

# POESIA MODERNA, CONCRETA E CONTEMPORÂNEA DE VANGUARDA<sup>1</sup>

## THE VANGUARD OF MODERN, CONCRETE AND CONTEMPORARY POETRY

---

*Daniele Soares Carneiro<sup>2</sup>*

---

**RESUMO:** Neste artigo aborda-se a poesia concreta como poesia de vanguarda, revisitando suas origens no modernismo francês, e sua influência na poesia contemporânea. A base teórica utilizada inclui conceitos sobre arte moderna de Charles Baudelaire (BOURDIEU, 1996), considerações a respeito dos poetas franceses modernos de Paul Valéry (1991), o apanhado da vanguarda europeia e do modernismo brasileiro de Gilberto Mendonça Teles (2009), manifestos e textos críticos de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos (2006), que definem e estabelecem a poesia concreta no Brasil. A partir desse quadro, mostram-se traços da poesia concreta encontrados nas obras de poetas brasileiros do século XXI, reapropriando-se do legado dos modernistas e dos escritores do movimento concretista das décadas de 1950 a 1960.

**Palavras-chave:** Modernismo. Poesia concreta. Poesia contemporânea.

**ABSTRACT:** In this article concrete poetry is approached as vanguard poetry, revisiting its origins in the French modernism, as well as its influence in contemporary poetry. The theoretical background that was used here includes concepts about modern art by Charles Baudelaire (BOURDIEU, 1996), considerations on the modern French poets by Paul Valéry (1991), the European vanguard and the Brazilian modernism overview by Gilberto Mendonça Teles (2009), manifestos and critical texts by Augusto de Campos, Décio Pignatari and Haroldo de Campos (2006), which define and establish concrete poetry in Brazil. From this scenario, some traits of concrete poetry are exposed which can be found in the works of Brazilian poets of the 21st century, who reappropriated the legacy of the modernists and of the writers that took part in the concrete movement in the 1950s and 60s.

**Keywords:** Modernism. Concrete poetry. Contemporary poetry.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 25 de setembro de 2015 e aceito em 20 de novembro de 2015. Texto orientado pelo Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE).

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária da UNIANDRADE.  
E-mail: dscarneiro@gmail.com



## INTRODUÇÃO

O desenvolvimento e a afirmação da poesia concreta no Brasil devem muito ao movimento vanguardista de arte moderna iniciado entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX na França. Charles Baudelaire (1821-1867) encontra-se entre os pioneiros da modernidade poética francesa. Sua obra mais celebrada, *As flores do mal*, revelou o que significavam os ideais daquela nova geração de poetas e artistas – ter a liberdade de criar intelectualmente, mesmo que o conteúdo da obra não estivesse adequado a normas sociais ou convenções literárias, sacralizar a arte, colocá-la como objeto de exaltação da vida, dos prazeres, do amor, desconectada da concepção do utilitarismo burguês, sem que ela tivesse que prestar qualquer conta à sociedade (BOURDIEU, 1996, p. 156).

Paul Valéry recorda que os poetas franceses, antes de Baudelaire, eram quase que insignificantes aos olhos dos estrangeiros, visto que se tratava de um fazer poético em que as produções continham limitações em decorrência do temor em relação ao ridículo e ao exagero, reprimindo muitas vezes os modos de expressão, com um gosto pela clareza imediata, sem rodeios, pela inexorável prosódia e entonação (VALÉRY, 1991, p. 19). Assim, as *Flores do mal* lançaram a poesia francesa para além de suas fronteiras. Tornou-se uma obra lida pelo mundo afora, encarnando a própria modernidade, porém sem idealizações políticas ou filosóficas. Os versos de Baudelaire são “encanto, música, sensualidade abstrata e poderosa” (p. 27). Também há neles “uma combinação de carne e de espírito (...) uma aliança raríssima da vontade com a harmonia que os distinguem nitidamente dos versos românticos, como distinguem nitidamente dos versos parnasianos” (p. 27). Tal distinção era exatamente o que Baudelaire almejava, conforme sua busca implacável por desatar as amarras de sua arte com qualquer vínculo, seja em relação ao romantismo ou a outro qualquer que restringisse sua liberdade de criação, como as exigências de um editor comercial, tipo que Baudelaire rechaçava.

