

UM MOVIMENTO, DE DÉCIO PIGNATARI: A PARTITURA DE WILLYS DE CASTRO

Rafael Silva Lemos / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

RESUMO

Este artigo trata do poema *um movimento* de Décio Pignatari e apresenta a partitura de verbalização do poema composta por Willys de Castro. Através de uma análise semiótica e linguística, temos por objetivo explicitar as relações visualidade-musicalidade contidas no poema e na composição, entendidas como um processo de tradução, onde é possível notar a transposição da estrutura do poema para a música.

PALAVRAS-CHAVE

poesia concreta, tradução intersemiótica, vanguarda.

ABSTRACT

This paper deals with the poem *um movimento*, by Décio Pignatari and presents the speaking sheet of the poem, composed by Willys de Castro. Through a linguistic and semiotic analysis we have, as an aim, expose the relationship between visual and musical dimensions contained both in poem and composition. This relationship will be understood here as a process of translation where it is possible to notice the transposition of the structure of the poem to the music.

Keywords

concrete poetry, intersemiotic translation, avant-garde

Introdução

O primeiro recital de poesia concreta ocorreu no dia 3 de junho de 1957 no Teatro Brasileiro de Comédia. A partir de partituras elaboradas por Willys de Castro, o grupo vocal Movimento Ars Nova realiza a verbalização dos poemas concretos. O objetivo da apresentação funciona como argumento para refutar a crítica da impossibilidade de verbalização da poesia concreta, além de pôr à prova os postulados dos poetas concretos transpostos à execução vocal dos poemas. Constavam também no programa composições de música de vanguarda (segundo Diogo Pacheco¹). Talvez o mais proveitoso deste recital tenha sido notar que “grande afinidade formal e evolutiva aproxima estas duas modalidades da arte” (PACHECO *apud*

¹ Não tivemos acesso a uma cópia do programa.

CASTRO, 2013, 36), a poesia e a música, uma avaliação que corrobora as impressões dos poetas de *noigandres*.

Ainda que não com a mesma sofisticação e inventividade, estas partituras antecedem em anos o trabalho de composição do grupo Música Nova a partir de poemas concretos. Pertencentes ao acervo do Instituto de Arte Contemporânea, estas partituras são ainda hoje muito pouco estudadas, tendo ganho visibilidade apenas recentemente nas exposições retrospectivas da obra de Willys de Castro no próprio IAC (2012) e na Galeria Almeida e Dale (2015), esta última onde foram tiradas as fotos que constam no artigo.

O poema

O poema *um movimento*, de Décio Pignatari, é emblemático no surgimento e desenvolvimento da poesia concreta brasileira. Tendo aparecido pela primeira vez na *noigandres 3*, o poema faz parte do primeiro conjunto de poemas notadamente reconhecidos como concretos. Já estão presentes ali os principais elementos que caracterizariam a fase heróica da poesia concreta brasileira: o aproveitamento consciente do branco da página refletido na construção não-versificada – mas nem por isso menos rigorosa –, o isomorfismo entre fundo e forma que concede a noção de ritmo e iguala o poema em termos de informação e estrutura (i.e., a informação que o poema comunica é sua própria forma), a fonte Futura.

No texto *poesia concreta: organização*, o próprio Décio enumera este poema ao lado de outros no que entende ser o primeiro momento da composição concreta. Neste grupo, diz, “o isomorfismo [...] tende à fisionomia e a um movimento imitativo do real (*motion*). Pode-se dizer que, nesta fase, predomina a forma orgânica” (CAMPOS, 2006, 128-129). Por forma orgânica, entende-se aqui uma maior liberdade com relação à forma: no poema *um movimento*, p. ex., o que o rege, especialmente em seu aspecto visual e sonoro, é a constante **m**, seja formando a coluna que corta o poema ao meio, seja em suas relações periféricas com outras letras/fonemas (o par {m,n}, as relações com outras consoantes: **cam**[po],**com**[bate], [mira]**gem**). As palavras, no entanto, dispostas de um lado e de outro da coluna **m**, articulam o campo de leitura semântico-linear do poema de forma menos rigorosa que o cerne, deixando esta parte da composição, por assim dizer, livre de uma estrutura puramente racional, com algumas palavras chegando mesmo a não participar diretamente das relações de **m** (como

