórico-criativas próprias de quem se insere num sistema subdesenvolvido, no período em que o país tentava dar o salto de modernidade industrializadora. Havia, então, crença e fervor pela poética contemporânea imbricada a política de industrialização de Juscelino Kubitschek, ao urbanismo desenvolvimentista de Lúcio Costa e a arquitetura do comunista Oscar Niemayer que se instauraria no Brasil. Não fora gratuita a titulação de manifestos concretos: “Plano Piloto”. Via-se o combate antiburguês e individualista na radicalização da *media*, abolindo-se o estado imobilizado para a comunicação em espaços não convencionais, mais amplos, do desenho industrial a Bauhaus, aos poemas-cartazes.

No contexto dessas discussões, destacou-se a participação decisiva do crítico de arte Mário Pedrosa, promovendo conferências, produzindo ensaios e artigos estimulando a absorção das demandas estéticas da ordem do dia. Foi ele um dos primeiros a reconhecer na “máquina cinética” de Abraham Palatnik, rejeitado pelo júri de seleção nacional da 1ª Bienal de São Paulo. Contrariando as expectativas mais tradicionais, a “máquina” faturaria o reconhecimento do júri internacional que a considerou “uma importante manifestação da arte moderna”, como registrara Antônio Bento de Araújo Lima². Mário Pedrosa então reverberava:

(...) Abraham Palatnik, nascido em Natal, em 1928, representará no grande certame internacional a ponta extrema do movimento moderno. Ele faz parte da vanguarda dos pioneiros da luz direta, como meio plástico de expressão.

(PEDROSA, 2002).

Na entrevista concedida originalmente à revista “Diálogo” (São Paulo, nº 7, 1957; publicada no Manifesto da Poesia Concreta no texto “Aspectos da poesia concreta”) Haroldo de Campos revela o interesse de Augusto de Campos, em 1955, de interligar experimentos cromáticos em poesia as experiências cinéticas de Palatnik:

² Cf. artigo “A máquina de Abraham Palatnik”, publicado no *Diário Carioca*, 1951. Reproduzido em PALATNIK (2002, p. 12).

Augusto de Campos em “*noigandres*” 2, já considerava a possibilidade de utilizar luminosos ou *filmeletras* para os poemas em cores do *poetamenos*, tendo chegado a escrever, nesse sentido uma carta a Abrão Palatnik...

Tendo contatos internacionais - a Poesia Concreta nasce no Brasil (Grupo Noigrandes/SP) e na Alemanha (junto ao poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer)³ - o grupo literato desejava, através de arcabouço teórico experimental, as atualizações formalistas da modernidade, imaginando a legitimidade baseada especialmente na "mundialização", ainda que saindo as ações pragmáticas do solo periférico em que estavam situados. Era à busca da experiência no plano internacional associado à "ideologia da modernização" nacional e, acima disto, elencando princípios filosóficos, psicanalíticos e cibernéticos direcionados para estabelecer novas maneiras de leitura e comunicação.

Vitoriosa no projeto de exportação, a Poesia Concreta foi gerada durante a euforia nacional-desenvolvimentista, de progresso e economia modernizadora injetada pelo capital estrangeiro no Brasil. Objetivando internacionalizar produto de primeira linha, no sentido de produzir arte livre tanto do modismo de segunda mão quanto das falsas questões da busca das "raízes nacionais", os poetas concretos apreendiam os aspectos histórico-sociais do país subdesenvolvido, as decorrentes problematizações, e associavam à recepção da tecnologia festejada a possibilidade de alavancamento e superação da realidade aprisionada e dependente.

1.1. A sociedade concreta em que pisavam...

Segundo o poeta e crítico Mário Faustino - na famosa apologia da Poesia Concreta, publicada ainda na chamada "fase ortodoxa" -, os poetas Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos representavam, àquela altura, a grande novidade da poesia brasileira:

³ À época o autor do livro de poemas *Konstellationen* (1953) e do manifesto "do verso à constelação: função e forma de uma nova poesia", este publicado na revista *Spirale* (1955). Trabalhava em Ulm, Alemanha, na *Hochschule fur Gestaltung* (Escola Superior da Forma), onde secretariava o então Reitor e artista concreto Max Bill, e ministrava aulas na Escola. Ex-estudante da Bauhaus de Dessau, o artista e arquiteto suíço Bill havia arrebatado o prêmio internacional da 1ª Bienal do Museu de Arte de São Paulo-1951, com sua escultura *Unidade Tripartida*. Antes, já difundia a Arte Concreta fazendo comunicações e organizando ou participando de exposições.

Nos domínios do verso chegam todos os três, rapidamente, ao nível do melhor que já se fizera antes deles no Brasil, freqüentemente, no detalhe, ultrapassando esse nível. Saem dos domínios do verso e tentam novos caminhos poéticos. Aqueles três em São Paulo, este último [Ferreira Gullar] no Rio, constituem a única força de vanguarda séria que há no Brasil de hoje e (talvez com as exceções isoladas de Mário e de Oswald) a única força exclusivamente de tradições, por mais ecléticas e sólidas que sejam estas, é poesia fadada a murchar.

(FAUSTINO, 1977, p.216)

Os "novos caminhos poéticos" podem ser resumidos na afirmativa de Décio Pignatari, em entrevista concedida a José Louzeiro, em 1965: "A poesia concreta veio mostrar que o que se acabara fora apenas o verso" (PIGNATARI, 1973, p. 20). Preocupados em implodir o verso, mesmo o livre, espacializá-lo, dar-lhe fisionomia e oralizá-los inventivamente, os poetas concretos buscaram em 1952, o diálogo com o Grupo Ruptura de artistas concretos de São Paulo; com o Movimento Ars Nova dirigido pelo maestro Diogo Pacheco; e contataram jovens músicos da Escola Livre de Música. Dialogaram ainda com o compositor Pierre Boulez (seguidor de Anton Webern e admirador de Mallarmé) quando este passou por São Paulo e, posteriormente, na viagem de Décio Pignatari a Paris, onde o poeta paulista conhecera os arrojados compositores Cage, Varèse e Philippet. Adotaram postura interdisciplinar, na tentativa de coletivizar ações. Concomitante, emblematizaram o grupo pelo vocábulo provençal - Noigandres - e definiam linhas de textos teóricos e poéticos publicados em periódicos especializados, na frente à revista concreta "Noigandres", e nos suplementos literários publicados no Brasil e em diversos países, formando grupo de referência para a vida cultural da época:

Por meio de um trabalho intensivo em equipe, inspirado por uma visão estética multidisciplinar, os futuros concretistas vão formando um elenco de artistas e idéias que criam uma tradição de rigor e invenção, da qual não abrem mão, jamais.

(SIMON, DANTAS, 1982, p. 5)

Foi no horizonte complexo e de certas particularidades, o eclodir simultâneo em dois países, em período de estagnação e paralisia da arte da

modernidade, ou seja, numa época desfavorável às vanguardas, onde a Poesia Concreta floresceu. Anos depois, significativa produção concreta seria publicada em livros: Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960 (1965), Xadrez de estrelas (Haroldo de Campos, 1976), Poesia pois é poesia (Décio Pignatari, 1977), Viva Vaia 1949/1979 (Augusto de Campos, 1979).

É pertinente ressaltar, a Poesia Concreta acontecia de forma marcante em São Paulo, a maior cidade do país, para de lá se irradiar para o mundo. Os principais poetas do grupo permaneceram, nos últimos 50 anos, atuando na cena cultural brasileira. O elenco diverso de referências de bases teóricas resultou em debates provocadores e estimulantes para, criticamente, repensarem-se pontos capitais da literatura e da arte contemporâneas. Mas, no afã de se incorporarem ao trajeto internacional da literatura, os poetas concretos deixaram de considerar aspectos que dizem respeito a outros centros brasileiros de produção, além do eixo Rio-São Paulo. Esses, não respondiam, necessariamente, ao projeto de modernidade emanado pela metrópole brasileira. Para efeito de contraste, basta lembrar o trabalho aglutinador das revistas paulistas produzidas na época do movimento modernista (na década de 20) e compará-lo ao papel das revistas do grupo concreto dos anos 50. Numa comparação desse tipo, não faltaríamos elementos para discutir o colonialismo interno, a dominação econômica e cultural, a importância de São Paulo nas relações internacionais estabelecidas pelo país. Mas, não é este o objetivo deste trabalho. Não obstante, os elementos apontados neste parágrafo geraram polêmicas e discordâncias. Isso confluiria junto a outros componentes, em reflexões identificadas em outros movimentos posteriores à Poesia Concreta, no período pré e pós-golpe militar de 1964. O país se estilhaçava nas complexas divergências políticas e ideológicas e o autoritarismo se solidificava para, através do golpe de estado, instalar-se no poder, enquanto a esquerda dividida resistiria fazendo uso das armas de que dispunha.

Nesse cenário, se estruturava novas posturas e desdobramentos assumidos pelos artistas e intelectuais, a exemplo dos Centros Populares de Cultura, ligados ao ambiente universitário. O poeta Mário Chamie, publicaria em 1962 o livro *Lavra-Lavra*. Trazendo no posfácio o manifesto didático, representava a “Poesia Praxis”, então instaurado e programaticamente organizado através do

ato de compor, da área ou da ambiência da composição e do ato de consumir. Nesse mesmo ano aparecem os poemas “Cubagrama” e “Greve” de Augusto de Campos e “Portões abrem/patrões fecham” de Ronaldo Azeredo. A produção do “Grupo Tendência” de Belo Horizonte, de orientação marxista, vem à cena tendo o poeta Afonso Ávila à frente. A Bossa Nova internacionalizava-se e Vinícius de Moraes, poeta ligado à Geração de 45, consagra-se em letras de músicas antológicas. A inquietação permeava outras áreas de ação cultural e no mesmo ano do golpe militar o cineasta Glauber Rocha lançaria o filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Em 1967, voltaria às salas de projeções cinematográficas, despontando “Terra em transe”. Naquele ano, decorreriam marcantes produções culturais: o Teatro Oficina montaria a encenação da peça “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa; o III Festival de Música Popular da TV Record disparava as interpretações vitoriosas das canções “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, e “Alegria, alegria” de Caetano Veloso; transcorria a mostra visual Nova Objetividade no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, e era lançado o movimento do Poema-Processo.

Para a história da literatura, das artes e da cultura, no Brasil, cumpria-se uma seqüência posterior à fase áurea da Poesia Concreta. Era a época dos movimentos Neoconcreto, Práxis, Tendência, Tropicalista, Violão de Rua, Poema-Processo, Arte Construtiva.

1.2. A última vanguarda

Dentre os movimentos sucessivos ao concreto, interessa-nos, nesta pesquisa, a manifestação do Poema-Processo enquanto participante do ciclo vanguardista brasileiro vinculado à modernidade cultural do país. Ele estaria oficialmente compreendido em caráter cronológico entre os anos de 1967 e 1972, abrangendo, portanto, cinco anos de atividade ininterrupta. Observar-se-á mais adiante, nos poemas concretos LIFE (1957) e ORGANISMO (1960) o quanto foram importantes para a organização de conseqüentes e novas diretrizes poéticas.

Pode-se afirmar que o Poema-Processo se desdobraria da vertente proposta pelo poeta Wladimir Dias-Pino quando da sua participação na Poesia Concreta. Àquela altura dos anos 50, em meio às tentativas de atualização das artes no Brasil, o poeta carioca buscava aberturas poéticas configuradas em projetos, matrizes e versões.

No afã de criar linguagem identitária e universal, trazendo novos procedimentos para desestruturar a imobilidade criativa, o Poema-Processo dizia-se vanguarda poética e continuidade radical da Poesia Concreta, em particular da matriz wladimiriana. Os poemas “Nascemorre” de Haroldo de Campos, “Velocidade” de Ronaldo Azeredo, “Tensão” e “Olho”, de Augusto Campos, teria reconhecido importância criativa repercutindo nas teorias do Poema-Processo.

Objetivando promover leituras do Poema-Processo, e mais particularmente, da participação do poeta Moacy Cirne no seu interior, ao mesmo tempo buscando visibilidade para a sua inserção na vida cultural do Rio Grande do Norte, no período analisado, este ensaio apresenta-se articulado em três blocos, resumidos a seguir.

No primeiro, focaremos o período compreendendo o lançamento do manifesto “**Proposição-1967**”, seus fundamentos básicos e relações ligadas à Poesia Concreta, finalizando a luz do manifesto de 1972, “**Opção: parada tática**”.

O segundo estudo será principiado por texto tratando da apreensão das operações poéticas e estruturas multiplicadoras de auto-superação. Será examinada amostragem de poemas, e quando possível comparada a outros resultados poéticos-visuais das vanguardas históricas.

No terceiro escopo, tentaremos esclarecer ou mapear o pensamento produtivo de Moacy Cirne, no que tange à elaboração de poemas (período de 1967 a 1972) e sua abordagem teórica (pressupostos filosóficos), em função do fazer poético e das estratégias estéticas próprias do Poema-Processo.

Inserido na Linha de Pesquisa Literatura e Memória Cultural, este trabalho vincula-se a um projeto mais amplo, de pesquisa da produção literária e cultural

local, relacionada ao sistema literário nacional⁴. Nesta direção, justifica-se o olhar privilegiado para as participações de sujeitos-atores do movimento referido que, de uma forma ou de outra, promoveram uma intervenção na vida literária e cultural do Rio Grande do Norte, no período analisado.

⁴ Pesquisa coordenada pelo Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo, cujo resultado inaugural revela-se em ARAÚJO (1995) e tem continuidade em Dissertações defendidas junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem/UFRN, a exemplo de FERREIRA (2000), COSTA (2000) e FIGUEIRÊDO (2002).

2. A Ave se con(solida) em Processo

2.1. A “Proposição-67”

O Poema-Processo foi lançado em dezembro de 1967, de forma praticamente simultânea, em duas cidades distintas: Natal-RN, no dia 11 de dezembro, no Museu de Arte e História do Rio Grande do Norte - instalado no chamado “Sobradinho” da rua da Conceição, nº 601, no bairro de Cidade Alta - e no Rio de Janeiro, então estado da Guanabara, no dia 12 do mesmo mês, na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI)¹. Naquelas duas ocasiões, as mostras inaugurais que ora se realizavam expressaram produtos poéticos deflagradores e colocaram o movimento em curso.

Aproveitando esse quadro, planejou-se a divulgação de manifesto programático titulado de “**Proposição**”, o qual foi publicado no suplemento jornalístico **O Sol** (9 de novembro de 1967)², e na revista **Ponto 1** (em 11 de dezembro de 1967).

A revista **Ponto 1**, periódico oficial, não era no todo convencional: media 22,5 x 16,5 trazendo a apresentação gráfica alterada na comunicação visual, fora do padrão corrente. As páginas não receberam numeração e a capa em cor vermelha, símbolo da esquerda política, contendo círculo vazado em branco caracterizando grande sinal, o ponto. A contracapa trazia o seguinte título, em caixa alta: REVISTA DE POEMAS DE PROCESSO, PONTO 1. Em seguida, fixava endereço (Rua Almirante Alexandrino, 674 apto. s/101, St. Tereza - Guanabara - Brasil) e relacionava os seguintes poetas colaboradores: Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá, Moacy Cirne, Neide Dias de Sá, Anselmo Santos, George Smith,

¹ Essa instituição, criada em 1963, foi estruturada nos moldes da Escola Superior da Forma, Ulm, Alemanha, fundada em 1951 por Max Bill. A ESDI tinha na sua base de atuação inicial, pelo empenho do professor e crítico de arte Flexa Ribeiro, as respeitáveis presenças de Alexandre Wollner (um dos dois primeiros alunos brasileiros a estudar em Ulm, junto a Almir Mavignier, ambos pintores concretos) e de Karlheinz Bergmiller (desenhista industrial, ex-assistente de Max Bill).

²Na realidade, há informações controversas quanto ao mês de publicação do manifesto em *O Sol*: em seu expediente, a data é “9 de novembro de 1967”; porém, tanto DIAS-PINO (1973) quanto SÁ (1977) referem-se à data de lançamento em “11 de dezembro 1967”. Consultados sobre o assunto, Anchieta Fernandes e Moacy Cirne admitem a possibilidade de erro no expediente do suplemento *O Sol* reafirmando a publicação do manifesto Proposição-67, no mês de dezembro.

Ariel Tacla, José Luiz Serafini, Nei Leandro de Castro, Dailor Varela e Anchieta Fernandes. Textos foram traduzidos para o inglês e poemas apareciam formal e abertamente engajados. Os poemas de Anselmo Santos (“FMI”), Neide de Sá (“Resistência”) e de Nei Leandro de Castro (“1822”) explicitam forte oposição ao sistema político vigente. Nesta mesma linha, o texto “O sistema e as aberturas revolucionárias”, de Moacy Cirne, apóia-se em Régis Debray para justificar a necessidade da “guerra de guerrilha cultural”:

Precisamente porque é uma luta de massas, e a mais radical de todas, a guerrilha tem necessidade de reunir em torno dela, politicamente, o maior número de classes exploradas para triunfar militarmente. (...) Os métodos e os fins revolucionários penetram o povo na medida que se radicalizam.

(CIRNE, 1967, n/p).

A Ponto 2, viria depois a ser lançada, trazendo a padronagem de caixa retangular, ou portefólio artesanal sem sofisticação no acabamento, na arte final, contendo no interior vários poemas-processo. Na capa utilizou-se técnica de colagem fotográfica. Dentre as fotografias, a da “passeata contra poetas do verso”, originada nas escadarias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e a da passeata de estudantes onde se visualiza no primeiro plano a palavra de ordem “OS POETAS CONTRA A DITADURA”³. O material vinha solto, permutável, sem rígida ordem no acondicionamento, e a circulação era restrita e independente das distribuidoras comerciais. A tiragem, levando-se em conta a pretensão de abrangência, foi de número significativamente reduzido.

O suplemento cultural O Sol⁴, editado pelo poeta neoconcreto Reynaldo Jardim, contribuiu para divulgar o lançamento do Poema-Processo. Dedicou inclusive, todas as seis páginas a essa disseminação, traduzindo-se no catálogo da exposição. Na primeira página lia-se EXPOSIÇÃO NACIONAL, POEMA DE PROTESTO e o manifesto PROPOSIÇÃO; na segunda, texto de Moacy Cirne (“Poesia: Estrutura e Processo”) e poema de Neide Dias de Sá; na terceira, texto de Anselmo Santos (“Do Discurso ao Poema”) e poemas de Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá, George Smith, Anchieta Fernandes, José Luiz Serafim e Marco

³ Ver detalhe da capa da revista *Ponto 2* na página 43.

⁴ Suplemento do *Jornal dos Sports*, periódico carioca.

Antonio Amaral Rezende. Na quarta página, poemas de Celso Dias e a relação dos participantes da “Exposição Nacional de Poemas de Processo”, a saber: **Mato Grosso** - Wladimir Dias-Pino, Silva Freire e Celso Dias; **Guanabara** - Álvaro de Sá, Neide Dias de Sá, George Smith e Ariel Tacla; **Minas Gerais** - Afonso Ávila, Laís Correia de Araújo, Afonso Romano de Santana, Ubirassu Carneiro da Cunha, Henri Correia de Araújo, Márcio Sampaio, Sebastião Nunes e Valdimir Diniz; **São Paulo** - Décio Pignatari, Edgar Braga e Marco Antonio Amaral Rezende; **Rio Grande do Norte** - Dailor Varela, Anchieta Fernandes, Nei Leandro de Castro, Laércio Bezerra e Moacy Cirne; **Bahia** - Anselmo Santos; **Espírito Santo** - José Luis Serafim; **Pernambuco** - Cláudio Gusmão. Na quinta página, texto de Álvaro de Sá (Teoria Geral da Linguagem) e poema de Anselmo dos Santos; na sexta e última página, um texto sem título de Wladimir Dias-Pino.

O manifesto “Proposição-67” salientava no estatuto teórico marcas complexas, sob as quais se produziriam, dentre diversos itens, "poesia para ser vista e sem palavras (semiótica)", e "história em quadrinhos e humor sem legendas". Ou seja, a absoluta prevalência do poema gráfico-visual - “a palavra considerada como elemento dispensável ao poema”- e a posição não contemplativa do leitor diante do texto artístico.

A “Proposição-67” pontuava cinco itens básicos: “QUANTIDADE X QUALIDADE”; “TÉCNICA”; “FORMA ÚTIL”; “OPERATÓRIO” e “ÉPOCA”. Em cada um deles, desdobramentos teóricos apontavam assertivas a serem desenvolvidas pelos poetas. Trazia o coletivismo criativo e propugnava o fim do individualismo. Concluía-se, portanto: “o processo do poeta é individualista”. Contudo, a massificação era o alvo predileto: “o que interessa, coletivamente, é o processo do poema”. Era imperiosa a informação serial e industrial, para as massas, na participação de versões de poemas estimados a nascer na era da civilização técnica. A obra reproduzível, a efemeridade da própria, colocaria na prática a perspectiva de derrocada da tradição de unicidade do objeto⁵.