Já no Brasil os princípios do espírito moderno francês transmitiram-se por meio de personalidades como Graça Aranha (1868-1931), que morou na Europa entre 1900 e 1921, tendo absorvido toda a renovação literária que se passava por lá naquele período, e que foi um dos responsáveis pelo movimento da Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo (TELES, 2009, p. 409 e 410).

Essa nova abordagem artística que começou na França e se espalhou pelo Brasil e pelo mundo revolucionou a forma de escrever poesia, trazendo inovações que marcaram a história da literatura com uma estética nunca antes colocada em prática. De igual maneira, o concretismo brasileiro das décadas de 1950 e 1960 desponta como novidade para o fazer poético, nesse caso com uma apropriação da forma e do espaço como nunca o foi exercitado antes, ao menos



com tal radicalidade, e que se firmou como um importante alicerce para a poesia que temos hoje no país.

## AFINIDADES ENTRE A *BELLE ÉPOQUE*, O MODERNISMO BRASILEIRO E A POESIA CONCRETA

A *Belle Époque* foi o período, entre o final do século XIX e o início do século XX, em que surgiu uma miríade de correntes filosóficas, científicas e literárias provenientes do realismo-naturalismo. Foi quando irromperam os poetas boêmios frequentadores dos cafés e *boulevards*. Tais correntes aliavam o culto à modernidade, originário das inovações científicas e do esgotamento das teorias estéticas tradicionais, as quais não estavam mais de acordo com as novas formas daquele íterim (TELES, 2009, p. 55).

O conjunto de inovações científicas foi trazido basicamente pela Revolução Industrial, que provocou o êxodo rural através da substituição do trabalho artesanal pelo assalariado (SÓ HISTÓRIA, 2015), expulsando a população do campo para as grandes cidades, as quais inchavam mais a cada dia, onde despontavam as figuras do burguês e do operário, do homem de negócios e do homem do mundo. Especialmente a iluminação pública, primeiramente a gás e depois elétrica, alterou profundamente os costumes citadinos. A iluminação noturna trouxe o avivamento das atividades neste período. Isso então favoreceu a boemia dos artistas, que passaram a dispor de mais tempo para suas deambulações pela cidade.

Em pouco tempo, mesmo novas correntes são consideradas ultrapassadas, como por exemplo o simbolismo. Mas antes disso Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé já haviam dado o primeiro passo na ruptura com a poesia de seu tempo, levantando a bandeira da renovação literária na França.

Baudelaire, no soneto *Correspondências* (publicado em *As flores do mal*, 1857), faz alusão às florestas de símbolos e a correspondências sonoras, visuais e olfativas entre imagens, construindo as bases, dessa forma, para o deslanche da corrente simbolista na literatura francesa.

[Baudelaire] desenvolve a teoria sinestésica e aceita a teoria da linguagem universal, em que as analogias correspondem a revelações metafísicas, identificando-se portanto com os símbolos, elementos concretos através dos quais as coisas materiais se ligam às espirituais que se dissolvem “numa tenebrosa e profunda unidade”. Desenvolvendo a teoria



popularizada por Baudelaire, os simbolistas deram ao símbolo outras funções; as pesquisas sobre o subconsciente e a predominância deste nas artes contemporâneas acabaram por incorporar o símbolo definitivamente como uma das forças expressivas da linguagem poética. (TELES, 2009, p. 60, ênfase no original)

Arthur Rimbaud (1854-1891), autor de *Une saison en enfer*, de 1873, cuja tradução no Brasil levou o título de *Uma temporada no inferno* (RIMBAUD, 2006), desenvolveu uma poética revolucionária que influenciaria inúmeros artistas depois dele. Em *Alquimia do verbo*, ele expõe sua técnica: “Eu inventei a cor das vogais! (...). Regulei a forma e o movimento de cada consoante (...) um verbo poético acessível, mais cedo ou mais tarde, a todos os sentidos (...). Havia uma boa parte de velharia poética na minha alquimia verbal” (RIMBAUD, citado em TELES, 2009, p. 64). Neste trecho percebem-se com clareza os elementos que viriam a ser constitutivos do simbolismo: a mistura de todos os sentidos (visuais, sonoros, olfativos, táteis e gustativos); o movimento das consoantes; os ritmos; tudo bastante característico da obra de Baudelaire descrita acima. Já a velharia poética de que fala Rimbaud pode ser tudo o que veio antes dele, desde a antiguidade. Mas o que este poeta trouxe de novo foi o devaneio surreal: “Eu me habituei à simples alucinação: via claramente uma mesquita no lugar de uma usina, uma escola de tambores feita por anjos, caleças nas estradas do céu, um salão ao fundo de um lago; monstros, mistérios” (p. 65). Além disso, esse poeta expressou a variedade de temas por que se interessava: inscrições de porta, iluminuras, literatura obsoleta, contos de fada, livros eróticos, livros infantis, óperas, entre vários outros (p. 64). Isso quer dizer que qualquer coisa poderia ser objeto de seu interesse e, portanto, serviria para a sua arte. Contudo, ele descreve esse gosto e as visões que tinha como loucura. Mal sabia ele que mais tarde surgiria o dadaísmo e o surrealismo, escolas que marcaram a arte moderna.

