

Non multa sed multum: parcimônia e prodigalidade na obra de Villari Herrmann

Non Multa sed Multum: Parsimony and Prodigality in Villari Herrmann's Works

OMAR KHOURI*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, artista visual e poeta, professor, pesquisador. Licenciado e bacharel em História, pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Comunicação e Semiótica-Literaturas, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), doutor em Comunicação e Semiótica-Artes, pela PUCSP.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho', Instituto de Artes. Campus de São Paulo, Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz N° 271. CEP 01140-070 São Paulo. SP Brasil. E-mail: omarckhour@gmail.com

Resumo: O poeta Villari Herrmann, atuando desde os fins dos anos 1960, até os dias de hoje, produziu uma obra mínima em termos quantitativos, porém, de um qualitativo admirável. Nesse cerca de meio século de produção poética interdisciplinar, não ultrapassou os 25 poemas: verdadeiras fontes de informação estética, envolvendo o verbal e as artes plásticas. Figura rara entre outras raridades.

Palavras chave: Poesia / visualidade / parcimônia / invenção / informação.

Abstract: *The poet Villari Herrmann, acting since the late 1960s until the present day, produced minimal work in quantitative terms, but an admirable quality. In this half century of interdisciplinary poetic production did not exceed 25 poems: real sources of aesthetic information involving the verbal and the visual arts. Rare figure among other rarities.*

Keywords: *Poetry / visuality / parsimony / invention / information.*

Acercaamento

Radicalidade é o que caracteriza, em boa medida, as produções artísticas dos Modernismos, abrigo suas vanguardas (hoje ditas “históricas”), radicalidade de mãos dadas com a experimentação, o que acabou por criar uma

tradição que, pode-se afirmar, estende-se à atualidade. Se há coisas em comum entre todas as Artes e se elas se aproximam, mesclando-se, às vezes, interpenetrando-se, há momentos em que isto se torna mais visível. Teorias deram suporte a muitas das práticas observadas e a radicalidade extrema foi responsável pela realização de grandes conjuntos de obras, ao longo do século XX. Propostas se fizeram necessárias, no momento em que foram enunciadas. É Van Doesbug (1930) afirmando que o quadro significa ele-mesmo (manifesto “Art Concret”, 1930, apud Amaral, 1977: 42), são os concretistas de São Paulo dizendo (1958) que o poema concreto é um objeto em si e por si (Augusto de Campos *et alii*, 2006: 216), reverberando o Concretismo do artista plástico. É Marcel Duchamp a discorrer sobre *ready-mades*: na difícil escolha de objetos, estaria deixando de lado, totalmente, o gosto pessoal (Kuh, 1965: 109). A Poesia Concreta brasileira já se apresentava com uma vocação intersemiótica ou interdisciplinar, outros diriam e, no âmbito brasílico, criou uma espécie de “tradição do rigor”. Villari Herrmann habita, enquanto poeta, esse universo de rigor, ao mesmo tempo em que entra como figura paradigmática para outros poetas.

1. O percurso do poeta

José Lázaro Geraldo Villari Herrmann nasceu em São Carlos, São Paulo, Brasil, em 1943. Formado em Direito, chegou a exercer, por pouco tempo, a função de Promotor Público. Norteadado por um rigor extremo, sua produção poética, em quatro décadas e meia, não atingiu a marca dos vinte e cinco poemas, menos por preguiça que por temor à redundância. Muito embora tenha vivido num momento de proliferação de revistas no Brasil, com algumas das quais chegou a colaborar (no ano de 1979, editou uma antologia em forma de jornal: *Viva Há Poesia*) preferiu publicar pequenos livros e fazer edições autônomas de poemas, sempre autofinanciados. Para revistas, raramente entregou material inédito, exceção feita a *Zero à Esquerda*, de 1981. Polemista, Villari Herrmann travava suas batalhas sempre oralmente, não se dispondo a redigir e publicar metalinguagem, e isto chegava a custar a ele inimizade de alguns, o ódio e o desprezo de outros tantos, que se sentiam mortalmente atingidos pela agudeza de suas observações, mas, também, ganhava a admiração de muitos.

