

# COMBINAÇÕES ESTOCÁSTICAS NA POESIA MODERNA E DE VANGUARDA NA LITERATURA PORTUGUESA E BRASILEIRA.

## *1. Um Conceito de Combinações Estocásticas.*

A estocástica é a aplicação do cálculo das probabilidades aos números colhidos pela estatística. Markoff, matemático russo, tem papel decisivo na conceituação da estocástica, em 1907 criou as chamadas cadeias de Markoff, no qual a lei de probabilidades depende não de toda a evolução anterior dos sistemas, mas do valor assumido num determinado instante. Em 1913 introduziu sua conceituação nos estudos de macrolingüística analisando tanto a freqüência de ocorrência das palavras num dado idioma, como também a freqüência dos encadeamentos de palavras.

Na *Teoria da Informação e Percepção Estética* de Abraham Moles, as cadeias de Markoff são utilizadas exatamente no estudo das freqüências das palavras com vistas a definir um limite de legibilidade de uma língua, donde se conclui a necessidade de redundância mínima no sistema para que ele seja compatível com o processo de comunicação.

Assim, a formação de mensagem constituída de uma palavra ou de um conjunto de palavras necessita da escolha de sinais (letras do alfabeto) numa certa ordem. De outro modo, se nos deparamos com partes desta mesma informação, existe a possibilidade de reconstruir a mensagem por completo, com grande probabilidade de certeza em relação à forma original, se conhecemos os mecanismos, as leis, as normas que organizam aquele tipo de mensagem. As cadeias de Markoff constituem os passos no processo de reconstrução, de modo que seja possível através de uma seqüência de combinações previstas pelo sistema; mas, muitas vezes, não utilizadas no cotidiano, a construção de mensagens novas, originais, surgidas do limite entre as

combinações aleatórias entre os sinais, as combinações permitidas pelo sistema e ainda as combinações efetivamente utilizadas com recorrência pelo sistema.

Conforme observa Décio Pignatari:

“Quando falamos ou escrevemos, em verdade, estamos procedendo a rapidíssimas seleções de signos em nosso repertório, numa ordem organizativa, às vezes bastante maleável, prescrita pelas normas do sistema; não nos damos conta do fato porque o processo já está automatizado, por meio dos constantes e reiterados *feed-backs* (auto-informação) da aprendizagem. Mas basta observar como a criança aprende a falar para percebermos as relações estruturais entre os processos do *feed-back*, da cadeia de Markov e da formação do repertório. Estatisticamente falando, as leis que comandam o processo integrado são as do acaso-e-escolha (*chance & choice*), ou seja, leis da probabilidade”

(PIGNATARI, Décio. *Informação, Linguagem, Comunicação*. p.42)

Um modo de aplicar o conceito das cadeias de Markoff na linguagem é descrito por Isaac Epstein.<sup>1</sup> Se considerarmos a língua portuguesa como constituída de 23 letras e o sinal de espaço (no caso não se está considerando as letras K, W e Y como constituintes desse conjunto, embora se saiba, que na prática elas ocorrem, embora com baixa probabilidade), podemos construir uma matriz combinatória em que dispomos na primeira linha as letras e o sinal de espaço na ordem alfabética, e na primeira coluna os mesmos sinais, depois é só proceder ao cruzamento da 1.<sup>a</sup> linha com a 1.<sup>a</sup> coluna, obtendo 576 combinações de dois sinais cada, que podemos chamá-los

---

<sup>1</sup> EPSTEIN, Isaac. *Teoria da Informação*. São Paulo, Ática, 1986, p.59.

de digramas (isto é, dois sinais). Desse total existirão digramas que têm ocorrência maior na língua portuguesa do que outros (*ch*, *rr*, *ss* ou *am* terão uma porcentagem maior de ocorrência maior do que *cp*, *ct*, *xt* ou *zz*, por exemplo). O próprio Markoff aplicou uma matriz de digramas na análise de uma obra literária publicado no *Boletim da Academia Imperial de Ciências de São Petersburgo*, em 1913, intitulado “*Ensaio de uma pesquisa estatística sobre o texto do romance Eugene Onegin*”.

Apenas para exemplificação, para que não confundamos a noção de digramas com a de dígrafos (conforme se encontra nas gramáticas da língua portuguesa), a palavra amor seria constituída pelos seguintes digramas *am*, *mo* e *or*; a palavra osso pelos digramas *os*, *ss*, *so*. Neste último caso nos temos, gramaticalmente, o dígrafo “*ss*”. Assim a análise da palavra *pizza* demonstraria que ela não seria pertencente ao conjunto de palavras da língua portuguesa, uma vez que dos seus digramas (*pi*, *iz*, *zz*, *za*) o digrama “*zz*” não possui ocorrência em nossa língua. Assim numa tarefa de reconstrução de uma mensagem, que tivesse a ocorrência da palavra *pizza*, se o fragmento disponível desta palavra fosse, por exemplo, *pi\_ \_ a*, e não se estivesse considerando a possibilidade de ocorrência de palavras de outro idioma, provavelmente se chegaria a palavras como *pista*, *pinça*, *pinga*, etc. O que faria com que uma frase como “Durante a noite apreciamos muitos sabores de *pizza*” fosse entendida como “Durante a noite apreciamos muitos sabores de *pinga*”. Existe, pois, nessa tarefa de reconstrução da mensagem um limiar em que se podem considerar desvios possíveis em relação à mensagem original, mas por outro lado, existe também uma área em que os limites do idioma podem ser estendidos, assim, no mesmo exemplo imaginado, a frase “Durante a noite apreciamos muitos sabores de *pizza*” deve ser considerada como sendo pertencente à língua portuguesa, embora exista a ocorrência de um vocábulo não pertencente ao universo de palavras desse idioma.

