

Semiótica e materialidades na construção do signo concretista¹

Gabriel Pio NONINO²

Alexandre Rocha da SILVA³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

O presente artigo mostrará como os anseios dos principais poetas concretos, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, se relacionam com a teoria articulada pelo pensador Hans Ulrich Gumbrecht, denominada materialidades. Lançando mão de análises semióticas na construção do signo poético, o texto pretende explicar como a teoria das materialidades se manifesta no desejo da poesia concreta de propor uma lógica ideográfica em contraponto à estrutura discursiva tradicional. O artigo pretende mostrar que a poesia concreta justamente negou o conteúdo metafísico para dar lugar à comunicação não-verbal através de suas materialidades.

PALAVRAS-CHAVE: comunicação; concretismo; materialidades; semiótica; literatura.

1. Os desafios de uma teoria das materialidades

A teoria das materialidades da comunicação surge no ambiente dos estudos literários como alternativa à tradição intelectual do ocidente de dar primazia ao sentido metafísico. Observou-se que “tanto a linguagem comum quanto aquilo que às vezes chamamos, um pouco pretensiosamente, de ‘métodos’ das Humanidades implicam que ir ‘além’ (‘meta-’) do puramente ‘material’ (‘física’) é sempre bom” (GUMBRECHT, p. 44, 2010). Articulada pelo pensador alemão Hans Ulrich Gumbrecht, junto a um grupo de outros pensadores europeus e norte-americanos, Jeffrey Schnapp, Niklas Luhman, Friedrich Kittler e David Wellbery, a teoria parte do pressuposto de que o suporte, a materialidade do meio pode influenciar e até modificar a estrutura da mensagem comunicacional (FELINTO, 2001).

¹ Trabalho apresentado no IJ 8 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

² Bolsista de iniciação científica pela PIBIC/CNPq e estudante de Graduação do 6º semestre do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), email: gnonino@gmail.com.

³ Pesquisador do CNPq e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM – UFRGS), email: arsrocha@gmail.com.

Desde que a primeira coletânea de artigos sobre o assunto foi publicada, na Alemanha, em 1988, sob o nome de *Materialität der Kommunikation*, a teoria saiu do âmbito literário para ser viés de diversas análises. Seja em filmes, músicas, obras de arte, literatura, enfim, a teoria afirma que toda comunicação precisa de um suporte para efetivar-se, e que através dele pode ser observado como se configura sua mensagem. O desafio é grande, pois enseja dividir lugar com uma tradição secular, o gesto hermenêutico, o qual

se baseia na idéia de que uma superfície (corpo, texto, materialidades) atua como simples instrumento de expressão de um sentido que deve ser encontrado na profundidade (espírito, significado, imaterialidade) de um ente espiritual. Dado que a expressão revela-se sempre como insuficiente em relação ao espírito, surge a necessidade da interpretação. (FELINTO, 2001)

A formulação de um campo não-hermenêutico, contudo, não vem para substituir a tradição hermenêutica ocidental. Mas antes para conceder uma visão de mundo mais complexa, uma adição no modo de ver determinados atos comunicacionais. Ela vem com o desejo de dividir lugar com a interpretação metafísica, que tem sido hegemônica “desde as primeiras manifestações da cultura renascentista até a revelação total do campo hermenêutico.” (GUMBRECHT, 2001, p. 56)

No livro *Produção de Presença* (2001), de Hans Ulrich Gumbrecht, várias expressões artísticas são listadas, a partir das quais seria mais fácil fugir desse campo hermenêutico: a música, por exemplo, como algo que o suporte, percebendo ou não, sempre interferiu na mensagem. Mas o que nos interessa para o presente artigo é outro exemplo que o pensador alemão dá: a poesia. Mesmo que na literatura a interpretação metafísica fosse hegemônica, principalmente na prosa, a qual era estritamente analisada sob o ponto de vista interpretativo, a poesia punha-se em desalinho: “A poesia talvez seja o exemplo mais forte da simultaneidade dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido – nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe.” (GUMBRECHT, 2010, p. 90). O ritmo, a forma cadenciada dos versos, até mesmo a aproximação com a música faz da poesia um objeto à parte na literatura.