2. O contexto da poesia intersemiótica

Hoje, como que caiu em desuso o termo “poesia intersemiótica” que, pelo menos em São Paulo, era corrente nos anos 1970, vindo a ser substituído pelo pouco preciso “poesia visual”, que ganhou relevo internacional e que, bem provavelmente, vem da “poesia visiva” italiana. Esse fenômeno internacional

de uma poesia que junta, superpõe, funde códigos assumiu aspectos peculiares no Brasil e, particularmente, em São Paulo, que havia sido um dos berços da Poesia Concreta internacional. Tal como se observou em outras partes do Mundo, houve uma continuidade de experimentalismos nas Artes e na Poesia em particular, no Brasil e, aí, uma certa ala se destacou (não nos *media*) por uma radicalidade mais notória e outras características, que lhe são próprias, embora não exclusivas: fusão de códigos, poemas que já são pensados para a veiculação em vários meios, sem perda de informação estética. E, embasando tudo isso, está o pleno domínio do verbal, inclusive da tecnologia do verso, que, deixada de lado, cedia a vez a outras sequências verbais dotadas de euritmia, quando necessário fosse. A informação tanto poderia estar num poema impresso, como naquele que viesse a utilizar novas tecnologias, novas linguagens, já que havia, desde os tempos heroicos da Poesia Concreta, essa abertura. Uma poesia formalista, poder-se-ia dizer, porém, sem a carga pejorativa que o termo acaba por sugerir. Quando Roman Jakobson aponta a prevalência da forma na função poética (é claro que ele está se referindo à Poesia como a arte da palavra, por excelência, porém, há abertura para outros códigos e poderíamos evocar uma “função artística” – ele que cunhou a expressão “tradução intersemiótica”), podemos tirar como corolário o seguinte: à prevalência da forma corresponde uma potencialização semântica.

3. Quatro poemas de Villari Herrmann: breves abordagens

Foram escolhidos, para este artigo, quatro dos poemas produzidos, em décadas, pelo poeta, poemas estes que tiveram bastante circulação, porém, num meio restrito, composto fundamentalmente por poetas e aficionados da Poesia que, via de regra, exerciam oralmente a crítica, em reuniões que eram realizadas em bares e em algumas poucas residências, na cidade de São Paulo, principalmente.

3.1 Sem título (K8)

Este poema de Villari Herrmann (Figura 1) tem sido apontado como uma das peças-chave da poesia interdisciplinar que floresceu no Brasil a partir dos anos 1970, por se constituir numa perfeita fusão de códigos (Philadelpho Menezes, 1991: *passim*). O processo é aquele das chamadas “cartas enigmáticas”, em que a figura vale por aquilo com que é nomeada, nome, por sua vez, que comporá com outros tantos uma palavra ou uma sequência significante e significativa. Neste caso, ‘K’ + ‘8’, não apenas se compõem em ‘coito’ como, na junção, se configuram coito, num fenômeno de dupla penetração. E o resultado, belo em si, apresenta perfeita simetria, sendo que a parte inferior, ou base, se espelha na

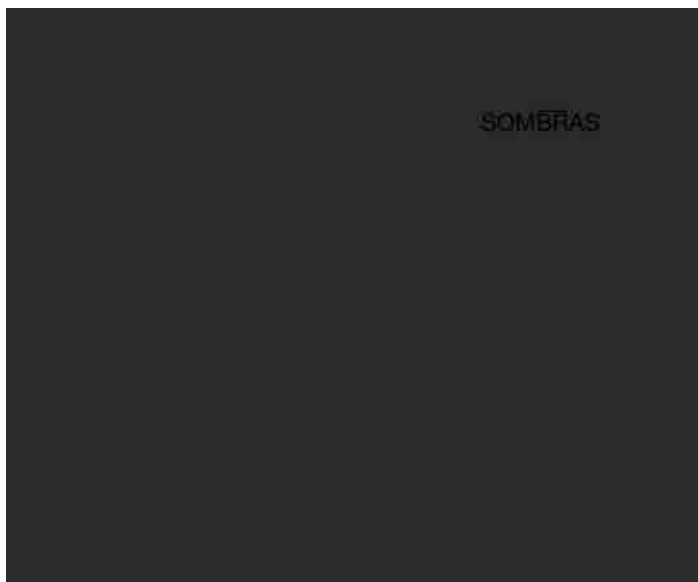


Figura 1 · Sem título (K8), 1969-1971, de Villari Herrmann.
Fonte: *4 Poemas*. 1971.

Figura 2 · *Sombras*, de Villari Herrmann. Fonte: edição
autônoma, 1974.

superar e, ao mesmo tempo em que lhe dá sustentação, empresta-lhe a ideia de equilíbrio. Num giro de 90º, a factura comparece num livro-objeto: *Oxigênese* (Herrmann, 1977: páginas centrais). O 8 que, deslocado, configura-se infinito, indicia um 'coito *endless*'.