## 2. A Poesia Moderna e de Vanguarda: alguns princípios formais

Um dos trabalhos mais significativos sobre a origem da chamada poesia moderna foi desenvolvido por Hugo Friedrich, *Estrutura da Lírica Moderna*, entre outras coisas, observamos a partir desse trabalho que a poesia moderna é um fenômeno literário ligado diretamente ao desenvolvimento de um *locus urbanus*, de uma atmosfera voltada, mais do que nunca, para as possibilidades humanas numa civilização que cada vez mais se concentra num ambiente, tido por princípio, como artificial, no sentido de ser criado pelo homem.

Costuma-se considerar como característica dos movimentos poéticos da Europa de fins do século XIX, a busca de formas de expressão originais, que fugissem e, muitas vezes, negassem o procedimento da poética clássica, que não só dividia os gêneros em seções estantes, como também definia as características específicas de cada gênero, instaurado num paradigma baseado na “excelência”, ou seja, o bom poema é aquele que imita com “excelência” o modelo, de tal modo, e com tal perspicácia, que o novo poema chega a propor até novas nuances em relação ao modelo, embora o modelo já devesse conter latente aquele aspecto até então não observado.

Como observa Gilberto Mendonça Teles:

“De um modo geral, esses movimentos estavam sob o signo da desorganização do universo artístico de sua época. A diferença é que uns, como o futurismo e o dadaísmo, queriam a destruição do passado e a negação total dos valores estéticos presentes; e outros, como o expressionismo e o cubismo, viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova ordem superior. No fundo eram, portanto, tendências

organizadoras de uma nova estrutura estética e social. É possível ordenar esses movimentos em duas frentes opostas e, ao mesmo tempo, unidas por um princípio comum - o da renovação literária.”

(TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, p. 10-11)

Com as novas poéticas surgiram também conceitos teóricos que eram o resultado de reflexões sobre o sentido da poesia nesse mundo moderno que se configurava a partir do século XIX. A preocupação com a originalidade, em tempos mais recentes, chega a ser obsessão, de tal modo, que podemos falar numa “tradição do novo”, título, aliás, do trabalho de Harold Rosenberg, para quem:

“O famoso ‘rompimento moderno com a tradição’ durou o bastante para ter produzido sua própria tradição. São decorridos cem anos exatos desde que Baudelaire convidou os fugitivos do mundo demasiadamente reduzido da memória para tomarem parte na sua viagem em busca do novo.

Desde então surgiu uma arte cuja história, independente dos credos de seus praticantes, vem consistindo em saltos de vanguarda a vanguarda, e movimentos políticos de massa, cuja finalidade tem sido a renovação total não apenas das instituições sociais, como também do próprio homem.

O novo não pode tornar-se tradição sem dar lugar a contradições singulares, mitos, disparates – criativos, mesmo amiúde.”

(ROSENBERG, Harold. *A Tradição do Novo*, p.XV)

Assim, novos conceitos sobre o que seja verso, estrofe, metro, ritmo, gramática, enfim, poesia, têm proliferado como em nenhuma outra época anterior. As vanguardas mais recentes abandonaram os chamados “grilhões do verso e da escrita linear” e buscaram se expressar através dos conceitos de espacialidade e de visualidade, inclusive com o recurso da tridimensionalidade, da perspectiva, das cores e do movimento.

Buscaremos, nos exemplos a seguir coletados, demonstrar a possibilidade de se considerar a escolha paradigmática em poesia como um elemento associado ao conceito de escolha probabilística (ou seja, escolha estocástica) na poesia moderna.

### *3. Poesia e Estocástica.*

#### *3.1.A Estilística de Repetição de Carlos Drummond de Andrade.*

Para Gilberto Mendonça Teles, autor do trabalho que analisa o processo de repetição de vocábulos na poesia de Drummond, o poeta parece buscar a cada palavra que se repete colocar um novo significado sobre o mesmo significante. Cada vez que uma palavra se repete instala-se uma comunicação que não é somente aquela de característica unívoca, mas sim, uma reverberação sobre o código, que faz com que uma a relação entre significante e significado seja alterada para uma faixa mais ampla que compreende multissignificação.