⁵ A propósito, lembramos que Walter Benjamin, em seu célebre texto sobre a reproduzibilidade das obras artísticas, já afirmava que “Seria impossível dizer, de modo geral, que as técnicas de reprodução separaram o objeto reproduzido do âmbito da tradição”; contudo, a atualização permanente possibilitada pela reprodução acontece em estreita correlação com um “abalo

Em seu caráter propugnador, a “Proposição-67” acreditava na eficácia da arte tendo a interferência participativa e sendo os resultados vislumbrados num horizonte do precário, do relativo.

Importava ao Poema-Processo a estrutura e a linguagem enquanto objetivo estratégico do percurso ou ciclo iniciado por Wladimir Dias-Pino há mais de uma

considerável da realidade transmitida - a um abalo da tradição, que se constitui na contrapartida da crise por que passa a humanidade e sua renovação atual”. A discussão sobre a derrocada da tradição de unicidade do objeto remonta, pois, à discussão sobre a noção de *aura*: “na época das

década. Nesse meio tempo, registre-se, Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto pesquisaram os poemas-códigos ou semióticos. Afirmaria o poeta concreto paulista: “A poesia nova cria antes quantidades do que qualidades, pois que é antes **criadora de processos do que produtos acabados**” (PIGNATARI, 1973, p. 114. Grifo meu). O mesmo Décio Pignatari reconheceria na fecunda atividade de pesquisa do principal poeta do Poema-Processo, Wladimir Dias-Pino, o pioneirismo incontestável. Conforme se lê no livro *Contracomunicação*, o autor inferia em entrevista concedida ao jornal *Correio da Manhã*, de São Paulo, em 1965:

Durante ano e meio, Luiz Ângelo Pinto (engenheiro e poeta, 24 anos) e eu trabalhamos juntos, inclusive realizando modestas pesquisas com o computador eletrônico do Centro de Cálculo Numérico, da Universidade de São Paulo. Surpresa nossa: chegamos a uma nova poesia concreta: são os poemas códigos ou semióticos, publicados pela primeira vez nesse jornal, (*Correio da Manhã*) em seguida no suplemento literário do *Times*, de Londres, no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* – e agora, em maior número, junto com outras experiências concretas (Edgard Braga e Augusto de Campos, especialmente), na revista *Invenção* 4, que está nas livrarias. **Acontece que, na hora da descoberta, lembrei-me de que Wladimir Dias Pino já havia chegado lá, dois anos antes!**

(PIGNATARI, 1973, p. 19. Grifos meus).

Em texto publicado no *Jornal do Escritor*, e em entrevista ao também poeta-processo Joaquim Branco, ambos republicados no livro *Processo: Linguagem e Comunicação* (1973), Wladimir Dias-Pino, destaca a polêmica condição:

A palavra está completamente superada no poema. (*Jornal do Escritor*).

O nosso movimento nada tem que ver, como continuidade, com a poesia brasileira (literatura); por isso, recusa conscientemente, o nome de **poesia (estado espiritual)** para firmar o de **poema (físico)/processo**. Ele é uma ruptura. Esta é a nossa radicalidade.

(...) O fim da poesia modernista, que começou com o verso branco (Mário de Andrade), continuou com a perda da pontuação como elemento divisor do verso (Adalgisa Néri, por exemplo), continuou contra adjetivação, pela valorização do substantivo (Murilo Mendes), e do verbo (Drummond), para

técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua *aura*” (Cf. BENJAMIN, 1983, p. 8. Grifo do autor. Todas as citações destacadas nesta nota foram retiradas da página referida).

chegar à leitura de estrutura (João Cabral). A estruturação do verso na gramática deu nisso.

(...) Assim é que a poesia modernista girou em torno da palavra, até mesmo usando-a em termos de dicionário, e nós acentuamos, agora, que o que nos interessa é o projeto do poema. (...) **A poesia modernista era um problema de língua e o do nosso poema é de linguagem.** (...) **O modernismo acabou de vez.**(Grifos meu)

(DIAS-PINO,1973, n/p)

A problematidade da não utilização do verbal, integrante da formulação poética do Poema-Processo não esbarraria nesse ponto. Senão, leiamos o que reafirma o poeta:

Poema-processo: a consciência diante de novas linguagens, criando-as, manipulando-as dinamicamente e fundando probabilidades criativas. Dando a máxima importância à leitura do projeto do poema (e não mais à leitura alfabética), a palavra passa a ser dispensada.

(DIAS-PINO, 1973, n/p)

Percebe-se ainda, fazendo-se a leitura da “Proposição-67”, a ambição pelo novo humanismo funcional, racionalismo poético, o fim do ciclo modernista na literatura e o brado contra a fome nordestina e a do planeta. O não objeto único e o desencadeamento do processo criativo, através da manipulação da estrutura, eram molas propulsoras das leituras probabilísticas e matemáticas do poema, conforme se reitera no seguinte trecho retirado de O Sol, de 9 de novembro de 1967 (data do seu expediente), e reimpresso em Processo: linguagem e comunicação, de Wladimir Dias-Pino:

Longe do artesanal reformulando a natureza, mas a arte da revolução industrial da máquina que produz a máquina; do desenho industrial do botão exato do liquidificador e a fome do nordestino: a forma, a geometria de suas forças; a revolução pelo formal, pelo racional. A simplicidade matemática, longe do comício e do drama psicológico da eloquência demagógica.

A linha estatutária em discussão estampava-se em teorias diversas - advindas de teóricos como Nobert Wiener, Abraham Moles, Umberto Eco, Marshall McLuhan, Georg Lukács, Claude Lévi-Strauss, conforme nos remete Álvaro de Sá em Vanguarda: produto de comunicação (1977). Estava em curso a

elaboração do poema dimensionada a categoria possível de resolução de problemas sociais, e a transformação de estruturas políticas ideologicamente conservadoras, levando-se em conta princípios da Comunicação e da Informação:

(...) novos comunicantes são produtos de uma sociedade real, feito para atender a problemas reais, dentro de um modo de produção e, condicionados por esta circunstância, constituem uma necessidade social, em todos os setores da atividade dos homens – na produção econômica ou do conhecimento, da filosofia e das artes ou das máquinas e dos bens de consumo.
(SÁ, 1977, p. 30).

Insistia-se nos fundamentos das Ciências da História e dos Signos, cuja conseqüência desaguaria na prática poética visual conscientizadora. Ignoravam-se as palavras numa reação antiliterária buscando-se a construção de inauguraís processos poéticos, os quais se transformaria em instrumentos de ativismo político⁶ embasados na Teoria da Comunicação contra a ditadura militar e civil sedimentada no país naquele período histórico.

Os participantes da 2ª EXPO Nacional do Poema-Processo procederam ao rasga-rasga de livros de poetas discursivos nas escadarias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (em 26 de janeiro de 1968) e, após promoverem debates e interação pública, realizando versões de processos de poemas apresentados, saíram em passeata⁷ empunhando cartazes pichados contendo palavras de ordem: “Abaixo a ditadura do canto e do soneto”; “Abaixo os monogramáticos defensores das letras”. Entenda-se, por essa posição, atitude pelo fim do itinerário gramatical e lingüístico - da tradição do uso da palavra na construção da poesia - iniciado no Modernismo de 1922, passando pela geração de 45, indo até a Poesia Concreta e seu desaguamento mais imediato, a poesia Neoconcreta. Era necessário o consumo, novo consumo para os poemas: nova lógica de consumo sem mais aceitar o consumo existente, viabilizando o poema dentro da cultura de massa. Imaginava-se o Poema-Processo por si, podendo massificar-se. O pensamento em torno deste assunto, a postura do poeta diante dele, é exposto no âmbito de iniciativa individual e dialética:

⁶ “Poema: instrumento de luta”, afirmava Dias-Pino no Jornal *O Sol*, de 9/11/1967.

⁷ Ver fotografia da passeata na página 43.

Em nenhum momento o artista pode achar que num país inculto e com grande quantidade de analfabetos a sua obra será capaz de revolucionar a realidade social - isto é, que um dado poema seu seja capaz de desencadear a mudança de estruturas sociais. (...) O que o artista tem de perceber de revolucionário em sua atividade é ampliação de conhecimentos do real que ela pode trazer, no seu campo específico, dentro do artístico, conhecimento este que só pode ser desenvolvido a partir dela. O Poema-Processo caracteriza-se por trazer em si a dinamização mesma de sua estrutura, através das possibilidades criativas que ele funda e que proporcionam a sua mutabilidade exploratória. Ele desencadeia-se, deixando à mostra as suas condições de auto-superação: o gasto pela exploração direta do consumidor e a superação dialética decorrente do desenvolvimento geral da arte, o qual acelera, pois se torna, devido a sua funcionalidade, o fundamento da sua própria superação. Assim o Poema-Processo é um inaugurador de novas linguagens ou um modificador de linguagens existentes.

(SÁ, 1977, p. 156).

O vocabulário eleito na redação da “Proposição-67” inclui vários termos: “estrutura”, “funcionalidade”, “informação” e “comunicação”, os quais compõem a noção do modo operativo do “processo”. É necessário, pois, considerar a conjuntura na qual convergiram essas noções, para compreender o sentido de vanguarda buscado pelos poetas do movimento analisado. Se ampliarmos a visão pretendida, estendendo-a aos primórdios da Poesia Concreta até o período de manifestação do Poema-Processo, torna-se pertinente atentar como um dos principais representantes da vanguarda brasileira da época apreende a função da tecnologia no interior do processo de produção artística. Assim, segundo Décio Pignatari, são inevitáveis as conseqüências da Revolução Industrial - iniciada no fim do século XVIII e ainda em andamento atingindo a segunda fase, a da Revolução da Automação - nos movimentos literários e artísticos: “O Romantismo, manifestação ideológica do mundo burguês e seu individualismo em formação, é fruto da Revolução Industrial na sua primeira fase” (PIGNATARI, 1979, p. 58). Tomando a proliferação das técnicas de reprodução ocorridas na longa época considerada -litografia, impressoras rotativas a vapor, fotografia, código Morse, Braile, tinturarias industriais, tipografia, clichê, off set, impressão digital computadorizada, cinema, televisão, satélites, discos-, o poeta de

“Organismo”, reconhece a inevitável influência desses meios na linguagem artística:

A multiplicação e a multiplicidade de códigos e linguagens criam uma nova consciência de linguagem, obrigando a contínuos cotejos entre eles, a contínua operação intersemiótica e, portanto, a uma visada metalingüística, mesmo no ato criativo – ou melhor, principalmente nele (...).
(PIGNATARI, 1979, p.62)

No caso brasileiro, e considerando o período no qual se inclui a manifestação do Poema-Processo, é perceptível o mesmo fenômeno analisado por Décio Pignatari em termos gerais. Porém, o processo de modernização desenvolvimentista, anteriormente alimentando a Poesia Concreta, passaria nos anos sessenta a incomodar as elites intelectualizadas pelo perfil conservador. Na verdade, acontece conflito de geração, pois essas elites “... se desidentificam do conteúdo dessa modernização, tornando-se cada vez mais difícil idealizar o progresso e pensar a integração positiva da arte nas transformações da sociedade” (SIMON, 1999, p.32).

Admitindo esse brevíssimo diagnóstico de descrença, parece ser oportuno introjetar “as necessidades de comunicação e informação das massas”. Desencantada a classe dominante, “a manifestação serial e industrial” manifesta na “Proposição-67” nutriria na “equipe processo” a crença nas massas, não as elites. Aquelas estariam identificadas de algum modo ao desenvolvimentismo em voga, e por isso mesmo, em condições de absorções sígnicas, proclamadas revolucionárias. A arte poderia, junto a elas, integrar-se. O país, trazendo desigualdades regionais, de classes sociais, e sendo parte evidente da “civilização técnica” no contexto planetário, poderia a partir desse projeto de ação poético-política assimilar através de linguagens artísticas as transformações almejadas.

A modernização tecnológica, os meios de produção e de veiculação de linguagens contribuiriam sobremaneira para ampliar a prática e a divulgação desse movimento de poesia visual. Era preciso, na “batalha de poéticas”⁸, atizar o

⁸ Expressão utilizada por Iumna Maria Simon para caracterizar o debate entre as várias correntes de vanguarda poética surgidas nos anos 60 (cf. SIMON, 1995).

debate para demarcar posição. A situação política instaurada no Brasil, a partir de 1964, quando os militares assumiram autoritariamente o poder, era obstáculo a ser ultrapassado. Tornava-se necessário conquistar espaços, desfraldar bandeiras. A censura, o controle do estado era implacável quando se referia aos meios de comunicação e suas respectivas veiculações, às expressões artísticas e ao combate à guerrilha de esquerda. Curiosamente, naquela década a poesia brasileira cedeu espaço para outras manifestações artístico-culturais de maior poder de comunicabilidade. O cinema, o teatro e especialmente a música popular ampliaram ações. Intelectuais da classe média incomodam-se e busca o repensar das transformações sociais empunhando outros símbolos. Nesse cenário, três anos após o golpe militar de direita ocorreu o Poema-Processo, amplificando a história da arte construtiva no país e a resistência ao sistema cultural dominante.

2.2. “A Ave”, “Solida” e outros processos

Quando Wladimir Dias-Pino começou a confeccionar o livro *A Ave*, nos anos 50, embora não fosse previsível já germinava ali importante consequência da Poesia Concreta. O livro foi à base estrutural, onze anos mais tarde, do denominado Poema-Processo.

A história do Poema-Processo está totalmente vinculada ao livro-poema *A Ave* (1956), um livro “acabando com a existência de princípio, meio e fim, sem ser circular e sem propor adaptação de recomeço. Por isso as páginas são soltas e sem números, valendo apenas os grupos seriais”⁹. As variadas versões desse livro-poema são emblemáticas, pois, tendo signos verbais e não-verbais, são pesquisadas em exaustão pelos poetas intencionados a alargarem o passo nas mediações construtivas do poema.

O livro marco *A Ave*, na realidade é constituído de folhas soltas seriadas contendo perfurações, cortes não convencionais e transparências no papel. Substitui páginas ordinais e oferece sugestões gráfico-didáticas. Entretanto, além dele, de essencial leitura, reafirma-se o reconhecimento na contribuição de

⁹ Afirmação de artigo co-assinado por Álvaro de Sá/Moacy Cirne, “A AVE”: um livro que se explica ao longo do uso”, publicado na *Revista de Cultura Vozes* (ano 65, nº 3, abril de 1971, p. 39-44).

poemas concretos oriundos de outros caminhos estéticos para o balizamento do Poema-Processo. Segundo a descrição feita por um dos principais articuladores e teóricos - Moacy Cirne - analisando influxos:

De fato, poemas como LIFE e ORGANISMO figuram como precursores imediatos do poema/processo, já que substancializam desencadeamentos/desdobragens de estruturas (e o processo vai ser entendido como um desencadeamento crítico de estruturas sempre novas). Só que, nos dois poemas em foco, este desencadeamento ainda se realiza nos limites - ou nas virtudes - da tensão dos signos presentificados: tensão que movimenta o “espaço gráfico como agente estrutural”. E este é um problema que não diz respeito ao poema/processo, pois o espaço gráfico não se coloca para o movimento lançado em 1967. Coloca-se o espaço semiológico que assume as novas realidades funcionais do poema - espaço que funda probabilidades criativas, que projeta novas versões, que socializa a ação do poeta. Procedeu-se, portanto, a uma leitura crítica de LIFE e ORGANISMO (e, como principalidade, a AVE e SOLIDA), tomando-os como referências estéticas para que se modulassem as linhas mestras de um novo movimento. (...) O caminho estabelecido será aquele que resultará de forma direta no poema-processo.(...) Lendo-se a AVE - e SOLIDA - descobrem-se às verdadeiras raízes do poema-processo...

(CIRNE, 1975, p. 42/43)

Os dois poemas - LIFE e ORGANISMO, de Décio Pignatari - não foram, contudo, as duas únicas produções advindas da Poesia Concreta, do grupo Noigandres, a colaborar para leitura crítica de Moacy Cirne, pilar teórico do Poema-Processo. Outros poemas, mesmo não tendo a mesma voltagem em importância desses dois, foram elencados por Cirne, visando a fixação do período considerado no quadro geral da tradição poética nacional. O entusiasmo de citações projeta essas produções numa condição nada passiva em relação ao Poema-Processo exposto. Por extensão, pelo filtro conceitual do Poema-Processo ocupariam espaços no panorama da poesia brasileira os seguintes títulos:

A poesia concreta do grupo Noigandres engendrou **seis ou sete poemas definitivos dentro da poesia brasileira: TERRA, LIFE e ORGANISMO, de Décio Pignatari; TENSÃO e OLHO POR OLHO, de Augusto de Campos; NASCEMORRE, de Haroldo de Campos; VELOCIDADE, de Ronaldo Azeredo.**

(CIRNE, 1975, p.48. Grifos meus)

Outro trabalho importante é SOLIDA. O livro recebeu três versões para se concluir. No início chamava-se “Poema Espacial”, segundo afirma Augusto de Campos, conhecedor da primeira, segunda, e da terceira definitiva versão: “A apresentação é incomum. Em vez de livro, uma caixa contendo 40 cartões. Só nos dois primeiros se encontram palavras” (CAMPOS, 1978, p. 78).

Para deter a noção da técnica de “processo” defendida, é pertinente atentar para a elaboração formal da estrutura do SOLIDA, produzido em 1956/1962, em pleno pique da Poesia Concreta. Conceitua Augusto de Campos:

... No nº 1 [cartão 1] comparecem as palavras “solida” e as 9 derivadas, na ordem estrutural das versões anteriores (as letras iguais alinhadas em faixas verticais). No segundo, só a palavra-geradora; as letras das demais são substituídas por vírgulas (como na 2ª versão).

(CAMPOS, 1978, p. 78)

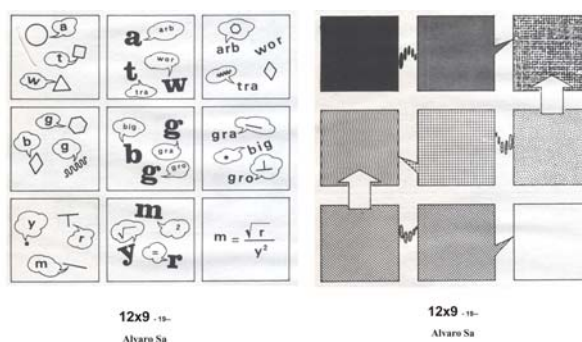
O poema impresso em cartões, medindo 19cm x 19cm, é fragmentado ou desdobrado em várias versões, séries alternadas provocando novos poemas a cada leitura. Esse método é viga mestra inegociável do Poema-Processo. Assim, a leitura é vista num olhar contínuo, permitindo alterações, inclusive semânticas, desenvolvendo-se em signos ou relações intersemióticas. Os sinais gráficos assumem eventualmente certa abstração formal, gerando variadas configurações gráficas, sendo a construção, a informação e a sensação visual prevalentes sobre a palavra. Afinal, ela funciona enquanto elemento lingüístico básico para a poesia, e não para o poema: “A palavra não é olhada como geradora de leitura” afirmaria Wladimir Dias-Pino em *Processo: linguagem e comunicação* (1973).

Para marcar uma tal ruptura, promoveu-se um ato simbólico, no rasga-rasga de livros de poetas ligados à palavra, no dia 26 de janeiro de 1968, nas escadarias do teatro carioca¹⁰. Acreditava-se na possibilidade do fechamento, do ciclo, da poesia discursiva.

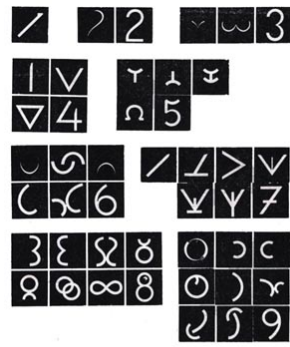
¹⁰ “O rasga-rasga de livros, ocorrido na escadaria do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, foi uma sugestão do poeta pernambucano Jomard Muniz de Britto”, segundo informação dada a esta pesquisa por Moacyr Cirne. Em entrevista a Joaquim Branco, Wladimir Dias-Pino declarava em *Processo: Linguagem e Comunicação*: “Assim é que a nossa rasgação foi o nosso primeiro poema coletivo. Não é à-toa que João Cabral é um ponto final e uma síntese de Drummond com Murilo Mendes. Isto tudo mostra que somos ruptura mesmo. O modernismo acabou de vez. **Volto a dizer que fomos demonstrá-la em público porque nossa luta é de rua.** Os donos dos meios de informações, na verdade nem têm noção do que queremos e ainda não se refizeram do susto da escadaria do Municipal. **A rasgação não foi uma promoção, mas uma conscientização pública**” (DIAS-PINO, 1973, n/p). Grifos meus.

