이베로아메리카 제2집(2000년)

1950-60년대 브라질 전위문학

박 원 복*

1. 서 론

전위(前衛)라 함은 원래 군사적 용어로써 전초병을 의미하는 말이다. 이것이 20세기에 들어 문학을 비롯한 여타 예술세계에 사용되면서 기존의 관념을 벗어 던지고 무한한 실험정신으로 무장한 채 언어 *linguagem*의 세계를 탐구하는데 앞장서는 예술인들을 의미하게 되었다. 이러한 예술인들이 대거 등장하면서 기존의 판도를 뒤집는 혁명적 사건들이 20세기에 접어들면서 빠르게 지속적으로 전개되었는데 특히 20세기 초의 이탈리아에서 시작된 미래주의 *Futurismo*을 중심으로 문예계에서는 입체주의, 인상주의 등 이전과는 판이하게 다른 언어관과 세계관을 지닌 예술가들이 수많은 실험작품들을 내놓기 시작하였고 그러한 경향은 전 세계로 급격히 퍼져나갔다. 이들의 주요 특징은 다음으로 요약할 수 있다.

첫째, 기존세계에 대한 반발과 단절은 차치하더라도 그 속도 면에서 가히 짐작할 수 없을 정도로 빠르게 진행되어 하나의 사조가 뿌리를 내리기도 전에 각종 아류 사조(思潮)를 낳았다는 점이다. 즉, 아방가르 예술가들이 지녔던 실험정신 그 자체가 너무나 강했던 나머지 옥따비오 빠스 *Octavio Paz*가 말했듯이, 전통과의 단절이 또 다른 하나의 전통으로 자리매김하는 양상을 나타내 그야말로 20세기는 전통 또는 기존 문화의 단절이 연속적으로 빠르게 전개되는 이른 바 단절의 연속, 즉 단절

* 부산외국어대학교 포르투갈어과 강사

의 전통을 만들어 낸 것이다.

둘째, 예술작품 자체를 비롯한 모든 사고(思考)의 대상이 언어로 만들어졌다는 인식아래 사물, 즉, 사고의 대상이 되는 모든 것을 하나의 언어적 구조물로 인식하고, 그것의 본질을 찾기 위해서는 그 사물을 지칭하는 언어를 먼저 해부하고 분석해야한다고 주장한다. 즉, 과거 우리들은 양파의 핵심을 보기 위해 각종 과학장비를 동원하여 분석하는 등 그 대상 자체의 물질적인 면을 해부하면서 그 껍질을 벗겨갔지만 전위 작가들은 양파라고 하는 대상물의 지칭어(指稱語, significante)인 "양파"라는 단어를 해부하기 시작한 것이다. 또한 그들은 "꽃은 꽃이라는 단어"[1]라고 인식하고 꽃의 본질은 바로 그 단어 속에 있다고 생각함으로써 꽃의 본질을 알기 위하여 꽃 자체를 분석하고 관찰하기보다는 꽃이라고 하는 단어를 언어적(시각적, 청각적, 음성적...)으로 분해하고 해부해 시(詩)라는 또 다른 공간에 투사하는 것이다. 이를 통하여 그들은 꽃의 "숨어있는 진실"을 찾으려했다. 그들의 언어파괴는 바로 이러한 관점에서 출발한다.

셋째, 해석상의 난해함으로 인해 일반 독자들에서 멀어지는 것이 아니냐는 의구심이 들지만 역설적으로 이들이 가까이 하려고 한 독자층은 바로 일반 대중들이었다는 점이다. 이것은 중남미의 거의 모든 전위 시인들이 20세기 러시아의 최대 대중 시인이었던 마이아코프스키

---

1) 이 내용은 브라질 시인인 주엉 까브랄지 멜루 네뚜의 'O Engenheiro'라는 시편에 나온 것이다.

"꽃은 꽃이라는 단어이다.
시 속에 쓰여진 시,
마치 시간 속에 존재하는 아침처럼 ."

"Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como
manhã no tempo" ('**O Engenheiro**,' João Cabral de Melo Neto)

(Maiakófski)를 존경하고 그를 연구하였던 것에서 잘 드러난다. 특히 전위시가 정보 및 의미 전달이 빠른 언어의 시각적인 측면과 청각적인, 즉, 시각적이고 감각적인 측면을 탐구하고 탐닉한 것은 바로 그런 맥락에서 이해해야 하며[2] 아울러 그들이 추구한 시어(詩語) 역시 일상생활에서 흔히 접할 수 있는 대중적 언어들이었다는 것도 같은 맥락에서 이해해야 한다.