3.2 Sombras

Neste poema (Figura 2), Villari Herrmann explicita a idade das trevas vivida pelo Brasil, época da ditadura militar em que liberdades eram cerceadas, a censura agia, proibindo, e se tinha a ilusão de um milagre econômico. A marca "BR" de Brasil e com aquela barra encimando-a, espécie de macro (sinal gráfico que indica vogal/sílaba longa), que identificava as empresas estatais, como Petrobrás, por exemplo. Só que aí, não seria uma Som-bras, mas simplesmente Sombras. Sombras. Cartão preto com impressão em preto, sendo que, na edição original a diferença é marcada pelo fosco/brilhante. Um poema contra a repressão, um poema pró-liberdade. Uma única palavra, disposta de tal forma que chega a valer por mil outras. Nesse trabalho de Villari Herrmann, uma crítica sutil, a tal ponto, que passou despercebida para muitos. Uma crítica velada, numa época de concordâncias forçadas e omissões. SOMBRAS.

3.3. Poder

Cartão distribuído de-mão-em-mão (Figura 3), como tantos outros poemas, este como que anuncia o fim (que ainda demoraria alguns anos) da ditadura militar que grassou no Brasil, a partir de 1964, com recrudescimento em 1968. A palavra PODER (substantivo e/ou verbo), soberana, toda em caixa-alta e setas indicativas de alternância da ordem das letras que a compõem, donde poderíamos entender PODER, PODRE, DEPOR, ROER etc. Porém, a sequência desejada seria DEPOR PODRE PODER. As setas: acima em preto e abaixo em vermelho emprestam à peça uma dinâmica que a valoriza enquanto factura, funcionando como uma espécie de chamariz. Toda a informação desejada condensada em uma única palavra, que poderia fazer parte de um cartaz comum ou de um desses grandes cartazes de rua.

3.4. Sem título (∞)

Neste poema sem título (Figura 4), o poeta constrói uma pauta (pentagrama) configurando-se o símbolo do infinito, onde imprime os primeiros compassos da *Valsa do Minuto* (*Opus 64, nº 1*), do músico polonês Frédéric-François Chopin. O minuto para ser tocado *ad nauseam*, o minuto musical projetado no infinito, uma pretensão oximoresca gráfico-musical. Para a execução do

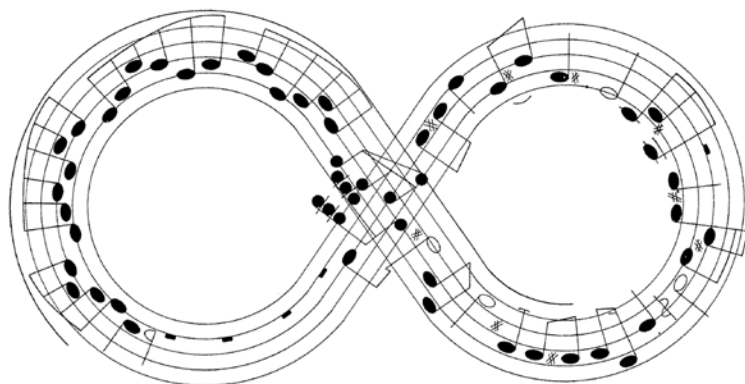
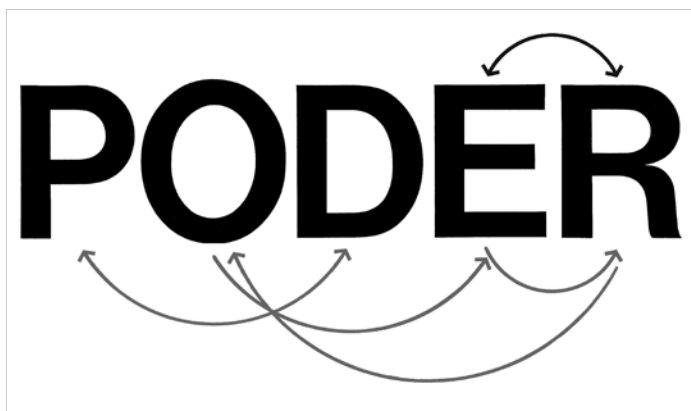


Figura 3 · *Poder*, de Villari Herrmann. Fonte: edição autônoma, 1977.