“puro” e “vivo”, que tem sua relação *vocovisual* - com “nuvem” e “num” estas sim formantes da articulação principal do poema – dada pela letra u e pelo fonema /u/²). Dispostas em torno (espaço) e, em maior ou menor grau, em função do eixo do poema, as palavras atingem de maneira eficaz o ritmo (tempo), dando a conhecer suas relações estruturais apenas com o lance de um olhar em direção ao poema: “... compreender sintético-ideograficamente ao invés de analítico-discursivamente” (APOLLINAIRE apud CAMPOS, 2006, 215).

um
 movi
 mento
 compondo
 alem
 da
 nuvem
 um
 campo
 de
 combate
 mira
 gem
 ira
 de
 um
 horizonte
 puro
 num
 mo
 mento
 vivo

décio pignatari

Décio Pignatari (1927-2012)

um movimento

(Fonte: *Teoria da Poesia Concreta*)

A frase de Apollinaire mencionada acima e que aparece no *plano-piloto para poesia concreta* esclarece de maneira concisa o que está posto em questão: o que caracteriza o engenho

² “vivo” não possui, evidentemente, a letra ‘u’ ou o fonema /u/, mas a palavra se associa com as demais ritmicamente pela posição da tônica (PU-ro, VI-vo, NU-vem, NUM). Além disso, no quadro fonético do português /i/ e /u/ funcionam como um par por oposição, sendo, entre as vogais fechadas, respectivamente, as extremidades anterior e posterior do quadro.

poético enquanto tal, isto é, enquanto constelação sígnica com diferenças em relação à prosa do discurso e ao discurso da prosa, é justamente a forma como estes signos são postos em relação uns com os outros, tendo por limite de execução das possibilidades o já referido branco da página. O que rege fundamentalmente a poesia não é a lógica discursiva, que consiste em encaixar símbolos numa forma coerente, tendo por fim a transmissão de uma informação subjacente ao discurso. Susanne Langer, citada por Augusto de Campos (apud CAMPOS, 2006, 158), categoriza a poesia da seguinte forma: “O material da poesia é a linguagem [...] o que é criado é uma aparição composta e ordenada de uma nova experiência humana” e “Pensamos nela (na linguagem) como um artifício para a comunicação entre os membros de uma sociedade. Mas a comunicação é apenas uma, talvez nem mesmo a primeira, de suas funções”. Assim entendido, o que está sendo propriamente comunicado na poesia não é uma mensagem sob signos, mas a própria articulação destes signos (i.e., sua forma). No caso de *um movimento*, o poema seguramente pode ser lido de forma linear, como discurso. Não é esta compreensão, porém, que nos chama a atenção, que torna o poema eficaz enquanto invenção, enquanto tentativa de “uma nova experiência humana”. Esta se dá primeiramente – mesmo antes da leitura – em seu aspecto plástico, visual e, em seguida, após a leitura, em seu aspecto sonoro. Acompanhando ainda o pensamento de Susanne Langer: “O fato de que a ilusão primária de uma arte possa aparecer, como um eco, como ilusão secundária em outra, dá-nos uma sugestão da comunidade básica das artes. Como o espaço pode aparecer subitamente na música, o tempo pode ser inserido nas obras visuais” (apud CAMPOS, 2006, 144-145). Assim sendo, a lógica da poesia encontra-se mais aparentada à pintura ou à música que à prosa, sua “irmã-em-matéria”.