넷째, 그 동안 예술세계에서 논란이 되어왔던 내용(conteúdo)과 형태(forma) (또는 sintaxe와 semântica)의 관계를 극명하게 정리하였다는 점이다. 다시 말해, 전위시에서는 형태가 곧 내용이라는, 구조가 곧 의미라는, 관계가 보다 명확히 드러난다는 점이다.

다섯째, 구체시는 결국 언어의 형상화를 통한 또 하나의 급진적인 메타언어(metalinguagem)라는 것이다. 그들의 시는 사물과 대상에 대한 물음을 언어의 형상화를 통해 구현하였으며 그러한 과정을 통해 시 자체의 의미를 찾으려 했다. 현대 문명의 메카니즘을 내용 면에서나 형식 면에서 심분 활용한 것 역시 그 같은 맥락이라 볼 수 있다.

여섯째, 언어의 형상화는 결국 미술과 조각, 건축 등 주변 학문과의 접목을 야기하여 시의 영역을 확대함과 동시에 타 분야와의 활발한 교류를 야기했다는 점이다 (예, 오이지시까 Oiticica의 "Bicho").

이상에서 살펴본 전위시의 특징들은 곧 20세기 전 세계를 풍미했던

---

2) 그래서 브라질의 전위시인이자 비평가인 아롤두 지 깡뿌스는 현대 문명을 다음과 같이 정의하면서 자신들이 언어의 시각적-청각적 측면을 실험하고 극대화한 배경을 설명하고있다:
"전자모자이크의 문명", 시작-중간-끝의 개념이 아니라 텔레그래프적인 뉴스를 소유하고 있는 대규모 언론이 발표한 것과 같은 동시성과 상호 연계 및 정보의 이해로 특징지어지는 어떤 문명 (a civilização do mosaico eletrônico", uma civilização marcada não pela idéia de princípio-meio-fim, mas pela de simultaneidade e interpenetração, de compressão da informação, tal como foi anunciada pela conjugação da grande imprensa com o noticiário telegráfico). Haroldo de Campos, *A Arte no Horizonte Provável*, 1977.

각 국의 전위시들에게서 찾아볼 수 있는 공통된 특징이며 본 논문을 통해 발표코자하는 1950-60년대 브라질의 전위문학 역시, 배경과 전개과정은 다소 달랐어도, 앞서 말한 특징들의 대부분을 지니고 있음을 엿볼 수 있다.

2. 본 론

1) 배경

1950-60년대 브라질 전위시의 탄생은 문학적으로 볼 때 우선 1920년대의 "시는 언어의 체계"라는 인식에 바탕을 두고 있으나 이 같은 인식은 이른 바 제뚤리우 바르가스의 "신국가 체제 *Estado Novo*"라고 하는 권위주의 정권이 지배하던 1945년까지 일부 시인(예, 오스발드 지 안드라지 Oswald de Andrade)을 제외하고는 별다른 진전을 보이지 못했다. 그러다가 신국가 체제가 무너지면서 사회가 전반적으로 활기를 되찾기 시작하였고 2차 세계대전이 끝남을 계기로 인간과 세계에 대한 새로운 인식이 확산되면서 문예계에도 이 같은 변화를 탐지한 작가들(예, 까시아누 히까르두 *Cassiano Ricardo*를 중심으로한 일명 '45 세대 *geração de 45*')의 활동이 서서히 활기를 뜨기 시작하였다. 또한 2차 세계대전을 치르면서 과학이 비약적으로 발달하여 각종 커뮤니케이션 매체들이 탄생하였는데, 이 매체들은 전통적인 획일적, 일방적 정보전달과는 근본적으로 다른 라디오, TV, 영화 등 이른 바 보고 듣는 문화산업의 급속한 확산을 야기했다. 또한 각 대학에서도 인문학과(철학, 문학, 예술 등)들이 신설되는 등 사회 전반적으로 넓은 대중문화의 소비계층과 전문 비평가들이 활동하기 시작함으로써 새로운 문화가 탄생하여 확산될 수 있는 여건이 마련되고 있었다[3].