Figura 4 · Sem título, 1980, de Villari Herrmann. Fonte: revista *Zero à Esquerda*, 1981.

projeto, o autor contou com a colaboração de Carlos Valero, que concretizou uma ideia que era clara mas que necessitava do trabalho de arte-finalização, que foi viabilizada pelo colaborador que, na edição de *Zero à Esquerda*, consta como co-autor. O poema chegou a participar de inúmeras exposições, no Brasil e fora. Desde o Modernismo à Contemporaneidade, músicos têm criado partituras com formas inusitadas e inventado sistemas outros de notação musical, já num universo em que não mais havia fronteiras entre sons musicais e não-musicais (ruídos). A partitura-infinito de Herrmann dialoga com tudo isso e mais, puxa um fio direto de seu próprio trabalho: o 8 do *K8* reverbera na pauta-infinito: basta que se realize o desenho obrigatoriamente contínuo do numeral. A sutil ideia do poeta resgata um trabalho do século XIX, colocando-o no final do século XX e projetando-o para o futuro.

4. Três poemas intersemióticos contemporâneos, de outrem

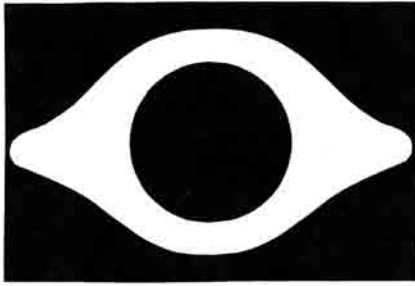
Como parte da contextualização do trabalho poético de Villari Herrmann e comprovação de que há uma poesia com preocupações idênticas no Brasil, com ou sem influência sua direta, destacamos três poemas de três poetas, de duas gerações diferentes, mas contemporâneos e que chegaram a ter algum contacto, como laços de amizade, com trocas de ideias e apreciação dos seus trabalhos poéticos. São eles: Erthos Albino de Souza (1932-2000), Júlio Mendonça (1958-) e Gastão Debreix (1960-).

4.1. *Drapæil*, de Erthos Albino de Souza

O poema (Figura 5) apareceu em *Muda* (1977), título acoplado ao cometimento gráfico, donde se conclui que este venha a ser parte constitutiva estrutural da factura. De imediato, o leitor percebe tratar-se de uma paródia (= canto paralelo), uma releitura da bandeira brasileira, de forma retangular, comportando um losango distorcido e um círculo, o que remete a *olho*, daí, *bandeirolho – drapæil*, um título bastante sugestivo. Como o autor (falecido no ano 2000), em sua modéstia exacerbada, raramente publicava coisas suas, fica-se sem saber se originalmente havia cor nisto que vemos em preto-e-branco. Um lance de inteligência e até um certo humor e velada crítica a uma pátria-espiã. Trocadilho verbo-visual.

4.2. *Zero à esquerda*, de Júlio Mendonça.

Poema de 1981 (Figura 6), foi publicado em *Artéria 6* (1992). Feito para figurar como capa da revista *Zero À Esquerda* (1981), tendo sido descartado por motivos de ordem técnica, esperou mais de dez anos para vir a público. Com impressão



drapœil

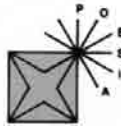
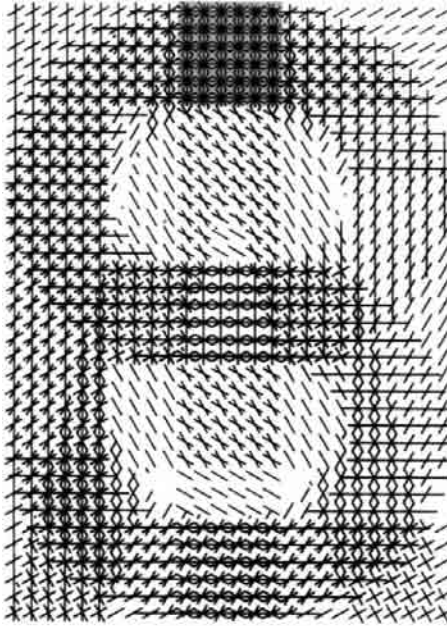


Figura 5 · *Drapœil*, de Erthos Albino de Souza.

Fonte: revista *Muda*, 1977.

Figura 6 · *Zero à esquerda*, de Júlio Mendonça, 1981.

Fonte: revista *Artéria 6*, 1992.

Figura 7 · *Poesia*, de Gastão Debreix.

Fonte: revista *Artéria 6*, 1992.

serigráfica, que lhe emprestou uma dimensão tátil e uma configuração-cor incomparável, o trabalho se apresenta como um quadrado amarelo-ouro sobre outro quadrado branco (a página da revista) com impressão sobre, em verde-bandeira, *zero* e *um* invertido, ou seja, o *zero* à esquerda do *um*. São as cores do Brasil (país um zero à esquerda?), é a camisa dez do rei Pelé, mas ao contrário, portanto, um zero à esquerda. Há algo de podre no País do Futebol!

