

A escrita retribalizante: análise da criação Concreta do Grupo Noigandres

Fábio D'Almeida Lima Maciel

Introdução

Por volta de década de 1950, jovens paulistas se reuniram para formar aquele que seria conhecido como grupo Noigandres. Motivados por uma afinidade artística, os três integrantes (Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos) iniciariam a produção teórica e prática da Poesia Concreta.

Inspirados pelos ideais modernistas que se difundiam pelo Brasil do período, e pela herança de poetas novecentistas (Mallarmé, Apollinaire, os futuristas italianos, entre outros), os participantes do Noigandres buscariam um tipo de poesia que pudesse satisfazer as necessidades dos novos tempos.

Econômica, social e culturalmente, todos os ideais, inclusive os artísticos, convergiam para uma tomada racional e objetiva na condução do planejamento do país.

Caracterizando sua produção, a poesia concreta desprezaria o “eu lírico”, para construir um novo tipo de arte que estivesse de acordo não com uma vontade subjetiva, mas com a vontade da nação. Um anseio de crescimento e prosperidade. Além disso, no âmbito comunicacional, a difusão dos novos *mass-media*, como o rádio e a televisão, agravaria ainda mais a discussão sobre as linguagens a serem desenvolvidas para atender as necessidades coletivas

de seus usuários.

A forte conjuntura de coletividade do período desenvolvimentista brasileiro levaria os poetas concretos a buscar formas poéticas que enfatizassem uma universalidade em seus poemas. Obras que pudessem ser entendidas por todos, sendo assim desenvolvidas com o auxílio de uma “linguagem sem fronteiras”.

Para tanto, o grupo tomou a palavra como unidade mínima de significado, em contraposição ao clássico verso, e se empenhou em “extrair o máximo de comunicação do poema com um mínimo de elementos.” (CAMARA, 2000, p.23) Ela “manteve como centro o verbal, optando, contudo, por uma sintaxe correlacional” (CAMARA, 2000, p.09).

Utilizou-se, também, os préstimos das novas tecnologias emergentes e de outros meios tradicionais como a pintura e a música, criando um tipo totalmente novo de poesia que, além da dimensão verbal clássica, ganharia ainda as dimensões visual e sonora.

Anos mais tarde, por volta de 1962, Marshal McLuhan, discutido teórico da comunicação de massa, defenderia os conceitos de Tribalização, Destribalização e Retribalização, instituindo paradigmas para a análise dos estágios comunicacionais humanos ao longo da história. Ele atribuiria às tec-

nologias especializadas como o dinheiro, a roda e a escrita ou qualquer outra forma especializada de aceleração, de intercâmbio e de informação a capacidade de desfiguração cultural de uma comunidade, pois, segundo ele, “operam no sentido da fragmentação da estrutura tribal.” (MCLUHAN, 1964, p.40)

Não obstante, ao considerar seus conceitos amplamente difundidos, percebe-se que a escrita da Poesia Concreta, valendo-se de diversos meios para sua produção, mas ainda mantendo o verbal como unidade central de seus poemas, não se enquadraria especificamente dentro das atribuições conferidas às análises do teórico. Põe-se em jogo, então, um embate de idéias. Como fazer um tipo de escrita poética sem fronteiras, centrada na linguagem verbal, sem, contudo, caracterizar sua produção no sentido de uma segregação informacional, tão presente na escrita ocidental?

O presente artigo pretende, a partir de alguns questionamentos dos conceitos de destribalização e retribalização de Marshall McLuhan, apresentar parte dos elementos construtivos da criação poética do Noigandres, e como em sua construção, o grupo amenizaria em suas obras o caráter de fragmentação da estrutural tribal, proposto por McLuhan.

Destribalização e Retribalização

Para Marshall McLuhan, sob o ponto de vista comunicativo, existiram três estágios na história humana: O mundo tribalizado, o mundo destribalizado e o mundo retribalizado.

Nas sociedades ditas como *tribais*, anteriores ao advento da imprensa, a cultura oral ganharia enorme importância para a permanência das características históricas, sociais, medicinais e comunicativas.

Era através dessa cultura que transmitiam-se os conhecimentos adquiridos durante o decorrer da história de um povo, garantindo-lhe sua sobrevivência através dos tempos.