Como o presente artigo pretende analisar a poesia concreta segundo o viés das teorias das materialidades, é preciso se ater um pouco mais no que Gumbrecht fala a respeito da poesia em seu livro. Ele chega a citar o poema ‘Um Coup de Dés’, de Mallarmé, o qual “parece sugerir que a disposição das palavras na página pode corresponder ao seu

sentido e ao seu som potencial” (GUMBRECHT, 2010, p. 64). A lembrança do poeta francês é de suma importância para o desenvolvimento do que virá a seguir, pois a poesia concreta o tem como precursor de tudo que deseja trazer para a literatura brasileira.

Podemos, então, definir qual o desafio proposto pelas teorias das materialidades e, de certa forma, aceito pelo artigo. Ao formular um campo não-hermenêutico, que olha atentamente para os caracteres, a tipografia, a forma, como produtor de estruturas-conteúdos, a poesia concreta aparece no horizonte representando uma expressão artística, literária e comunicacional detalhadamente teorizada. Ela atende a todos estes anseios e traz questões ainda mais pertinentes, em consonância com a busca empreendida pelos teóricos das materialidades.

2. A poesia concreta como expressão estética das materialidades

Apesar de já termos listado algumas passagens conceituais, presentes no livro *Produção de Presença* (2001), de Gumbrecht, que atinge a poesia concreta como expressão das materialidades, o artigo pretende mostrar, a seguir, como os poemas tangem a teoria em sua estética.

Para tanto, ele será dividido em dois subcapítulos, que visam separar suas expressões estéticas de acordo com: 2.1 seus precursores; e 2.2 seus intercessores. No primeiro, o artigo se preocupa em resgatar quais teorias, e expressões estéticas já feitas por outros escritores, contribuíram para que os concretistas chegassem à poesia concreta. É importante, pois, frisar que “o projeto da poesia concreta foi-se construindo paulatinamente, através de um verdadeiro ‘plano decenal’, na teoria e na prática” (CAMPOS, 1975, p. 8). Por isso é tão necessário partir de seus precursores, foi com eles - Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, E.E Cummings – que toda a poesia concreta se constituiu.

Já no segundo subcapítulo, 2.2 intercessores, o presente trabalho parte de um conceito que Deleuze explicita em *Conversações*:

Assim, a filosofia, a arte e a ciência entram em relações de ressonância mútua e em relações de troca (...) Nesse sentido, é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir em si. (...) O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas (...) mas também coisas, plantas, até animais (...). (DELEUZE, 2010, p. 160)

Pelos intercessores do concretismo, observar-se-á de que maneira questões aparentemente exteriores, como a construção de Brasília, a revolução industrial, os meios de comunicação de massa – jornal, cinema, televisão, etc. – participaram materialmente do fazer da poesia concreta. Não em seu conteúdo, pois todo o artigo visa olhar para o outro lado, mas na ideia de substituição da lógica discursiva pela ideográfica.

2.1. Os precursores da poesia concreta

O “Plano-piloto para poesia concreta” (1975, p. 156), escrito por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, contém, já de antemão, um item denominado precursores. Ele começa com o poeta francês Stéphane Mallarmé, talvez o autor mais importante para a poesia a partir do século XX. O autor de “Un Coup de Dés” (“Um Lance de Dados”) revolucionou o verso até então sempiternamente linear. Os poetas concretos buscaram nele justamente sua maior inovação, e utilizaram-na como base da teoria da poesia concreta. Um prato cheio para o que buscavam trazer em sua poesia, Mallarmé concedeu-lhes as subdivisões prismáticas da ideia, a utilização do branco da página (perceba bem, o material) finalmente como fonte de, não apenas significação, mas comunicação. “Un Coup de Dés” não tem sequência lógica das palavras, ao olhar para o poema não se tem um verso abaixo do outro, mas intercalados, como que jogados ao léu da página. Entretanto, tudo muito calculado. O uso da tipografia, palavras com fontes uma maior do que a outra, como que indicando um roteiro para a leitura. Será pelo tamanho das letras? Será pela tradicional linearidade? Onde buscar o sentido? Essas perguntas despertariam em Haroldo, Augusto e Décio o anseio de radicalizar o que Mallarmé tinha preconizado.