A alternativa de poemas de processos e de protestos, alimentava o discurso de linguagem moderna capaz de modificar ou colaborar para a mudança do quadro político e institucional delicado pelo qual o país passava. Formalismo, iconização, ambiente antiliterário eram os ímpetus: “A palavra escrita já não é uma realidade da civilização técnica” (DIAS-PINO, 1973, n/p). A explosão gráfica mecânica ou automatizada, o desenho espacial e industrial parecia a saída. Lançada a linguagem compatível aos meios tecnológicos, estaria delineada a base transformadora da realidade opressora encarada até então no pessimismo. Escrituras e grafias eram pesquisadas emergindo em técnicas de superposição, dobraduras, perfurações nas páginas, páginas em branco, esculturas em páginas, transparências, poemas sinalíticos, montagens, poemas de animação, até chegar a propagar o poema por superação a leituras, leituras e mais leituras.

Ultrapassada a condição verbal dentro do entendimento teórico no qual estavam inserido, o Poema-Processo particularizadamente recorreria à linguagem dos quadrinhos, do humor, assumindo postura antiverbal. Nesta direção, o poema “12X9” de Álvaro de Sá, utiliza sinais alfabéticos, matemáticos, geométricos e retículas se articulando e totalizando significados:



A decupagem erótica, a imagem sensual retirada da fria matemática aritmética, fora exercida em poemas gráficos. Exemplo cabal é a “Decomposição do Nu”, de Nei Leandro de Castro:



Decomposição do nu - 1969

Ney Leandro de Castro

A noção probabilística aparece na seqüência numeral iniciada no algarismo “1” e vai seqüencialmente até o algarismo “9”. Cada numeral dispõe de quantidade(s) de quadro(s) estatístico(s) correspondente(s) à própria quantificação numérica. O número 1 tem apenas uma versão decomposta. O 4, tem quatro

versões; o 9, tem nove...(.). A versão realizada pelo autor não é limitadora permitindo procedimentos para várias outras. As fragmentações das representações gráficas dos numerais remetem a imaginação instigadora de formas eróticas humanas. O corpo feminino, os contornos, vai quadro a quadro assumindo a diluição de gélidos números, estabelecendo inusitadas proporções sensuais gráfico-icônicas. Cumpre-se novamente a radicalização de um postulado fundamental: “Palavras: elementos dispensados ao poema” (DIAS-PINO, 1973, n/p).

A fraturação de imagens sensuais provoca leitura produtiva: a funcionalidade informacional de pictogramas humanos podem ser líricos signos indiciais, sinais comunicantes, linguagem universal. Ao leitor, caberiam intervenções criativas resultando em mais versões ou codificações de novos poemas. O poema, quando visualizado, deve resultar no leitor participante, no consumidor de poemas, a condição de produzir novas versões. Esta atitude desmancha a idéia da unicidade da obra de arte, no melhor estilo da teoria benjaminiana. Tal gesto alcançado deixaria o produto artístico desarautizado.

Os poemas encerravam estruturas, e processos passariam a existir. Nessa direção, Anchieta Fernandes distribuiu e organizou em oito quadros o poema "OLHO" (1967), sugerindo animação gráfico-visual em andamentos internos deslocando e acrescentando linhas retas, e um ponto, podendo num átimo significar uma circunferência, uma letra "O", ou mesmo, já na condição de ícone, a pupila de um olho humano. Num jogo semiótico, signo significando signo, só a partir do terceiro quadrado o ponto se fixa. A busca semântica pelo substantivo (olho) ou pelo verbo (olho) só se assimila quando a leitura atingir o último quadro. O poema sugere fazer-se uma leitura ocidental e convencional da esquerda para a direita, entendendo-se o primeiro quadro da esquerda superior sendo o do início da leitura. A estruturação gradual vai simultaneamente juntando, envolvendo elementos gráficos (retas, pontos, quadrados, circunferência), perseguindo a formação vocabular e a geometrização de um olho, de um olhar mono-ocular. É curiosa a coincidência probabilística. A quantidade de quadros, e a quantidade de letras na leitura verbal (olho/olho), chega a oito no total.

Constitui-se, pois, somatório redundante, por ser homônimo no resultado, trazendo estatísticas de letras iguais às estatísticas de estruturas (oito), nas quais o poema respira e se move. A visualização e a verbalização tencionam e resultam em resolução estética própria. O desenho e os caracteres vão se formando concomitantes, trazendo a iconização geométrica induzindo a decodificação descontraída de apelo comunicacional bastante original.

2.3. “Parada: opção tática”; repercussões na poética contemporânea

Quando da Exposição Nacional e da “Explo-02” em Natal, no dia 11 de dezembro de 1967, vários poetas se integrariam durante e posterior -Frederico Marcos, Ana Bela Cunha, Hugo Mund Júnior, Celso Dias, Falves Silva, Marcus Vinicius, Cristina Felício dos Santos, Marcos Silva, Haroldo Cajazeira, Ronaldo Periassu, J. P. Ribeiro, Sanderson Negreiros, José de Arimathéa - ao movimento do Poema-Processo.

Conseguindo atuação contínua de cinco anos, a equipe vanguardista dava por encerrado o ativismo racionalizado: em dezembro de 1972, Álvaro de Sá publicou texto na Revista Vozes (ano 66, nº 10)¹¹, ultimando as ações. Esse manifesto final fora titulado “Parada: Opção Tática”. De saída, para posicionar-se diante da decisão de conter o movimento, colocava-se entre os conceitos de **Informação** e **Comunicação**, entendendo-se pelo primeiro a divulgação da “leitura do processo como conquista científica” e a disseminação “somente daqueles poemas que inaugurassem processos informacionais”. Significa dizer, poemas de linguagem radicalmente nova na acepção defendida pelos poetas-processo, a qual já nos referimos anteriormente. Já **Comunicação**, naquela mesma visão, consistia numa “abertura ético-coletiva” permitindo a participação de poetas intencionados em linguagem vanguardista, e não necessariamente no postulado mais radical do Poema-Processo, focado na informação nova. Essa concessão funcionou, digamos, estrategicamente para engrossar fileiras e descentralizar-se. A estratégia fora alcançada mas “encontrou a dificuldade de diferenças”. Ora se constituía no repertório, ora nos estágios econômicos e geografias distantes e até mesmo na idade dos poetas, no que diz respeito à maturidade intelectual. O estruturalismo era rejeitado. Afirmava o texto:

O movimento do Poema-Processo foi lançado de forma planejada como uma conscientização pública, antecipando uma oposição de idéias ao estruturalismo, cuja difusão já se fazia iminente entre nós.(...)

(SÁ, 1977, p.174)

¹¹ Reproduzido em SÁ (1977, p. 174-176).

A ênfase era dada a quatro aspectos, os quais parafraseamos¹²: 1) **ATTITUDES - Nivelamento (nacional) - a)**¹³ a não exploração de tecnologias de ponta “(laser, canais eletrônicos, cinema, computador)”, mesmo retardando o progresso da pesquisa formal, foi “conscientemente preterida” constatadas dificuldades de acesso; **b)** a radicalização inicial, a exigência de produção poética em máximo rigor informacional estaria flexibilizada; **c)** na publicidade, procurou-se atingir os profissionais da comunicação de massa. Atingidos, agiriam naturalmente nos meios de comunicação formadores de opinião nas cidades. Conduzindo-se dessa forma, entendiam evitar a manipulação de poema feitos acessórios publicitários; 2) **POSICIONAMENTO (internacional)** - demarcar radicalização conceitual no que tange à noção de processo (“invenção internacional”), poema (“veículo transitório), projeto e versão (leitura do participante), contra-estilo (inexistir como passado armazenado). A pretensão é a didática de premissas inarredáveis, delimitando o campo de inventividade e a contribuição prática de seus conceitos à vanguarda poética internacional. 3) **TÁTICA - a)** balanço das atividades na região Nordeste, nos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Santa Catarina, Mato Grosso e em Brasília indicava condições desfavoráveis. **b)** A abertura de novas frentes de atuação implicaria em mais custos financeiros, o que era inviável. O apoio institucional não era aceito. **c)** “Evitou-se a penetração em São Paulo pelo exemplo histórico de apropriação centralizadora que sua força econômica demonstrara no modernismo e na geração de 45”; 4) **DESENVOLVIMENTO** - pontua questões relativas ao desempenho em cinco subitens: **a)** Os repertórios daqueles poetas que lançaram o movimento tinham determinada igualdade, e nesse sentido passou a ser aglutinador. Estimulou a formação de outros grupos e esses, autonomamente, induziram outros tantos a se formarem; **b)** O repertório aglutinado, ou seja, o grupo inicial inaugurador do movimento, encerra “a ação organizada”. Admite a retomada em “novas condições de legalidade”; **c)** Não assume sucessão geracional ou cronológica; **d)** de 1967 a 1972 o Poema-Processo manteve-se permanente, sem

¹² Tomamos como fonte a reedição do manifesto apresentada por Álvaro de Sá em *Vanguarda: produto de comunicação* (1977, p. 117-118).

¹³ Os subitens de **1) ATTITUDES - a); b) e c)** - correspondem, no original, a **1); 2) e 3)**, modificados aqui para efeito didático.

distensões; e) O processo, afirma o manifesto, é conquista no campo da informação. "Outros tantos poemas-processo continuarão a serem produzidos".

Finalizava-se o ciclo vanguardista brasileiro técnico-formal e a "língua renovadora" deixaria de ser o meio possível das transformações. Esse percurso alteraria a história da poesia no país; contudo, questionaria o formalismo semiótico enquanto resultado de contribuição para os avanços sociais e políticos, mesmo considerando o acentuado grau de politização dos principais poetas:

O poema-processo é uma leitura politizada da poesia concreta, na qual se mesclam a teoria dos meios de comunicação de Décio Pignatari, semiótica, McLuhan, Althusser, maoísmo, estruturalismo carioca, ecos da agitação estudantil e política. (grifo meu).

(SIMON, 1995, p. 353)

Dessa maneira, encerra-se o último dos movimentos de vanguarda poética brasileira. Tentou atualizar a tradição moderna baseada na linha de pesquisa e experimentação entre acertos e equívocos. A repercussão no mundo literário e cultural brasileiro é, no mínimo, controversa. Segundo Álvaro Sá, em verbete elaborado para "A literatura no Brasil" (1986), pesquisa dirigida por Afrânio Coutinho, às respostas da crítica ao movimento, em geral, teve a seguinte caracterização:

... foram imediatas e contrárias, pois o choque informacional e a descontinuidade de expectativa criaram um uníssono social em defesa da palavra, do discursivo e das poesias tradicionais, de tese ou mesmo concreta. Como o poema-processo realizava-se basicamente a partir da direção espacial (funcional) de Wladimir Dias-Pino, nos quadros da Poesia Concreta, desencadeou uma abertura produtiva que difundiu-se pelo país.

(SÁ, 1986, p. 250)

De fato, a adoção incondicional de signos não-verbais, pela vanguarda, parece ser ponto de atrito da crítica interessada na continuidade de pesquisas em torno da palavra poética, principalmente se a perspectiva é a do estudo do processo formativo da literatura brasileira. Exemplo, é a opinião do mais importante crítico literário do país, Antonio Candido. Ao tecer considerações

sobre os grupos de poetas formados a partir dos anos 50, no calor das discussões sobre a renovação dos meios poéticos,¹⁴ seu texto tenta realizar fugaz balanço da produção literária brasileira de 1972, fazendo referência não muito simpática ao grupo do Poema-Processo:

... Também não me parecem relevantes os que têm procurado desenvolver as atitudes de vanguarda, entre os quais podemos mencionar os adeptos do chamado “poema-processo”. Na verdade, eles apenas radicalizaram e deram exclusividade à proposição de Pignatari, rejeitando definitivamente a palavra para adotar uma poesia feita apenas com signos verbais. Eles são o termo de uma longa aventura começada há vinte anos pelos então jovens concretistas, fascinados pelos ideogramas chineses, em função dos quais Ezra Pound quis dar um novo sentido à expressão poética.

(CANDIDO, 1977, p. 9)

Não se pode negar, não obstante, a importância e a contribuição da produção em questão para o panorama da poesia brasileira contemporânea. A repercussão, pelo menos em um dos locais onde se originou, parece positiva, conforme avalia um estudioso da literatura no Rio Grande do Norte, Tarcísio Gurgel, numa perspectiva já distanciada daquele 1967. Avaliando as experiências líricas no campo visual assimiladas através das conquistas expressionais resultantes dos quadrinhos, do cinema, da Poesia Concreta, do Poema-Processo, assinala:

O que melhor caracteriza a atual produção lírica do Rio Grande do Norte, é a influência - assumida por uma parte expressiva dos seus criadores - das tendências mais ousadas no campo da criação visual da poética moderna. Claro, isto não chega a ser propriamente uma novidade, visto que, por assim dizer, existe uma “tradição” que, remontando ao próprio Jorge Fernandes e o Modernismo, adquire uma maior visibilidade nas ruidosas manifestações do Grupo Dês, depois do Poema/Processo, à frente Moacyr Cirne.

(GURGEL, 2001, p. 155)

¹⁴ Para o crítico em foco, alguns traços comuns, formais, caracterizaram essa renovação: “importância atribuída à distribuição gráfica dos signos, valor espacial da página, uso intensivo da elipse e do subentendido, contestação do verso como condição da poesia, desconfiança da figuração analógica. Em resumo, e “... forçando bastante”, seria possível tentar caracterizar estas correntes pelos seguintes elementos: “supressão dos nexos sintáticos e conseqüente descontinuidade do discurso; substituição da ordem temporal, linear, por uma ordem espaço-temporal, não linear; substituição da metáfora pela paronomásia” (CANDIDO, 1977, p. 7).

Outro exemplo da recepção do Poema-Processo, por parte de leitores especializados, aparece na leitura de Cacaso, destacando-se o seguinte trecho:

... o movimento Processo (...) se quer a última palavra em modernidade e radicalismo poético entre nós. Sobre o movimento Poema-Processo, o concretista Haroldo de Campos declarou ser a “doença infantil” da vanguarda brasileira. Parece que estamos diante de uma questão entre pais e filhos, uma espécie de “conflito de gerações” no seio da tradicional família vanguardista brasileira.

(BRITO, 1997, p. 67)

Na mesma leitura, a Poesia Concreta é focada comparativamente para obter-se mais uma visão sobre o Poema-Processo:

Assim como o concretismo, o movimento Processo também se caracteriza por seu caráter programático. Pela precedência de um estatuto legal que esclarece sobre o que pode e o que não pode, o que deve e o que não deve, o que é e o que não é, em matéria de literatura e poesia. Esta posição programática decorre tanto das teorias - sempre ecléticas e de conveniência - quanto das próprias obras. O resultado pode ser um poema (...) ou algo mais abstrato (...). Aqui e acolá pratica-se livremente a montagem “metódica”, mas os resultados são diversos. A teoria se vê reduzida a um amontoado de frases, citações, fragmentos de qualquer coisa. Teoria e poema padecem, ambos, de uma espécie de ilusão naturalista: a crença de que se pode voltar a captar o sentido da realidade por uma simples força de acumulação. (...)

(BRITO, 1997, p. 68)

Depreende-se, que o Poema-Processo radicalizou a forma de produção do poema no Brasil, aprofundando uma das tendências da Poesia Concreta e expandiu para a poesia brasileira o diálogo entre diversas formas de arte, em determinado período histórico. Se não é possível, nos limites deste livro, analisar a viabilidade de continuação das propostas do Poema-Processo nas décadas subseqüentes àquelas aqui referidas, será possível, no capítulo seguinte, promover a leitura da forma poética de textos, permitindo continuar investigando a perspectiva das propostas programáticas realizadas na prática do “poema”.

3. As vanguardas em processo

3.1. O Poema-Processo e a Arte Concreta

A crise da expressão figurativa capitaneada pelo Cubismo e pelo Futurismo, estendeu-se até a Arte Concreta, repercutiu fora do terreno exclusivamente plástico: abrangendo o esteticismo racionalista e experimental, chegaria à poesia, tornando-se uma dominante construtiva da Poesia Concreta. Para compreensão da maneira formadora dessa variante, torna-se importante considerar o movimento internacional da Arte Concreta decorrente de discussões inerentes ao pictórico.

Fixando a trajetória vindo do início do século XX até meados da década de 50, as discussões sobre o pictural, envolvendo assuntos relacionados à Modernidade, fundamentam de algum modo à construção da dominante referida¹. Neste sentido, pode-se tomar de arranque o Cubismo, as referências de Picasso à escultura africana e a pesquisa de Georges Braque sobre os espaços da linguagem plástica. Naquele momento, mostrava-se que o “... espaço renascentista estava morto e a representação do mundo exterior esgotara-se” (GULLAR, 1998, p. 23). Na Itália o Futurismo de Marinetti e dos pintores -Umberto Boccioni, Carlo Carrà e Luigi Russolo- advogava contra museus e bibliotecas e posicionava-se a favor da “beleza da velocidade” e da música futurista.

Outros movimentos -o Raionismo do russo Michel Larionov, o Suprematismo de Kasimir Malevitch, o Construtivismo de Vladimir Tatlin, o Não-objetivismo de Alexander Ródchenko- introduziram as noções e práticas da pintura sem figuração; da pintura no espaço fora do quadro, incluindo objetos e contra-relevos realizados em metal, vidro, madeira e plástico.

Objetivando demonstrar a importância destas vanguardas para a formação de procedimentos poéticos, destacamos a convergência de formas artísticas acontecidas na Bauhaus, matriz entre matrizes da estética racionalista. É o caso de Eliezer Lissitzky, expoente da vanguarda russa influenciado pelo Suprematismo que em 1922 teve editado na Holanda, por Van Doesburg, os desenhos “História

¹ Cf. a respeito, BRADBURY; McFARLANE (1989) e GULLAR (1998).

de dois quadrados” influenciando a Bauhaus através do húngaro Moholy-Nagy. Alerta Ferreira Gullar em “Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta”:

Esses dados são importantes para que se estabeleça uma das principais fontes da arte concreta, tal qual como foi mais tarde desenvolvida pelo Grupo da Escola de Ulm, cuja figura central é Max Bill.

(GULLAR, 1998, p. 141)

Nesta trajetória, o Neoplasticismo holandês (1917), centrado em Piet Mondrian, vigora e passa a ser divulgado pelo grupo De Stijl (O Estilo), o qual reuniu Mondrian, Van der Leek, Georges Vantongerloo, Kok e Theo Van Doesburg²- este último, o introdutor do Dadaísmo na Holanda, cunhou a expressão arte concreta. Theo Van Doesburg escreveu na revista Arte Concreta, editada em 1930, o seguinte trecho citado por Ferreira Gullar no estudo referido acima:

Pintura concreta e não abstrata porque nada é mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície. Uma mulher, uma árvore ou uma vaca são, numa tela, elementos concretos? Não – uma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos em estado natural, mas em estado de pintura são mais abstratos, mais vagos, mais especulativos que um plano ou uma linha. (Grifo meu).

(GULLAR, 1998, p.169)

A Bauhaus e a Escola Superior da Forma (*Hochschule fur Gestaltung*), tiveram grande importância para a estética racionalista. A primeira, fundada em Weimar (Alemanha), em 1919, pelo arquiteto Walter Gropius, mobilizou nomes importantes da arte contemporânea, como Paul Klee, Wassily Kandinsky e Lazlo Moholy-Nagy. Fechada pelo reacionário governo local em 1924, por este não concordar com as propostas artísticas que a escola preconizava, a Bauhaus foi transferida em 1925 para Dessau, revisando cursos e novamente enfrentando reações. Instala-se em 1928 em Berlim, sendo fechada por autoridades nazistas

² Os livros *Neue Gestaltung* (1925), de Piet Mondrian, e *Princípios fundamentais da arte nova* (1924), de Theo Van Doesburg, foram publicados, diga-se de passagem, pela Bauhaus.

definitivamente em 1933. O seu fundador recebeu, contudo, vários convites para dar continuidade ao projeto idealizado. Apesar de ter uma atuação descontinuada, e de pouco mais de dez anos, a Bauhaus conseguiu, segundo GULLAR (1998) ter uma influência profunda em todos os campos da arte contemporânea e assumidamente “livre de qualquer alusão figurativa”: os seus impactos chegaram a campos como a cartazística, a tipografia, o lay-out, a escultura, o design industrial, a arquitetura, a música, a tecelagem, o vitral, o metal, o mural, a cerâmica, as artes plásticas, o mobiliário, a dança, a marcenaria, etc.