Quanto a Paul Verlaine (1844-1896), foi um poeta que contribuiu com sete poemas para a coletânea *Parnasse contemporain* (1866), a qual semeou o parnasianismo. Contudo, neste mesmo ano ele lançou *Poèmes saturniens*, um livro que revelava uma boa carga de influência da poética baudelairiana. A partir daí ele publica outras obras de cunho também simbolista (TELES, 2009, p. 67). A totalidade de seus poemas traz uma musicalidade exacerbada e a metalinguagem que o ajudaram a suplantar o parnasianismo. “Superando os padrões parnasianos e desenvolvendo o legado inventivo de Rimbaud, seu texto passou imediatamente a ser estudado e assimilado pelos jovens poetas, repartidos nessa altura entre Verlaine e Mallarmé” (p. 68).

A respeito de Stéphane Mallarmé (1842-1898), suas produções iniciais tinham o embasamento em Baudelaire, mas com o passar do tempo seus versos foram modificando-se no sentido de requererem a atuação do receptor. Por



isso o caráter hermético e multifacetado de sua poética. Muito do que ele escrevia podia ter mais de um significado e então havia uma tendência de talvez nunca ser apreendido completamente, dependendo da reapropriação ou da recriação de cada leitor.

Enfim, apesar das diferenças entre as artes de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, os pontos comuns entre suas obras são: a quebra de correntes poéticas em voga nas suas respectivas épocas, a inventividade e o uso de temas da vida moderna, como os manequins e a cidade do poema *Os cegos* ou o frenético alarido da rua do poema *A uma passante*, ambos de Baudelaire (2006). Também a mistura de imagens e elementos velhos e novos de Rimbaud (*Alquimia do verbo*): a usina e a mesquita; os livros eróticos e os contos de fada; as lojas fechadas e os becos (RIMBAUD, citado em TELES, 2009, p. 64-65); além dos cafés; da lama das calçadas; do ônibus e dos operários de *O ruído dos cafés*, de Verlaine (citado em ESCAMANDRO, 2015). Por fim, o estado onírico ou de embriaguez que é objeto frequente dos poemas de Mallarmé e que pode associar-se à vida do boêmio ou artista das grandes cidades.

Se fizermos um recorte da poesia moderna no Brasil a partir da Semana de Arte Moderna (1922), será transparente o fato de que se trata de uma época em que se tentava ir além das correntes do romantismo, do parnasianismo e do simbolismo, o mesmo que ocorrera na França. Lá predominava "o ideal de uma Arte 'construtiva', em oposição às inúmeras tendências 'destrutivas' documentadas nos diversos *-ismos* das duas primeiras décadas do século XX" (TELES, 2009, p. 193, ênfase no original).

Isto posto, toma-se o brasileiro José Pereira da Graça Aranha, um escritor e diplomata que residiu na Europa por 21 anos, até 1921. Foi ele um dos líderes responsáveis por introduzir oficialmente o movimento do chamado espírito moderno europeu, inspirado pela montagem do *Congrès de l'Esprit Moderne* – que efetivamente não aconteceu, por falta de acordo entre os organizadores – o qual estava programado para o mesmo ano da Semana de Arte Moderna, 1922 (TELES, 2009).