Ainda no terreno da diferenciação de prosa e poesia, esta última se encaixa no conceito de “informação estética”, criado por Max Bense e apresentado aos leitores brasileiros por Haroldo de Campos: “A ‘informação estética’ transcende a semântica, no que concerne à ‘imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos’ [...] Enquanto a informação documentária e também a semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras [...], a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (CAMPOS, 2013, 32-33). Não existe a possibilidade, portanto, de comunicação da informação contida em um poema de duas formas

diferentes. Se há um discurso da poesia, este é sintético, na medida em que ele se vale sempre, somente e cada vez de tantas e tais palavras das quais necessita. A “gramática” da poesia é de ordem relacional: para sua eficiente composição e comunicação, o poema não precisa ser correto ou completo em termos de uma normatividade. Basta que os elementos do poema – não idéias, antes palavras – se inter-relacionem de forma eficiente. Esta inter-relação é a condição para aquilo que Peirce denomina “o mais elevado tipo de síntese”, aquele em que “a mente é compelida a realizar não pelas atrações interiores dos próprios sentimentos ou representações, nem por uma força transcendental de necessidade, mas, sim, no interesse a da inteligibilidade [...] e isto a mente faz através da introdução de uma idéia que não está contida nos dados [...] mostrar relações entre elementos que antes pareciam não ter nenhuma conexão necessária” (PEIRCE, 1999, 17). Em *um movimento* esta síntese a partir dos componentes é justamente o que gera a noção de movimento do poema, afinal, o poema em si não se move na página! É a multiplicidade e superposição de leituras que exhibe sua estrutura relacional e torna possível que a síntese intelectual converta estes dados gráfico-sonoros em movimento. Décio escreve: “Na poesia concreta, o movimento tende à simultaneidade, ou seja, à multiplicidade de movimentos concomitantes. Ritmo: força relacional” (CAMPOS, 2006, 128).

Nesta multiplicidade de movimentos, Décio assume uma posição defendida por Haroldo de Campos no manifesto *olho por olho a olho nu*, onde diz que “a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL uma dimensão ACÚSTICO-ORAL uma dimensão CONTEUDÍSTICA [...] essas 3 dimensões 3 se mútuo-estimulam num circuito reversível liberto dos amortecedores do idioma de comunicação habitual” (CAMPOS, 2006, 74)³. Isto significa que a forma – dimensão gráfico-espacial do poema -, ao mesmo tempo em que evidencia as relações do poema, também determina e é determinada (i.e., se “mútuo-estimulam num circuito reversível”) pelo ritmo, pela dimensão acústico-oral do poema. Comunicando sua forma-ritmo, o conteúdo do poema, assim como sua superfície, é sua própria estrutura. Podemos dizer, assim, que na poesia concreta, a questão gráfica é também – ou como “eco”, aproveitando o termo empregado por Langer – uma questão musical e sua musicalidade também é, uma vez que não difere da estrutura, sua informação.

³ Este manifesto é escrito de forma a aproveitar o espaço da página como elemento funcional. No intuito de tornar a leitura mais fluente e o sentido semântico do manifesto mais facilmente apreensível, optamos na citação por adaptá-lo à forma linear.

Isto não é, claro, uma exclusividade da poesia concreta, a necessidade de investigar a associação dessas dimensões é evidente nas vanguardas do século XX. No já mencionado manifesto, Haroldo de Campos coloca: “POESIA CONCRETA = poesia posicionada no mirante culturmorfológico ao lado da PINTURA CONCRETA / MÚSICA CONCRETA / guardando as diferenças relativas mas – não se trata da miragem da obra de arte total – compreendendo as necessidades comuns à expressão artística CONTEMPORÂNEA” (CAMPOS, 2006, 75)⁴. Estas “necessidades comuns” perpassarão os diversos campos da arte também no Brasil: o poema *um movimento* ganhará, por exemplo, música de Willy Corrêa de Oliveira e, ainda, uma partitura de verbalização composta pelo artista plástico Willys de Castro. É nesta última que reside o interesse deste artigo.