A **Escola Superior da Forma** é uma continuação do ideal bauhasiano, e foi fundada em 1951 (em Ulm-Alemanha) pelo artista suíço -ex-aluno da Bauhaus de Dessau- Max Bill³. Os professores recrutados para Ulm eram participantes do ambiente artístico: Josef Albers, o mais comprometido com a Arte Concreta; Vordemberge-Gildewart, participante do grupo De Stijl; Max Bense, viria a ter sua estética discutida na formulação da Poesia Concreta brasileira, e na do Poema-Processo; Tomás Maldonado, diretor da revista de vanguarda argentina Nueva Vison⁴. Em 1936, Max Bill havia publicado artigo sobre Formas Concretas e, em 1944, organizara uma exposição de Arte Concreta (*Konkrete Kunst*) na Kunsthalle na Basileia. Em 1956, demitiu-se da Escola de Ulm.

A Arte Concreta apresentaria distinção bastante significativa, a qual certamente repercutiria na perspectiva política do Poema-Processo:

Ao contrário das tendências individualistas ou niilistas da arte contemporânea - expressionismo, dadaísmo, tachismo -, a Arte Concreta deriva de um compromisso com a época moderna, com a sociedade industrial, dentro da qual o planejamento, o conhecimento teórico e a divisão do trabalho contam como fatores relevantes. Do movimento De Stijl, e particularmente de Mondrian, a Arte Concreta herdou algumas idéias críticas básicas acerca da linguagem da pintura. Da Bauhaus a visão social da arte, o ideal de integração da arte na cidade, na vida coletiva, e ao mesmo tempo certo sentido experimentalista implícito no ideal bauhasiano.

³ Nesse mesmo ano Max Bill, escultor, pintor e artista gráfico, participa da **1ª Bienal do Museu de Arte Moderna** de São Paulo e obtém o prêmio internacional com a escultura *Unidade Tripartida*. O prêmio da pintura jovem fica para Ivan Serpa e o aparelho cinecromático do potiguar **Abrahan Palatnik** é destacado pelo júri internacional. Em 1953, Bill faz palestra na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-USP.

⁴ Maldonado fora, inclusive, contatado por Décio Pignatari, em 1955, quando este se encontrava em viagem pela Europa. Naquela ocasião, Pignatari articulava com o poeta Eugen Gomringer, à época secretário de Max Bill, a Poesia Concreta.

(GULLAR, 1998, p 236. Grifos meus)

Ao verificar as direções apontadas pelo Poema-Processo, é visível a significativa influência gráfica e visual da estética de vanguardas racionalistas e não-figurativas - não-abstratas, portanto -, geometrizadas e matemáticas. Percebe-se ainda, não obstante o ecletismo teórico, uma unidade no que diz respeito à preocupação com o formalismo racional, aspecto estendido ao nível conteudístico expressado no desejo de ser funcional e almejar uma propagação social capaz de mobilizar a superestrutura e demais classes sociais. A função social da poesia, objetivo do grupo do Poema-Processo, era atingir profunda transformação social pela ou trazendo a colaboração de nova linguagem.

No Brasil os artistas concretos do Grupo Ruptura, à frente Waldemar Cordeiro, lançam seu manifesto em 1952. Neste mesmo ano, Cordeiro encontraria os poetas e ensaístas do Grupo Noigandres liderados por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. Mais tarde, esses dois grupos se integrariam. Nesse ambiente, surgiu o termo poesia concreta, empregado pela primeira vez, aplicado à literatura no Brasil, em um artigo de Augusto de Campos publicado no jornal Fórum, em 1955⁵. Nesse período, significativa produção poética multimídia - experiências cromáticas, oralizações, sonorizações - passa a ser produzida. As linguagens artísticas dialogam entre si e ecoam ainda os reflexos da vanguarda européia do começo do século XX, assim como, através da revalorização de Oswald de Andrade, reflexos do modernismo brasileiro de 1922. Ao mesmo tempo, aconteciam tentativas no sentido de atualização das pesquisas no campo da expressão, além do esforço para internacionalizar a Poesia Concreta. Em que pesem reparos e observações, esse movimento, trazendo várias contradições, inscreve-se na história mundial das vanguardas artísticas.

Assim, no mês de dezembro de 1956, realiza-se a **I Exposição Nacional de Arte Concreta**, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, reunindo poesia e artes plásticas. Somam-se as participações dos poetas Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino. Esses poetas assumiriam dissidências e alternativas próprias.

⁵ Cf. BANDEIRA; BARROS (2002).

O primeiro, era contra o exacerbado racionalismo da Poesia Concreta e se juntou, em 1959, a outros poetas e artistas - Reynaldo Jardim, Lygia Clark, Amílcar de Castro - para lançar o **Manifesto Neoconcreto**, a “Teoria do Não-Objeto” e realizar a **I Exposição Neoconcreta** no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O segundo seria, em 1967, o grande articulador do Poema-Processo juntamente com Álvaro de Sá e Moacyr Cirne.

Estaria, neste ponto, encerrado no Brasil um ciclo a partir do qual as formas expressionais de representações -abstrações, não-figurações, racionalizações- nas artes e na literatura ficariam imobilizadas? O que haveria de novo após esse ciclo? Não é pretensão desta escritura fornecer uma resposta imediata a esta indagação, pois somente a análise, por meio de outros estudos e pesquisas irá, mais cedo ou mais tarde, elucidar a questão. No momento importa, contudo, verificar os reflexos das vanguardas, comprometidas com essas formas, no interior da produção de poemas-processo.

Sendo assim, e para efeito de amostragem, escolhemos dez poemas que apresentaremos a seguir na expectativa de atingir uma dada apreensão de alguns trabalhos elaborados por poetas considerados importantes no Poema-Processo. O objetivo é co-relacionar alguns aspectos das formas analisadas através de convergências nas vanguardas históricas. Trata-se, pois, de uma tentativa de aproximar ou confrontar as experiências relacionadas.

3.2. Dez poemas-processo: a poesia da forma

3.2.1. ERÓTICA - Nei Leandro de Castro

Esse poema se estrutura a partir de uma única matriz geométrica: uma circunferência, dentro da qual -útero gestando células cromossômicas? - aparecem outras duas, em diâmetros menores. A circunferência maior permite-se tocar, numa intersecção, duas vezes em pontos diferenciados por cada uma das menores, ocorrendo intersecções paralelas. Os dois pequenos círculos, paralelos entre si, aparecem um à direita, situado mais na parte superior, e outro à esquerda, na parte inferior. Ainda que se busque inevitavelmente numa leitura, a indução à idéia de representação de orifícios, fendas estilizadas e fantasias sýgnicas sexuais, é pertinente pensar na canalização de processos, ou versões. Qual codificação poderá alterar o leitor? Os desenhos são símbolos e como tais se associam a alguma coisa, relacionam-se. Como a utilização de “escrituras gráficas” geometrizadas no horizonte de novos processos poéticos estimula o ato criativo e pode levar a outras linguagens, a semantização não acontece necessariamente por indicativo de palavras direcionadoras de possíveis interpretações. Antes, coloca-se a linguagem visual ao apelo de versões, estimulando ao leitor participante provocações de linguagens sucessivas.

A temática erótica em Nei Leandro de Castro tem uma trilha singular dentro do Poema-Processo. De circunferência, círculo, alimenta-se condições explorativas: vulvas, narinas, bocas, ânus, falos, testículos poderão ser agora significantes de outros ecos visuais. As imagens multiplicam-se e a percepção pode se ilimitar. Acentue-se, neste caso, a importância na orientação da leitura da titulação do poema “Erótica”, sendo claro a dica, a indicação temática é direta, sem possibilidades de descaminhos interpretativos. É nesta direção onde se apresenta a noção de “Processo” citada por Frederico Moraes no artigo “Poema no Aterro: ato coletivo” (reproduzido em “Processo: linguagem e comunicação”, de Wladimir Dias-Pino):

Para nós, não interessa se determinada estrutura é triangular, circular, retangular, etc. ou não, interessa o grau de

informação que ela contém e sua relação dinâmica com o processo que está sendo inaugurado, com todas as suas possíveis probabilidades criativas, que resultam justamente nas versões/opções.

(DIAS-PINO, 1973, n/p)

Independente da tematização do poema, importa, sobretudo, os processos e seus desencadeamentos. Os poemas perdem seu sentido se não são gastos, consumidos. Dependendo do repertório do leitor, poderão ser redimensionados em outros códigos, transgredindo o gráfico nos quais foram gerados. O olhar, a leitura, o consumo não devem ser contemplativos e sim produtivos, interativos.

3.2.2. UMA DAS VERSÕES DE “A AVE” - Wladimir Dias-Pino

Essa é uma das versões dos três gráficos sobrepostos da A ave, livro símbolo do Poema-Processo de Wladimir Dias-Pino e reintegrador do poeta “em seu tempo, na pesquisa construtiva de uma nova linguagem” ratificaria Augusto de Campos em Poesia, antipoesia, antropofagia (CAMPOS, 1978, p 75). Há no livro seis frases ou “slogans”. Dentre elas, uma aproxima ou focaliza forte indagação poética para esse desenho geométrico: “que taTEar é o seu ContORno?”. Não há contorno. O campo gráfico, avistando-se na horizontal a ave pousada, revela elaboração de desenho (des)construtivo de figura em traços retilíneos se configurando. O espaço explorativo, percebido da horizontal, demonstra engenharia (des)construtiva de ave em traços retilíneos. Móvel, gera vértices, pontos de encontros demarcatórios formando preponderantemente vários triângulos, inclusive irregulares. Uma ave incontinenti se iconiza, forma-se e se contrai num efetivo “tatear” para novo e moderno desenho geométrico: bico, crista, asas, pés, corpo, cauda, tudo de perfil e em superfície (chão?) plana.

A arte de Wladimir Dias-Pino, “na sua seriedade de um dos mais perspicazes pesquisadores do visual no Brasil”- diria o filólogo e ensaísta Antônio Houaiss no posfácio de “A marca e o logotipo brasileiros”, livro de Wladimir Dias-Pino e João Felício dos Santos-, passaria a ser uma referência de importância fundamental no movimento da Poesia Concreta e, depois, no Poema-Processo.

Salto qualitativo e marcadamente pessoal, mas intencionalmente transferível: afinal, interessavam-lhe desdobramentos.

Elaborado no ano de 1954, o livro *A ave* seria lançado em abril de 1956 com edição de trezentos exemplares. O livro desafiava a leitura prospectiva. “Os traços geométricos e os dizeres da capa eram desenhados à mão pelo próprio autor, em cada volume” (CAMPOS, 1978, p.75). Segundo Álvaro de Sá e Moacyr Cirne, suas páginas traziam transparência, “opacidade, relevo, vinco, dobras, texturas, dureza, corte, desdobragem, brilho, cor, elasticidade, flexibilidade”. É livro para se apreender buscando o manuseio de páginas “no tatear” permutável. A relação e a organização interna abole a “existência de princípio, meio e fim, sem ser circular”, pois sua escritura é desenvolvida em estruturas (Cf. SÁ; CIRNE, 1971).

O fundamental nesse gráfico superposto, do ponto de vista da teoria do Poema-Processo, é o resultado momentâneo de variáveis leituras de *A Ave*. O poeta não encerra o processo; ao contrário, incita a outros. Neste caso específico, é ele mesmo quem está fazendo a versão. Eis uma de suas colocações sobre a arte geométrica: “através da geometrização do poema, eu acredito que nós tenhamos um nível de leitura eletrônica, não mais um tipo de leitura mecânica do cérebro” (DIAS-PINO, 1956, n/p).

3.2.3. A(R)MAR? - Marcos Silva

Sob o signo das palavras de ordem “amar” ou “armar” numa ambigüidade interrogativa, surge à dúvida quanto à ação a ser desenvolvida. Amar? Armar? Ou amar e armar-se? São veredas a serem trilhadas, resolvidas. O poema anagramático, envolto no balãozinho⁶ típico de histórias em quadrinhos, contendo dois vocábulos, realiza-se rapidamente, mas não se contenta, pois alimenta atitudes, versões, ações, posicionamento, decomposição. A funcionalidade estaria mesmo ligada ao fluxo de perguntas-estímulo, de provocações políticas

⁶ Assim se explica sua função nas histórias em quadrinhos: “(...) o **balão**, realidade lingüístico-abstrata (ora encerrando a fala, ora encerrando o pensamento das personagens), existe como uma realidade concreta no interior do desenho, podendo, eventualmente, ser explorado metalingüisticamente”... (.) Ver em CIRNE et al, 2002 p 17.(Grifo meu).

percebendo-se a melancólica história política brasileira em 1968, ano da sua produção: almejava provável catarse da situação vivenciada, quando se constituía àquela conjuntura do país em regime de exceção. Os recursos gráficos das histórias em quadrinhos tinha antecedentes:

Por outro lado, a inter-relação quadrinhos/vanguarda atingiu os próprios produtores de uma vanguarda (anti)literária. Em nosso país, na área do poema, e explorando alguns dos recursos estruturais dos quadrinhos, encontramos Álvaro de Sá, com “12 X 9”; Ronaldo Azeredo, com “Sonho e Escravo”

(CIRNE, 1975, p. 90)

Um dos quatro quadrinhos criados por Décio Pignatari, em 1965, para compor a capa do *Teoria da Poesia Concreta*, livro com textos críticos e manifestos, trazia no balão a fala também objetiva: “A poesia é concreta e participante”, dando sentido ao compromisso político que esta deveria desempenhar, um ano depois de o golpe militar de direita ter sido instaurado.

Apresentando o mesmo recurso gráfico, a capa estampada no livro de Moacyr Cirne de 1975 - *Vanguarda: um projeto semiológico* -, radicalizava o discurso objetivo e direto por meio de letras tipográficas, misturando-se no balão, representando variadas tipologias gráficas. Sua leitura, no campo da oralização de fonemas, resultaria num happening fonético. O quadro do livro de Cirne não traz crédito e estimula apreensão dadaísta. Expõe exacerbada carga de entropia lingüística.

Assim, Marcos Silva e Décio Pignatari assumem o contexto e o risco. O primeiro, numa síntese poético-ideogrâmica, evocando num certo plano de análise o poema-minuto oswaldiano e, no plano local, remetendo a poesia de José Bezerra Gomes⁷. O segundo, trazendo enunciado respondendo ironicamente as cobranças que se faziam acerca do engajamento poético da Poesia Concreta.

O poema anagramático determina “o valor semiótico do fonema” como viu Roman Jakobson⁸. Neste caso, os dois vocábulos são formados por três caracteres (o “a”, repetido duas vezes; o “m” comparecendo uma vez; e o “r”, duas vezes). Extremando em condensação, o poema constrói dois vocábulos em

⁷ Sobre a produção literária de José Bezerra Gomes, cf. o estudo *Nas veredas da tradição seridoense: uma introdução à leitura da obra de José Bezerra Gomes* (FIGUEIRÊDO, 2002).

⁸ Em JAKOBSON (1970).

apenas um, os verbos (ARMAR/AMAR) dando condição de se proceder a leituras. Verbo que produz outro: “AMAR” que gera “ARMAR” ou vice-versa, conforme a opção feita pelo leitor. Uma após a outra, ou leitura simultânea sobreposta, por exemplo, numa oralização a duas ou mais vozes em agitações de massa, estudantis, onde o Poema-Processo tinha vinculações. Dois sinais gráficos, o “parêntese” utilizado quatro vezes, e a “interrogação” uma vez. O balão, sem indicar, ausenta metalinguisticamente o personagem indagador e induz a instigação. Apesar de realizar-se rapidamente, o poema não se consome na mesma velocidade. Injeta relações -é ideográfico- e se poupa de uma lógica discursiva e analítica. Decompondo-se, encontra-se o “ar”, o “mar”, a “rama” metaforizando liberdade e fixação.

A idéia direta codificada no suporte -balão- distingue-se dos poemas de Álvaro de Sá, observando-se especialmente a composição lingüística e semântica: a produção de Sá, extinguiu as palavras, perseguiu o gráfico-geométrico envolvendo letras e onomatopéias. No poema de Marcos Silva os vocábulos aparecem carregados de significados participantes e contedúísticos, expressando a idéia de que era preciso amar os valores de uma sociedade mais justa, ideologicamente à esquerda e, para tanto, era preciso também se armar intelectualmente, ou literalmente⁹. Esse poema resolve-se, pois, em limiar de significados diversos propondo relações de aspectos afetivos, conflitivos e políticos.

3.2.4. POEMA-PROJETO - José Nêumane Pinto

Estruturas e matrizes se colocam à disposição de leituras e procedimentos. São desenhos quadrados e circulares. No conjunto, estabelecem-se sete alternativas possíveis começando pelo quadrado em si, vazio e asséptico. Depois, outro, contendo quadrado menor. Mais um, incorporando dois quadrados, em proporções distintas. A partir da quarta alternativa ocorrem concreções entre três figuras trazendo seqüencialmente, em seus espaços, um fragmento circular cuja

⁹ Se tivermos em mente a necessidade de se pegar em armas e optar pelas trincheiras das guerrilhas rural ou urbana operando naquele período no Brasil.

progressão atinge a geometrização diametral em todos os estágios na sexta articulação.

No passo seguinte, a geometrização diametral espacializa-se alterando estágios compositivos. Linha reta -o quadrado- sobre forma de linha curva -a circunferência- e, seriadamente, a forma diametral prevalece. Por último, os traços curvilíneos expostos a novas configurações. São nove quadrados e seis diâmetros. Nessa última alternativa, quatro fragmentos direcionais da composição circular, dispostos em pares, se entrecruzam. Um par, em intercessão, e outro, em paralelo.

O poema descrito foi produzido em estruturas gráficas explícitas, prevendo o recebimento de versões, geradoras de processos e conceituações sucessivas. A versão de Regina Coeli do Nascimento traduz essa prática e tenta motivar novas intervenções. O foco motriz de Regina Coeli é a última articulação de Nêumane, agora colocada no centro e os quatro vértices a se tocarem. Assim, os quatros semicírculos que antes se tocavam apenas por pares agora se reordenam, graças à sugestão dos quatro vértices projetados na matriz neumaniana.

Esse poema-processo, e a imediata versão, foi elaborado em estruturas gráficas recorrentes ao que melhor se produzia no Grupo Ruptura. Trabalhadas e relidas, mostra-se transgredidas emplacando impactos e conceitos infindos.¹⁰ A versão de Regina Coeli do Nascimento visibiliza a prática do Poema-Processo, desenvolvendo-o alargado em intervenções. É o entendimento e a busca do não objeto em nova figuração: a figuração geométrica. É nessa estética vanguardística, da qual é ilustrativo o flagrante do *ready made* dadaísta de Marcel Duchamp, reproduzido a título de exemplificação, onde se insere o poema de José Nêumane Pinto.

¹⁰ Nessa linha de figuração geométrica, também o líder do Grupo Ruptura de Arte Concreta brasileira, Waldemar Cordeiro, realizou em 1952 o quadro “Círculos simultâneos”, onde o desenho é de semicírculos em cores concebendo ilusão óptica de vários círculos.

3.2.5. LIBERTAR DE - Ronaldo Werneck.

Nesse poema, signo aprisiona signo. Compõe o jogo estrutural as figuras do círculo e do triângulo, inferindo-se inicialmente o espaço interno do triângulo proporcionando vácuo no branco gráfico. Mas, nas estruturas subseqüentes, o aprisionamento vai diminuindo e o círculo - estrutura dominada - vai aumentando gradativamente, até inverter a configuração: o triângulo sobrepuja a forma circular. Assinala Wladimir Dias-Pino: “A estrutura interna termina por envolver a externa” (DIAS-PINO, 1973, n/p). O “LIBERTAR DE” de Ronaldo Werneck realiza, planifica a libertação de algo supostamente recalcado, mas em evidente condição de virar o jogo.

Na linguagem proposta, o comportamento dos elementos promove a animação formal e a comunicação visual assume por completo o sentido óbvio do poema: estrutura envolvendo estrutura¹¹. Importa, sempre, a invenção de novos processos em decodificações diversas criando uma lógica de consumo própria proposta no manifesto “Proposição-67”.

Atentando-se para o nível de consciência política dos participantes do Poema-Processo, pode-se pensar na leitura a ser acionada extrapolando os limites formais e atingindo os limites políticos e sociais: o libertar de formas de objetos, ou o libertar da censura, da repressão? A titulação do poema funciona como álibi para o interpretante. Numa ou noutra perspectiva, ou mesmo nas duas formuladas, Werneck afirma e desenvolve o poema.

