

Jogando “Pingue-Pongue” com as palavras / *Playing “Ping Pong” with Words*¹

Claus Clüver²

Recebido: 03 ago. 2020. **Aprovado:** 05 ago. 2020.

Como citar este ensaio:

CLÜVER, Claus. Jogando “Ping Pong” com as palavras. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 9, n. 3, p. 156-164, ago. 2020.

1 Introdução

Em recente entrevista concedida a Márcia Arbex (UFMG) e Miriam Vieira (UFSJ) para o dossiê intitulado *Imagens legíveis, textos visíveis*, organizado para a *Revista Vis*³, Claus Clüver, Professor Emérito de Literatura Comparada pela Universidade de Indiana, Estados Unidos, reconhece a relevância das muitas referências à Poesia Concreta Brasileira em sua vasta investigação acerca de configurações de mídias híbridas. De modo a suplementar os apontamentos feitos em virtude de sua intensa preocupação com esse gênero peculiar da literatura, o professor generosamente compartilhou com as entrevistadoras o relato ensaístico intitulado *Playing ‘Ping Pong’ with Words*. Apesar de dirigido a um público não acadêmico sem conhecimento prévio do gênero, o tom intimista do relato de seu encontro com os poetas concretistas brasileiros e seus poemas merecem visibilidade junto ao público interessado nos estudos da intermedialidade.

¹ Traduzido do inglês por Thaís Flores Nogueira Diniz

² Professor Emérito de Literatura Comparada pela Universidade de Indiana Indiana, USA. cluver@indiana.edu.

³ Revista VIS, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UnB, Brasília. V. 19, n. 1 / janeiro-junho, p. 323-336, 2020. ISSN: 2447-2484. <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/32747/26720>

2 Jogando “Pingue-Pongue” com as palavras

Em 1958, durante minha primeira estada em Bloomington como professor convidado em Literatura Comparada, eu dividia um apartamento com um jovem sociólogo da Argentina. Um dia, descobri em uma das revistas de língua espanhola que ele recebia de Buenos Aires um texto curioso, apresentado como poema:

```
ping pong
ping pong ping
pong ping pong
ping pong
3
```

Eugen Gomringer, “ping pong,” 1953. Reimpresso na antologia de Solt, fig. 3, p. 92.

Fiquei perplexo e bem desconcertado: isto era um disparate (exceto talvez pelo seu formato), algo muito distante daquilo que qualquer leitor aceitaria como poesia. Não era em espanhol, nem em nenhuma língua específica – ainda assim “*ping pong*” poderia ser reconhecido em todo o mundo como um determinado jogo. Mas, para mim, a mera repetição das duas sílabas não fazia o menor sentido, ainda que pudesse fazê-lo para os editores da revista. Curiosamente, eu nunca esqueci minha perplexidade e muito menos o texto em sua forma característica, ainda que por 10 anos eu não soubesse o que fazer com ele.

Em 1968, tendo retornado a Bloomington, agora com uma esposa brasileira (que eu conhecera na Universidade de Indiana em 1957), vi anunciado no prédio da Universidade (o Ballantine Hall) que dois poetas brasileiros iriam apresentar um novo tipo de poesia. Mais para contentar minha esposa fomos a esse evento, e o que os irmãos Haroldo e Augusto de Campos apresentaram me abriu uma nova e fascinante área de interesse.

Haroldo gastou grande parte do seu tempo ajudando a audiência a ver o que acontecia em um determinado “poema” de um tipo que eu nunca tinha visto (pensei), um texto de Décio Pignatari, o terceiro membro deste grupo de poetas “experimentais” de São Paulo que tinha começado a produzir esse tipo de obra em meados dos anos 1950. O texto ocupava o espaço de um retângulo de 11 linhas com 12 espaços em cada. Não tive problema em ver o que estava acontecendo na parte de cima: a primeira linha tinha, no centro, a palavra “terra”, seguida de um espaço e um “ter” e precedida por um “ra” e um espaço—ambos os fragmentos de uma outra

“terra”, sugerindo um processo contínuo, que continuava, linha após linha, num desenvolvimento visual específico: o lado direito permanecia razoavelmente estável, com o espaço formando uma lacuna vertical entre o “a” e o “ter”, enquanto o “ra”, à esquerda, parecia atrair, em todas as linhas, uma nova letra do “terra”, de modo que a brecha se desenvolvia diagonalmente para baixo, ao longo do resto da estrutura retangular. Na 6ª linha, a esquerda absorveu tudo do original “terra” e agora envolvia também o lado direito, que fechava a brecha vertical. Todo esse desenvolvimento visual era fácil de reconhecer. Mas foi difícil ver como (se de todo) ele poderia ser interpretado; parecia não afetar “terra” e o que pudesse significar.