아울러 "50년을 5년에"라는 기치아래 탄생한 주셀리누 쿠비체크 *Jecelino Kubitschek* 대통령이 세계적인 건축가인 니에메이어 *Niemayer*가 구상한 新 수도 브라질리아 *Brasília*를 건설하는 등 과거의 낡은 모습을 벗어 던지고 새로운 것을 추구하자는 당시의 사회분위기가 고조되어 있었다.

이러한 분위기 속에서 문인들도 이전과는 다른 시각으로 자신들과 조국 그리고 세계를 바라보기 시작했으며 그 결과 이전과는 전혀 다른 시각으로 사물과 세상에 접근하고자하는 문예운동을 일으켰다. 그것이 바로 아롤두 지 깡뿌스 *Haroldo de Campos*, 아우구스뚜 지 깡뿌스 *Augusto de Campos*, 데씨우 빠그나따리 *Décio Pognatari*를 중심으로 전개된 이른 바 구체주의 *Concretismo*였다.

2) 구체시의 특성

a) 언어의 파괴

브라질 전위시의 가장 큰 특징은 언어의 파괴이다. 기존의 언어체계로는 변화하는 시대를 읽을 수 없을 뿐만 아니라 표현할 수도 없는 한계성을 느낀 시인들은 기존의 획일적인 언어의 파괴를 시도한다. 언어를 역사적이고 사회적이며 정치적이고 이데올로기적이라고 할 때('Marxismo e Filosofia da Linguagem', Michail Bakhtin , 1981) 기존 언어의 파괴는 단순한 예술의 영역을 벗어나 기존 사회 및 세계관의 파괴까지 의미한다(예, 이탈라아의 전위예술가들이 파시즘 정권에 합류한 것). 더 심한 경우는 시인 자신과 사 자체의 파괴를 몰고 와 새로운 의미의 허무주의

3) 넬송 베르네끼 소드레 *Nelson Werneck Sodré*의 말처럼 영화, TV, 라디오 등은 그 당시 미국의 헐리우드 영화 산업의 소비시장이자 상품광고를 위한 도구로 전락한 점도 간과할 수 없지만 그때까지 일부 특수층의 전유물로만 여겨졌던 첨단 언론매체에 대한 대중들의 용이한 접근은 이 시대에 들어 두텁게 형성되고있던 중산층의 신(新) 문화에 대한 욕구를 충족시켜줌으로써 대중문화의 길을 텄다는 데 그 의의를 찾아야 할 것이다 (Nelson Werneck Sodré, pp. 75-129).

와 아나키즘을 야기하는 경우도 있었다(예, 페헤이라 굴라르 *Ferreira Gullar*의 'Roçzeiral'). 하지만 이들이 추구한 언어의 파괴는 앞서 언급하였듯이 사물의 본질에 대한 새로운 접근을 위한 필수 불가결한 과정으로 이해하여야 하며 사물의 본질을 추구하기 위해서는 그 사물을 둘러싸고 있는 언어의 두터운 껍질을 부수고 벗겨내는 과정이 선행되지 않고는 불가능하다고 판단했기 때문이다.

사실 시인 김춘수가 "내가 그의 이름을 불러주기 전에는 / 그는 다만 / 하나의 몸짓에 지나지 않았다./ 내가 그의 이름을 불러 주었을 때 / 그는 나에게로 와서 / 꽃이 되었다"라고 말했을 때 그것은 역설적으로 우리 인간은 자나깨나 언어를 통해 사물을 인식하고 생각하고 그리고 이해한다는 것을 의미한다. 따라서 우리가 인식하는 사물이란 다름이 아니라 그 대상, "몸짓"을 지칭하는 언어이며 "몸짓"을 인식한다는 것은 바로 언어를 통해 인식한다는 것이다. 이것은 곧, 우리가 인식하는 사물의 본질인 "몸짓"은 시간의 흐름 속에서 인간이 부여한 이름과 의미 그 이상 아무것도 아니라는 것이다. 헌데 그 언어란 무엇인가? 앞서 언급하였듯이 언어는 역사성과 사회성을 지니고 있으며 시간에 따라 그 의미하는 바가 조금씩 바뀌어 왔다. 그래서 지금의 "몸짓"은 한국의 역사와 사회가 담겨져 있는 두터운 언어의 껍질로 포장되어 있으며 우리가 꽃의 본질인 그 "몸짓"을 연상할 때는 그것을 지칭하는 언어의 껍질, 즉, "꽃"이란 단어를 생각하고 이해한다는 말이다. 따라서 문화와 언어 그리고 역사가 다른 나라에서는 똑같은 대상(예, "몸짓")이 다른 말로 지칭되며 그에 상응하는 의미를 내포하게 된다.