4.3 Poesia, de Gastão Debreix

Uma das muitas incursões poético-metalinguísticas de Gastão Debreix (Figura 7), marceneiro e impressor, além de poeta. Olho tipográfico (tipomórfico) aguçado, percebe coisas de uma sutileza ímpar. Tomando a palavra POESIA em caixa-alta, numa helvética vazada, primeiro percebe que nenhuma das seis letras é repetida na sagrada palavra e as superpõe centralizando, percebendo que, em alguns pontos – apenas alguns pontos – elas se encontram. A cada encontro – tendo codificado um comportamento gráfico para cada letra – vai-se formando um desenho, que só se configura plenamente no ponto único – este sim! – em que as seis letras coincidem: resulta daí um quadrado com uma malha como que florida e que o autor, então, tingi de amarelo para destacá-lo ainda mais. Ao pé do trabalho uma espécie de escala-legenda com a progressão POESIA, que é, então, o que resulta de tal superposição. A POESIA se FAZ.

Conclusão

Em um texto acadêmico, um memorial circunstanciado, Julio Plaza (1938-2003), artista espanhol que acabou por se radicar no Brasil, cidade de São Paulo, afirmou que, desde cedo – época de sua formação – percebeu que, além de uma Espanha da expressão, havia a da construção e ele tendeu para isto – interessava a ele a Espanha da construção. “Começo a perceber uma Espanha da expressão que oculta e abafa uma Espanha da construção” (Plaza, 1994: 4). O mesmo poderíamos dizer de uma América Latina, ou especificamente do Brasil: além de um Brasil da expressão há um outro Brasil: o da construção, do planejamento, da concisão, do rigor. Há um Brasil que se coloca, não como zona periférica do Capitalismo, mas como parte integrante do Mundo Ocidental. Foi a partir desse pensamento que atuaram os poetas concretos paulistas e, antes deles, um Oswald de Andrade, um João Cabral de Melo Neto e outros poucos. Daí, criaram um importante lastro teórico-crítico e poético (artístico), que permitiu a existência, não simplesmente de seguidores ou epígonos, mas de criadores de 1ª linha que honrariam qualquer tradição poética, e que mantêm a mencionada tradição do rigor, chegando a radicalizar propostas de um passado

recente. Villari Herrmann é um desses poetas que levam adiante a bandeira da pesquisa para chegar à invenção, para lembrarmos Ezra Pound e a sua classificação dos criadores em categorias (Pound, 1970: 42-43) podendo, no nascedouro, possíveis redundâncias. Produz de raro em raro peças paradigmáticas. Villari Herrmann faz parte de um grupo de poetas, daqueles que, não deixando de fazer, fazem o mínimo dos mínimos, gotas de poesia, porém com alto teor de informação estética. Explosões do Admirável.

Referências

- Amaral, Aracy Abreu org. (1977) *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro-São Paulo: MAM-Pinacoteca do Estado.
- Campos, Augusto de, Pignatari, Décio e Campos, Haroldo de (2006) *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia-SP: Ateliê.
- Herrmann, Villari (1971) *4 Poemas*. São Paulo: STRIP.
- Jakobson, Roman (1974) *Linguística e Comunicação*. 7ª ed. Trad. de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix.
- Kuh, Katharine (1965) *Diálogo com a arte moderna*. Trad. de Jaime Monteiro. Rio de Janeiro: Lidador.
- Menezes, Philadelpho (1991) *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Plaza, Julio (1994) *Memorial circunstanciado de formação artística, científica e atividades*. São Paulo. (Texto inédito).
- Pound, Ezra (1970) *ABC da Literatura*. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix-CEC.
- Revista *Artéria 6* (1992) São Paulo: Nomuque Edições.
- Revista *Muda* (1977) São Paulo: Bonvicino-Risério ed.
- Revista-jornal *Viva Há Poesia* (1979), São Paulo: V. Herrmann ed. (Projeto gráfico: Julio Plaza).
- Revista *Zero à Esquerda* (1981) São Paulo: Nomuque Edições.
- Villari Herrmann (1974) *Sombras*. São Paulo: STRIP. (Edição autônoma de poema).
- Villari Herrmann (1977) *Oxigênese*. São Paulo: STRIP. (Projeto gráfico: Julio Plaza).
- Villari Herrmann (1977) *Poder*. São Paulo: STRIP. (Edição autônoma de poema).