“O grande poeta brasileiro sabe que a repetição, ‘causada por um excesso de regras que confere à comunicação um certo coeficiente de segurança, ou seja comunica a mesma informação mais do que uma única vez e, eventualmente, de modos diferentes’, é portadora de mensagem nova, atrai o leitor pelo ouvido, pelos

olhos e descarrega-lhe uma quantidade maior de teor informacional, porquanto a repetição epizêutica engendra uma palavra longa e, no dizer de Décio Pignatari, ‘as palavras mais breves, mais utilizadas, informam menos, enquanto as mais longas, menos usuais, possuem maior taxa de informação’<sup>2</sup>. Por isso, Drummond – poeta consciente, mágico da palavra e inventor de coisas belas – sabe zombar daquela lei da não-repetição, pregada pelos ‘gramáticos’ e tão oportunamente ironizada por Tzvetan Todorov, para quem é difícil ‘acreditar que se possa imaginar tal lei estética’<sup>3</sup>”

(TELES, Gilberto Mendonça. *A Estilística da Repetição*, p.183)

Para Affonso Romano de Sant’Anna, a poesia de Drummond em relação à repetição, envolve uma consciência do poeta que vê a linguagem como parte do processo que envolve escolhas e recusas. Nesse sentido, escrever um poema pode ser um exercício de escolha e, mais do que isso, a partir disso, determinar processos de associação de palavras que criem um processo de escolha característico. Dito de outro modo, é como se em determinados poemas, Drummond procedesse à realização de cadeias markovianas determinantes da estrutura do poema.

Recorrendo a Leo Spitzer, Affonso Romano observa que a associação de palavras em Drummond poderia estar relacionada ao procedimento da poesia oral, do tipo palavra-puxa-palavra, que é um processo próprio para a

---

<sup>2</sup> PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo, Perspectiva, 1969, p.55 – Nota de GMT.

<sup>3</sup> TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1969, p.107 – Nota de GMT.

memorização no caso de poemas longos para declamação. Argumenta ainda o crítico que em Drummond, particularmente, esse processo atinge algumas performances mais singulares e requintadas do que a simples associação do tipo palavra-puxa-palavra.

Para Affonso Romano de Sant’Anna existe na poesia de Drummond os seguintes tipos de associação:

a) associação por contraste: “Vejo garotos na escola / preto-branco-preto-branco” (“Canto Negro”);

b) associação por similaridade: “O papagaio, o gato, o cachorro” (“Família”);

c) associação por subordinação: “Uma família, como explicar? Pessoas, animais, / objetos” (“Onde Há Pouco Falávamos”);

No caso do poema “No Meio do Caminho”, que retoma parodisticamente uma expressão de Dante reverberada em Olavo Bilac: “Nel mezzo del camim..”, o processo de repetição vai um pouco além do que o processo de associação de palavras. Temos aí um sistema estocástico, em que duas células significativas: “no meio do caminho” e “tinha uma pedra”, através do jogo de alternância na ordem entre as duas células, vai compondo 8 dos 10 versos que formam o poema – 4 versos acima e 4 versos abaixo de um dístico central que dialoga com essas duas células para montar a teia interpretativa do poema.

Podemos ainda imaginar que o poema fecha-se num círculo, de tal modo que a última célula “tinha uma pedra” pode compor-se num supra-verso com a primeira célula do poema: “No meio do caminho”. Para melhor visualização, reproduzimos o poema, diferenciando as células pelo tipo *itálico* e pelo **negrito**:

### *No Meio do Caminho*



*No meio do caminho* **tinha uma pedra**  
**tinha uma pedra** *no meio do caminho*  
**tinha uma pedra**  
*no meio do caminho* **tinha uma pedra.**

Nunca me esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que *no meio do caminho*  
**tinha uma pedra**  
**tinha uma pedra** *no meio do caminho*  
*no meio do caminho* **tinha uma pedra.**

Observemos que a célula “tinha uma pedra” ocorre sete vezes no poema, enquanto que “no meio do caminho” ocorre sete vezes (incluindo a do título), portanto, longe de propor uma poesia de simetria absoluta o poema instaura um questionamento sobre os sentidos das palavras, abrindo para diversas interpretações. Notemos que existem, além do espaço a separar as duas estrofes, dois momentos de espaço em branco ou silêncios que quebram a ordem compositiva célula 1 + célula 2. Os dois espaços ocorrem após a célula “tinha uma pedra” quando esta ocorre sozinha no verso. Assim os dois espaços em branco ou silêncios, podem ser compreendidos como uma terceira célula significativa do poema, que tem a função de quebrar a ordem simétrica real e propor uma simetria aparente. O silêncio no poema é significativo.

### 3.2. *Caeiro e as sensações.*

A repetição em Caeiro já parece ter um sentido diverso da utilizada por Drummond. No heterônimo pessoano a repetição tem a função da busca da permanência, de chamar a atenção para o signo em si mesmo, e tentar evitar a passagem para um outro signo que seria formado a partir da interpretação

do primeiro. Algo semelhante a “rosa” de Gertrude Stein, com a diferença que Caeiro não pretende, ao menos explicitamente, chamar a atenção para a linguagem verbal, mas para evitar que o sentido que deu origem à percepção primeira seja utilizado como elemento para a criação de outros signos, estes interiores, produtos da mente, e distantes, por isso mesmo, do primeiro signo, mais próximo ao mundo real. Como observa Rinaldo Gama:

“Trata-se de uma poesia ocupada em cantar um mundo onde poemas já se tornaram desnecessários. Uma poesia para acabar com a poesia. Uma poesia que já nem quer imitar, mas diluir-se de tal modo no seu objeto, as sensações verdadeiras, que passe a ser exatamente isso – as sensações verdadeiras.”