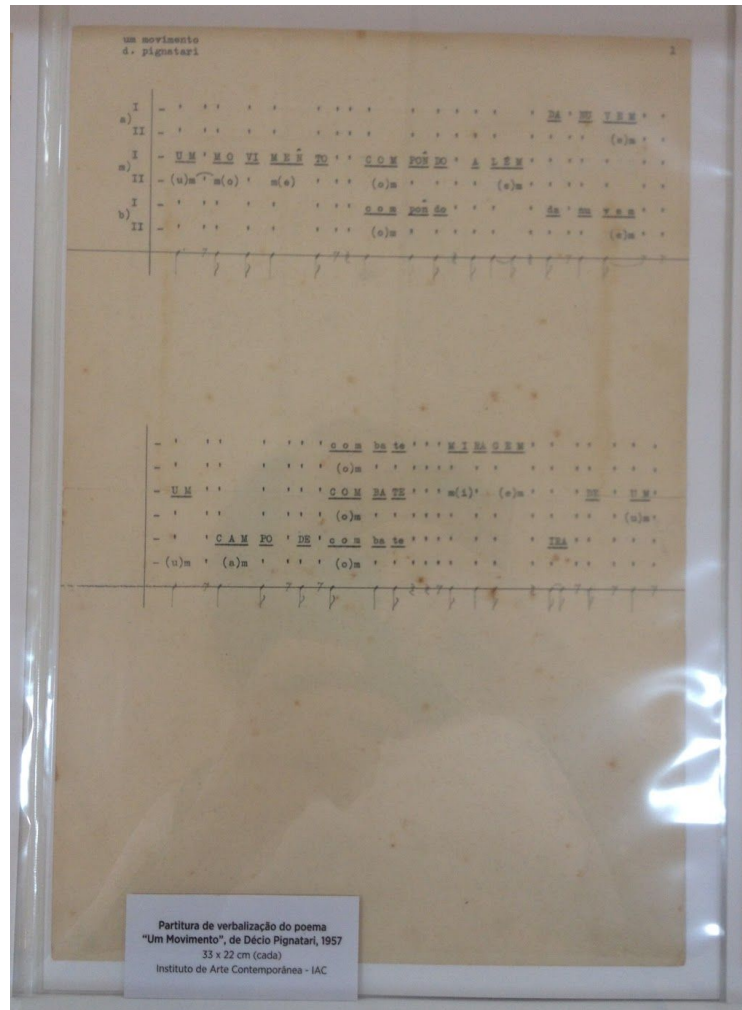
A Partitura

Conforme antecipado na introdução deste texto, um dos problemas levantados à época do nascimento da poesia concreta dizia respeito à impossibilidade de sua verbalização devido ao seu caráter predominantemente visual. Diogo Pacheco, num artigo na revista *Ala Arriba* de maio de 1957, no entanto, ao colocar o problema de forma concisa, aponta também para sua solução:

Esta afirmativa [de impossibilidade de verbalização da poesia concreta] só poderá ser lógica se se referir a uma maneira tradicional de ‘dizer’ poemas. Mas é claro que se a poesia concreta revoluciona a forma [...] também a sua verbalização tende a ser modificada, para que todo o conteúdo verbal do poema seja inteligível. [...] Um poema concreto reclama uma leitura nova, capaz de tornar compreensível seu conteúdo visual” (PACHECO *apud* CASTRO, 2013, 36-37).

Este intento, de modificar o entendimento do que pudesse ser a verbalização de um poema é realizado por Willys de Castro em sua partitura. Elaborada para seis vozes – duas agudas, duas médias e duas graves –, a composição repete o poema duas vezes, buscando transpor os aspectos mais evidentes da visualidade de *um movimento*, recriá-los em forma sonora. Exemplo disto é a coluna vertebral do poema, os **m** (agora, vocalizados, fonemas /m/). No intuito de enfatizá-los como eixo central, a partitura indica que sejam ditos sempre por ao menos duas vozes, ressaltando-os em relação às demais sílabas do texto.