Para difusão do conhecimento, eram organizados ritos para que os mais sábios, conhecidos como anciãos, pudessem disseminar o que foi aprendido e descoberto. Entretanto, a “dificuldade encontrava-se na limitação deste processo, pois a transmissão dependia da memória dos anciãos e de sua habilidade para transmitir às gerações futuras os padrões culturais” (GOMES, 1997, p.71).

Por sua vez, o mundo *destribalizado* caracterizou-se a partir do advento da imprensa. Antes disso, o processo de destribalização já seria iniciado com o advento da escrita, pois ela “agiu como um fator isolante, arrancando o homem da sua comunidade verbo-oral, destribalizando-o.” (GOMES, 1997, p.70). Mas, quando a imprensa de Gutenberg emergiu, uma nova era de informação teve início e, juntamente com a institucionalização do ensino, o homem agora poderia buscar o conhecimento sobre o mundo por si só, sem depender de um interlocutor para acessar certo tema.

Já o mundo *retribalizado*, para McLuhan, teve início quando, em meados do século XX, novos meios eletrônicos de comunicação de massa como a televisão e o rádio iniciariam o processo naturalmente adverso àquele propagado pela imprensa séculos antes. Para McLuhan, “uma aceleração extremamente acentuada, como a que ocorre com a eletricidade, contribui para restaurar os padrões tribais de envolvimento intenso” (McLuhan, 1964, p.40). Reconectando-se com cada vez mais indivíduos, e cada vez mais longe do seu círculo pessoal, o homem daria início ao processo de eliminação dos obstáculos im-

postos pelas fronteiras geográficas e culturais que o dividiriam do resto do mundo durante séculos. Surgiria o conhecido termo: Aldeia Global.

A televisão e o rádio permitiram o acesso fácil a informações que até então, nas sociedades destribalizadas, deveriam ser buscadas por outras vias. Restabeleceu-se, novamente, para a aquisição de informações, o contato com outros indivíduos, mesmo que, de certa forma, até aquele momento, num sentido unidirecional.

Todavia, o acesso a essa informação diferenciava-se qualitativamente daquela adquirida através dos meios impressos. Nos meios televisivos ou radiofônicos, cabe ao receptor a filtragem do conteúdo que chega, sem esforço, aos seus olhos e ouvidos. Enquanto nos meios impressos, cabe ao receptor a ação da busca e coleta dessas informações espalhadas nas milhares de publicações disponíveis, além do próprio domínio da linguagem escrita na qual se busca tal informação.

A escrita ocidental, por sua vez, no período de sua total hegemonia, também ajudou a fortalecer as identidades nacionais de seu tempo, fornecendo aos chefes de estado uma forma de padronizar suas informações, conseqüentemente, seus desejos e ordens. Por esse motivo ela foi um meio crucial para as conquistas e unificação de novos territórios nas grandes guerras da humanidade. Em outra via, suas propriedades ajudaram a criar uma dialética inerente à sua natureza: se por um lado ela permitiu a homogeneização e captura de informação por aqueles que dominavam seu código, por outro ela segregou definitivamente aqueles que, de longe, não teriam oportunidade de dominá-la. Pois, como se sabe, por muito tempo a palavra escrita ficou confinada nos limites das mais altas castas nobres e das eclesiásti-

cas. Além disso, seu caráter culturalmente limitador seria ainda mais agravado, já que, segundo Saussure, subjugada ao discurso falado, a escrita além de segregar informacionalmente indivíduos de uma mesma comunidade, ainda segregaria indivíduos de diversas outras culturas, que mal ou bem, conseguiriam comunicar-se entre si, utilizando diversas outras linguagens além daquela falada.

Com a linguagem escrita, o conhecimento tornou-se apenas acessível para aqueles que compreendem o código escrito de uma dada língua. A informação produzida com o auxílio dessa reteve-se na masmorra simbólica do signo e de lá apenas sairia quando um longo caminho para compreensão do código escrito fosse percorrido. Dentro da escrita ocidental, retomando novamente sua característica servil em relação ao discurso falado, nenhuma pista de significado poderia ser dada. A concretude da palavra, grafada em suporte, independentemente de sua apresentação tipográfica, traz consigo ao final do discurso um valor monádico atribuído à sua fisicalidade, em contraposição às escritas orientais, que conferem “expressão pictórica a significados orais. Assemelham-se ao desenho animado e são bastante canhestras, pois requerem numerosos signos para a infinidade de dados e de operações da ação social.” (MCLUHAN, 1964, p.107).