3.2.6. AXIOMA - Joaquim Branco

O desenvolvimento do poema é de permanente tensão entre fluxos caligráficos de letras alfabéticas. O “a” aparece bem delineado depois da seqüência do primeiro e do segundo fragmentos numa leitura iniciada de baixo

¹¹ A aplicação de formas ou estruturas geométricas foi abundantemente utilizada na pedagogia bahausiana que acolheu, em seu quadro de mestres, vários importantes artistas ligados às artes não-figurativas e não objetuais. O design industrial sofre também esse influxo e eficazmente produz uma dada funcionalidade em suas propostas para mobílias: nas cadeiras privilegia-se o desenho quadrado. No porta-revistas (Peter Keler – Bauhaus, 1922), a circunferência, o triângulo e o retângulo são os elementos que participam e definem um móvel utilitário com criações funcionais e geometrizadas.

para cima. O “x” que se insinua no momento da caracterização do “a”, e nas duas seqüências seguintes, passa a se projetar sinuosamente sem, entretanto, chegar à sua forma tradicional. A sensação provocada é a da estruturação paulatina do vocábulo “axioma”, pois o traço curvilíneo também se orienta para a formação de outros caracteres (o “o” e “m”). O contorcionismo visual acontece concomitante a geração de sintagmas gráficos. Neste sentido, a linha reta do “a” atua como sintagma gráfico do “i”. O Axioma resolve-se por tipos ou quase tipos de letras. Manifesta-se, então, um logotipo¹² metalingüístico; mas não só, pois se constitui de semicírculos e retas, figuras geométricas, a exigir uma compreensão semiótica, porque formadoras de signos não-lingüísticos. Por momentos, as estâncias sobre as quais vai se resolvendo o poema prenunciam as quatro letras formadoras (a, i, m, o, x) da palavra-síntese (axioma), articulando-se e convergindo para uma equação problematizadora. Qual o axioma? O do esforço de resolução do projeto? Este parece resolvido. O poema de J. Branco não revela, mas provoca.

Gera-se, então, o dilema a exigir um exercício comunicacional transgressor, ao colocar diante dos olhos a dança de quase-letras, o quase-signo podendo trazer novas interpretações racionalizadas. Esse poema remete a outras resoluções de desenhos gráficos para criação de marcas ou logotipos poéticos, como fizera Maiacovsky¹³ ou Josef Albers na “Combinação tipográfica de vidro¹⁴” (Bauhaus, 1931) destinado a função específica, de marca industrial.

A saturação do código verbal em função do icônico posiciona o poema numa categorização semiótica do *quase-signo*. A passagem de um código para outro é trânsito intersemiótico: “O quase-signo não é uma coisa, é uma relação, é um processo” afirma D. Pignatari e, acrescenta, “em todas as operações de saturação de códigos”. A conceituação leva-o a estabelecer que “as abreviaturas extremas chegam ao quase-signo” e os signos na verdade nos “informam mais em seus começos” (PIGNATARI, 1979, p.44). Rememoremos, pois, que no poema de Branco a organização é de permanente relação do *quase*, e ele se resolve prolongando-se na logomarca.

¹²Traz a Proposição-67: “AS IMAGENS COTIDIANAS TRANSFORMANDO-SE EM SIGLAS”.

¹³ Refiro-me ao poema verbal-icônico *Liu bliú*, de Maiacovsky, na tradução gráfica de El Lissítzki.

¹⁴ Albers criou um bê e um ponto. Utilizou formas elementares: retângulo, semicírculo e círculo.

3.2.7. POEMA - Falves Silva

Informar e estimular procedimentos é o que deve interessar ao poema. Esta a palavra-de-ordem. No poema de Falves Silva, os elementos (sete quadrados, cinco círculos, um retângulo e dois espaços internos vazios), no todo ou em particular, estruturam-se criando imagens posicionadas numa figuração sígnica geométrica dinâmica, cuja direção de leitura não se apresenta condicionando-a. Tal direção é livre e poderá ser acionadora de ou por outros códigos, se o leitor assim desejar, propiciando nova linguagem a ser trabalhada.

São geometrias concretizando, procurando ou conduzindo situações de desdobramentos e alterações de espaços e volumes. Condutas inerentes ao Poema-Processo e à prospecção de formas. A visualização possibilita exercício e estudo para a retina, no romper de outras estruturas abertas. O preto e branco se intercalam, alternam volumes, vazando-os ou chapando-os, num espaço de movimentos diversos. O retângulo, o quadrado e a circunferência funcionam, imprescindíveis, pulsando em elementos básicos. Falves Silva opta pela apresentação gráfica vertical e, nesse sentido, passa a movimentar os espaços: o retângulo contém os quadrados vazados e esses os círculos pretos, chapados¹⁵.

A construtividade de Falves Silva inclui preocupações estéticas identificadas nas conquistas das vanguardas plásticas -De Stijl (1915), de Mondrian e Van Doesburg; Suprematismo (1915), de Kasemir Malevich; do Grupo Frente (1953), com Ivan Serpa, Abrahan Palatnik, Aloísio Carvão e em particular pelo geometrismo de Ligia Clark e Franz Weissman; da fase concreta e a seguinte, a

¹⁵ Na aplicação da comunicação visual, seja ela realizada no cartaz (o da comemoração dos “50 anos da Bauhaus”, 1968, criação de Herbat Bayer, emplacava os elementos básicos: quadrado, triângulo e circunferência), no vidro (ver exemplo de Josef Albers), ou na tela pintada como fez Kasemir Malevich em o *Quadrado negro*, percebe-se uma claríssima opção em não se mimetizar aspectos dos objetos naturais. O poeta Luis Ângelo Pinto, nas pesquisas computacionais em que se empenhou nos anos sessenta, criou um poema concreto formado por dez círculos e mais dez quadrados, todos reticulados. A chave léxica tinha a seguinte equivalência: para o *quadrado* = a terra, e para o *círculo* = a homem.

do Poema-Processo de Wladimir Dias-Pino-, as quais atravessam todo o século XX desafiando novas tendências e pesquisas formais¹⁶.

O poema de Falves fora editado na Revista Ponto 2, em 1968, uma coletânea de poemas-processo, constando nas folhas onde o apresenta, o seguinte crédito: “Este caderno faz parte do plano cultural da Fundação José Augusto”, órgão oficial de gerenciamento da cultura potiguar. Traz uma diagramação diferente sem o retângulo presente na versão que analisamos. A versão aqui reproduzida é do livro de Álvaro de Sá, Vanguarda: produto de comunicação (1977, p. 53). Wladimir Dias-Pino, conceituando sobre gradações criativas das formas, escreveria: “a memória inteligente; geometrizada” (DIAS-PINO, 1973, n/p).

3.2.8. RESISTÊNCIA - Neide Sá

De imediato, a provocação densa neste poema é um fragmento de corrente em cor preta. É a imagem maior, formada por três elos marcados por vários sinais inscritos, fixados nas incrustações: seis sinais básicos se comunicando, formando e construindo a inscrição própria, manual, aparentemente caligráfica. Nessa amostragem, para melhorar a visibilidade, optamos por uma versão atualizada e digitalizada. Eles corresponderão a uma chave léxica descrita embaixo da corrente-signo -signo de repressão, da censura, da prisão de presos políticos. Na seqüência posterior, lê-se em caixa alta, o vocábulo “RESISTÊNCIA”. Resistência à ditadura, ao regime politicamente arbitrário supressor de conquistas democráticas. Segue-se uma roteirização icônica decodificadora dos sinais ou pictogramas em seus equivalentes semânticos: do “traço na vertical = **do ser**”; do “ponto = **do ver**”; do “triângulo = **do nada**”; do “círculo = **modo**”; da “seta para cima e inclinada para a direita = **futuro**”; e por último, a “seta para baixo inclinada a esquerda = **passado**”. Esta é a semantização dos seis pictogramas poéticos, cada qual em direta significação. Desse momento, o campo de

¹⁶Reexplorar esses limites, o do quadrado, foi o que fez em 1989 o artista alemão Gerhard Merz numa galeria, em Zurique. Expôs um quadrado duplo medindo cerca de dez metros. Os exemplos neste campo exploratório são inúmeros.

compreensão se amplia e se presentifica. A ordem e o procedimento de leitura é variável, pois não há qualquer elo da corrente explicitando o princípio, o fim ou ainda sinais categorizados hierarquicamente. A aglutinação de sinais, a justaposição, a leitura diagramática ou o processo a ser desenvolvido ficam a critério do consumidor. Jogo de sentidos podendo ser estabelecido fluído das leituras dos sinais -por exemplo, “passado do nada”; “futuro do ser, do ver”-, e assim por diante.

A leitura do “Resistência” é livre e a abertura interpretativa permite relacioná-la aos acontecimentos políticos da época. “Medo de ser futuro”; “de ser passado”; “do nada”; “de ver”; “de ser” são na verdade anúncios ou indícios da atmosfera psico-social indesejada, naquela altura dos acontecimentos na vida dos brasileiros. Na montagem de signos abundantes expõe-se a apropriação e a liberdade de associação. Neide Sá arbitra a direção de leitura através do léxico, se bem que a corrente-signo funciona iconizando denúncias de amarras e prisões num primeiro momento.

O poema de Neide Sá assemelha-se a outro, trazendo em comum o formalismo engajado, conteudístico, politizado: El Lissítsky, em 1920, na plena efervescência da revolução russa, produziria um cartaz-poema no rigor de formas geométricas onde o significado político era ajustado à linguagem formal suprematista. Poema visual onde as figuras geométricas principais - triângulo e círculo- explicitavam discurso simbólico: o triângulo vermelho representava o Exército Vermelho atacando e o círculo vazado, em branco, os inimigos. No cartaz-poema de Lissítsky a evidência política é inconteste e não há dificuldade na leitura. Nele, não é detectável dependência de signos lingüísticos, apesar de existirem¹⁷.

¹⁷Isso acontece quando da guerra soviético-polaca. Em 1921, ministra aulas na Academia de Moscou e depois, morando na Suíça passa a influenciar com a sua arte linhas de atuação da Bauhaus.

3.2.9. CARIMBOS - José Cláudio

Pode observar nessa pequena amostragem do livro de carimbos, como foram desenvolvidos trabalhos radicalmente propondo a direção sinalítica: ícones gráficos, desenhos de carimbos aplicados. Nos desenhos-carimbos figurados à tinta preta, instauram-se movimentos alados na plasticidade de asas de aves estilizadas, em revoada. A esmo, nas planuras nebulosas e infindas.

Os carimbos da página direita são mais chapados, densos, e seguindo rumo mais homogêneo para cima, rompendo e estourando a página. O movimento é de ir. Aliás, as margens, o teto e rodapé das páginas são utilizados em seus limites. Experiências e grafias. Observa Wladimir Dias-Pino no tocante a esse tipo de produção poemática:

Novas grafias. Experiências e conseqüências: com a inauguração de novos processos informacionais, onde o poema é seu próprio canal, surgiu a necessidade imediata de novas "escrituras". E compete ao poeta, mais do que ninguém, encontrar soluções. Poemas sinalíticos: agrupamento descontínuo: valor gestual, ângulo-óptico.

(DIAS-PINO, 1973, n/p).

Os desenhos agrupados apreendem o olhar pela curiosidade de descoberta de movimentos: os elementos se organizam no espaço branco em bumerangues simbólicos, oferecendo percepção rotativa. Ora se posicionam isolados, paralelos, Ora se tocam ou, ainda, interpenetram-se, intersemiotizam-se. Nesses carimbos não há palavras, só estruturas.

Neste mesmo sentido, o artista Josef Albers, genuíno representante da corrente da Arte Concreta, trabalhou com vários materiais - vidro, papel, madeira, metal, fotografia...- e observou o movimento de águas incididas por luz. Elaborou estudo para quadro em vidro (1927-1928), utilizando cores - preto, cinza e branco -, onde o preto e o branco predominam. O fulcro essencial desses resultados estéticos aponta para a perceptividade das modulações. A dinâmica na planificação de superfícies, papel e água, e a utilização de materiais. Em José Cláudio, o carimbo, e em Josef Albers, projetando seu estudo em guache sobre papel, o vidro. Albers tinha uma predileção pelo estudo de materiais:

Formado na própria Bauhaus, da qual se tornou depois professor, Albers é o representante típico da atitude bauhasiana em face da criação. Para ele, o estudo do material, na sua condição perceptiva pura, imediata é o primeiro passo para a invenção estética.

(GULLAR, 1998, p. 227)

No poema de José Cláudio, o exercício calcado no conflito forma e fundo, no espaço e no tempo, traduz a preocupação para resolução isomórfica aliada a uma experimentação cromática limitada a basicamente duas cores. O preto (a derivação cinza), e o branco. Ao final, deparamo-nos em resolução agradável aos olhos e a indução lírica indissociável.

3.2.10. TÍTULO - Moacy Cirne

Título

(poema-processo, 1972)

projeto crítico:

o poema não existe materialmente. Trata-se de um simples título.

como poema, pode ser veiculado através das mais diversas formas: oral, manuscrita, tipográfica (utilizando-se qualquer "tipo"), ambiental, etc.

o poema encerra, para o autor, a fase da não-exploração da tinta, iniciada com 1.2.3. (o uso da picotagem) em 1968, e prolongada com o branco x branco x branco (as dobraduras no espaço, em 1969).

PS

Na Exposia I, organizada por Afonso Romano de Santana (PUC/GB, 1973), apresentamos um poema elaborado em 1970, até então inédito: ato primeiro (a sensação física diante de uma fita adesiva: o durex), dentro das mesmas coordenadas informacionais da não exploração da tinta.

(CIRNE. In: SÁ, 1977)

Este projeto de poema-processo depreende-se, nasce intransigentemente exigindo a participação do leitor. O leitor participativo, criando e inferindo na construção de um novo poema que, em si, fisicamente, não está ainda realizado: está proposto, estimulando projeções e dando as coordenadas operatórias enquanto projeto. Ele só se realiza materialmente quando a intervenção se cristaliza. É passível de adquirir a concepção de poema-happening, de poema-

instalação. O título deve ser criado livremente, internalizado numa espécie de *ready made* lingüístico pós-dadaísta (**Título** é também o nome do poema). Trata-se, pois, de uma matriz multiplicadora de processos. Poderá o poema receber ambiências inventivas em recintos fechados, abertos, ser impresso ou pichado, etc, receber versões semânticas, oralizadas, caligráficas, computacionais, eletromecânicas (tipográficas), tudo pela abertura diversa proporcionada pelo projeto. Entretanto, a abertura não estanca nesse ponto, dependendo da opção do leitor-participante.

Posterior à formulação do projeto, o autor observa o fechamento do ciclo de sua produção excluindo o uso de tinta, iniciando-se numa nova fase de pesquisa. Agora, a tinta passaria a ser reutilizada.

O “projeto” do poema, sua técnica operativa, parece-nos uma radical maneira de tentar coletivizar o fazer poético. Dependendo da imaginação criativa, não há dificuldade em se obter o material sugerido a ser empregado na realização. Leva-nos à reflexão sobre o sentido autoral da obra. No primeiro momento, o poema aparentemente se abstrai pela não presentificação ou fisicalidade. Mas no instante seguinte o leitor é posto a intelegí-lo e recriá-lo criticamente ou não. O projeto é crítico, avisa o autor. Poderá ser também o desenvolvimento, mas isso não se pode prever. Dependerá do tratamento desencadeador, resultado de leituras não controláveis..

3.3. As formas relacionadas

A amostragem desses poemas permite detectar faces em comum a ou entre eles e relacioná-los aos aspectos estéticos a que estão comprometidos. Assim, os poemas de Nei Leandro de Castro e de Wladimir Dias-Pino, o primeiro numa iconização de “orifícios eróticos”, e o segundo no “pouso de uma ave”, respectivamente, representam-se para um exercício visual onde o objeto se desmaterializa. No “Erótica 2”, há uma intensa radicalização em seus desenhos, límpidos e soltos no espaço. Já na versão da “A Ave”, sua similaridade é bem maior e o objeto desfigurado em sobreposição de linhas - a própria ave - propicia uma significação muito mais rápida para o seu interpretante. Entretanto,

convergem pela pretensão em definir, mesmo decompondo-as, as imagens a que se propõem. Ou seja, partes eróticas do corpo humano e, no outro caso, um pássaro pousado.

No A(R)MAR(?) de Marcos Silva e no RESISTÊNCIA de Neide Sá, em que pesem os diferentes mecanismos de formulações, há o salto político e ideológico. Contudo, seus recados politizados são convencionados dentro de um formalismo funcional e objetivo, como é o caso de Silva. A mensagem direta do RESISTÊNCIA fica por conta da imagem da “corrente” remetendo à idéia de torturas e prisões comuns no período em que fora confeccionado.

Os poemas de José Nêumane Pinto, a versão de Regina Coeli do Nascimento, O LIBERTAR DE, de Ronaldo Werneck, e o de Falves Silva, se confrontados apontarão para um dado comum e fundamental em suas aparências conseqüentes: a estruturante elaboração geométrica. Essa preocupação, inerente ao segmento construtivo da arte contemporânea, é a base e a pesquisa desses poemas.

O AXIOMA de Ronaldo Werneck e os CARIMBOS de José Cláudio sugerem movimento. Os poemas se movem no papel. O “Axioma”, entre o lingüístico e não-verbal, sugere problematização: a dialética decomposição do axioma. Já os carimbos de José Cláudio, são expressos por imagens de numerosas asas em revoadas, as quais voam em direções opostas. Neste caso, a figuração abstrai palavras. O executar dos movimentos são impulsos aproximadores dos dois poemas.

O TÍTULO de Moacy Cirne distingue-se na especificação de os outros poemas confrontados. Contudo, salvaguarda-se o caráter de ser um poema-processo. O propósito de experimentação é peculiar, pois o projeto de poema é apresentado para receber versões. Não, ainda, o poema. Mas, projeto. E, dentro do esquema proposto, poderá estimular profusão de versões. Optativamente performático, resultará numa titulação de elementos geometrizados, e assim por diante.

Tais formas poéticas, relacionadas, confirmam a caracterização dada por Álvaro Sá sobre o procedimento artístico do Poema-Processo, emergindo da palavra-de-ordem vanguardística adotada por Wladimir Dias-Pino ao afirmar:

Poemas se fazem com processos e não com palavras¹⁸. Assim, pode-se considerar que no Poema-Processo acontece o uso de signos não verbais, com os poetas voltados para a problemática do desenvolvimento, direcionando as pesquisas semióticas para a inauguração de novos processos informacionais, operando as estruturas da comunicação e criando linguagens novas. Tal procedimento gerou “uma atitude de escritura virada para a intersemiotividade, para o valor global do signo, para a codificação” (Cf. SÁ, 1986, p. 252). Inaugura-se, pois, a partir da ruptura com a poesia tipográfica (poesia concreta, etc), uma nova fase na poesia visual: imaginava-se operar a separação definitiva entre a poética da língua (através da palavra) e a poemática da linguagem (através da visualização do projeto/processo que torna explícito o material usado). Ainda segundo Álvaro Sá, a preocupação com o processo acabaria com as distinções entre o poeta e o paginador, o poeta e o desenhista, o poeta e o projetista, o poeta e o escritor. Proceder-se-ia, de uma certa forma, a uma retomada da situação do poeta confundida com a do criador em geral, como na *poiesis* grega, num incentivo maior às múltiplas atividades críticas e criativas do artista (Cf. SÁ, 1986, p. 253). O questionar da palavra não significava apenas o combate gratuito ao signo verbal, mas a exploração das possibilidades de outros signos não-verbais. Neste sentido, valorizavam-se palavra e letra enquanto signos arbitrários, enfatizando-os nas possibilidades de comunicação dos significantes.

¹⁸ Esta afirmativa, assim como a caracterização estabelecida por Álvaro de Sá, que resumimos nesta página, encontra-se em SÁ (1986, p. 248-254).

4. Moacy Cirne e o Poema-Processo

4.1. O Poema-Processo e a Semiologia

Os postulados teóricos utilizados por Moacy Cirne, tendo por objeto a análise da vanguarda poética do Poema-Processo, são concebidos em duas direções fundamentais: a Ciência da História e a Semiologia. Na primeira, a Teoria da História é acionada na seguinte justificativa “... toda e qualquer linguagem só existe no interior das práticas sociais - práticas que se determinam através de conjunturas específicas” (CIRNE, 1975, p. 2). Incorporando a leitura possibilitadora de relação sígnica, resultado do extinto debate dicotômico forma/conteúdo, ele avança na idéia da estrutura do poema. Sendo (anti)literário, o Poema-Processo passaria a adotar produção visceral na expectativa de trabalhar a palavra poética excluindo a depuração exercida até então. Superexplorada, até então, a palavra cederia lugar aos signos não lingüísticos na edificação da poesia. A nova perspectiva consistiria, não obstante, de respostas relativas á palavra dispensadas em construções poéticas antecessoras, sem fazer, no entanto, concessão ao formalismo cíclico, espiralado ou redundante. O signo não devia ser dissociado de seu caráter material e teria, portanto, função estética, capaz de transformar a “informação” em “conceito progressivo de literatura”. Ou seja, função “materialmente estruturada” preconizada na moderna “estética abstrata e exata” de Max Bense (Cf. BENSE, 1978).