그렇다면 결국 "몸짓"은 주관적일 수 밖에 없으며 사르뒤 *Sarduy*가 말했듯 중심(본질)은 모든 곳에 있으면서 그 어느 곳에도 없는 기묘한 상황이 연출된다. 이러한 아이러니 속에서 전위시인은 언어에 가려진 "몸짓"으로 되돌아가기 위해 처절한 노력을 전개하기에 이른다. 사물의 본질을 가리고 있는 언어의 껍질을 파괴하지 않는 한 본질은 결국 왜곡될 수밖에 없다는 논리인 것이다. 시 "Roçzeiral"의 첫 부분을 보자.

"Au sôflu I luz ta pom-
pa inova'
orbita
FUROR
tô bicho
'scuro fo-
go
Rra
UILÁN
UILÁN,
lavram z'olhares, flamas!
CRESPITAM GÂNGLES RÔ MASUAF
Rhra
....."

위에 인용한 부분에서 우리가 찾을 수 있는 온전한 단어는 총 23개 가운데 9개(luz, pompa, inova, furor, bicho, fogo, lavram, olhares, flamas) 이며 pompa와 fogo는 그나마 반으로 분리되어있다. 작열하는 태양아래 움추린 한 마리의 벌레같은 자신의 존재를 형상화한 것으로 볼 수 있는 이 시는 분열된, 파괴된 언어, 즉 언어를 잃어버린 사물(여기서는 시인)의 본 모습("몸짓")을 찾으려는 시인의 처절한 모습을 그리고 있다.

그런데 문제는 시인 자신이 언어의 구조물이자 언어를 통해 사고하는 존재인 만큼 결국 언어를 사랑하고 마는, 언어의 세계로 다시 돌아오는 운명을 맞게된다. 여기서 그들은 자신들이 파괴한 언어의 파편들 위에서 다시 詩作을 하게되며 언어의 세계로 몰입하게된다.

결국 이들이 초기에 추구한 언어의 파괴는 사물에 대한 새로운 인식 과정이었으며 구체시에서 흔히 볼 수 있는 언어의 파괴 및 그 언어의 공간적-시각적 재배치는 그러한 과정의 일환이었다고 볼 수 있다.

b) 대상의 시각적, 청각적 형상화

구체주의의 3인방(아롤두 지 깡뿌스, 아우구스뚜 지 깡뿌스 데씨우 삐그나따리)이 자신들의 주장을 담은 "구체시론(具體詩論) - *Teoria da Poesia Concreta*, 1958)을 보면,

> "상형문자: 비언어적 의사전달에 호소, 구체시는 바로 자기 자신의 구조이자 내용을 전달한다. 구체시는 하나의 대상이며 그 스스로는 외부의 대상들 그리고/또는 약간은 주관적인 감정들의 해석자가 아니다. 구체시의 소재: 말(소리, 시각적 형태, 의미론적 무게)[4]."

상형문자 즉, 사물의 표현에 있어서 그 구성 요소를 최대한 축소하고 절제함으로써 독자들에게 신속하게 대상의 의미를 전달하려는 수단과 표현 방식이 "구체(具體)"이며 그것은 곧, 대상 자체의 의미(significado)를 일컫는다. 따라서 그들의 표현방식은 담론(discurso)이 아닌 반 담론적(anti-discurso), 즉 대상의 시각적-청각적 형상화(visualização)를 추구한다 (아우구스뚜 지 깡뿌스의 "달걀 Ovo", 데씨우 삐그나따리의 "어떤 움직임 Um Movimento[5]", 페헤이라 굴라르의 "바다 O Mar"). 특히, 신 구체주의를 이끌었던 페헤이라 굴라르의 '바다'는 대상의 시각적-청각적 형상화의 백미라 할 수 있다.

mar azul
mar azul marco azul
mar azul marco azul barco azul
mar azul marco azul barco azul arco azul
mar azul marco azul barco azul arco azul ar azul[6]

---

4) 원문은 다음과 같다: "ideograma: apelo à comunicação não-verbal, o poema concreto comunica a sua própria estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto e por si, não um interprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica)." Teoria da Poesia Concreta, pp.