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

Décio Pignatari, “terra,” 1956. Reimpresso na antologia de Solt, fig. 14, p. 107.

Na sétima linha parecia haver um deslize: a linha começava com “ara” como se puxasse para baixo a parte esquerda inteira da linha anterior que, a partir de agora, parecia estar descendo diagonalmente. Haroldo cuidava para que entendêssemos o que estava acontecendo aqui: “ara” significa “ara” (de arar) ou, um comando, “ara(!)”. O “erro”, em um processo que, não obstante, é estritamente mantido, inevitavelmente libertava outras combinações do material verbal.

À medida que o desenvolvimento metódico prosseguia, ele se movia para a direita e adicionava, à esquerda da linha seguinte, a letra eliminada, sempre adicionando um novo significado verbal. Assim, “raraterra” dá à “terra” uma qualidade “rara”; a inevitável “erraraterra” se abre a várias interpretações, que inclui uma referência a “erro” na linha que nos dá “araterra”. Aquele enriquecimento da semântica verbal semanticiza simultaneamente a aparência visual, se se quer ler as brechas vertical e horizontal como marcas do arado num campo verbal

representando “terra”. A última linha, agora sem brecha e incapaz de qualquer desenvolvimento adicional, inevitavelmente nos conta que “terra ara terra”, o que pode ser mais bem entendido como se referindo ao que acontece no próprio texto.

Temos um texto que parece inteiramente autônomo e independente. Isso faz o leitor compreender como o significado pode ser gerado por um material verbal adequado, nesse caso uma única palavra, visualmente arranjada no espaço de uma página. Sabemos, é claro, que é do poeta a escolha da palavra e dessa estrutura peculiar, mas não ouvimos sua voz nem sua mensagem ou sentimento. Parece que o texto gera a si mesmo. E, desde o início, ele enfatiza progresso ou desenvolvimento, um aspecto temporal e, ao mesmo tempo, constrói, no espaço, uma forma sólida. Haroldo indicou que era o ideal desses poetas criar textos espaço-temporais como equivalentes poéticos e mesmo incorporações de uma visão einsteiniana do universo como um continuum de tempo e espaço.

Nesta parte da apresentação, Augusto nos mostrou vários poemas, a maioria constituída de duas a quatro palavras e cada um com seu próprio arranjo visual de acordo com uma “sintaxe espacial”, e enfatizou as possibilidades da leitura desses textos em voz alta. Seu próprio poema “uma vez” era o mais longo deles. Apoiava-se inteiramente em rimas, aliterações, e assonâncias para apresentar uma narrativa misteriosa que talvez fosse uma história de crimes. Em uma estrutura multidirecional, o poema oferecia uma série de palavras, todas introduzidas por “uma”, artigo feminino indefinido, que também pode ser um substantivo, “uma (mulher)”. Movendo diagonalmente para baixo, ouvimos/vemos “era (uma vez) /uma fala/ uma vala/ uma bala” e então volta-se e diz “uma voz, um vale”, para terminar com “uma vez”— quatro exemplos os quais formam o eixo vertical de uma estrutura que repete à esquerda, em direção invertida, o que está acontecendo à direita, com o todo formando visualmente o que pode ser lido como uma vala ou um vale. Uma leitura pode também continuar horizontalmente, mas ainda assim não estaremos mais próximos de descobrir se a bala matou a voz e a mulher está agora na vala. O recurso do poema está na sua forma, no modo em que todas as suas partes se relacionam, em som e em estrutura visual, a todas as outras partes. Augusto sugeriu que tais poemas poderiam bem ser denominados, na expressão de James Joyce, textos “verbivocovisuais” uma cidade, mas, no caso da Universidade de Indiana é o campus.

uma vez
uma fala
uma foz
uma vez uma bala
uma fala uma voz
uma foz uma vala
uma bala uma vez
uma voz
uma vala
uma vez

Augusto de Campos, “uma vez,” 1957. Reimpresso em A. de Campos, *VIVAIA: Poesia 1949-1979*, 2001, p. 100.

Suas estruturas poderiam convidar o leitor a adentrar o texto em vários lugares e buscar, por uma ou várias vozes, leituras não apenas horizontais, mas também verticais ou diagonais.