O poeta enxergava na Semiologia “uma soma de discurso - soma que se instaura através de percurso significante” (CIRNE, 1975, p. 10-11), onde o social provocaria certa linguagem. A arte se expressaria localizada em intervalo histórico e numa conjuntura própria, complexa, sempre ligada ao pano de fundo social. Interessava, sobretudo, a estrutura do poema. Ao mesmo tempo, o poeta deveria agir e interferir, evolutivamente, na linguagem estabelecida. Pelo grau de transgressão, esperava as transformações -o sonho da elevação do repertório dominante e, por extensão, outros fatores associados- se incorporassem às massas em novo patamar repertorial político e social. Articular Ferdinand Saussure e Karl Marx era importante para suprimir o vácuo das pesquisas semiológicas.

Justificava o poeta: “Saussure marcou o lugar da semiologia, mas deixou em aberto o(s) espaço(s) de suas investigações. Trata-se, pois, de recuperar este(s) espaço(s), ligando-o(s) não só a Saussure, mas de igual modo a Marx” (CIRNE, 1975, p.12).

O autor de “Vanguarda: um projeto semiológico” reconhece a importância dos estudos filosóficos de Charles Sanders Peirce admitindo a conjunção da semiótica e a semiologia quando a arte “... instaura-se na discursividade material dos signos” (CIRNE, 1975, p. 13). Para Moacyr Cirne, a Semiótica teria característica tendente ao abstratizante - em particular, quando se aproximam duas importantes teorias: a estética científica de Max Bense e os estudos sógnicos do expoente da Semiótica, Charles Sanders Peirce. Nesta linha de pensamento e analogia, deduz-se que ausente o componente semiológico as duas vertentes de estudos semióticos não proporcionariam, digamos, a dialética dos signos, e esbarrariam no esteticismo estéril.

Alguns outros escritores alicerçaram a discussão e a elaboração dos fundamentos do Poema-Processo: o eclético olhar cirneano elege, em maior ou menor grau, vários pensadores para compor o arsenal teórico: entre outros, Pierre Macherey de “Para uma teoria da produção literária”; Roland Barthes do “Elementos da semiologia”; Julia Kristeva de “Introdução à semiótica”; Louis Althusser dos ensaios contidos no “Estética e marxismo”; Galvano della Volpe da “Crítica do gosto”; Edoardo Sanguineti de “Ideologia e linguagem”; Alain Badiou de “A autonomia do processo estético”. Ao longo da produção teórica referida, os títulos norteiam, sob a dominante política do materialismo histórico e dialético, a sedimentação da trilha conceitual explorada pelo o poeta - presentificados nos textos relativos ao Poema-Processo¹.

Como já ficou esclarecido no capítulo inicial, Moacyr Cirne distingue em A Ave, de Wladimir Dias-Pino, o marco formulador do Poema-Processo. Defende, pois, a tese onde o Poema-Processo é uma das vias da Poesia Concreta. Entretanto, a caracterização seria formada por impulsos autônomos :“o Poema-

¹ A mesma dominante é detectável, embora com menor intensidade, nos escritos de Álvaro de Sá, que inclusive era filiado ao Partido Comunista Brasileiro-PCB. Curiosamente não se percebe essa preocupação política nas teorizações de Wladimir Dias-Pino.

Processo é uma continuidade radical, implicando desdobramentos semiológicos próprios, de uma das direções da Poesia Concreta” (CIRNE, 1975, p. 51).

O poema-processo teria, no olhar de Moacyr Cirne, ordem de elaboração iniciada pelo poeta, igualmente produtor, percorrendo singular lógica de consumo: **a)** em vez de única materialização do poema em si -o poema concluso para receber leituras- era possível apenas o “projeto” do poema, podendo ser formalista ou não; **b)** a “versão”, denominada de “leitura produtiva”, podia se multiplicar em várias outras e se expandir em novos projetos, sucessivamente; **c)** o nível de repertório, de informação e realidade social, determinaria a inserção do leitor do Poema-Processo. Assim sendo, passaria o leitor (ou leitores) a ser também produtor de poema(s) ou de linguagens.

O pretendido, no fluxograma percorrido pelo poema, era a intencional inconclusão desse processo e a admissão da intervenção de leitores e mais leitores, infinitamente. Tal possibilidade manifesta-se na coletivização do ato produtivo (criativo); na democratização da participação, aberto a qualquer cidadão comum; no experimento gerador de signos em busca do novo. Experimentar sempre, continuamente, corresponderia ao postulado da visão peirceana: “o significado de um signo é um outro signo”. Na noção de processo em foco torna-se palpável, então, a quebra da idéia de obra acabada, única, hierarquizada que fora pela estética clássica e refletida por Walter Benjamin ao analisar a obra de arte na época das técnicas de reprodução².

No Poema-Processo batalhava-se a funcionalidade. A ela dava-se relevância na expectativa da linguagem fluir traduzida em aberturas semiológicas. Sempre os projetos, ou poemas, matrizes, séries e as versões. O poema não vale “pelo que tem de intraduzível, de intransponível, de irredutível a outras linguagens. Não se traduzem poemas”, diria CIRNE (1975, p. 43). O desejo era facilitar, clarificar a maneira de expressar o poema não o colocando na condição de hermetismo ou fora do alcance perceptivo do leitor comum. Essa a estratégia pretendida. Almejava-se atingir na compreensão ou na assimilação da produção de processos poéticos o patamar da fácil internalização.

² Cf. BENJAMIN (1983).

Filiado naquele momento ao clandestino Partido Operário Comunista-POC de matriz trotskista, originado do Partido Operário-POLOP, Moacy acreditava na ação poética, na linguagem suscitada enquanto instrumento de transformações no plano social e político. A utopia era contribuir para transformar a sociedade, acreditando numa comunicação visual, poética, fincada na própria história das vanguardas heróicas iniciadas no Impressionismo, marcada na alavanca do Cubismo, singularidade do Cubo-Futurismo, pelo traço anarco-comportamental do Dadaísmo, do Surrealismo e racionalidade bauhausiana. Contudo, o eixo pontual de discussão era a Poesia-Concreta, e nela, a direção wladimiriana mais o grupo Noigandres. No horizonte de conceituações densas, dada a dimensão estatutária formulada pelo grupo paulista, o qual oferecia campos de fundamentos teóricos vastos passíveis de rediscussões³, Cirne se experimentava teoricamente no intuito de ajudar a elaborar e persuadir a produção artística tentando formular novas teorias agora relativas ao Poema-Processo.

Nesta tradição vanguardista, evidencia-se a perquirição do idealismo do poeta potiguar diante da descrença na “genialidade” humana. Ao reafirmar e justificar a negação, sua postura intelectual assume, na prática, caráter desaturado, pois não crê no individualismo inteligente e renega condicionantes evidenciadoras dessa prerrogativa do ser humano:

Recusamos a “genialidade” na medida em que expressa uma ideologia humanista. Estaríamos diante de uma ideologia que se apóia no homem para torná-lo “gênio”, para explorar os seus produtos, segundo as leis da sociedade capitalista...

(CIRNE, 1975, p. 10).

A perspectiva do poeta caminha, pois, na direção do questionamento feito por Walter Benjamin sobre noções tradicionais do “poder criativo e genialidade, valor de eternidade e mistério”, as quais podem “... justificar interpretações fascistas” em contraposição às “... exigências revolucionárias dentro da política da arte” (BENJAMIN, 1983, p. 5).

³ Sobre o assunto, observa Roberto Schwarz: “O próprio grupo concretista oferece uma ampla literatura ensaística, erudita e militante, em que se explica o sentido revolucionário do seu trabalho, com precursores nacionais e estrangeiros. São construções das mais discutíveis, apesar do enxame de autoridades citadas” (Cf. SCHWARZ, 1987, p. 63).

Mesmo dentro de panorama adverso à sociedade brasileira dos anos 60/70, Cirne alertava para problemas relacionados à vanguarda da “... sociedade que é capaz de gerar ‘vanguardas’ que são fabricadas pelo próprio sistema. Ou, então, capaz de gerar ‘vanguardas’ que terminam sendo manipuladas por este mesmo sistema” (CIRNE, 1975), passando a ser um organismo autofágico. Esse balizamento era contestado e não se coadunava às buscas de rupturas encetadas pelo movimento do qual era parte ativa.

4.2. Poema-Processo e “Quadrinhos”

As histórias em quadrinhos estimulariam a crítica ensaística de Moacyr da Costa Cirne na perspectiva sociológica, experimental e de vanguarda. O seu livro *A explosão criativa dos quadrinhos* (1970) seria o primeiro do gênero editado no Brasil. Entre os anos de 1967 e 1972, espaço onde se construiu o Poema-Processo, editou mais três estudos temáticos: *A Linguagem dos Quadrinhos* (1971); *Para ler os quadrinhos* (1972). Publicaria na Revista de Cultura *Vozes*, em 1971, o *Pequeno Dicionário dos Super-Heróis*. No ano de 1982, lançaria *Uma introdução política aos quadrinhos*. A pesquisa e a produção nessa área do conhecimento o levariam mais tarde, em 1990, a ser contemplado com o Prêmio La Palma Real, de Cuba, pelo livro *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*.

Nas suas incursões, autores do calibre de Ziraldo, Henfil, Maurício de Souza, Jaguar, Sérgio Macedo, José Ronaldo Lima, Lapi seriam abordados. No âmbito internacional, Crumb (das experiências abstratas), Guido Crepax e Luis Vega, dentre vários outros, são postos em evidência na condição de *inventores*, na acepção poundiana. Esses artistas, nos anos 60 subverteram a linguagem quadrinizada, a veiculação usual e alienada da cultura massificada. No Brasil exerceram direta ou indiretamente influências nos poetas ligados ao movimento Concreto, da Poesia Praxis e do Poema-Processo:

(...) Em nosso país, na área do poema, e explorando alguns dos recursos estruturais dos quadrinhos, encontramos Álvaro de Sá, com “12 X 9”; Ronaldo Azeredo, com o “Sonho e o escravo”; Falves Silva, com “América, América”; Dailor Varela, com “Não ao não”.

(...) Ronaldo Azeredo procura redimensionar o que existe de estruturável no “poético” dos quadrinhos transformando-os em poesia através de uma codificação cromática e de uma reestruturação das formas quadrinizantes.

(...) ainda no que tange à experimentação poética, só que em outra direção (não importa se menor ou maior em termos de voltagem informacional), cabe apontar Armando de Freitas Filho, poeta praxis, com “História em quadrinhos”, poema incluído no livro “Marca Registrada”

(CIRNE, 1975, p. 90)

O Poema-Processo intensificaria a produção de quadrinhos não-verbais. Recursos gráficos de quadrinhos foram aplicados enfaticamente na apresentação do livro de ensaios “Vanguarda: um projeto semiológico”, de Moacy Cirne cuja capa era formada por três quadros de fundo branco, e um preto. Um dos brancos, o segundo, traz pequena parte “engolida” propositalmente pelo corte na margem esquerda. O quadro preto destaca-se por ser filetado em branco aproveitando-se da cor predominante da capa. É igualmente “engolido”, numa proporção bem maior comparado ao segundo, recebendo corte no rodapé. Por seqüência, tem-se: 1) o sobrenome CIRNE no texto, em letras vermelhas e em caixa alta; 2) um quadro retangular em branco chapado, compondo a margem esquerda “estourada” e à direita, no rodapé, o começo de desenho indicativo de balão vermelho; 3) a continuidade do balão, agora se configurando plenamente em vermelho, contendo no seu bojo letras pretas misturadas, sobrepostas; 4) o último quadro desenhado insinua-se formar-se do limite superior (teto). Ao fim da seqüência, abandona-se o branco chapado do fundo, substituído pelo preto predominante do resto da capa, o qual não se conclui enquanto figura geométrica na demarcação inferior (rodapé).

Naqueles cinco anos, entre 1967 e 1972, Moacy Cirne desenvolveu intensa atividade intelectual, diversificada em colaborações em jornais (Correio da Manhã e Jornal de Letras, 1967; Jornal do Brasil 1972-79; Jornal do Commercio-PE; O Sol-RJ); em cursos ou proferindo palestras sobre quadrinhos e vanguarda artística em várias cidades brasileiras (Salvador, 1968; Rio de Janeiro, 1970-72; Fortaleza; Curitiba; Recife, 1971; Cuiabá; São Paulo; Florianópolis; Belo Horizonte; Niterói, 1972)⁴. Foi co-fundador do Poema-Processo junto a Álvaro de Sá e Wladimir

⁴ Dados coletados de curriculum vitae fornecido pelo poeta a esta pesquisa.

Dias-Pino (1967), colaborando nos dois números da Revista Ponto (a nº 1 em dezembro de 1967, e a nº 2 em setembro de 1968). Ainda em 1971, passou a lecionar no Departamento de Comunicação da Universidade Federal Fluminense, em Niterói-RJ, onde criaria em 1972 a disciplina “Introdução às Histórias em Quadrinhos”.

4.3. Moacy Cirne a produção literária local (potiguar)

Ressalte-se a iniciativa de Moacy Cirne no sentido de construir visibilidade no plano nacional para alguns autores locais. No livro de ensaios, *Vanguarda: um projeto semiológico* (1975), publicado pela editora Vozes, bem distribuído pelo país, abordando temas ligados ao experimentalismo artístico, à produção de quadrinhos brasileiros e à vanguarda (anti)literária, ele seleciona poetas norte-rio-grandenses e desenvolve sumularmente referências e relações apontadas para a poética vanguardística. Nomes de maior ou menor importância da cultura literária potiguar são referendados no estudo: Antônio Pinto de Medeiros, José Gonçalves de Medeiros, Homero Homem, Miguel Cirilo, José Bezerra Gomes, Frederico Marcos, Marcos Silva, Anchieta Fernandes (esses três últimos ligados ao Poema-Processo).

Os poetas locais referidos, entre outros, foram postos num determinado grau de importância que de alguma maneira, se inseriram ao universo literário no qual se inscrevem Ferreira Gullar, Guimarães Rosa, João Cabral de Mello Neto, Oswald de Andrade, Augusto de Campos... Entende Moacy que as produções desses poetas locais “... merecem figurar em qualquer antologia do poemário brasileiro”. Uma antologia de *invenção* da poética brasileira não deveria prescindir de resultados desses aportes.

Torna-se evidente o interesse no descentramento da produção literária analisada, constatada a atitude de movimentos imediatamente predecessores. Determinados por fatores de origem histórica, de ordem política e econômica, certa região geográfica poderá exercer imperialismo cultural interno, tentando colonizar também culturalmente as demais. Ponto pacífico é a localização da produção criativa e crítica no sul do país. No desdobrar da Poesia Concreta, o

Poema-Processo e em particular as postulações de Moacy Cirne convergem para colaborar contra esse preconceito provinciano. A plêiade potiguar e nordestina (Paraíba, Pernambuco, Bahia), assim como de outros estados e regiões - Santa Catarina, Mato Grosso, Brasília, Minas Gerais, Rio de Janeiro - presentes no livro é relativamente numerosa, considerando o trajeto intelectual auto-imposto no ensaio: da Poesia Concreta ao Poema-Processo e algumas implicações remetidas ao modernismo iniciado em 1922.

Se focarmos, no plano local e até aquele ano (1975), a ausência da crítica literária não sistematizada, e por óbvia consequência não praticada é, no mínimo, pertinente a pretensão de Cirne. À exceção de Câmara Cascudo, conseguindo pela primeira vez no Rio Grande do Norte, em 1921, exercitar a crítica literária nos ensaios do seu livro *Alma Patrícia*⁵, e afora situações menos específicas da crítica propriamente literária, registradas nas antologias e resenhas de revistas, observa-se longo intervalo sem sistematizações ou publicações de obras do gênero. Seriam aproximadamente, quarenta anos de lacuna crítico-teórica sobre a produção local, observada pelo próprio Moacy Cirne ao relatar as origens do Poema-Processo por ele liderado no Rio Grande do Norte:

Até quase 1960 o romantismo, vivencial e existencial, impregnava a nossa vida literária.

Em 1966 deu-se a ruptura: insatisfeitos com o verso, com o provincianismo e o compadrismo dos elogios mútuos, com as angústias curtidas nos bares, alguns jovens poetas e mais Nei Leandro de Castro, resolveram estudar a fundo a teoria e a prática da Poesia Concreta.

Estava preparado o campo para um salto qualitativo de maior envergadura: esse salto se verificou em dezembro de 1967, quando o Poema-Processo seria lançado ao mesmo tempo em Natal e no Rio de Janeiro.

(CIRNE, 1975, p.76-77).

⁵ Conforme ARAÚJO (1995, p. 28): “Neste livro, Câmara Cascudo deu os primeiros passos para o estudo das manifestações literárias no estado e introduziu a crítica literária em forma de livro na província: estudou dezoito escritores e poetas norte-rio-grandenses ou radicados no estado”. “Durante toda a década a realidade local foi pesquisada e procurou-se, de alguma forma, acompanhar as manifestações culturais do país. Neste sentido, surgiu todo um movimento no intuito de registrar e resgatar para a história do estado os poetas e escritores que dariam um estatuto literário à província que se modernizava”.

Nesse sentido, é preciso dizer que Cirne não estava, juntamente a seus companheiros, estudando a literatura local na perspectiva diacrônica visando o sistema literário brasileiro como o define CANDIDO (1975). Mas, às margens do subjetivismo reinante na província, e do respectivo desaparecimento teórico, estava tentando, em bases nutridas nas ciências de linguagens, lançar luzes sobre a produção poemática local. Sub-reptício às teorizações de bases fundantes do Poema-Processo em nascedouro, existia a preocupação qualitativa na literariedade da produção potiguar.

Assim, mesmo passível de provocar polêmicas e indagações, a incursão de Cirne remete a quadrante importante: a produção crítica no plano local e, pode-se dizer, pós-cascudiana. A sua colaboração acontece, sobretudo, no ato de selecionar poesias e poemas inaugurais. Procura na leitura sincrônica - conceituação linguística jakobsiana-, da poética local a possibilidade por qualificação, de inserção na história da literatura brasileira e internacional. Faz-se necessário ressaltar, neste último caso, a participação de alguns integrantes do Poema-Processo do Rio Grande do Norte em exposições e publicações estrangeiras: a revista portuguesa *Hidra*, ligada ao poeta e ensaísta de vanguarda Ernesto Manuel de Mello e Castro, publicaria o poema “Decomposição do Nu”, de Nei Leandro de Castro⁶, e Anchieta Fernandes participaria em Buenos Aires de mostra de poesia visual⁷, para ficarmos restritos só nesses dois exemplos.

⁶ Informação contida em CASTRO (1984).

⁷ Conforme depoimento [informal] do próprio poeta a esta pesquisa.

4.4. O poeta Moacyr Cirne

A produção poética de Moacyr Cirne, compreendida entre os anos de 1967 e 1972, quando transcorreu o período do Poema-Processo, é densa e numericamente reduzida. Compõe-se de oito poemas, explorando ambiências, esculturas em papel, estímulo à efemeridade, a aberturas semânticas e experimentais em versões ambientais e múltiplas. Nos poemas “1.2.3.”; “**Poema para ser queimado**”; **Versão do 12X9**, todos de 1968; **Branco x branco x branco**”, 1969; “**Ato primeiro**”, 1970; “**Título**”, 1972 e o **Poema sem título**⁸, delineia um itinerário, optando pelo “não uso da tinta”. Ficaria fora desta série, somente o “**Abaixo a**”, de 1968, produzido em cartaz. Informa o autor:

Abaixo a - 1968

Versão gráfica inaugural (mostrada em Pirapora, MG): cartaz-colagem de bocas, ouvidos e olhos, sobre os quais poderia se ler, como se fora uma pichação, em letras mal desenhadas, a expressão “abaixo a”.

Versão sonora apresentada pela primeira vez em Niterói, em 1972, com a participação do poeta Samaral.

Segunda versão gráfica em “Um panfleto para Godard” (1986): grafismo em estado bruto.⁹

(CIRNE, 2002).

O poema pode receber versões gráficas, sonoras, utilizando técnicas de colagem, pichação, oralização, etc. São inúmeras as possibilidades para o **Abaixo a** se materializar. A versão semantizada ou oralizada induz a ambigüidade de significação, apropriadíssima ao uso de slogans panfletários, principalmente se levarmos em conta os discursos contestadores comuns e necessários naqueles dias agitados, do protesto de esquerda, contrapondo-se à situação reacionária da política brasileira. Slogans aplicados na técnica cartazística, nas pichações de ruas induzindo a indagação imediata: “abaixo a ditadura? Abaixo a censura? abaixo os atos institucionais?”. Eram algumas das expectativas provocadoras incitadas no

⁸ O **POEMA SEM TÍTULO** não é datado. Segundo informação do autor a esta pesquisa, o poema fora produzido durante o período em que transcorreu o movimento do Poema-Processo (1967 e 1972). Porém, só seria publicado no ano de 1973 em Dias-Pino. Esse poema remonta a tradição supematista. O exercício geométrico do quadrado que perpassou as vanguardas históricas - *De Stijl*, *Bauhaus*, *Arte Concreta* - é revisitado com montagens em retículas e chapados. Vinte e um quadrados são visualizados no melhor olhar gestaltiano, onde o conceito estético é gerado pelo poema e não pelo espectador.