O segundo precursor citado no plano-piloto é Ezra Pound. O poeta americano foi responsável por fundar, em definitivo, a teoria do ideograma aplicado à poesia (CAMPOS, 1975). Em sua principal obra, “Os Cantos” (2006), Pound buscou, no ideograma chinês, escopo para trazer a mesma lógica até a poesia ocidental. Os concretistas usariam Pound para retirar a lógica discursiva da poesia, para inventar as “palavras-coisas”, para conceder à poesia uma comunicação não-verbal rápida e imediata.

O próximo precursor vem da prosa. Autor de *Ulysses* (2012) e *Finnegans Wake* (2004), James Joyce é invocado como responsável por instaurar o que Augusto de Campos chama de “verbi-voco-visual”: uma união do verbo, da voz e da imagem, tudo por meio da

palavra – escrita. Para isso, o que vem à tona é justamente a utilização das materialidades, a interpenetração orgânica do tempo e espaço.

Outro poeta que flertou com o “verbi-voco-visual” foi E.E Cummings, quarto precursor citado no “Plano-piloto da poesia concreta”. Chamado de poeta-inventor, Cummings também se utilizou do ideograma, mas sua principal revolução, pelo menos a que mais afetou à poesia concreta, foi liberar o vocábulo de sua grafia, conceder à poesia uma mímica verbal, a atomização de palavras, uma tipografia fisiognômica (CAMPOS, 1975). Como pontual a interpretação de um poema, enxergamos novamente uma materialidade. Cummings se utiliza da tipografia para produzir o gesto ideográfico e a atomização de palavras. Além disso, tal qual Mallarmé, ele também se apropria expressivamente do espaço da página.

Estes citados são os principais, os que mais estão presentes no fazer da poesia concreta. Existem, entretanto, alguns que correm pela margem, mas que nem por isso deixam de ser precursores. Por exemplo, Guillaume Apollinaire com seus Calligrammes (2004). O poeta italiano foi o que preconizou o ideograma na poesia. Ainda sem muita radicalidade e não exatamente da maneira como imaginavam os poetas concretos, os quais criticavam poemas que eram desenho de seu conteúdo (ex.: um poema sobre chuva ser feito em forma de guarda-chuva) por ser demasiadamente limitada a interpretação. Porém, ainda assim, Apollinaire foi importante, pois em seus poemas “o laço entre os fragmentos não é mais o da lógica gramatical, mas o de uma lógica ideográfica que chega a uma ordem de disposição espacial e totalmente contrária à da justaposição discursiva” (CAMPOS, 1975, p. 21). Segundo Augusto de Campos, Apollinaire foi responsável por mostrar que nossa inteligência precisa começar a pensar sintético-ideograficamente e não mais analítico-discursivamente. A grande revolução da poesia concreta advém dessa inversão.

Soma-se também o dadaísmo e o futurismo, talvez muito mais por seu impulso vanguardista, que a poesia concreta resguarda, do que pela própria expressão estética. O ímpeto de negar as artes como até então eram, realizado pelos dadaístas e futuristas, foi realocado para o ímpeto que os poetas concretos tiveram de negar a poesia discursiva e sentimental, representada, na época, pela Geração de 45.

Em se tratando de precursores brasileiros, invoca-se João Cabral de Melo Neto, o engenheiro do verso. Construía-os como que a lances de vidro e cimento (CAMPOS, 1975). Concedeu à poesia concreta sua linguagem direta, sua economia e sua arquitetura funcional do verso (idem, ibidem). E, por último, porém essencial a tudo que a literatura brasileira – e

até mesmo as artes em geral – tem produzido desde o modernismo, Oswald de Andrade. Com seu manifesto antropofágico, que levou os poetas concretos a misturarem todos estes precursores em uma geleia geral, e sua literatura - inventor da poesia “em comprimidos, em pílulas” - Oswald desenvolveu a comunicação direta e imediata, que os concretistas buscavam criar.