Reforça-se, então o caráter destribalizador da escrita ocidental, não apenas por retirar o homem de seu padrão de intenso envolvimento pessoal, retomado pelos *mass-media*, mas por manter dentro de seus limites, sem nenhuma possibilidade de acesso, o conhecimento traduzido de acordo com suas regras e códigos. Ou em outras palavras, informações disponibilizadas em diferentes culturas permaneceriam trancafiadas no meio impresso dentro dessas

mesmas culturas, não permitindo que indivíduos de outros círculos lingüísticos as acessassem, a menos que esses se embrenhassem na jornada de aprendizado de novas escritas.

A Poesia Concreta do grupo Noigandres

De volta à poesia, tem-se novamente a problemática das obras do grupo Noigandres: a criação de um tipo de poema que, mantendo ainda a palavra como elemento central, pudesse ser entendido por todos. Captado com cartaz, como informação instantânea e inserido num contexto urbanístico crescente, em que as relações entre os indivíduos e seus nichos tornariam-se cada vez mais intensas.

Buscando referências nos poetas pioneiros do século XIX que, a partir das discussões sobre a natureza predominantemente conotativa da arte verbal ocidental, intensificaram a busca por novas linguagens que pudessem coexistir paralelamente à linguagem escrita, somando a esta outras possibilidades de significação, o Grupo Noigandres pautaria a produção de suas obras naquilo que ficaria conhecido como poema Verbi-voco-visual.

Como indica seu próprio nome, um poema centrado, conjuntamente, nas significações verbal, sonora e visual. Um tipo de escrita que, com o auxílio de outros meios não verbais, não mais segregaria, mas potencializaria o acesso às informações contidas na estrutura do poema.

Parecia claro para o Noigandres que o primeiro passo a ser tomado para engendrar uma nova modalidade de poesia seria mudar a própria estrutura da arte verbal ocidental. E por isso, uma poesia baseada na “estrutura lógico-discursiva das línguas ocidentais, linear, de princípio/meio/fim, que conceitua

o mundo por espaços estanques, não relacionados, já não basta para dar expressão ao mundo da provisoriedade, do instante.” (CAMARA, 2000, p. 41).

Buscou-se, com inspiração na arte (e na escrita) oriental, estabelecer a “passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao ritmo espacioso-temporal” (CAMPOS, 1975, p.41). E, a partir daí, pôde-se conceber o poema estruturalmente, pensando no “espaço gráfico como agente cultural. Espaço qualificado: estrutura espacioso-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear.” (CAMPOS, 1975, p.156).

Uma vez distribuídas graficamente no espaço do suporte, não mais meramente em seqüência linear, as palavras ganhariam impulso para adentrar em diversos outros universos sígnicos.

E essa disposição beneficiaria, entre outras coisas, a concretização da própria visão que os poetas do grupo constituiriam da palavra. Para eles, ela não deveria conter apenas seu significado corrente, institucionalizado, mas antes, sugerir novas possibilidades semânticas a partir das tomadas mais variadas. A poesia jogaria com a tensão interna dos fatos historicamente constituídos da palavra. Dados que o poeta não pode ignorar, mas, ao mesmo tempo, tenta ultrapassá-los; ele quer suscitar novos horizontes, fazer com que a palavra torne-se um objeto convexo, refletindo para várias direções novos raios semânticos.

Com a disposição das palavras no espaço, estas que, para Augusto de Campos, são instrumentos dos poemas: “*frase/palavra/sílaba/letra(s)*”¹, as relações de ênfase, e parentesco poderiam ser explicitadas. A quebra, interposição, o amalgamento dos instrumentos definem novos termos usados para caracterizar a produção concreta. É o caso da pa-

lavra-valise que seria “quase que uma contraparte verbal do ideograma através da palavra, que já não mais secciona, mas incorpora em um ‘continuum’ os vários elementos da ação ou da visão. Nela se procura preservar aquela ‘qualidade de uma contínua pintura em movimento’ (CAMPOS, 1977, p.58). Nas palavras de um Bocage, a poesia como “Lo-quaz pintura”.