⁹ Este poema não se enquadra na fase do não-uso da tinta, a não ser em sua versão sonora.

poema. Podia ser o insuflar, o experimentar e o formalizar de protestos, ou o “realizar versões” através de happening¹⁰.

A utilização da tinta nesse poema de cunho caligráfico é marca diferencial. Os poemas-processo de Cirne são, na verdade, projetos à espera de leituras aceleradoras de ilimitadas versões num auto-superar-se constante. Na criação de cada leitor codificando nova versão, resultará novo poema. Aspectos formais irão se ampliando constituindo expressionalmente outras construções poemáticas.

Ainda no ano de 1968, somado ao “**Abaixo a**” o poeta realizaria mais três poemas-processo, sendo um originado de versão. São eles: o “**1.2.3.**”, também denominado “poema da picotagem”; o “**Poema para ser queimado**”; e o poema “**Versão 12 x 9**”. Eis o primeiro deles:

1.2.3. (1968)

“Poema da picotagem”

Também conhecido como "o poema da picotagem". Três folhas brilhosas (meio-ofício) em cores diferentes: vermelho, amarelo e preto. Distribuídas no interior de um envelope, como partes de um mesmo poema. Em traçados retilíneos, mas não paralelos, sete cortes picotados. O leitor é "convidado" a picotar, criando possibilidades formais sempre novas – e diferenciadas – a cada parte do poema "jogada" fora. O leitor também poderia embaralhar as folhas, aumentando assim as possibilidades criativas do poema.

Somando produção sintética e integradora quando se fixa exclusivamente nos projetos de poemas, Cirne aponta para a supremacia de primordial interesse: as versões. Persiste, diretamente na criação, a implicação potencial na participação ativa do(s) leitor(s). É esta, nos parece, a maior estratégia. O convite para intervir nos parece convincente, e a expectativa maior dos poemas-processo passaria mesmo a ser o provocar de novos poemas.

É interessante observar no “**1.2.3.**” as apropriações de folhas de papel em cores brilhosas e a visualidade contrastante entre elas. O aspecto cromático nesse

¹⁰ “O happening é um acontecimento semântico-experimental, isto é, de experimentação de novos significados, e de significados já codificados (PIGNATARI, 1973, p. 234)”.

poema é regra. A ação e a interferência ao leitor, convidado a fazer picotes nos papéis em sete cortes neles contidos, embaralhando-os e destacando-os fora do envelope acondicionador, sugere apelos à manifestação, à tutilidade do material, novas formas geométricas e diversidade de figurações. Poema não reproduzível, como, aliás, serão os outros, induzindo sempre a pensar-se em happenings. A propósito deste fenômeno de manifestação artística, informava didaticamente Décio Pignatari em “O que acontece quando o *happening* acontece”:

O happenings, se arte é, é uma arte do precário e do passageiro. Arte de ação, contra arte de contemplação. Arte-vida, arte cotidiana, de qualquer lugar – contra toda arte que requer lugar especial para se manifestar ritualisticamente (salas de concertos, galerias, museus, etc.).

(PIGNATARI, 1973 p. 234).

Em linhas retilíneas entrecruzadas, o autor traça um *lay-out* para receber cortes gráficos geométricos feitos através de pequenos furos, conhecidos na linguagem gráfica por “picotes”. Desse momento em diante o poema convida o leitor, num jogo lúdico, a picotar ou destacar formas sem critério pré-estabelecido. As formas apartadas vão revelando outras sobrepostas, criando possibilidades formais sempre novas e diferenciadas a cada parte do poema ou do picote “jogado” fora. O movimento de cores - do vermelho, amarelo e preto -, vai se estampando em sobreposição de folhas e vai assumindo geometrismos inesperados. O leitor também pode misturar as folhas, permutando-as - a do primeiro plano pode ir para o terceiro, a do terceiro ir para o segundo, etc. -, aumentando a variedade formal do poema.

Já o **Poema para ser queimado** era assim apresentado:

Poema para ser queimado (1968)

Um projeto em estado bruto (divulgado em termos de informação; em artigo de Nei Leandro de Castro, publicado no *Correio da manhã*, RJ, no primeiro semestre de 1968): o ato de tocar fogo na bandeira americana, nas passeatas

estudantis da época – o poema se dava como tal pelas
chamas da bandeira.¹¹

(CIRNE, 2002).

As chamas causadas pelo fogo na bandeira americana, ícone do bem sucedido capitalismo mundial, reclamam a hegemonia política e o apoio dos Estados Unidos da América ao regime autoritário implantado no Brasil desde o ano de 1964. Teoricamente enunciado, o projeto não teria sido executado, mas “divulgado, em termos de informação”.

O signo é material e simbólico. A bandeira americana, a representação institucional, a significação do poder para o inconsciente coletivo, está sendo protestada. As chamas do fogo e a plasticidade visual, possivelmente oscilando pelos ventos em cores, formas e volumes contribuiriam para incitar contra o poder dominador. O título “**Poema para ser queimado**” desoculta dois momentos: no primeiro, o poema se realizando, entendendo-se por isto a inclusão do protagonista ou poeta, pois a ação, a gestualidade projetada implica o poema e adquire ares performáticos, de happenings¹². Queimando-se a bandeira-objeto deglute-se a implícita indução ideológica. O segundo instante estampa-se no poema autoconsumido, incendiado pelas chamas, construindo pelo atear do fogo simbologia metafórica de vitória do bem, ideal socialista, sobre o mau da dominação capitalista.

Observando ações desenvolvidas por aqueles que protestavam opondo-se ao regime político estabelecido pelo arbítrio, desde as manifestações mais extremas (guerra de guerrilhas), até as manifestações pacíficas praticadas nas ruas traduzidas nas passeatas e outros atos públicos, não restam dúvidas sobre a relação desse poema-processo e outras formas de movimentação de massas: não é de graça a foto-colagem aplicada na capa da **Revista Ponto 2**, porta voz do Poema-Processo, mostrando detalhe da passeata de protesto contra a morte do estudante

¹¹ Versão publicada no zinepanfleto *Balaio*, em 1987; republicada em *Continua na próxima*, em 1994, p. 38.

¹² “(...) o happening já demonstra tendências à institucionalização (como novo gênero de espetáculo). A rigor, se isto ocorrer, deixará de ser happening”. “Sua importância atual reside em que é uma experimentação, ao vivo, de linguagem e comportamento” (PIGNATARI, 1973, p. 233-234).

Edson Luís, assassinado no restaurante *Calabouço*, no Rio de Janeiro, cidade onde Moacyr Cirne residia e militava política e intelectualmente. O **Poema para ser queimado** tem esse perfil panfletário, cabível em situações onde a arte acontece “dependendo de participação”, como pontuava o manifesto “PROPOSIÇÃO-67”.

No que se refere ao poema **Versão 12 x 9**, tem-se nove quadros explorados pelo poeta, em linguagem icônica, aplicando fotografias colocadas sobre fundos reticulados. Exceto o primeiro, totalmente branco, e o último, em fundo preto e balão tipificado na linguagem de histórias em quadrinhos (contendo onomatopéia), expressam-se dois personagens: o policial representando a repressão política e a militante da esquerda opositora ao regime dominante. Não há narrativa textual e o discurso sígnico vai se constituindo numa denúncia de perseguição do militar sobre a militante, culminando ao final no último quadro no *BUUM* onomatopaico explosivo. Dedução explícita: no meio de manifestação pública, a militante é detonada pela força cruel e avassaladora da reação representada pela perseguição policial.

Estudioso das histórias em quadrinhos, Cirne habilidosamente se apropria dessa linguagem levando-a a um formalismo político eficaz. Nos anos seguintes - 1969, 1970 e 1972 -, mais três poemas aconteceriam, fechando a fase correspondente ao ciclo do movimento, encerrado em 1972. O primeiro deles é:

Branco x branco x branco (1969)

Três folhas em branco (meio-ofício): dobraduras no espaço.
Poema-escultura.

1ª folha: apenas uma dobra; 2ª folha: duas dobras; 3ª folha: três dobras (pela metade, a partir de um dos lados da folha).

O espaço escultural fora procurado no “**Branco x branco x branco**”: dobras ou vincagens em papéis. Três folhas de papel e seis dobraduras: material simples, sem refino aparente, pois o papel branco a ser trabalhado não é definido — se monolítico, ingres, se artesanal reciclado ou outras marcas mais ou menos gabaritadas. Sua gramatura é de livre escolha, levando-se naturalmente em conta a possibilidade de manter-se um mínimo de rigidez. O uso da mão ou da máquina não é especificado. Assim, as dobras e/ou vincos poderão advir da simples

manipulação ou de máquinas automatizadas. Não há alternativa limitativa e operativa a ser seguida, exceto a que não exceda o esquema acima descrito pelo poeta. O projeto pode ser artesanal e não é reproduzível, não necessita de pedestal e dispensa materiais nobres ou rijos¹³. Não obstante, o uso das mãos numa primeira possibilidade, e o “descompromisso” formal, deixam a acessibilidade restrita no que diz respeito ao coletivo. Mais uma vez, torna-se significativa a semelhança com a noção de happening:

O significado que possa ter (o happening) deriva do fato de ser uma manifestação antiarte (...). No entanto, e justamente por isto, trata-se de uma manifestação artística, naquilo que tem de artesanal, de não-reproduzibilidade e de público restrito.
(PIGNATARI, 1973, p. 233).

No construir de formas, cada página formata percursos e dobragens. São várias as articulações possíveis relativas às composições projetadas. Em agrupamento, as páginas poderão edificar composições geométricas e angulações das mais inesperadas. Realizando as esculturas brancas de papel, Moacy inaugura no Poema-Processo trajeto muito particular e inventivo, pois o ato produtivo é contínuo gesto de múltiplas feitura: as esculturas são abertas à modificação de posições e prontas a receber novos vincos. Daí decorrerão diversas formações. Quase triângulos, retas ou quadrados. E, dependendo da perspectiva, labirinto escultórico do mais instigantes.

Esse quase ou total desprezo pelo material empregado revela-se dessacralizador, e esse gesto não nos parece pueril. Importa, na confecção, o resultado de formas¹⁴. Em tal contexto, o poema produzido em 1970 - “**Ato primeiro**”- se realiza a partir da colocação de fitas adesivas grudadas sobre o papel. Alternadas nos comprimentos, não esclarece espessuras ou transparências.

¹³ Vale lembrar que os *neoconcretos* Amílcar de Castro e Ligia Clark usavam madeira, ferro dentre outros materiais e, os *concretos* do *Grupo Ruptura* brasileiro Kazmer Féjer (húngaro), Leopoldo Haar (polonês) radicados no Brasil respectivamente, utilizavam acrílico e também ferro.

¹⁴ Embora estejamos nos referindo ao uso de materiais empregados em peças escultóricas, e a suas relações em resultados estéticos, isto não significa estabelecer um confronto comparativo acurado entre essas últimas correntes programáticas da vanguarda - Concreta e Neoconcreta - com o Poema-Processo no que diz respeito às esculturas, ainda que reconheçamos ser esse aspecto possível de ser desenvolvido.

ATO PRIMEIRO

(projetado em 1970; realizado em 1973, para ExPOESIA, na PUC, RJ)

Numa folha em branco, formato ofício, vários pedaços, em comprimentos variados, de fitas adesivas: um poema para ser *sentido*. (Possivelmente, ao lado, um rolo de durex para acréscimos eventuais por parte do leitor).

Fitas transparentes, opacas ou coloridas? Expostas em cortes manuais ou simplesmente rasgadas por mãos? No projeto, a indicação precisa: o poema para ser “*sentido*”. Mas, não só: o apelo aparentemente contemplativo, não especificando a ambiência ou lugar, imediatiza a possibilidade de intervenção, trazendo a opção de um cilindro de fita adesiva e a livre inserção do leitor. O tal objeto de forma cilíndrica, circular estaria propiciando a inclusão do leitor e a ele caberia agora a manipulação dos materiais dispostos. À ação, ao poema - happening¹⁵.

Finalmente, encerrando o ciclo já referido, Moacy Cirne apresenta-nos o poema “**Título**”:

TÍTULO (1972)

Apenas um título: o título – em si – isto é, o poema é a própria palavra “título”. Contendo várias versões a partir de 1980/81: títulos variados (exemplos: poema do pavão maravilhoso em noites de São Saruê e Soneto da Foca que engoliu uma faca pensando que fosse uma vaca, {publicados no *Balaio* por volta de 1988/89}) que seriam o próprio poema. Há mais de cinco versões desse projeto. O próprio Último soneto da buceta cabeluda, inicialmente publicado no *Balaio*, em 1991 e republicado em **Dez poemas para José Bezerra Gomes**, 1993, e **Continua na próxima** (1994), é uma versão gráfica do **título**, que terminou adquirindo “vida própria”.¹⁶

O vocábulo “título” é o título do poema e é o poema ao mesmo tempo. Não fica reduzido ao *ready made* ou ao “já fabricado” lingüístico, pois a exemplo

¹⁵ É uma manifestação típica do contexto. Os signos que utilizam (geralmente, ready made, objetos já prontos), deslocados do seu contexto habitual e postos em relação insólita, provocam conflitos de significações. Daí as reações do público: “Não gostei!”, “Não entendi nada”. É a própria estética que entra em crise para dar lugar uma possível “lógica de preferência”, que seria a estética da sociedade de massa ou de consumo em massa (PIGNATARI, 1973, p. 234).

¹⁶ Poema recuperado por e-mail enviado pelo autor a esta pesquisa (CIRNE, 2002).

dos demais poemas é desdobrado em versões, as quais transitam por codificações diferentes. Seria escolhido aquele melhor aplicado pelo leitor, no caso o leitor caracterizado produtor de outro poema, de outros signos e significações. Portanto, se tomarmos o exemplo da versão gráfica feita pelo próprio autor do projeto, não se pode considerar nada mais radical o deslocamento do código originador do poema. Do vocábulo “título”, a inevitável interpretação semântica em estado de dicionário, o étimo passa a ser traduzido em nova transcodificação gráfica realizada no seu livro *Continua na próxima*, de 1994. Do lingüístico para o icônico, à espera de mais e mais versões. Seria este um poema suscitador de meios - vídeo, televisão - para ganhar em extensão e dimensão massificadora¹⁷.

Depreende-se, da prática poética de Moacy Cirne, viés diferenciado da postura racionalista geral do Poema-Processo. Seu poema-*happening* aponta relações cambiantes com o movimento de vanguarda européia “Dada” - a técnica da colagem, do *ready made*. Da mesma forma, direciona para concreções da “Pop art” americana, se tivermos em mente o foco de Décio Pignatari sobre o movimento protagonista do happening:

O *happening* é uma criação da *pop art* americana. O significado que possa ter deriva do fato de ser uma manifestação “antiarte”, reatando a posição crítica de *Dada* (a partir de 1915).

(PIGNATARI, 1973, p. 233).

Assinalar o estudo ensaístico percorrido por Moacy Cirne nesse período (1967/72), na perspectiva de teorias fundantes do Poema-Processo, na produção poética e na teoria crítica dos quadrinhos experimentais, enquanto exercício de linguagem autônoma e de vanguarda, significa breve diagnóstico da multifacetada produção do teórico-poeta.

Saliente-se os artigos sobre vanguarda poética, predominantemente publicados em números da *Revista Vozes*, editada no Rio de Janeiro, pertenceram em bom número aos anos de ativismo do movimento do Poema-Processo. Alguns

¹⁷ Ganharia maior amplitude (o happening) se pudesse dispor de meios de comunicação de massas, como a televisão e o cinema (Cf. PIGNATARI, 1973, p. 233).

desses artigos seriam depois incluídos no livro *Vanguarda: um projeto semiológico* (1975).

5. CONCLUSÃO

A trajetória apresentada -dos momentos iniciais do Poema-Processo em 1967, até a decisão detonando o lançamento do manifesto final “Parada: opção tática”, em 1972-, demonstra fluxos bastante comuns às vanguardas artísticas. A estruturação em equipe, o lançamento de periódicos -*O Sol*, trazendo o manifesto “Proposição-67”; a revista *Ponto 1*- e a exposição, primeira em Natal, depois no Rio de Janeiro adquirindo dimensão nacional, suscita fora da temperatura elevada de ânimos daqueles anos, compreensão do transcorrido e das estratégias de persuasão ou dos ímpetus impulsionadores dessa trajetória poética.

No que diz respeito em relação a história da vanguarda artística, pode-se admitir o Poema-Processo inserido na tradição formalista iniciada em particular no início século XX e estendida até os seus meados, quando se dá por encerrado o Modernismo. No objeto em discussão, o experimentalismo formal analisado permite admitir pela retomada das formas modernistas. Simultaneamente, fixado em contexto de transição, verifica-se no Poema-Processo a manifestação de formas já “pós-modernas”. É o caso dos “happenings”. Essa prática, de ordem mundial, haveria de se manifestar também no Brasil. A época, o cenário vivenciado é de efervescência nas artes visuais, na literatura, na dramaturgia e na música, em caminhos por vezes comuns. Desse diálogo artístico surgiu, pois, a estética própria expressa em manifestos e numa prática cultural profusa.

A música erudita e a contemporânea (Schoenberg, Webern, Boulez e Stockhausen), engendrada proficuamente nessa tradição formal, confluindo para outros fazeres artísticos, não teve neste estudo a ênfase merecida. O fulcro primordial, o interesse específico foi o de perceber o Poema-Processo e a inserção estética no contexto estabelecido. Mesmo tendo propugnado no manifesto o “ruído (industrial) levado à categoria de música” e o “computador eletrônico: como pesquisa musical” os resultados produtivos não repercutiram conforme a expectativa gerada: demonstra-se esparsas referências de pesquisas musicais isoladas, sem maior ressonância em resultado. A “equipe-processo” atingia modesta mas efetiva investida internacional.

A revista oficial do Poema-Processo trazia na capa a figuração geométrica -círculo vazado em branco- recorrente ao quadro da vanguarda suprematista *Círculo negro* (1923-1929 de Kasemir Malevich). Coincidência independente de teorias exclusivas e norteadoras de um e de outro movimento, mas demonstrativa de quanto da tradição moderna se presentifica na produção da vanguarda brasileira. A programação visual do círculo não é igual, pois no quadro russo há descentramento à direita do círculo negro no espaço, ao passo que no periódico brasileiro o círculo branco ficaria enquadrado no centro embora em ambas as figuras haja deslocamento mais tendente à parte superior da página. A diferença, fora dos suportes e da técnica aplicada (pintura, e impressão gráfica) reside nas cores chapadas (branca na obra de Malevich, vermelha na revista referida). À guisa de comentário, esta observação absorve mediante os exemplos de poemas visuais apresentados ao longo dos capítulos, o objetivo de promover a leitura também pictural, comparada, entre as produções do Poema-Processo e aqueles referidos das vanguardas históricas internacionais. Então, mesmo não tendo sido dada prioridade a análises sobre essas convergências, fica a sugestão de aprofundamento futuro sobre o fenômeno, ponderando a impossibilidade, nos limites deste trabalho, de espaço para tensionamento neste sentido. Ativemo-nos, e acreditamos cumprir certo propósito, apresentando a trajetória do Poema-Processo, e análise de sua prática, privilegiando, por interesse de pesquisa mais ampliada, a participação do poeta Moacy Cirne.

Na **Proposição-67**, afigura-se novidade o item terceiro denominado de FORMA ÚTIL, trazendo em dois dos três subitens colocações apontando para a substância teórica do poema a ser produzido. A síntese da produção está substancializada a partir dos materiais, da matriz visualizada e do conseqüente desencadeamento de versões. Em última instância, isso seria a filosofia de produção do poema. Assim diz o texto: “NOVAS POSSIBILIDADES PARA CADA NOVO MATERIAL” e “VISUALIZAÇÃO DE ESTRUTURAS/LEITURA DO PROCESSO”. Sendo indiscutível, o poema de processo permite, indiscriminadamente, a utilização de qualquer material - papel, isopor, pólvora - para seu confeccionamento, independente do grau de manufatura ou complexidade. As “*novas possibilidades*” implicariam tão somente na

oportunidade maciça de propagação de estruturas de linguagem. Entenda-se esse mecanismo informador e inaugurador de poemas e mais poemas, numa lógica de consumo peculiar. O “*novo material*” significa o uso ou a reutilização de qualquer tipo de suporte. Na ordem direta da apropriação de dado material, outro resultará daquele que o antecedeu. Essa prática em princípio tornaria o poema extremamente acessível ao consumo. Já a “*visualização*” e a “*leitura*” sugerem compreensão estrutural do poema e dos estágios a que foi submetido. O olhar perceptivo compreenderia a elaboração e, por conseguinte, inseria-se no poema, no seu desdobrar-se. Esse ponto capital resolveria, teoricamente, vários problemas da linguagem. O objetivo, era ter as massas partícipes. Ocorre que dentre outras problematizações, a divisão de classes sociais, gerando contradições, contribuiu para a não alteração de insolúveis problemas: o analfabetismo, a desnutrição, a mortalidade infantil, controle dos meios de comunicação etc. Passados trinta anos do final do movimento, o humanismo funcional para as massas não triunfou ainda.