Juntando todos estes precursores, pode-se afirmar que

A verdade é que as ‘subdivisões prismáticas da ideia de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação ‘verbi-voco-visual’ joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria de forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA. (CAMPOS, 1975, p. 25)

E que todas essas características se manifestam principalmente por suas materialidades. Desde a utilização do espaço gráfico por Mallarmé até a junção de todos os artifícios visuais e/ou sonoros usados por outros poetas-inventores já citados. Instaura-se, no poema concreto, um campo de atuação e de elementos plásticos da composição, “que interatua com os demais elementos manipulados” (SANTAELLA, 1986, p. 62). É preciso destacar, pois, que eles são encontrados em suas materialidades: “emprego dos tipos (caracteres de impressão), em tamanhos e formas variáveis, posição das linhas tipográficas etc. Em suma: [para o concretismo] o poema é uma relação de materiais” (idem, ibidem).

2.2. Os intercessores da poesia concreta

Há uma articulação de elementos na vanguarda concretista que ora influenciam ora criam determinada característica estética da poesia concreta. Todas tangem as materialidades.

A primeira justificativa que os poetas concretos deram, ao radicalizar a sintaxe poética, foi a chamada crise do verso, que veio em decorrência da revolução industrial. Walter Benjamin situa o autor como produtor, pós-revolução industrial. Para o pensador “o conceito da técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo” (BENJAMIN, 1994, p. 122). Os poetas, que sempre foram expertos na grafia (*Schriftkundige*), começarão a explorar os domínios do diagrama estatístico e da técnica. “(...) a relação literatura e técnica, a partir da revolução industrial,

está se fazendo cada vez mais visível a olho nu para poder ser escamoteada” (FIGUEIREDO apud SANTAELLA, 1986, p. 13). A poesia concreta, dentro da literatura brasileira, foi o movimento que mais soube espelhar esta relação. A palavra, assim como o mundo ocidental, deixara de ser artesanal para se tornar industrial. Segundo Décio Pignatari, “a palavra começou a deslocar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente” (PIGNATARI, 1975, p. 42). O que Pignatari afirma aqui é algo caro ao artigo, pois não apenas demonstra a transformação que a poesia sofreu com a revolução industrial, mas também mostra toda a (de)formação que o signo verbal da poesia concreta enseja – o qual será melhor elucidado no terceiro capítulo. Por enquanto, basta entendermos que os poetas concretos buscavam a palavra-objeto (ou “palavra-coisa”), o poema saído da linha de montagem. E isso seria possível justamente ao resgatar dos precursores aqueles artifícios materiais: tipografia, espaço gráfico, ideograma, etc.

(...) uma noção de literatura não de cunho artesanal, mas, por assim dizer, industrial, de produto tipo e não típico, de linguagem minimizada e simplificada, crescentemente objetivada, e, por isso mesmo, em princípio fácil e imediatamente comunicável (desde que corretamente condicionadas as (sic) reações semânticas do auditório: à estrutura e não a ‘enxames de sentimentos inarticulados’). (CAMPOS, 1975, p. 139)

Em meados de 1950, a paisagem em que a poesia concreta surgia era locupletada pelo *boom* dos meios de comunicação de massa. A televisão, cinema, jornal, propagandas, rádio, etc., criavam, para os concretistas, uma nova arte geral da linguagem, uma arte popular. Era isso que os poetas concretos tentavam atingir. Velha utopia carregada desde os modernistas de 1922, na qual se tem a promessa de fazer arte para o povo, a qual está inserida na poesia concreta através da comunicação não-verbal, das palavras-coisas, da estrutura ideográfica. “A importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até a história em quadrinhos. A necessidade do movimento. A estrutura dinâmica. O ideograma como ideia básica” (PIGNATARI, 1975, pg. 41). A poesia concreta visava trazer dicções contidas no anedotário popular, cartazes, slogans, manchetes, etc. Haroldo já chamava a atenção para o principal feito do movimento: “Não há dúvida de que o produto concreto (...) já se comunica (...) com o mundo de realidades cotidianas – cinema, televisão, técnicas de imprensa, propaganda – que nos cerca” (CAMPOS, 1975, p. 152). Não importa chamar o poema de poema, mas sim consumi-lo.

Em consonância à estética da comunicação de massa, estava também a inspiração da arquitetura. A paisagem histórico-cultural brasileira via, em meados de 1950, o erigir de uma cidade cuidadosamente planejada no meio do nada. Pode-se dizer até como um movimento literário cuidadosamente teorizado, surgido no marasmo da poética tupiniquim da época. Afinal de contas, ambos, tanto Brasília quanto a poesia concreta, têm os seus próprios planos-piloto.