(GAMA, Rinaldi. *O Guardador de Signos*, p.70)

Por exemplo, no poema “V” do Guardador de Rebanhos (“Há Metafísica bastante em não pensar em nada”), existe uma série de cinco palavras que se repetem em diversos momentos do poema: flores, árvores, montes, sol e luar. Observemos que essas cinco palavras aparecem em ordens diferentes, conforme os versos extraídos do poema mostram.

“Mas se Deus é as flores e as árvores  
E os montes e o sol e o luar.”

“Mas se Deus é as árvores e as flores  
E os montes e o luar e o sol,”

“Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;”

“Sol e luar e flores e árvores e montes”

“Se ele aparecesse como sendo árvores e montes  
E luar e sol e flores,”

“Como árvores e montes e flores e luar e sol.”

“E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,”

Para melhor visualização do que pretendemos expor, vamos criar uma matriz cruzando os cinco elementos para formar digramas. Na tabela, a seguir, “A”, “F”, “L”, “M” e “S” designam, respectivamente, árvores, flores, luar, montes e sol:

Pal./pal.	árvores	flores	luar	Montes	sol
Árvores	A. e A.	<b>A. e F.</b>	A. e L.	<b>A. e M.</b>	A. e S.
Flores	<b>F. e A.</b>	F. e F.	<b>F. e L.</b>	F. e M.	F. e S.
Luar	L. e A.	<b>L. e F.</b>	L. e L.	L. e M.	<b>L. e S.</b>
Montes	M. e A.	<b>M. e F.</b>	M e L.	M. e M.	<b>M. e S.</b>
Sol	S. e A.	<b>S. e F.</b>	<b>S. e L.</b>	S. e M.	S. e S.

As células sombreadas indicam os digramas utilizados por Caetano de Figueiredo em sua poesia. Podemos dividir as cinco palavras em dois grupos, de acordo com a ocorrência dos digramas. Primeiro o par sol/luar, que sempre ocorre nos versos citados, seja no digrama sol e luar, seja luar e sol. Já o trio de palavras árvores/flores/montes, não ocorre em todas as possibilidades digramáticas. Não temos os digramas flores/montes, nem montes/árvores. Observando o quadro, notamos que, no sentido horizontal – das linhas – cada elemento se combinará com outros dois, deixará sempre de ocorrer a combinação consigo mesmo, e levando em conta os dados até aqui observados, descartará a ocorrência de outras duas combinações. O que equivale dizer, que no poema ocorrem 50% das combinações possíveis entre as cinco palavras em pares que não considerem uma combinação de uma palavra consigo mesma. Por outro lado,

levando-se em conta a posição da palavra dentro do digrama (se primeira, se segunda) a palavra “flores” é a única que se combina com todas as outras, enquanto segunda palavra do digrama, ao passo que montes só se combina com “árvores” como segundo elemento do digrama.

É como se as cinco palavras fossem dispostas em uma seqüência de combinações para demonstrar que a ordem das palavras não deve alterar o significado delas (o equivalente caeiriano da propriedade comutativa: a ordem dos fatores não altera o produto). Daí o poeta afirmar que “Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;” e “E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes”. A combinação qualquer que seja, não deve alterar o significado primeiro do conjunto, são elementos da natureza e, enquanto tal, devem ser entendidos e/ou percebidos. É a estocástica do Sensacionismo.

### 3.3. *Murilo Mendes e a Ars Combinatória.*

Na poesia de Murilo Mendes a noção de arte combinatória envolvendo as palavras que constituirão o poema parece estar associada às idéias apreendidas do Surrealismo. Para Arnold Hauser, as características maneiristas e/ou neobarrocas que podem ser percebidas na arte moderna podem estar associadas de forma mais pura no Surrealismo.

“A essência da montagem reside na combinação imediata de elementos heterogêneos; nesse sentido sua técnica incorpora o princípio formal de todo o Surrealismo e na verdade de toda a arte moderna.”

(HAUSER, Arnold. *Maneirismo*, p.447.)

Observa Murilo Marcondes de Moura que aspectos centrais da poética de Murilo Mendes podiam ser associados a uma “atualização de processos combinatórios inicialmente

presentes em Raimundo Lúlio e, posteriormente, de modo mais sistemático, nas poéticas européias do Barroco e do Maneirismo.” E acrescenta:

“Diversos outros autores também associam o ‘caráter analógico da palavra dos tempos modernos’ à ‘agudeza seiscentista’. Hugo Friedrich em um longo ensaio, discute as características básicas do que ele denomina de ‘lírica barroca’ (particularmente italiana), e algumas de suas conclusões são muito reveladoras no que se refere às afinidades entre a metáfora barroca e a moderna.”