Identificando generalizadamente a intercessão de manifestos artísticos no desejo utópico de radical mudança, não é estranhável constatar por aqueles que os protagonizaram, ignorar-se à distância entre a pretensão e a realização concreta. Identificadas as redundâncias, as repetições de rebeldias intelectuais ou comportamentais, importa selecionar a sobra de acréscimos. É nesse corte onde sobressai à contribuição e se eliminam os ufanismos.

A situação política e econômica relativa aos anos nos quais se estruturou a Poesia Concreta no Brasil tinha características diferentes daqueles da década onde cronologicamente situar-se-ia o Poema-Processo. Se o desenvolvimentismo e a cotejada tecnologia eram, naqueles anos 50, considerados sinais estimuladores para a nova linguagem pretendida, nos anos sessenta e começo dos anos setenta o cenário era outro: a democracia era substituída pela ditadura militar e civil, a censura reinava, os direitos individuais estavam cerceados e os artistas, intelectuais e cientistas discordantes dessa conjuntura arbitrária, partiam, em grande maioria, para o ostracismo ou para o exílio. Guardadas as proporções devidas, esse contexto colocava a vanguarda do Poema-Processo em parâmetros similares às vanguardas históricas nascidas em ambientes sociais radicalmente tumultuados. Esta comparação apenas se relativiza, pois, chamar a atenção dos

momentos históricos onde se deflagraram a primeira e a segunda grande guerra mundial, é absolutamente mais complexo que a conjuntura de implantação de ditaduras no Brasil e na América Latina, no jogo da guerra fria mundial. Contudo, sabe-se o quanto é inquestionável ao período do qual nos ocupamos a intolerância e o conservadorismo político sob a forma de autoritarismo.

Podemos perceber o quanto a Arte Concreta internacional influenciou significativamente na moderna poesia brasileira. Isto é detectável e se constata através de alguns fatos capitais percebidos em exemplos de organização dos artistas concretos do grupo **Ruptura** (em 1952, liderados pelo ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro); o surgimento da Poesia Concreta **Noigandres**; a cisão de Ferreira Gullar e o aparecimento do grupo **Neoconcreto**; a vertente concreta liderada por Wladimir Dias-Pino, mais tarde depurada junto a Álvaro de Sá e Moacyr Cirne, cujo resultado foram às bases do **Poema-Processo**. Através desses grupos, várias preocupações estéticas das vanguardas heróicas seriam reencetadas pelos movimentos brasileiros. Tendo no formalismo o eixo, a aproximação da arte visual concreta e a poética da fase mais ortodoxa estimulou a criação multimeios, aprofundando então a percepção da importância de tecnologias para a literatura - uso de códigos, meios de comunicação, interatividade multidisciplinar-, concretização da possibilidade de migração de códigos e a radical tentativa de se construir poemas não literários.

Se as palavras foram abominadas pelo Poema-Processo, numa radicalização sem precedentes, o mesmo transitar de códigos referido também levaria, contudo, ao inevitável retorno às palavras. Esse voltar vocabular aliás, parecia existir em termos de possibilidade, pois se procedêssemos a essa análise no interior do Poema-Processo, seguramente encontraríamos contradições. Mesmo constatando, no conjunto, a proposta e a investida antiliterária do Poema-Processo funcionando, é incontestável diagnosticar poemas sem inaugurar novos processos: vários deles traziam *palavras* para compor títulos, negar títulos, indicar direções interpretativas, para descrever projetos de poemas e chaves léxicas orientadoras de leituras.

Nessa trajetória, o ápice foi o poema gráfico e visual e, junto a ele, o buscado fechamento da pesquisa vinculada à palavra em si e seus diálogos

voltados para a imagem, a sinestesia. Analisada dentro dessa concepção, a palavra esgotara-se modernamente e pertenceria a um leito do qual os poetas-processo não compartilhavam. Mesmo desarticulada, invadida pelo branco do papel, ou fragmentada em letras formando fisionomias os limites semânticos não interessavam ao Poema-Processo. Neste sentido, Wladimir Dias-Pino bancava particular terminologia situando a utilização de procedimentos poéticos para acima dos limites da palavra: “distribuição de probabilidades”; “frequências”; “explosão tipográfica”; “positivação do espaço”; “expressão tipográfica”; “organização dos espaços (o ponto)”; “colunas estatísticas (a linha)”; “pontos fixos no espaço (linha reta dirigida)”; “limite da página (como expressão do material usado)”¹.

O *novo*, elevada a categoria de vanguarda, admitia a palavra apenas enquanto projeção de “uma forma geométrica” despida de semântica e considerada elemento paradigmático da “estrutura/processo” do poema. Partindo deste princípio, Wladimir Dias-Pino explicava a não acentuação da palavra “*solida*”, tituladora de um dos livros-poemas². A fantasia e a intuição estavam, substituídas pela racionalidade, pela estatística e a probabilística matemática. Por vezes, abstraídos de princípios radicais, os poemas fugiam, traíam de algum modo, a pesquisa formalista. Dias-Pino virtualizava criar, tal a negação vocabular, um “alfabeto de base visual”.

No que diz respeito à pesquisa formal, a sensação assimilada, passados trinta anos (desde 1972), é a de recorrência à palavra, embora não tenha sido este a luz de verificação do nosso texto, pois nos ativemos ao período 1967-1972: poetas-processo agora recorrem à mesma palavra como ferramenta indispensável³.

Entre os posicionamentos gerais, a respeito às teorias utilizadas, e às peculiaridades de cada poeta vinculado ao movimento, existiram particularidades refletidas na produção do poema. Seja o caso da assimilação, pela linguagem

¹ Em MENDONÇA (1972, p. 337).

² “Não tem acentuação porque o som, nesta organização, não tem a mínima importância, e o que é válido é a negação ou a positivação do espaço”; “Não é mais aqui o problema da relação entre sinais tipográficos, da relação do espaço entre as palavras, entre letras na palavra (em multiplicação de leituras), mas do limite do próprio material empregado: a página.” (Cf. em MENDONÇA, 1972, p. 337).

³ Como é o caso de Moacyr Cirne (Cf. CIRNE, 1983; CIRNE, 1998).

poética, da técnica dos **quadrinhos**: o uso e as apropriações dessa técnica na construção de poemas-processo estiveram, de certo modo, estreitados a Moacy Cirne, reconhecido estudioso da matéria. Já os estudos e reflexões sobre cultura de massas, materialismo dialético e teoria da comunicação seriam compartilhados entre ele e Álvaro de Sá. Wladimir Dias-Pino, por conta e risco, armaria o discurso teórico num jorro conceitual de conhecimentos matemáticos, literários e da tradição formalista, sem, contudo, expressar por meio de citações as fontes referenciais dos seus argumentos. Neste último caso, resta-nos pensar de tratar-se de conhecimento autodidata, não se percebendo um estatuto teórico fundado nesse ou naquele autor - o discurso de Wladimir Dias-Pino parece calcado em conhecimentos próprios.

Mesmo assumindo posturas democráticas, as quais demonstram na prática poética descentralizadora rejeitando figuras de lideranças, não há como omitir a exigência de direcionamento dos três poetas referidos acima, durante o desenrolar do movimento. Neste aspecto, eles se tornaram vitais para a compreensão do Poema-Processo, constatando-se o quanto é limitada a fortuna crítica sobre o assunto, e o que existe é muito escasso. Não obstante, os textos produzidos por eles, bem como os escritos pelo ensaísta Antônio Sérgio Mendonça, permitiram ampla abordagem. No plano local ressaltando generosas concessões, consideramos também a contribuição reflexiva do poeta Anchieta Fernandes, e no plano nacional destacamos a importância da resistente *Revista de Cultura Vozes*, cuja boa distribuição garantiu excelente propagação do Poema-Processo⁴.

Ainda no que diz respeito às particularidades refletidas na produção do poema, cabe ressaltar a temática erótica explorada por Nei Leandro de Castro, dentro do rigor e planejamento gráfico incomuns para época, prenunciando o poeta de olhar atento ao corpo, ao erotismo feminino e expressividades despidamente sensuais. Este máximo olhar e outros extremos -a exemplo da destemida posição política assumida pelo poema "FMI", de Anselmo Santos-, são detalhes não contemplados. Mas estudo futuro, mais verticalizado, poderá intensificar.

⁴ Devido, evidentemente, ao fato de Moacy Cirne assumir o cargo de Secretário de Redação da revista entre os anos de 1971 e 1980.

Encerrado o ciclo estratégico, rápida foi a penetração em órgãos de difusão da cultura formal, tanto na iniciativa privada quanto na pública, se levarmos em consideração a inclusão do Poema-Processo em livros didáticos distribuídos comercialmente em todo território nacional⁵, e no volume 6 da *Coleção de Literatura Brasileira* (editada pelo Ministério da Educação e Cultura, em 1972, ano do encerramento das ações organizadas e da *Parada: Opção Tática*).

A resistência em penetrar em São Paulo -pelo “exemplo histórico de apropriação centralizadora” de sua força econômica, mesmo tendo sido incluído na Exposição Nacional, ESDI-RJ, poemas de Décio Pignatari e Edgard Braga poeta tributário em suas experiências concretas e experimentais ao grupo Noigandres-, e as raízes fincadas no Nordeste, região explorada de “dentro para dentro”, o Poema-Processo tem uma postura singular merecendo, enquanto desdobramento de pesquisa, estudos embasados na Sociologia da Literatura.

Constatamos nas revistas do Poema-Processo, e de resto na produção poética, não haver arte final adequada, à altura do material veiculado, do talento dos poetas e artistas gráficos envolvidos. A apresentação gráfica não era apreciável. Não havia recursos financeiros para custear as artes e impressões. Ainda assim, enfrentando dificuldades financeiras, os poetas optaram conscientemente pela quantidade e pela qualidade da informação.

Transcorridos trinta anos do término do Poema-Processo -o qual se insere na trajetória do *racionalismo concreto*, onde os desdobramentos imediatos incluem **Ruptura, Noigandres, Grupo Frente, Neoconcreto, Praxis, Tendência e Poema-Processo** -, os resultados estão sendo depurados. Para o ensaísta Ferreira Gullar, em artigo publicado recentemente na *Folha de São Paulo*, “... a arte concreta foi um salto enorme que implicou a ruptura com o que até então significava a modernidade (arte modernista surgida em 22) e o defrontar-se com o impasse: é que o concretismo já era uma experiência limite” (Cf. GULLAR, 2003). Fica a expectativa do que a partir de então poderá advir. O retomar da palavra faz-se sentir e o amplo debate entre “modernidade científica e tecnológica” versus “intuição e sensibilidade”, “racionalismo” versus “fantasia”,

⁵ Cf. BACCK, Eurico. *Evolução da Cultura — Lingua e Literatura Nacional* (1975) ; BRAZ & IZAIAS. *Novo Horizonte Português* (s/d); MATTOS, Geraldo. *Nossa Cultura* (1977).

entre “velha” e “nova” estética deverá permanecer. Plasma num horizonte provável: a reciclagem literária não poderá prescindir das empreitadas estéticas, de puro risco, analisadas nesta pesquisa. Importa não assimilar defluxos ou diluições criativas. O difícilimo desafio é acrescentar, diante do legado constituído, novas informações poéticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Traduções de José Lino Grünnewald... [et al.]. 2. ed. São Paulo: Abril cultural, 1983. p. 193-208.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: UFRN; Ed. Universitária, 1995.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Poetas do Modernismo: antologia crítica*. Organização e Introdução Geral por Leodegário A. Azevedo Filho. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1972. vol. VI.

BACK, Eurico. *Evolução da Cultura – Língua e Literatura Nacional: 2ª Série, 2º Grau*. São Paulo: FTDA, 1975.

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Maria Antônia da USP, 2002.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

BAUHAUS. [Vários autores]. Alemanha, Könnemannshaft mbH. Tradução espanhola, 2000.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas reprodução. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Traduções de José Lino Grünnewald... [et al.]. 2. ed. São Paulo: Abril cultural, 1983. p. 3-28.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BENSE, Max. *Pequena Estética*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BOSI, Alfredo. Tendências contemporâneas. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1979. Cap. 7, p. 427-546.

BRADBURY, Malcoln; McFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral 1810-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAZ & IZAIAS. *Novo horizonte português*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, s/d. v. III, 2º grau.

BRITO, Antonio Carlos Ferreira de [Cacaso]. *Não quero prosa*. Organização e

seleção de Vilma Áreas. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo; Vértice e Ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro, 1985.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1980.

CABAÑAS, Teresa. *A poética da inversão: representação e simulacro na poesia concreta*. Goiânia: Ed. UFG, 2000.

CABANNE, Pierre. *Duchamp & Cie*. Paris: Éditions Pierre Terrail, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia, Poesia 1949 – 1979*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma. Lógica, poesia, linguagem*. Organizado por Haroldo de Campos; textos traduzidos por Heloísa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

_____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. Poesia e modernidade: o poema pós-utópico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 out. 1984. Folhetim n. 404.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. 2v.

_____. *Literatura e sociedade*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nacional, 1980.

_____. A literatura brasileira em 1972. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Universidade de Pittsburgh, v. XIII, n. 98-99, p. 5-16, jan./jun. 1977.

CASTRO, E. M. de Mello e. *Movimento: dialéctica das vanguardas*. Lisboa, Portugal: Livros Horizontes, 1976.

_____. *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo: Difel, 1984.

- CHAMIE, Mário. *Objeto selvagem: poesia completa*. Ppt/586. São Paulo: Quírom, 1977.
- CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Maria Antônia da USP, 2002.
- CIRNE, Moacy. *A poesia e o poema do Rio Grande do Norte*. Natal: Fundação José Augusto, 1979.
- _____. *Cinema Pax*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- _____. *Rio Vermelho*. Natal: Fundação José Augusto; Departamento Estadual de Imprensa, 1998.
- _____. *Vanguarda: um projeto semiológico*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- _____. O sistema e as aberturas revolucionárias. In: PONTO 1, Guanabara-Brasil, n/p, 11 nov. 1967.
- _____. *Poemas de MC*. Mensagem enviada por mcirne@imagelink.com.br em 20 nov. 2002.
- _____. *Depoimento sobre o Poema-Processo*. Entrevistador: Dácio Tavares de Freitas Galvão. Natal, 2001. 1 fita cassete (60min.) 3 ¾ pps, estéreo.
- CIRNE, Moacy et al. *Literatura em quadrinhos no Brasil: acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.
- COSTA, Maria Suely da. *O canto de Cigarra e outros cantos: revistas literárias do Rio Grande do Norte nos anos 20*. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2000.
- DIAS-PINO, Wladimir; SANTOS, João Felício dos. *A marca e o logotipo brasileiros*. Mato Grosso: Departamento Editorial Rio Vermelho; Universidade Federal de Mato Grosso, 1974.
- DIAS-PINO, Wladimir. *A separação entre o inscrever e o escrever*. Organizado pelo Departamento de Letras da UFMT. Mato Grosso: Edições do Meio, 1982. (Catálogo de exposição).
- _____. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. *Vírgula - Envelope*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1972.
- EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

- FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Debates, 136).
- FERNANDES, Anchieta. *Por uma vanguarda nordestina*. Natal/RN: Fundação José Augusto, 1976.
- FERREIRA, José Mendes. *Antologia do Futurismo Italiano: manifestos e poemas*. Lisboa: Editorial Vega, 1979.
- FERREIRA, José Luiz. *Modernismo e tradição: leitura da produção crítica de Câmara Cascudo nos anos 20*. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2000.
- FIGUEIRÊDO, Franselma Fernandes de. *Nas veredas da tradição seridoense: uma introdução à leitura da obra de José Bezerra Gomes*. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2002.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GONÇALVES, Marcos Augusto; GIRARDIN, Daniel; FAVRE, Michel; Misselbeck. *Geraldo de Barros 1923 – 1998 Fotoformas*. Munich; London; New York: Prestel, 1999.
- GIBSON, Michael. *Duchamp Dada*. Paris: Nouvelles Éditions Françaises Casterman, 1991.
- GULLAR, Ferreira. *Ferreira Gullar*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Beth Brait. São Paulo: Abril, 1980.
- _____. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- _____. Certo, justo e belo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 jan. 2003. *Jornal de Resenhas*: edição em memória de Amílcar de Castro, p. 1.
- _____. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GURGEL, Tarcísio. *Informação da literatura potiguar*. Natal: Argos, 2001.
- HILMER, Brigitte. *Klee*. Colônia: Taschen, 1993.

HOUAIS, Antonio. Posfácio de “A marca e o logotipo brasileiros”. In: DIAS-PINO, Wladimir; SANTOS, João Felício dos. *A marca e o logotipo brasileiros*. Mato Grosso: Departamento Editorial Rio Vermelho; Universidade Federal de Mato Grosso, 1974.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JAMESON, Fredric. Transformações da imagem na pós-modernidade. In: _____. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 95-142.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LIMA, Antonio Bento de Araújo. A máquina de Abraham Palatnik. In: PALATNIK, Abraham et al. *Abraham Palatnik pelos outros por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Anita Schwartz – Galeria, 2002. p. 12. (Caderno de notas da exposição individual de Abraham Palatnik).

MALEVICH. *Grandes pintores do século XX*. Barcelona: Globus Comunicación, 1995.

MALEVICH, Casimir. *Mini Guia da Arte*. Portugal: Könemann Verlagsgesellschaft mbh, 2001.

MATTOS, Geraldo. *Nossa cultura: 2ª série – 2º grau*. São Paulo: FTD, 1977.

MENDONÇA, Antônio Sérgio. O Grupo do Poema Processo. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Poetas do Modernismo: antologia crítica*. Organização e Introdução Geral por Leodegário A. Azevedo Filho. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1972. vol. VI.

NAVES, Rodrigo et al. *Amílcar de Castro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1977.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria (do lado de dentro)*. Organizado por Ana Maria Silva de Araújo Duarte e Wally Salomão. São Paulo: Max Limonad, 1982.

PALATNIK, Abraham et al. *Abraham Palatnik pelos outros por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Anita Schwartz – Galeria, 2002. (Caderno de notas da exposição individual de Abraham Palatnik).

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Debates, 44).
- _____. *Poesia, pois é poesia (1950-1975)*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Semiótica & literatura – icônico e verbal – oriente e ocidente*. 2. ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
- PEDROSA, Mário. In: PALATNIK, Abraham et al. *Abraham Palatnik pelos outros por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Anita Schwartz – Galeria, 2002. p. 10-11. (Caderno de notas da exposição individual de Abraham Palatnik).
- PONTO 1. Guanabara-Brasil: [s.n.], 1967.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix,
- SÁ, Álvaro de; CIRNE, Moacy. A Ave: um livro que se explica ao longo do uso. *Revista Vozes*, Petrópolis, ano 65, nº 3, p. 39-44, abr. 1971.
- SÁ, Álvaro de. Poema-Processo. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF-Universidade Federal Fluminense, 1986. p. 248-254.
- _____. Parada: Opção Tática. *Revista Vozes*, Petrópolis, ano 66, nº 10, dez. 1972.
- _____. *Vanguarda: produto de comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____. Vanguarda: produto de comunicação. *Revista Vozes*, Petrópolis, ano 67, nº 10, p. 5-13, dez. 1973.
- SCHNAIDERMAN, Boris; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Maiakovsk: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakovski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- SANTAELLA, Lúcia. *Convergência: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.
- _____. Fim de século. In: _____. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 155-162.
- SILVA, Marcos. Ludograma para Moacirne. *O poti*, Natal, 19 fev. 1995.
- SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no

contexto brasileiro (1954-1969). In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. Volume 3: Vanguarda e Modernidade. p. 335-363.

____. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 55, p. 27-36, nov. 1999.

SIMON, Iumna e DANTAS, Vinícius. *Poesia concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SOL. Rio de Janeiro: *Jornal dos Sports*, 9 nov. 1976. Suplemento.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

TRAGTENBERG, Livio. *Artigos musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.