Soma-se, a isso, a série dodecafônica (Anton Webern) e a música eletrônica (Boulez, Stockhausen); as artes gráficas e tipográficas; e os resultados das inovações tecnológicas (perceba, mais uma vez, materialidades) assumidamente fonte de influências e utilizadas pelos poetas concretos, “a própria tecnologia se transformou e me transformou. Passei da máquina de escrever ao recorte de jornal, da fotografia a letraset” (CAMPOS apud SANTAELLA, 1975, p. 28). O meio altera a mensagem, afirmaria Haroldo de Campos à mesma entrevista à Folha de São Paulo (idem, ibidem). E este mesmo meio, repleto de intercessores e precursores, não só alteraria a poesia concreta, como a viabilizaria:

Somente no plano histórico-cultural poderemos encontrar uma relação entre o poema-objeto concreto e um conteúdo exterior a ele: relação, porém, que será, ainda uma vez, uma relação de estruturas. Assim será a ‘fisiognomia de nossa época’ (a revolução industrial, as técnicas do jornalismo e da propaganda, a cosmovisão oferecida pelas revoluções do pensamento científico e filosófico, a teoria da comunicação rasgada pela cibernética, etc.) (CAMPOS, 1975, p. 73)

Objetivando uma comunicação mais rápida e incisiva, dentro de uma época que Décio Pignatari denominava de Era da comunicação não-verbal, a poesia concreta iria se utilizar muito dos materiais como expressão de sentido. Ou, nas palavras de Gumbrecht, produção de presença. Como já fora dito, (de)formar o signo verbal, para que ele expressasse não mais uma lógica conteudística, não mais uma hermenêutica, mas sim uma lógica dinâmica, que comunicasse sobretudo a sua estrutura.

3. O signo verbal e o concretismo

O signo verbal, na poesia em si, sempre foi diferente do padrão. Por isso que Gumbrecht destaca o poema como possuidor de uma lógica singular, passagem já citada no primeiro capítulo deste artigo. O signo ocupa um lugar – e uma função - especial na poesia:

a poesia ocorre quando o signo verbal introjeta funções que normalmente não pesam – antes, são ruído – na comunicação. (...) O signo poético seria uma espécie especial de signo que, desfuncionalizando-se parcialmente (por exemplo, em sua função cognitiva), adquire superfunções. (FIGUEIREDO apud SANTAELLA, 1986, p. 44)

Na poesia concreta, entretanto, o signo poético desenvolve uma relação ainda mais singular. Ele adquire níveis de intersemiose extremamente complexas, pois é amplificado, deixa de ser exclusivamente fônico para tornar-se fonográfico (SANTAELLA, 1986). Em outras palavras, sua materialidade - tipografia, cor, tamanho, espaço da página – entra em cena a fim de deslocar o sentido de seu lugar tradicional: do conteúdo para a estrutura.

Os poetas concretos recusaram a absorção da palavra como um veículo indiferente, a junção de todos os precursores e intercessores já citados levaram-nos a considerar o signo verbal “em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades, psico-físico-químicas, tacto antenas circulação coração: viva” (CAMPOS, 1975, p. 44). Herança principalmente dos ainda não citados formalistas, que foram os primeiros a substituir o binômio forma-conteúdo por material e procedimento, fazendo do poema uma relação de materiais.

A poesia concreta coloca o poema sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora, que atua sobre o material da poesia da maneira mais ampla e mais consequente possível: palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico como fator de estruturação *espácio-temporal* (ritmo, orgânico), constelações semânticas precipitadas em cadeias e consideradas simplesmente do ponto-de-vista do material, em pé de igualdade com os restantes elementos de composição. (CAMPOS, 1975, p. 51)

Esta nova realidade rítmica *espácio-temporal*, que a poesia concreta instaurou, destruía o ritmo linear, tradicional. Logo, sua interpretação também não continuaria igual. Para entender o poema concreto seria preciso entender essa tensão de palavras-coisas no espaço-tempo (CAMPOS, 1975); unir as relações gráfico-fonéticas, ou verbi-voco-visuais.