A conferência de abertura da Semana de Arte Moderna foi proferida por Graça Aranha, intitulada *A emoção estética na arte moderna*, em 13 de fevereiro de 1922. Nesse discurso ele liberta os artistas, em suas formas de expressão, de qualquer academia ou escola, de critérios de bom gosto ou de infrutífero bom senso, de cânones objetos de mera imitação. Declara também o subjetivismo, a vaga percepção do infinito na qual reside a majestosa emoção artística proveniente do som, da forma e da cor. Considera inclusive cada artista com seu pensamento independente, sua interpretação da vida e da natureza, sua emoção estética própria. A arte, na sua concepção, é tão livre que zombaria dela mesma e essa liberdade permite as maiores extravagâncias, maravilhas, absurdos e estranhamentos. Ainda, o regionalismo serviria como material literário, porém não como fim único de uma literatura que buscava o universal. O arcadismo



(neoclassicismo) é definitivamente tomado como ultrapassado, sendo enterrado, descrito como sarcófago do passado. O surto do gênio, a música alucinada, a alma brasileira, a força e a eternidade são exaltados. Afinal o que estava sendo anunciado não era um tipo de renascimento, mas uma florada artística, o nascimento da arte no Brasil em que todas as nossas sensações deveriam transformar-se em expressões estéticas (ARANHA, citado em TELES, 2009, p. 415-422).

Dando continuidade à exposição de Graça Aranha, Menotti del Picchia, em 15 de fevereiro de 1922, apresenta sua conferência denominada Arte moderna, cujo ideal era o afastamento das concepções neoclássicas, românticas, parnasianas e naturalistas, colocando um tom muito mais realista à nova tendência que proclamava. No centro desse realismo encontravam-se a mulher que trabalha fora de casa, as cidades com populações enormes, os operários lutando por seus direitos, o burguês protegendo seus lucros, o industrial, o político, a eletricidade, os carros e as usinas, todos elementos característicos da vida moderna nas grandes metrópoles (PICCHIA; SALGADO; RICARDO, 1927).

Essas duas conferências e os outros trabalhos dos brasileiros modernistas que as seguiram veiculam muitos dos pressupostos do que estava em voga na Europa em termos de concepções de arte. O futurismo italiano da primeira década do século XX, por exemplo, declarava (entre outras questões) a morte do simbolismo e do classicismo greco-latino, o ódio às bibliotecas e aos museus – locais que guardam o conhecimento adquirido nas academias e escolas – e a liberdade às palavras no verso livre, ideais que apareciam já na fala de Graça Aranha. Quanto ao expressionismo alemão, nele “tomava-se a expressão como uma impressão interior que se manifesta sob o impulso de uma intuição superior e ordenadora dos elementos de forma e conteúdo” (TELES, 2009, p. 137). Isso se aproxima da emoção estética de Graça Aranha, na qual as sensações de cada um seriam o que se transformaria em expressões estéticas. Falando-se agora do cubismo francês, havia aí o empenho em alcançar a totalidade de um objeto por meio da sua decomposição e visão dos seus variados ângulos. Tal ideia de decomposição no sentido de fragmentação surge com bastante força na visão de Mário de Andrade, outro importante ator do modernismo no Brasil, o qual produziu a *Pauliceia desvairada* (1922), livro em que se desabrochavam os primeiros poemas modernistas nacionais. Em seu prefácio à *Pauliceia*, ele diz: “Mas, se em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética (...) porque toda perfeição em arte significa destruição” (ANDRADE, citado em TELES, 2009, p. 440). Inclusive, por outro lado, Gilberto Mendonça Teles (2009, p. 151) expõe que Mário de Andrade extraiu grande parcela de sua especulação poética de uma coleção da revista francesa *L'esprit nouveau*, onde as tendências cubistas e dadaístas eram postas em discussão.

A respeito do dadaísmo, foi um movimento desencadeado em Zurique, na Suíça, o qual influenciou também o modernismo no Brasil, sendo que a



sugestão de se realizar a Semana de Arte Moderna partiu de Graça Aranha, baseado nas intenções que André Breton, uma das principais figuras do dadaísmo, tinha de executar o *Congrès de l'esprit moderne*, evento que na verdade não aconteceu, como exposto acima. No centro dos princípios do movimento como um todo estava a mais violenta ruptura estética, a improvisação, a fuga da racionalidade, a liberdade criadora do artista, a livre escolha de objetos, tudo muito similar ao que difundiu Graça Aranha.