(MOURA, Murilo Marcondes. *Murilo Mendes: A Poesia como Totalidade*, p.37)

No poema “Palavras Inventadas (em forma de tandem)” do livro *Convergência*, Murilo Mendes, por exemplo, constrói um conjunto de palavras que, como diz o título do poema, são inventadas. Mas, apesar de serem, são reconhecíveis como fazendo parte do paradigma vocabular das regras de composição de palavras, permitindo reconhecer radicais gregos, latinos, germânicos, entre outros, que podem fazer com que um filólogo, utilizando seus conhecimentos de etimologia, buscar possíveis significados para as palavras inventadas. De certo modo, estas palavras pertencem àquelas possibilidades criativas da língua que, no entanto, ainda não foram utilizadas. Murilo brinca com os limites do código de formação de palavras, é a arte combinatória explorando as possibilidades estocásticas mais originais do código lingüístico. Vejamos o poema:

## PALAVRAS INVENTADAS (EM FORMA DE TANDEM)

Ardêmpora                      neclauses

Bisdrômena	guevolt
Canéstrofa	trapesso
Desdômetro	fanúria
Ervêmera	valdert
Ferdúmetri	beliús
Glamífero	glavencs
Hedvâmpero	notraut
Irglêmone	pantêusis
Jirtófelo	jivórnea
Kastrúnfera	vidrolt
Lirtêmola	dergalt
Mirpólita	corvecs
Normúfilo	zemilts
Orgântula	vernodr
Pordênola	punerv
Quervídrola	forguenz
Rindáutera	norlun
Sernôfelant	obcúrima
Terrábile	viednon
Urtêmbola	regrit
Vercáubero	tanélia
Xisdêrdalo	verdinktra
Zedráufila	perclômeno

Na forma como estão colocadas, em duas colunas, a primeira seguindo a ordem alfabética e com iniciais maiúsculas; e a segunda, sem ordem alfabética e com letras iniciais minúsculas, sugere uma relação de significado entre as duas colunas, sugestão essa, originária somente da disposição espacial das duas colunas. Assim, podemos imaginar que entre “Ardêmpola” e “neclauses”, por exemplo, existe uma relação sintática de modo que uma seja substantivo e a outra adjetivo, ou ainda, que uma seja a palavra que esteja dando um significado ou um sinônimo da outra, como num dicionário.

### 3.4. *A loucura de Ângelo de Lima*

Na poesia moderna portuguesa o caso de Ângelo de Lima é muito singular. Considerado como louco até por seus amigos, tem sido esquecido como poeta e lembrado mais como um caso para estudo de teorias psicanalíticas aplicadas à literatura. Ângelo de Lima, como fizeram muitos simbolistas e decadentistas abusa do recurso das iniciais maiúsculas, mas além disso, muitas vezes, confere terminações originais à palavras, que de outra forma pareceriam comuns. Assim, por exemplo, “gloro”, que viria de “glorar” e não “glorificar”. No poema “....?....”, que só por este título, já brinca com a leitura, pois é um título que só pode ser visto e não lido, e, ainda, o recurso das reticências confere ao poema uma leitura lacunar, com elipses de sentido que fazem com que no conjunto, tenhamos múltiplas possibilidades interpretativas. Tal poema parece lembrar um pouco a poesia marioandradina de “Inspiração”, só que mais radicalizada. Além disso, é de se observar no poema de Ângelo de Lima a utilização do travessão, insinuando múltiplas vozes, como um coro a rezar numa espécie de canto gregoriano neobarroco. Uma polifonia. Em termos estocásticos o poema tem aspectos originais, a saber:

a)- é uma radicalização em termos de pontuação: o poema quebra a média previsível de utilização desses sinais, principalmente de reticências, dez em somente seis versos.

b)- a terminação das palavras confere um sentido original, criativo, quebrando também a expectativa advinda de uma matriz estocástica que buscasse prever as palavras conhecendo somente seus radicais.

Vejamos o poema:

....?....

-Eras... nos Tempos... Antes da Edade...  
Teu Gesto Gloro Gerou a Vida!...  
-E Apoz Teu Gesto...  
-Supremo...Immesto...  
-Grande e Tacida...  
-Depoz...E' a Noute na Immensidade!...

#### 4. A Poesia de Vanguarda: Concretismo e Visual

A chamada poesia de vanguarda, nome genérico para uma gama de correntes e tendências poéticas surgidas notadamente a partir da década de 50, das quais sem dúvida, das mais importantes, pelo caráter original e instauradora de uma prática renovadora da produção poética, é a poesia concreta.

Colocando como novo limite da poesia, não mais a linearidade do verso, mas o espaço bidimensional da página, e que depois, passa a ser explorado inclusive em perspectiva, passando para a ilusão da tridimensionalidade, a poesia concreta abria um leque de possibilidades criativas que trouxe muita empolgação nos anos 60.

Com o conceito de verbivocovisualidade os concretos buscavam definir sinteticamente as possibilidades da palavra neste tipo de poesia. Além da palavra enquanto signo oral e escrito, cores, formas e o próprio espaço eram elementos de composição.

Por outro lado, idéias advindas da teoria da informação e da comunicação tiveram ampla acolhida na *Teoria da Poesia Concreta*. No caso, específico da estocástica, isto é, do conceito de probabilidades estatísticas, um bom exemplo é o poema “Acaso” de Augusto de Campos, de 1963.