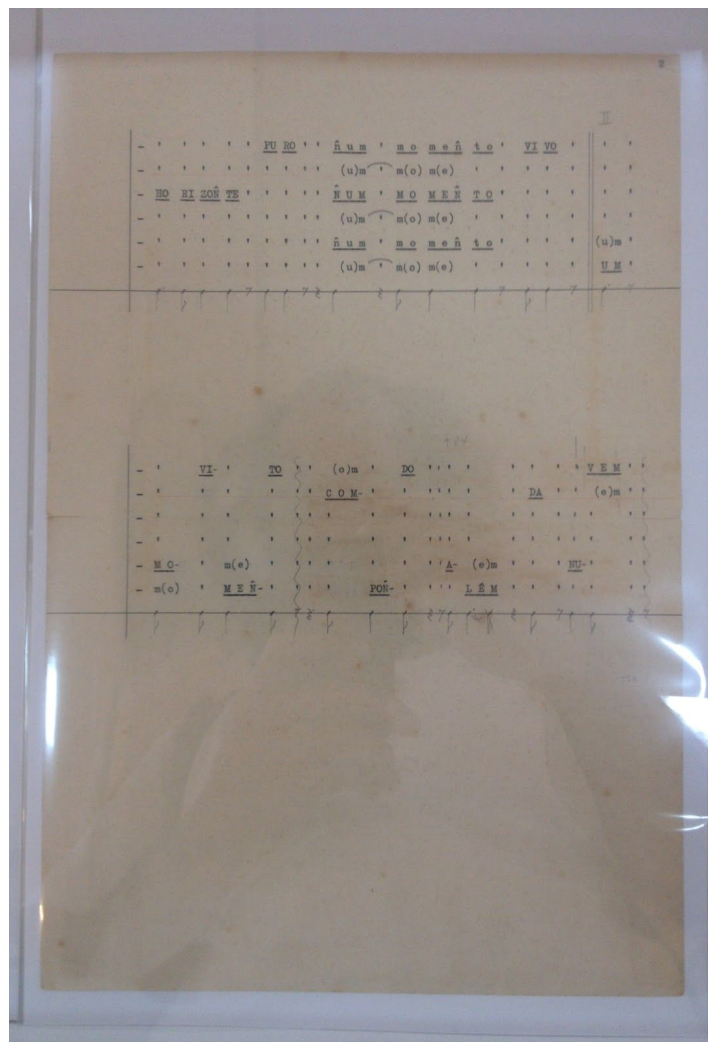
⁴ Novamente o manifesto foi adaptado à forma discursiva-linear.



Willys de Castro (1926-1988)
Partitura de verbalização de *um movimento*, de Décio Pignatari, página 1

Pedro Xisto, num artigo também datado de 1957, no jornal *Folha da Manhã* comenta sobre o poema: “composição dinâmica, elástica, ao longo e em torno de um eixo vertical – a série de letras m (a letra de arranque e sustentação das palavras-chave: movimento e momento [...]) duas linhas de força, conjugadas para a ascensão movimento ao “campo de combate”: a linha reta, vertical, agressiva e a linha sinuosa, insinuante, sugestiva” (XISTO, 1957, 2). Willys parece entender também essas duas palavras como sendo a chave do poema: em sua composição, as sílabas tônicas destas palavras estão marcadas com um acento circunflexo, ainda funcionando como sinal de ênfase ao executante da partitura. Acompanhando este sinal, a linha melódica monótona inferior indica para estas sílabas, longas, o dobro de duração das demais. Da mesma forma que valoriza essas palavras-chave e o eixo **m**, Willys cuida também

de deixar as demais sílabas distribuídas entre as vozes, sugerindo a sinuosidade que compõe o “campo de combate”, o “lado de fora” do poema, ao passo que as palavras essenciais (além das duas palavras-chave já mencionadas) a uma maior inteligibilidade e significação do poema (“compondo”, “combate”) são igualmente faladas por várias vozes, artifício que, numa partitura de uma nota só, serviria para garantir evidência à estes momentos da recitação através da intensidade.