Partindo da fase modernista brasileira, surge o concretismo como nova forma de ruptura literária. Esse movimento deu-se na fase após a Segunda Guerra mundial, quando a corrente chamada de Experimentalismo começou a desenvolver-se. Caldas argumenta que a faceta experimental naquele modo de escrever destacava o processo de criação em si, fazendo do artista um demiurgo, alguém que veiculava uma nova consciência:

Marginalizada em função de sua proposta de ruptura, a Poesia Experimental vê como obsoletas as formas tradicionais e ultrapassa fronteiras. Partindo do princípio de que nem tudo era mais passível de formulação pela linguagem convencional, o Experimentalismo recorreu a novos suportes e códigos, na tentativa de expressar aquilo que a linguagem tradicional não era mais capaz, numa proposta de redimensionamento do próprio conceito de *linguagem*, agora buscada em seu aspecto universal, transcendendo as limitações da língua.

(...)

A busca de um novo conceito de arte como estratégia de resistência a um regime político ditatorial constitui, pois, uma das tônicas do Experimentalismo. Transgredir a linguagem oficial era negar o **status quo**, e toda a sua ideologia. (CALDAS, 2015, p. 2-3, ênfase no original)

Haroldo de Campos (2006) relata que o movimento da poesia concreta no Brasil foi o primeiro entre os movimentos literários a originar-se na experiência artística mundial, simultaneamente. No manifesto intitulado *Plano-piloto para poesia concreta* (TELES, 2009, p. 562-563), publicado inicialmente em *Noigandres*, n. 4 (São Paulo, 1958), coloca-se que os precursores do concretismo seriam Mallarmé, por sua obra *Un coup de dés* (1897); Ezra Pound com *The cantos*; James Joyce, por *Ulisses* e *Finnegans wake*; Apollinaire com *Calligrammes*; Oswald de Andrade, pela concisão de seus poemas-comprimidos; João Cabral de Melo Neto com *Engenheiro* e *Psicologia da composição* (especialmente *Antiode*); para falar dos escritores. Porém, quem assinou esse manifesto foram somente os paulistas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, pois alguns dos cariocas



como Wladimir Dias-Pino, participante de outro grupo, não concordavam com a ideia de incluir nomes de estrangeiros entre os precursores do movimento, ressaltando a sua origem brasileira. Realmente a poesia concreta foi gerada no Brasil, mas as influências externas não podem ser totalmente negligenciadas.

Obras das correntes simbolista e modernista foram tomadas como base. O poema *Un coup de dés*, de Mallarmé, foi um dos que exerceu maior influência no desenvolvimento da poesia concreta. Nele há uma decomposição de temas classificados em: preponderantes, secundários e adjacentes, marcados pela diferenciação no tamanho e tipos de caracteres das letras. Assim, LE HASARD seria um motivo preponderante, havendo inclusive um esquema de ramificações e entrecruzamentos entre os temas, colocando-se as linhas em diversas posições, utilizando-se o espaço em branco num equivalente literário do contraponto musical em que a pontuação não é necessária, pois o espaço gráfico produz as pausas e intervalos requeridos (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p. 33-35). *Calligrammes*, de Guillaume Apollinaire (1880-1918), também teve uma significativa influência para os concretistas: "(...) o laço entre esses fragmentos não é mais o da lógica gramatical, mas o de uma lógica ideográfica que chega a uma ordem de disposição espacial totalmente contrária à da justaposição discursiva" (APOLLINAIRE, citado em CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p. 37). Formações como um coração, um relógio e uma gravata apareciam nessa composição. Ezra Pound (1885-1972), com *The cantos*, também serviu de inspiração à poesia concreta. Pound aplicou princípios musicais e o ideograma chinês a seus poemas, sendo que *Os cantos* se justapõem uns aos outros, seguindo os princípios dos ideogramas e não do silogismo. Ele também usa conceitos musicais como tema, resposta, contratema e fuga nessa obra. E. E. Cummings (1894-1962) foi um outro importante influenciador dos concretistas. No poema *brIght* Cummings desintegra as letras das palavras para mostrar o seu lado formal, visual e fonético em dinâmicas variadas: *star* - "s???" / "st???" / "sta?"; *bright* - "brIght" / "bRight" / "BriGht" / "????Ht" / "?????T" (CUMMINGS, citado em CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p. 40), com o intuito de obter uma equivalência simbólica em relação ao brilho estelar. Encerrando-se agora a lista dos mais ilustres precursores estrangeiros temos James Joyce (1882-1941). Em *Finnegans wake*, Joyce apresenta um tipo de estrutura na qual há uma forma circular em que cada parte é começo, meio e fim e onde se tem a unidade, o dualismo e a multiplicidade, depois novamente a unidade. O aspecto circular dessa obra a aproxima de *Un coup de dés*, de Mallarmé, em que as palavras finais são as mesmas que as primeiras, sendo que a frase inicial é a continuação da última em *Finnegans wake*.