Os brasileiros tinham sido convidados a visitar o campus de Bloomington por Mary Ellen Solt, que acabara de publicar uma luxuosa antologia a cores de poemas semelhantes, produzidos em vinte e um países. O primeiro poeta da antologia era um suíço-boliviano, Eugen Gomringer, que Pignatari encontrara na Europa e que dava o nome de “*konstellationen*” (em honra a um especialista, o poeta francês Stéphane Mallarmé) a seus poemas estruturados de modo similar. Seguindo Ezra Pound, um dos seus principais modelos, os poetas de São Paulo denominaram seus textos de “ideogramas”. Em 1955, Gomringer e os brasileiros decidiram coletivamente mudar o nome de sua produção poética para “poesia concreta”. Este termo também apareceria no título de um ensaio com o qual Mary Ellen abria sua antologia, que mostrava na capa um dos primeiros ideogramas de Augusto.

A antologia de Solt abria com poemas de Gomringer e, para minha surpresa, o terceiro deles que vi reimpresso era – “*ping pong*”! Porém, graças à apresentação dos brasileiros, eu agora sabia como lê-lo — como uma estrutura verbivocovisual que arranjava seu material verbal mínimo no espaço da página. Esse texto depende da regra da afinidade de formas em representações visuais, que invariavelmente nos faz conectar formas idênticas ou similares. Nossos olhos se movem do “*ping pong*” do lado esquerdo superior para o “*ping pong*” do lado direito inferior, e de volta, atravessando as duas longas linhas entre eles; e fazendo referência verbal ao jogo que podemos ligar facilmente ao movimento (vai e vem) pra frente e pra trás, a um jogo de pingue-pongue com palavras. De fato, olhando para as duas longas linhas, que funcionam como uma rede neste jogo, compreendemos que a afinidade de formas também nos leva a saltar o “*pong*” na linha dois para ir do “*ping*” para o “*ping*” e realizar a mesma ação na

linha três, saltando o “ping”. Essa ação de saltar como se fosse pingue-pongue envolve ainda movimentos verticais, porque o “pong”, na linha 1, se conecta com o primeiro “pong” na linha 3, e assim por diante. O texto todo nos induz a operar nossa leitura como se estivéssemos jogando um pingue-pongue verbal.

ping pong
ping pong ping
pong ping pong
ping pong

Eugen Gomringer, “ping pong,” 1953. Reimpresso na antologia de Solt, fig. 3, p. 92.

Mary Ellen Solt, a quem eu encontrara por causa da visita dos brasileiros, passou a integrar a faculdade de Literatura Comparada para ensinar módulos de uma concorrida disciplina de graduação “Literatura moderna e outras artes”, pela qual eu estava responsável e imediatamente concordamos em incluir poemas concretos em nosso curso para ilustrar a fusão de elementos verbais, visuais e sonoros em textos altamente condensados. Esses textos eram facilmente acessíveis em qualquer uma das línguas do material verbal (o que não significa que um falante nativo não pudesse extrair significados mais ricos quando trabalhasse com esses poemas). Nossos alunos compreenderam com entusiasmo, e também os alunos de Thomas Ockerse que, àquele tempo, chefiava o Departamento de Belas Artes. 1970 era o ano da celebração do sesquicentenário da Universidade de Indiana, e fundos foram concedidos para eventos especiais. Nossos estudantes se inscreveram para obter fundos para uma grande exposição de poesia concreta nos grandes salões do edifício da união estudantil. Solt, Ockerse e eu éramos os supervisores da faculdade. A exposição de um mês de duração usou material da extensa coleção de Mary Solt e muita obra foi produzida para a ocasião na universidade. Foram convidados palestrantes, e houve eventos musicais que refletiam o mesmo espírito “experimental” dos poemas concretos — que surgiram em todas as espécies de material e formas.



Fig. 1 – Capa do folheto da exibição de poesia concreta, Memorial da União Estudantil, Universidade de Indiana, 1970. Design: Thomas Ockerse, baseado em um poema de Aram Saroyan.

Tom Ockerse desenhou um logotipo para o folheto que serviu como marca para a exibição, redesenhando um poema de uma letra do poeta americano Aram Saroyan (a quem não se pediu permissão e que não gostou da nova versão *sans-serif* em tipografia diferente — então processou a universidade). A figura de quatro pernas pode ser lida como uma outra letra do nosso alfabeto ou uma extensão de uma já existente (a menos que seja tomada como um desenho puramente visual sugerindo um aqueduto ou coisa parecida). Pode suscitar muitas reflexões sobre as representações visuais da linguagem. Mais tarde, começamos a introduzir a poesia na nossa disciplina, explorando este poema de uma letra e suas duas versões.

A nossa exibição tornou-se uma das primeiras mostras de poesia concreta neste país, exatamente há cinquenta anos. Poucos poetas nos E.U.A. compreenderam o movimento da poesia concreta que, em 1970, estava começando a ceder espaço para outras formas de poesia visual. Mas os Estados Unidos produziram excelentes antologias de poesia concreta, entre as quais se destaca a de Ellen Solt, publicada originalmente em 1968. Em 1970, a editora da Universidade de Indiana publicou uma versão modificada dela, *Concrete Poetry: A World View* (Poesia Concreta: uma visão mundial), hoje um item de colecionadores.