Haroldo de Campos, a respeito desse poema observa que:



“O poema ‘acaso’ (1963) de Augusto de Campos, fundado nas possíveis permutações de letras dessa palavra, a qual, como que por acaso, só é legível uma vez em todo o texto, e esse acaso, perdido no aparente anonimato de seqüências de letras privadas (ou quase) de semântica (digo ‘quase’ porque numa delas, por exemplo, se pode reconhecer a palavras caos...), é que constitui a informação estética, o poema.”

(CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*, p.31)

O referido poema de Augusto de Campos, utiliza 60 combinações possíveis entre as cinco letras de acaso, divididos em grupos de 6 combinações cada. A relação entre o significado da palavra “acaso” e o poema é evidente.

socaa	soaca	scaoa	ocasa
oscaa	osaca	csaoa	coasa
scoaa	saoca	sacoa	oacsa
csocaa	asoca	ascoa	aocsa
ocsa	oasca	casoa	caosa
cosaa	aosca	acsoa	acosa
	soaac	saaoc	scaao
	osaac	asaoc	csaao
	saoac	aasoc	sacaa
	asoac	oaasc	ascao
	oasac	aoasc	casao
	aosac	aaosc	acsao
	saaco	ocaas	
	asaco	coaas	
	aasco	oacas	
	caaso	aocas	
	acaso	caoas	
	aacso	acoas	
		oaacs	
		aoacs	
		aaocs	
		caaos	
		acaos	
		aacos	

Em Portugal, a poesia concreta também prosperou, e embora seja tributária inicialmente dos experimentos inovadores do grupo *Noigandres*, logo tratou de seguir caminho próprio, associando características com a herança cultural e literária portuguesa (Barroco, Futurismo, Surrealismo) que acabaram por configurar não só um paideuma característico, mas elementos estruturais diferentes da produção brasileira, dando como resultado uma poesia concreta singular.

Tal fato se deve em parte ao desenvolvimento da chamada poesia experimental portuguesa, que já nos primeiros anos da década de 60 encontrava uma preocupação formal que abria o campo para a simbiose com o concretismo vindo de além mar.

No caso da utilização de elementos estatístico-probabilísticos na poesia concreta portuguesa, tomemos como exemplo um poema de E.M. de Melo e Castro, “Soneto Soma 14X”, do livro *Poligonia do Soneto*, 1963.

É um soneto que se insere naqueles que farão a crítica do soneto como forma poética.

O soneto “Soma 14X” é composto de números e, nesse sentido, conhecendo algumas das regras compositivas do soneto, e observando, que no caso deste poema, a soma dos números de um verso devam totalizar 14, é possível subtrair-se alguns versos e pedir a alguém que complete os versos faltantes, num raro exercício de análise matemática da forma.

O soneto em questão, apresenta rimas numéricas, assim, no caso da reconstituição é possível, sabendo-se com qual determinado verso rima, já saber de antemão qual o último dos cinco números que compõem o verso. Os outros quatro números do verso, resultaram de uma soma baseada no fato do total do verso dar 14, e de que não há um só verso repetido neste soneto. Observe-se ainda, que o último verso deste soneto, o verso “chave de ouro” dá soma 28 (duas vezes 14), como que a querer dizer que é um verso que vale mais do que os outros.

Numericamente, portanto, é possível neste nosso exercício de reconstrução produzir variantes do soneto, mas que funcionalmente, exerceram o mesmo papel desempenhado pelo original de Melo e Castro, que crítica justamente a forma padrão para o fazer poético.

### SONETO SOMA 14 X

1 4 3 4 2  
2 3 3 0 6  
4 1 6 1 2  
3 2 2 1 6

5 0 0 1 8  
2 1 2 5 4  
1 4 0 1 8  
3 2 4 1 4

3 1 2 3 5  
5 4 1 2 2  
3 0 4 2 5

4 3 3 1 3  
5 1 2 1 5  
8 9 3 5 3

Cabe observar ainda, que se retirássemos não um verso, mas somente um número de cada verso, a probabilidade de reconstrução integral do soneto em relação ao original, seria de 100%.

Outro caso, também da poesia experimental portuguesa, para servir como nosso exemplo do recurso estocástico na poesia, pode ser observado num poema de Alexandre O’Neil,

que a falta de título, podemos chamar simplesmente de “Opressão”.

Constituído pela palavra “Opressão”, repetida 9 vezes, só que a cada repetição a palavra como que surge comprimida, com a diminuição progressiva do espaço disponível para a palavra, sem no entanto, resultar numa diminuição do tamanho da fonte utilizada, de tal modo, que na nona ocorrência da palavra, o espaço disponível é suficiente apenas para uma letra da palavra, percebe-se que algumas estão superpostas, e como que expulsas para fora da palavras. Pela alta compressão estão as letras “p”, “ã”, “o” e também um “ç”, que não faz parte da palavra “opressão”, mas como que demonstrando a que ponto chegou a taxa de pressão exercida sobre elas, os dois “ss” fundiram-se numa única letra, de som equivalente, resultando também nas palavras “pão” e “ação”. Ocorre que as letras expulsas, pendem ao lado, das letras que ficaram no espaço comprimido do nono verso, assemelhando-se estas a um borrão circular um tanto quanto indistinto, sugerindo a palavra “opção”, ou seja, para fugir de tanta “opressão” é preciso sair do sistema compressor que domina o verso.