Sobre a influência dos modernistas brasileiros na poesia concreta, evidenciam-se dois nomes. O primeiro deles é Oswald de Andrade, que lançou o *Manifesto da poesia pau-brasil*, publicado no *Correio da manhã* (1924), reproduzido por Gilberto Mendonça Teles (2009, p. 472-478), onde ele defende a poesia de raiz nacional, para exportação, contra a reprodução automática do artista fotógrafo ou do parnasiano, sem nenhuma fórmula para a contemporânea



expressão, enxergando com olhos livres, na defesa de uma língua natural e neológica. Ademais, o diferencial nos versos desse poeta foi o estilo haicai introduzido por ele. Rubens da Cunha (2015) explica que no livro *Pau-brasil* (ANDRADE, 2002) há um capítulo intitulado *História do Brasil* em que foram retomados vários textos históricos clássicos e reescritos num formato conciso, com doses de humor, parodiados em tom irônico, transformados em textos modernos. Dessa forma, o resumo de um trecho da *Carta de Pero Vaz de Caminha*, nos versos de Andrade, ficou assim: “Depois de dançarem/ Diogo Dias/ Fez o salto real” (CUNHA, 2015). O concretista Haroldo de Campos está entre os maiores estudiosos e admiradores de Oswald e por isso a grande influência de seus ideais na poesia concreta.

João Cabral de Melo Neto, como outro importante precursor dos concretistas, mostrou em *Antiode* o sentido direto das palavras, longe das metáforas e lirismos. Ali flor era simplesmente flor e nada mais além de seu sentido próprio, trazendo a linguagem direta, substantiva.

Em suma, o movimento da poesia concreta utilizou todas essas referências de escritores modernistas, acrescentando-se a elas outras do campo das artes plásticas (cubismo e futurismo) para desenvolver seus trabalhos de forma a gerar novos padrões artísticos que pudessem resistir ao contexto de política ditatorial em que vivia o Brasil, paralelo à condição bem semelhante em que viviam diversos outros países do mundo ocidental.

## DEPOIS DA POESIA CONCRETA: O RUMO DA POÉTICA DO SÉCULO XXI

Analisando-se agora a poesia do século seguinte ao das correntes modernas e concretistas, nota-se que a evolução até o novo século trouxe a dissolução do embate entre o tradicional e o moderno. Hoje as tendências se misturam e transformam-se em grande velocidade. Os variados tipos de arte e de mídia colocam-se na mesma teia de uma obra, que dialoga com outras, que pode gerar muitas outras conexões com novas criações. A poesia concreta teve um papel significativo nesse processo, visto que promoveu o elemento pictural, fazendo com que as palavras, a grafia, as línguas, os espaços fossem transpostos e recriados.

O poeta contemporâneo, dentro do contexto atual de arte pluralista, é aquele que “une os fragmentos sem apagar seus vestígios (...) exercita assim a função de pensar a arte a partir da própria arte para expor-se no mundo” (MENEGAZZO, 2015). Menegazzo fala também do trabalho de bricolagem desse poeta, que faz recortes de obras de outros artistas para transformá-los em algo novo. Esses recortes podem ser apropriações de títulos, parodiados ou não; quadros de pintores reconhecidos; filmes; romances e daí por diante. *Vaca negra*



*sobre fundo rosa*, poema de Carlito Azevedo, como exemplo, dialoga com a pintura *Quadrado preto sobre fundo branco* (MALEVICH, citado em MENEGAZZO, 2015), em que se expressa a supremacia do puro sentimento na arte e a ausência do objeto, o que foi traduzido nos versos de Carlito assim: “como a bola azul em suas mãos é a bola azul/ em suas mãos e o verão é outra bola azul em suas mãos. (...) talvez em meus sonhos/ voltem a fazer falta as três dimensões/ desse mundo espesso como uma/ vaca negra sobre fundo rosa” (p. 8).