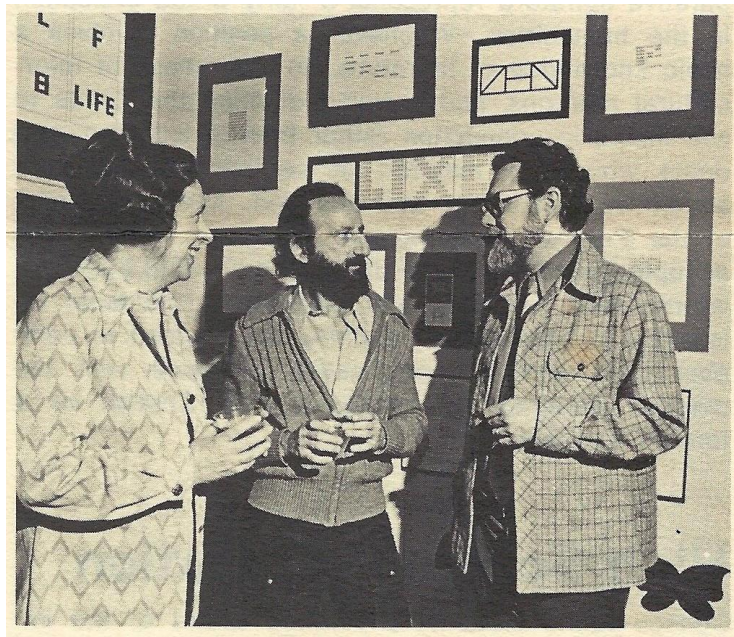


Fig. 2 - Mary Ellen Solt, Décio Pignatari, e Claus Clüver em 1976, na exibição de poesia concreta brasileira na Galeria Matriz do edifício da União Estudantil.

Em sua capa, a antologia de 1970 apresentava um dos próprios poemas de Mary Ellen. O texto é baseado literalmente na palavra “FORSYTHIA”, em que cada letra serve como inicial de uma palavra surgida dela, no modelo de um acróstico:

FORSYTHIA/OUT/RACE/SPRING'S/YELLOW/TELEGRAM/HOPE/INSISTS/ACTION

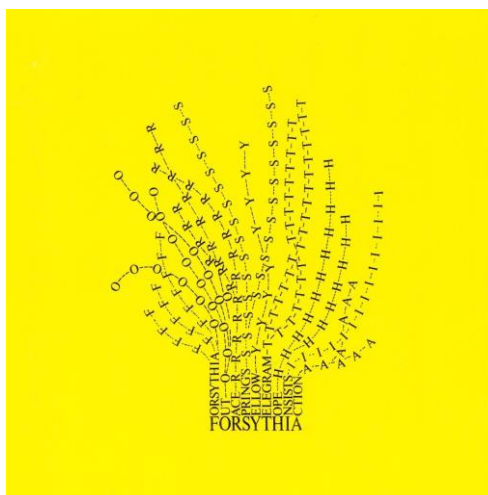


Fig. 3 – Poema “Forsythia”, de Mary Ellen Solt. De seu portfólio *Flowers in Concrete* (1964/66). Design: John Dearstyne. Copiado da capa da antologia de Solt intitulada *Concrete Poetry: A World View*, Indiana University Press, 1970.

O desenho continua subindo com a repetição das letras de modo a compor uma imagem tipográfica da forma de um arbusto que ele nomeia, com letras conectadas por linhas — que, olhando de perto, é formado por repetições dessas letras em um sistema diferente, o código Morse. O fundo amarelo do poema foi acrescentado pelo desenhista.

O bicentenário da Universidade de Indiana é a ocasião propícia para lembrar eventos importantes e incomuns que aconteceram para celebrar seu sesquicentenário em 1970. A exposição de poesia concreta foi um desses eventos. Para mim, pessoalmente, este foi o início de um interesse maior, como estudioso e colecionador, da obra de poetas que participaram do movimento da poesia concreta, muitos dos quais tive o privilégio de encontrar em muitos países, incluindo dois que ainda estão conosco e com quem eu ainda estou em contato: Eugen Gomringer, nascido em 1925 e Augusto de Campos, nascido em 1931.



Fig. 4 - Claus Clüver e Eugen Gomringer em Wurlitz, Alemanha, 2012. Fotografia de Maria Clüver



Fig. 5 – Augusto de Campos e Claus Clüver no apartamento do poeta. São Paulo, 2013. Fotografia de Stefan Clüver