Na ânsia do movimento de alçar à comunicação rápida, imediata, a poesia concreta chegou até a comunicação não-verbal. Uma poesia direta e sem mistérios, que dispensasse a interpretação. Ensejou-se o desligamento total da comunicação do conteúdo tradicional para ir em direção à comunicação da estrutura. “O poema concreto, encarando a palavra como objeto, realiza a proeza de trazer, para o domínio da comunicação poética, as virtualidades da comunicação não-verbal” (CAMPOS, 1975, p. 81).

Esta (de)formação do signo poético, que a poesia concreta causou, já era previsto por Gumbrecht justamente por expressões poéticas que desafiavam a hermenêutica, mas sob outro nome, o de desregulação signíca. O teórico percebe isso ao analisar exemplos, como o já citado poema de Mallarmé, “Un Coup de Dés”.

Algumas das primeiras dessas reações podem resumir-se na metáfora de uma ‘desregulação do signo’. Por ‘desregulação do signo’ entenda-se as várias experiências para tentar modificar a distinção muito nítida, inerente ao campo hermenêutico, entre a superfície puramente material do significante e a profundidade puramente espiritual (ou conceitual) do significado. (GUMBRECHT, 2010, p. 64)

Portanto, a produção de presença, que Gumbrecht anseia nas materialidades, se manifesta pela produção de estruturas-conteúdo, criada pelo concretismo. Se o desejo principal da teoria é olhar para ações comunicativas através de sua materialidade, a poesia concreta torna-se quase um exemplo ideal, ao opor-se à linguagem discursiva. Aquilo que os poetas concretos chamaram de verso artesanal fora deixado para trás. Assim como as teorias da comunicação foram rasgadas pelas suas materialidades, o signo verbal fora rasgado por ter, nele introjetado, particularidades da comunicação não-verbal. Em síntese, as materialidades da poesia concreta tornaram-se o próprio conteúdo do poema.

Contudo, assim como a ressalva de Gumbrecht, na qual ele afirma que as materialidades da comunicação não pretendem substituir a hermenêutica, Haroldo de Campos também diz o mesmo sobre a proposta do concretismo: “na poesia concreta, de modo algum se renuncia ao conteúdo das palavras, às cargas semânticas dos vocábulos selecionados, que são materiais de trabalho tão importante como o som ou a forma gráfica” (CAMPOS, 1975, p. 148). Mas apenas dá chance a uma interpretação renegada, até então, pela poética.

Longe de se deslocarem para um conformismo estóico em relação ao alijamento dos meios de produção da linguagem em que os poetas são mantidos, [os concretistas] lutam pela incorporação que a poesia desses poetas saltou para fora do código estrito da linguagem impressa beletrista, indo ao encontro de uma semiose (ação do signo): agenciamentos de linguagem onde diversos códigos (dos visuais aos sonoros e ao próprio poético) se defrontam, interagem, conflituam e se harmonizam. (SANTAELLA, 1986, p. 123)

4. Explorando dois poemas concretos

Partindo dos conceitos articulados anteriormente, analisar-se-á dois poemas concretos a fim de explicar como a teoria das materialidades se manifesta teórica e esteticamente no movimento concretista. O primeiro poema a ser explorado será o *Terra* de Décio Pignatari:

**ra terra ter
 rat erra ter
 rate rra ter
 rater ra ter
 raterr a ter
 raterra terr
 araterra ter
 raraterra te
 rraterra t
 erraraterra
 terraraterra**

(Décio Pignatari, 1975)

O simples fato do poema precisar ser colado no trabalho, tal qual uma imagem em formato .jpg, já se constituiria, por si só, em um argumento que relaciona as teorias. Pois isso comprova que não é apenas o signo verbal, não são somente palavras a serem copiadas ou dispostas em estrofes – embora isso também inclua uma relação de materiais -, mas sim que o poema de Pignatari tem um desenho próprio – utilizando-se do branco da página mallarmeicamente -, uma tipografia própria – como determinada diagramação em um jornal –, enfim, uma identidade que introjeta funções da comunicação não-verbal na estrutura, que tem muito mais a dizer do que a mera hermenêutica de seu conteúdo.