Willys de Castro (1926-1988)
Partitura de verbalização de *um movimento*, de Décio Pignatari, página 2

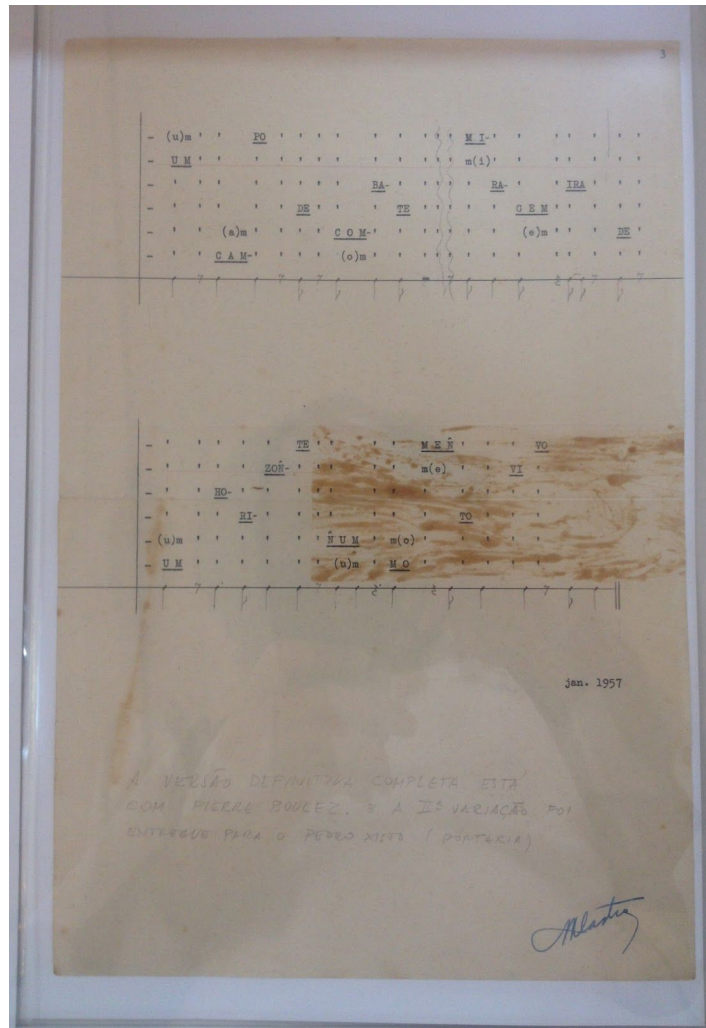
No que diz respeito à inteligibilidade, quando lemos o poema de Décio, há que se decidir, ao menos nas primeiras leituras, para face atentar: se nos damos conta da estrutura vocal-visual, se atentamos para o campo semântico. Na partitura recitativa de Willys, porém, ainda que seja

patente a tentativa de transpor as elaborações gráficas para outro sistema de signos, nos parece igualmente clara a preocupação semântica, que aqui aparece como inteligibilidade do texto. Não se trata de uma tentativa de aproximar-se de uma fala natural: Willys separa as sílabas das palavras, confere a elas uma duração e as entrecorta com intervalos, como quem compõe uma canção (ainda que não estabeleça alturas diversas para as notas/sílabas), o que já impossibilitaria por si uma recitação tradicional do poema, onde o executante se vale do conteúdo do poema e lhe empresta a dramaticidade que pensa ser conveniente segundo sua subjetividade. Integrado ao projeto construtivo da arte brasileira, não parece passar despercebido a Willys que – ainda que as sílabas das palavras fossem fragmentadas entre as vozes sem um maior padrão racional que não o próprio acaso – estabelecer um tom monótono e controlar a duração das sílabas e seus intervalos já contribuiria para uma maior objetividade da performance, trazendo para a execução dos poemas o ímpeto concreto de se posicionar “contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística” (CAMPOS, 2006, 218).