Estocasticamente é possível neste poema aplicar certos requintes probabilísticos e se descobrir a taxa de compressão aplicada a cada verso, ou ainda, pegando-se os três últimos versos, aqueles em que a superposição de letras, dificultam o reconhecimento delas, separá-las para recuperar a letra original, bastando para isso, separar segmentos e reorganizá-los segundo um estudo probabilístico de como esses segmentos se organizariam em letras, sem sobrar nenhum, e, assim, se não se conhecesse os versos antecedentes, restaurar o poema.

Vejamos um exemplo, retirado daquilo que podemos chamar de poesia visual, aquela que, além de utilizar-se do espaço em branco da página para a colocação de signos verbais, utiliza-se também de outros signos (formas, cores, imagens diversas) para compor o poema. Trata-se o nosso exemplo do

poema “dobras fractais” de E.M. de Melo e Castro, do livro “Algorritmos”. Produzido a partir de um *software* de fractais, o autor selecionou um trecho em que uma seqüência de pontos coloridos produz uma série contínua de espirais. O poeta reproduziu essa seqüência em duas versões, uma à direita, outra à esquerda, mas em posições invertidas segundo o eixo norte/sul.

“Dobras Fractais” como o próprio nome indica utiliza-se de recursos matemáticos posteriores ao surgimento dos estudos estocásticos, mas ligados a eles, pois o fractal é essencialmente a aplicação do estudo de probabilidades às formas complexas, uma vez que essas, sabe-se hoje, são o resultado de uma freqüência combinatória de elementos simples. O próprio autor do poema, numa introdução do livro (“A Poética do Pixel”) comentando sobre a geometria fractal, diz:

“Assim, a própria geometria fractal é uma poética na qual se realizam todas as suas potencialidades quer científicas quer estéticas numa síntese até agora inigualada em que a beleza das imagens e a elegância matemática são uma só qualidade transígnica e transpoética.”

(CASTRO, E.M. de Melo e. *Algorritmos*, p.16)

Assim a poesia, que desde Aristóteles, foi definida pela sua capacidade de ser arte e, enquanto tal, de imitar a natureza, chega agora, nessa nossa época tecnológica, ao ponto de não simplesmente fazer um soneto sobre a impressão que as velhas árvores trazem ao poeta (lembramos do soneto “Velhas Árvores” de Olavo Bilac), mas de ir mais além, e poder colocar no poema a mesma lógica que determina a colocação de cada uma das folhas da copa dessas árvores.

5. *O Barroco: Exemplo para a Vanguarda.*

O Barroco por suas características relacionadas ao trabalho de invenção e pesquisa da forma, voltando-se, em muitos casos, para o aproveitamento espacial da página, tem servido de ponto de referência para muitos experimentos poéticos contemporâneos. Além deste aspecto espacial do barroco, a própria atitude barroquista de entender a obra de arte como um engenho, um artifício, criando assim uma relação lúdica entre autor, obra e público, é outro ponto de forte marca que tem levado estudiosos contemporâneos a reestudar essa época, até então tida apenas como um momento nebuloso marcado pela postura da contra-reforma religiosa, e por isso mesmo, considerado por alguns críticos como uma época retrógrada e comprometida ideologicamente com uma postura artística envolvida com a supressão da liberdade, visão que os estudos mais recentes e profundos sobre essa época modificaram, principalmente a partir de trabalhos como o de Wolfflin, Walter Benjamin, entre outros, alguns dos pioneiros nessa reavaliação.

No caso que nos interessa, a visão barroca de que a obra pode ser o resultado de um produto probabilístico ou estatístico da ocorrência de signos, cabendo ao artista uma tarefa de controlador do fluxo dessa ocorrência, parece ser possível. Para considerar a existência de tal visão, ou algo parecido a isso, pensamos em poemas como o do enigmático Anastacyo Ayres de Penhafil, do barroco baiano, com seu “Labirinto Cúbico”.

### LABIRINTO CÚBICO

I N U T R O Q U E C E S A R  
N I N U T R O Q U E C E S A  
U N I N U T R O Q U E C E S  
T U N I N U T R O Q U E C E  
R T U N I N U T R O Q U E C  
O R T U N I N U T R O Q U E

Q O R T U N I N U T R O Q U  
 U Q O R T U N I N U T R O Q  
 E U Q O R T U N I N U T R O  
 C E U Q O R T U N I N U T R  
 E C E U Q O R T U N I N U T  
 S E C E U Q O R T U N I N U  
 A S E C E U Q O R T U N I N  
 R A S E C E U Q O R T U N I

A frase latina “In Utroque Cesar”, traduzível como “há um outro César” ou “de ambos os lados um César”, é um poema aparentemente laudatório ao então vice-rei do Brasil, Vasco César de Menezes. Observa Péricles Eugênio da Silva Ramos, que é possível ler a frase completa, partindo-se de cada “I”, fazendo viradas para a esquerda ou direita, para cima ou para baixo, conforme o caso. Comentando produções barrocas como esta, que particularmente para Affonso Ávila é um exemplo de poema em que prevalece o elemento “gráfico, este de graficidade mais despojada e concreta”, para Ávila o barroco tem a característica de ser uma época em que o elemento lúdico assume posturas de jogo do aleatório.