## CONCLUSÃO

Em todo esse período estudado a poesia de vanguarda sempre foi a ovelha negra da família, aquela desbravadora que quebrou tradições seculares. Baudelaire, no século XIX, por meio de sua contestação dos valores burgueses de sua época, de sua dedicação à arte como se fosse uma deusa a ser venerada, independentemente de lucros financeiros, acabou por desenvolver – de mãos dadas com a pintura e as artes plásticas – uma escola poética vanguardista cujas raízes estendem-se até as correntes atuais, como visto.

Mallarmé aproveitou o ensejo do simbolismo iniciado por Baudelaire para ir até o seu extremo, fechando-se num hermetismo muitas vezes inacessível ao leitor comum.

Os modernistas do Brasil, desde o início do século XX, representados por personalidades como Graça Aranha, que haviam morado na Europa, retomaram as linhas de vanguarda europeias e criaram a verdadeira poesia nacional moderna, repleta dos conceitos de liberdade de criação, sem academias, sem o bom gosto tradicional e modelos de obras a serem copiados, trazendo o bom humor, o exotismo e releituras como as dos haicais feitas por Oswald de Andrade.

Mais adiante, a partir da segunda metade do século XX, o movimento concretista brasileiro apropria-se de todo o legado modernista anterior, desde Mallarmé e do simbolismo até a poesia moderna brasileira, com o diferencial no sentido de que se deu ao mesmo tempo ou no mesmo passo que outros movimentos artísticos pelo mundo, sem atrasos. Dessa vez, o poema tornou-se um objeto concreto a ser consumido por todos os tipos de receptores, mesmo aqueles que não se interessavam por poesia, os quais podiam visualizar, acima de tudo, as novas configurações gráficas, espaciais, a adjetivação por meio da grafia modificada, a não pontuação, a circularidade, além da significância dos ideogramas. Isso tudo se refletiu nos escritos dos jornais, na tipografia das publicações, nos anúncios comerciais, popularizando amplamente a arte concretista.

Já no século XXI, a arte poética ficou mais plural, agregadora, descentralizada, sem grandes rupturas ou manifestos de princípios artísticos



inovadores, rodeada por um conjunto cada vez maior de variadas tecnologias (projeção holográfica, som digital, recursos de apresentação visual gerados por diversos programas de computador, entre outros). Nota-se, é claro, que estamos no início do século, então, somente no século XXII, será possível analisar melhor, com mais clareza, o que vai representar a poética do século XXI. Porém, o caminho já está aberto para misturar as tintas das mídias, das artes, das tendências e ver no que resultará.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, O. *Pau-brasil*. 8. ed. São Paulo: Globo, 2002.

ARANHA, G. *Espírito moderno*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1925.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CALDAS, T. A. S. *Entre lacunas e protestos: Reflexões sobre o experimentalismo*. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/ii/completos/mesas/1010/tatianaalvesscaldas.pdf>>. Acesso em: 9 set. 2015.

CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê, 2006.

CUNHA, R. da. *Poeticidades e outras falas*. Disponível em: <<http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/colunistas/rcunha/rc0047.htm>>. Acesso em: 15 set. 2015.

ESCAMANDRO. *Poesia tradução crítica*. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2013/03/30/8-poemas-de-paul-verlaine-em-3-tradutores/>>. Acesso em: 6 set. 2015.

MENEGAZZO, M. A. *Quando a arte se torna poesia*. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/4722/4063>>. Acesso em: 8 set. 2015.

PICCHIA, M. del; SALGADO, P.; RICARDO, C. *O curupira e o carão*. São Paulo: Hélios, 1927.

RIMBAUD, A. *Uma temporada no inferno*. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L & PM, 2006.

SÓ HISTÓRIA. *Revolução industrial*. Disponível em: <<http://www.sohistoria.com.br/resumos/revolucaoindustrial.php>>. Acesso em: 3 set. 2015.



TELES, G. M. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*. 19. ed. revista e ampliada. Petrópolis: Vozes, 2009.

VALÉRY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