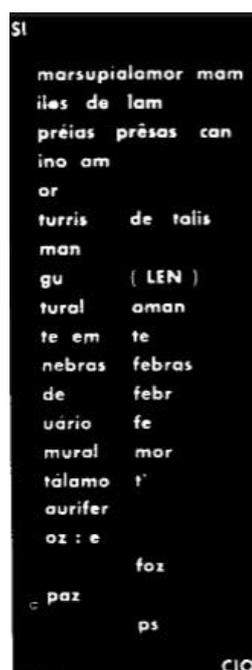
Décio se propôs a construir um poema fundado em apenas uma palavra, experiência já feita na música concreta por Pierre Boulez com seu “Estudo sobre um som” (CAMPOS, 1975). A palavra *terra* será o núcleo gerador do conjunto relacional de materiais, que se propõe a poesia concreta. “*terra – erra – ara terra – rara terra – erra terra – terra ara terra*: eis os elementos temáticos que se originam desse núcleo” (CAMPOS, 1975, p. 75). Como recurso estrutural do poema, Pignatari utilizou-se do processo de “retro-alimentação” (feedback) da cibernética:

Na sétima linha-membro do poema *terra* – que até então vinha se compondo desta única palavra, articulando-se e desarticulando-se, como a correr na fita de um

teletipo ou na esteira rolante de um noticiário luminoso – dá-se a súbita introdução de um elemento novo, gerado pelo próprio núcleo inicial: - a sílaba *ra*, formando *ara* ao se ligar com o *a* descartado da palavra *terra* na linha-membro anterior; esse elemento novo (que está em ‘erro’ em relação à expectativa do leitor, que aguardaria, simplesmente, a formação contínua do vocábulo *terra*, e não a duplicação de sua sílaba final) é ‘memorizado’ pelo poema e passa a controlar o seu rendimento subsequente, retificando-o, desencadeando outro elemento, aparentemente inesperado, mas desejado pelo processo – *rara* – até atingir o clímax – *terratarra* – que baliza, como nível necessário e procurado voluntariamente, o campo de ação do poema. (CAMPOS, 1975, p. 76)

Na análise, podemos observar tanto a teoria da cibernética - que, segundo Haroldo, rasgou as teorias da comunicação (1975) -, quanto a relação explícita de materiais: na utilização da linha, do branco da página, da tipografia, na tentativa de simular outras máquinas como teletipo e no onipresente noticiário luminoso com sua esteira rolante. As palavras são tratadas exclusivamente por seu ponto-de-vista material e não pelas cargas de conteúdo. Há também, por último, a relação geométrica que propõe o poema – “um grande retângulo enquadra a área geral do poema e baliza o jogo. (...) os dois sulcos espaciais paralelos e os dois outros que lhe são, respectivamente, perpendiculares, e cuja injunção cria uma espécie de flexão visual no rumo da leitura” (CAMPOS, 1975, p. 79).

O próximo poema escolhido chama-se *si-lên-cio*, de Haroldo de Campos. E também mostra as relações de materiais, porém através de recursos fisionômicos, largamente utilizado por Cummings. O norte-americano lançava mão de sinais de pontuação e recursos tipográficos para alcançar acidentes líricos e/ou satíricos.



(Haroldo de Campos, 1975)

Haroldo, no poema acima, também se utiliza de recursos fisionômicos, só que de outra ordem. “Em *si-lên-cio* é o próprio material – o papel negro – que colabora na criação-recriação da experiência” (PIGNATARI, 1975, p. 64). Radicalizando a negação da hermenêutica, as palavras chegam a perder o seu lugar de sentido, são ‘engolidos’ pela matéria, pelo preto que vai “carcomendo as arestas das palavras e funcionando estruturalmente com as letras brancas e com a palavra silêncio, fragmentada e em caixa alta, que permeia todo o bloco em caixa baixa.” (idem, *ibidem*). Restam somente os recursos tipográficos e gráficos para situar o poema. A única palavra que mantém algum tipo de hermenêutica é a SILÊNCIO, no entanto, ela é fragmentada ao ponto de tornar-se uma palavra-coisa, algo que, para produção de sentido, não pode estar separado de seu material - seu efeito de presença.

5. Conclusão: comunicando estruturas

O movimento da poesia concreta enxergou nos meios de comunicação de massa algo que, até então, passava incólume aos olhos dos teóricos e artistas. A estrutura como sobressalente ao conteúdo, a primazia do material. Resgatado mais fortemente pela teoria das materialidades, aqui lido por Hans Ulrich Gumbrecht (2010), essa característica daria uma alternativa para quebrar o paradigma hermenêutico atual.