“A esse processo lúdico de encadeamento, seja de formas plásticas, seja de palavras, não soaria imprópria a classificação de sintaxe do aleatório ou estruturação do arbitrário. A ‘mistura arbitrária das coisas’, referida por Leo Spitzer, explicar-se-ia, deste modo, como um exemplo a mais dentre tantos outros daquele multifário usar bem do jogo da linguagem barroca.”

(ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*, p.57)

Se atentarmos para o poema, ele se baseia na junção de dois triângulos, cuja hipotenusa comum aos dois triângulos retângulos é a diagonal do quadrado que forma o poema, ou seja,

a seqüência formada pela letra “T”. Assim, teremos junto ao ângulo reto do triângulo inferior, e portanto, mais a “orientação” do meio da página, o nome de “César” lido em variações diversas, mas todas, partindo de uma leitura invertida do nome, isto é ao contrário, ou da direita para a esquerda. Já no triângulo retângulo superior, junto ao ângulo reto deste, temos as mesmas variações com o nome de “César” só que agora na ordem natural de nossa leitura, da esquerda para a direita. É como se os dois “césares” sugeridos no poema – o César, imperador de Roma; o César, vice-rei do Brasil no início do século XVIII – estejam aí dispostos como se o poema fosse uma reprodução geométrica do globo, veja lá, Roma no alto à direita; Salvador, em baixo à esquerda. Por outro lado, o fato dos nomes serem lidos em direções opostas, pode ser interpretado também como uma sutil “alfinetada” no despropósito da comparação entre o “imperador de Roma” e o “conde de Sabugosa”. Observemos ainda, que dominando a região central do poema, podemos ler radicais latinos relacionados com a idéia de órbita, como “ortuni”. Como um verdadeiro labirinto, esse poema tem cada letra colocada em um lugar específico, conhecendo a disposição do poema como sendo formado pelos dois referidos triângulos, a ausência de qualquer letra, pode facilmente ser suprida, ou seja, é um poema que basta uma parte para que se possa recompô-lo integralmente, um controle estocástico dos mais efetivos. Um poema muito próximo, pois, do que ocorre com a geometria fractal, no qual, seguindo uma equação repetitiva, contrói-se uma seqüência de variações sobre o mesmo tema, a diferença está, evidentemente no geometrismo absoluto do poema.

Ana Hatherly comentando sobre a poesia barroca portuguesa observa que ela tem experimentos muito próximos das vanguardas poéticas:

“Na segunda metade do século XX, os poetas  
Concreto-experimentalistas contribuíram para o



ressurgimento de alguns aspectos mais criativos da poesia barroca, destacando-se a versatilidade lingüística, a criatividade imagística, o culto do ludismo e a visualidade do texto.”

(HATHERLY, Ana. “A Poesia Barroca Portuguesa” em: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, n.º 1, p.13-14)

No artigo acima citado, podemos observar alguns poemas cuja criatividade imagístico-visual foi das mais notáveis, como o poema “Pirâmide Solene” de D.Francisco Manuel de Melo ou o “Anagrama Poético” de Luís Nunes Tinoco que rivalizam em visualidade com o de Anastacyo Aires de Penhafiel.

Desse modo, esperamos ter tocado de forma simples, mas acreditamos, conveniente e segura no assunto de buscar demonstrar que as chamadas poesia moderna, de vanguarda e o barroco, têm obras que podem ser relacionadas pelo aspecto estocástico com que essas obras podem ser conjugadas, de modo que em diferentes espaços culturais e épocas houve momentos em que o poeta trabalhou sua obra sobre um ponto de vista matemático, diverso da simples contagem silábica na busca de um metro dito excelente, mas muitas vezes, com o perdão da rima, insuficiente.

## Bibliografia

ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

CASTRO, E.M. de Melo e. *Algoritmos: Infopoemas*. São Paulo, Musa, 1998.

- \_\_\_\_\_. *O Fim Visual do Século XX*. São Paulo, EDUSP, 1993.
- EPSTEIN, Isaac. *Teoria da Informação*. São Paulo, Ática, 1986.
- GAMA, Rinaldi. *O Guardador de Signos*. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- LIMA, Ângelo de. *Poesias Completas* (org. de Fernando Guimarães). Lisboa, 1991.
- MOLES, Abraham. *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: A Poesia Como Totalidade*. São Paulo, EDUSP/Giordano, 1995.
- PIGNATARI, Décio. *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (org.). *Antologia de Poesia Barroca*. São Paulo, Melhoramentos, 1967.
- REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES, n.º 1, FFLCH/USP, 1998.
- ROSENBERG, Harold. *A Tradição do Novo*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- SPITZER, Leo. *Linguística e História Literária*. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid, Gredos, 1961.
- TELES, Gilberto Mendonça. *A Estilística da Repetição*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1972.