O compositor Pierre Boulez comenta sobre a relação de poesia e música: “... escolho o poema para instaurá-lo como fonte de irrigação de minha música e criar assim um amálgama de tal natureza que o poema se torne ‘centro e ausência’ do corpo sonoro” (Boulez, 1995: 58). Observamos, nesse sentido, que Willys procura um equilíbrio entre o poema e a composição que se vale de transcriber sua estrutura, entendendo que, de um lado, se não é possível que todas as características visuais do poema transpareçam, ou melhor, reapareçam aos serem transpostas para a linguagem da música, por outro, em se tratando de um recital, o poema também não pode ausentar-se completamente em termos verbais, tornando-se apenas função estrutural para a construção da música. A composição musical, assim, explicita o que Haroldo de Campos, em texto já citado entende como objetivo da poesia concreta. Haroldo escreve:

a / POESIA CONCRETA / assedia o objeto mentado em suas plurifacetas:
 previstas ou imprevistas: veladas ou reveladas: num jogo de espelhos ad
 infinitum em q essas 3 dimensões 3 se mútuo-estimulam num circuito
 reversível libertas dos amortecedores do idioma de comunicação habitual ou
 de convênio livresco / uma NOVA ARTE de expressão (CAMPOS, 2006,
 74)

Se já havíamos dito que as artes de vanguarda partilhavam de seus objetivos, esta passagem do texto de Haroldo evidencia o diálogo inter-artes não somente como horizonte teórico, mas através da própria experiência de realização da arte: se a poesia concreta se apropria de recursos da música para a realização da poesia - não seria demais lembrar o texto-manifesto *poetamenos*, de Augusto de Campos, que abre com a seguinte frase: “poetamenos / ou aspirando à esperança de uma / KLANGFARBENMELODIE (melodia de timbres) / com palavras / como em Webern” (CAMPOS, 2006, 29) - o “circuito reversível” das artes de vanguarda permite que a música se aproprie de recursos da poesia para criar música e, a partir desta composição, revelar novas facetas do poema, previstas ou imprevistas: daí a possibilidade de criações radicais como as de Boulez, onde mesmo as palavras dos poemas tornam-se ininteligíveis, arruinando qualquer possibilidade de compreensão da poesia (e da música cantada) como enunciado lógico, como mensagem. E é novamente este mútuo-estímulo que permitirá, um pouco mais adiante na história da poesia concreta, que surjam os poemas de permutação, como *acaso*, de Augusto de Campos e *ALEA I*, de Haroldo e que, um pouco depois, abrirá as portas, na revista *Invenção*, para o manifesto do grupo Música Nova e suas composições de vanguarda, dentre as quais, a já mencionada composição de Willy Corrêa de Oliveira.



Willys de Castro (1926-1988)
Partitura de verbalização de *um movimento*, de Décio Pignatari, página 2

Referências

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. SP: Ed. Perspectiva, 1995.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. 4ª Ed. SP: Ateliê Editorial, 2006.

CASTRO, Willys de. *Willys de Castro: deformações dinâmicas*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2013.

PACHECO, Diogo. *Verbalização da Poesia Concreta*. Maio de 1957. Fac-símile In: *Willys de Castro: deformações dinâmicas*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2013.



USO IMPRÓPRIO: Seminários em Estudos Contemporâneos das Artes

XISTO, Pedro. Poesia Concreta II. *Folha da Manhã*. São Paulo. Caderno *Atualidades e comentários*, p.2, 1957.

Rafael Silva Lemos

Mestrando em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). Pesquisa a relação da poesia concreta com a música. Entendendo esta relação como uma modalidade de tradução intersemiótica, relaciona os aspectos verbivocovisuais da poesia de vanguarda com o processo de criação musical, observando que, dentro do aspecto sonoro da música, é possível notar-se também uma plasticidade, uma visualidade que Susanne Langer chamaria de “aparência secundária”