Décio Pignatari fala, em “Semiótica e Literatura” (1979), dessa comunicação de estruturas como a primazia do icônico sobre o verbal. O autor chega a dizer que “a bem da semiótica, a distinção ‘verbal/não-verbal’ deveria ser abolida uma vez para sempre, propondo-se em seu lugar as expressões ‘verbal/icônico’, ou ‘simbólico/icônico’, uma vez que os sistemas verbal e icônico são dois sistemas de signos centrais” (PIGNATARI, 1979). Para o poeta e teórico, a linguagem paratática e icônica é comum tanto às linguagens artísticas, como à linguagem da criança, do homem primitivo, dos esquizofrênicos, etc. (idem, *ibidem*).

Ainda segundo o próprio Pignatari, mas agora em outro livro, “Informação, linguagem e comunicação” (PIGNATARI, 1968), essa invasão da linguagem icônica se deu graças à emergência dos meios de comunicação de massa. Apoiando-se em McLuhan, Décio afirma que “o que está em causa e em crise é a primazia do sistema verbal e de sua lógica linear-discursiva” (PIGNATARI, 1968). Os meios de comunicação de massa criam e

elaboram uma própria linguagem, icônica e não-verbal, que, como foi constatado nesse artigo, utiliza-se constantemente de seus materiais para a produção de sentido – produzindo, no final das contas, presença.

A ressonância que existe entre literatura de primeira linha, revolução industrial, meios de comunicação de massa, etc., mostram a importância de uma teoria das materialidades na comunicação. Um lance de dados, de Mallarmé, por exemplo, além de ter instituído o verso não-linear (sintoma da crise do verso da revolução industrial), buscou inspiração também na diagramação de jornais para as subdivisões prismáticas da ideia. É preciso ressaltar que essas relações só puderam ser mapeadas devido ao exercício não-hermenêutico, de certa forma empreendido pelos poetas concretos.

O signo foi implodido. A fronteira que o separa da comunicação não-verbal foi borrada, e ambos se uniram para produzir presença. Por isso que a teoria das materialidades insiste em dizer que não quer deixar para trás a hermenêutica, mas sim o domínio da hermenêutica. Se os artistas realmente são os antenas da raça, como afirmou Ezra Pound (1935), os poetas concretos nos mostraram que as teorias da comunicação precisam começar a repensar o lugar dos materiais dentro do campo. Nada mais justo, pois, utilizar-se de uma teoria das materialidades, que surgiu no campo da crítica literária, para pensar uma teoria das materialidades *na* comunicação. Entender a comunicação, assim como a poesia concreta – e a literatura a partir do século XX –, como uma relação de materiais. Aceitar a comunicação não-verbal como parte da verbal e vice-versa.

É preciso rasgar a hermenêutica em prol de uma produção de sentido que seja adequada a seu tempo - no caso, em prol de uma produção de presença. Alcançar os avanços estéticos que a revolução industrial nos impôs, compreender a inversão de uma lógica secular. Enfim, prestar a atenção, cada vez mais, no que os “antenas da raça” tem a nos mostrar.

REFERÊNCIAS

- APOLLINAIRE, G. **Calligrammes**. França: Flammarion, 2004.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7 ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.
- CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, D. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950 – 1960**. 2 ed. São Paulo, SP: Livraria Duas Cidades, 1975.
- DELEUZE, G. **Conversações**. Coleção Trans. São Paulo, SP: Editora 34, 2010.
- FELINTO, E. **Materialidades da comunicação: por um novo lugar da matéria na teoria da comunicação**. Rio de Janeiro, RJ: Ciberlegenda, n. 5, 2001

GUMBRECHT, H. **Produção de presença**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto: Ed. PUC, 2010

JOYCE, J. **Finnegans Wake = Finnicus Revém**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Ulysses**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012.

PIGNATARI, D. **Informação. Linguagem. Comunicação**. Coleção Debates. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1968

_____. **Semiótica e literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente**. 2. Ed. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979

POUND, E. **Os Cantos**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2006.

SANTAELLA, M. **Convergências: poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo, SP: Nobel, 1986.