Esse tipo de palavra se desenvolvia dentro do método ideográfico da Poesia Concreta, que:

“se caracteriza pela disposição das palavras no espaço, uma organização paratática em que os significados se interseccionam pelas semelhanças gráficas e fônicas dos significantes articulados em espelhamentos e fusões a gerar associações e significações.. Com isso, uma palavra se presentifica em várias, amplia seus significados, prisma-se, cada unidade pertencendo não a uma parte do discurso, mas ao todo, a uma identidade estrutural, à homologia estabelecida pelas coincidências e pelas diferenças.” (CAMARA, 2000, p. 52)

Juntamente com esse recurso amplamente utilizado, o estabelecimento de relações fisiognômicas e a exploração de outros cercos lingüísticos beneficiariam a Poesia Concreta na sua busca por uma “linguagem sem fronteiras”.

A relação fisiognômica, também ativada pela disposição gráfica dos elementos no espaço, baseia-se na personificação dos instrumentos em objetos citados no poema ou, ainda, que tenham relação com o contexto da obra. O fisiognomismo, nesse caso, seria quase como uma prosopoéia visual, dando vida imagética a uma seqüência inanimada, ou tornando icônico, figurativo aquilo que antes era apenas simbólico. Em exemplos como *Eis os amantes* (Poetamenos, de Augusto de Campos), *Ovo Novo* (Haroldo

de Campos), *Pluvial e Terra* (Décio Pignatari), a iconização do texto torna evidente uma relação de retroalimentação entre texto, imagem, complementando e suplementando seus significados. O texto apresentado como imagem; a imagem, por sua vez, contendo o texto.

Já do lado lingüístico da poesia, o da significação verbal, os poetas concretos, especialmente Augusto de Campos, dedicaram, durante a criação de muitos seus poemas, uma preocupação no preenchimento semântico da obra verbal com signos de diversas línguas, mas inseridos num contexto consonante.

Diversas palavras eram construídas para que constituíssem significação não só na língua portuguesa, mas também em outras línguas. Retoma-se a questão da palavra convexa, que tem seu significado instituído, mas que por inúmeros jogos tipográficos, cromáticos e espaciais ascende sua capacidade signica: torna-se uma pluralidade de significados num só significante. Tome-se como exemplo o caso da série Poetamenos, de Augusto de Campos, que, além dos já citados recursos gráficos e palavras-valise, presentificaria no mesmo poema palavras oriundas do espanhol, inglês, francês e alemão, estimulando múltiplas leituras dentro da mesma obra.

Conclusão

Leituras estas possíveis não apenas pela entrada verbal, contudo, concomitantes com outras formas de linguagem. A visão do poema como uma obra verbal, mas ao mesmo tempo visual, de estrutura definida e captável. Poema Variável, em relação ao seu ponto de vista lingüístico e, por esse motivo, obra fundamentalmente aberta, mas uma abertura

controlável, já a estrutura do poema é invariável. A relações entre seus elementos propiciam 'n' leituras a partir do ponto de vista cultural e pessoal do fruidor. Este último procura desvendar e descobrir na estrutura do poema relações entre suas palavras, sujeitos, imagens, espaços. O poema concreto permite ao leitor inferir sobre seu objeto, preencher as lacunas deixadas pelo poeta e, assim, descobrir novos significados contidos na formação verbi-voco-visual da obra.

Não se trata de uma escrita que permite o restauro do envolvimento pessoal, até porque (como já foi visto anteriormente ao relatar sobre a natureza destribalizadora da escrita), a leitura, na maioria das vezes, implica em isolamento do eu ou num estado de interiorização. Mas, de outra forma, um tipo de escrita que permita a diferentes pessoas, de diferentes contextos culturais o acesso a informações potencializadas dentro de uma mesma obra.

Nesse sentido, uma escrita não implosiva, que não direciona a informação ao seu centro linguístico, mas antes uma escrita explosiva, emitindo para diversos lados, todos os signos inscritos no seu corpo estrutural. Se não uma escrita retribalizante, ao menos uma escrita que, fundamentalmente amenizaria em sua apresentação o caráter destribalizador da linguagem impressa ocidental.

Notas

Fábio D'Almeida Lima Maciel é graduado em Artes e mestrando em Artes na ECA-USP.

¹Em CAMPOS, Augusto de et al. Teoria da Poesia Concreta. Duas Cidades, São Paulo:1975

Referências

MCLUHAN, Marshall. A Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensão do homem. São Paulo, Cultrix: 1964.

CAMARA, Rogério. Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

CAMPOS, Augusto de et al. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1977.

GOMES, Pedro Gilberto. Tópicos de teoria da comunicação. São Leopoldo: Unisinos, 1997. 126 p.