5) <참고 1>에 인용한 시.

이 시는 바다 *mar*가 지니는 음성적 특성을 이용하여 그 요소와 관련되는 단어들을 형상적으로 배열함으로써 바다라는 이미지의 복합적 의미를 표현하고 있다. 이 같은 배열을 통해 작가는 단어의 음성적 근접성이 의미의 근접성으로 어떻게 이어지는 가를 형상적으로 처리하고 있는데 우선 푸른 바다(mar azul)는 푸른 경계 표시(marco azul)로 이어졌고 그 다음에 푸른 배(barco azul)로, 그리고 의미의 근접성이 사실상 없는 것으로 보이는 푸른 아치(arco azul)로 이어진 뒤 최종적으로 푸른 공기 또는 허공(ar azul)으로 연계, 독자로 하여금 각 대상들을 연상하게 하고 있다.

또 한가지 주목할 것은 시의 전체 형태를 직각 삼각형으로 배열함으로써 최종적으로 바다의 이미지를 나타나는 '공기 또는 허공'의 이미지로 연계시켜 종합 결론을 내리고 있다. 다시 말해 바다가 공기(ar)로 바뀌면서 수평선을 경계로 존재하는 두 대상물(바다와 허공)이 결국 하나가 되는, 바다와 허공의 구분이 없어지는, 본래의 대상과 의미가 사라지는 일체성을 보여주고 있다. 이것은 곧 시인의 눈에 들어온 푸르른 바다가 기체화하여 허공으로 날아가듯 눈이 시리도록 푸른 바다의 이미지를 의미하며 나아가 바다의 언어적 형태, 즉 바다는 이미 그 자체에 허공을 품고있는(**mar** > **ar**) 이른 바 아뽈리네르(Apollinaire)의 깔리그라마(caligrama)적 요소를 시각적으로 표현하면서 시인이 본 바다의 의미를 언어적-음성적-시각적으로 구현하고 있다고 볼 수 있다. 이를 위해 시인은 대상물들(mar, marco, barco, arco, ar)이 모두 'ar'라고 하는 언어적, 음성적 요소를 중심으로 상호 연계되어 있으며 얼핏 보기에는 따로 존

---

6) 번역을 하면 다음과 같다.

푸르른 바다
푸르른 바다 푸르른 경계표
푸르른 바다 푸르른 경계표 푸르른 배
푸르른 바다 푸르른 경계표 푸르른 배 푸르른 아치
푸르른 바다 푸르른 경계표 푸르른 배 푸르른 아치 푸르른 허공

재하는 대상물이지만 'ar'라고 하는 공통요소를 통해 각 대상들이 서로의 본질을 공유하고 있음을 보여주고 있다.

이처럼 사물을 언어의 구조물로 보고 그 언어의 속성(특히, 음성적, 형상적 요소)들을 최대한 활용함으로써 대상의 본질을 파헤치고자 했던 전위시인들에게 시의 구조, 즉 형태는 곧 내용일 수밖에 없는 것이다.

그러나 구체주의 후기에 나온 몇몇 시들, 특히 극단적인 구체시들의 경우 언어와 사물의 시각적인 표출에 몰두하여 결국 미술과의 학제간 결합과 같은 기하학적인 추상성을 띄는 난해함을 보여주기도 하였다(참고 2). 따라서 이러한 시도는 당시의 일반대중들에게 수용되기 어려운 상황이었고 그들이 추구했던 "대중 속으로"가 역효과로 되돌아오면서 그들은 다시 "의미론적인 비약"을 시도하여 대상의 극단적인 기하학적 시각화를 벗어나기에 이른다.

c) 대중적 참여시("poesia engajada")

구체시는 그 태생부터 대중성을 추구하고 있었다. 구체시가 세상에 태어난 배경 중 하나는 획일적이며 산문적인 당시의 신문매체에 식상해 있던 일반 대중들에게 라디오와 TV, 영화 등 대중 언론 매체들이 급속도로 보급되면서 사물의 잠재적인 면, 즉 시각성과 청각성을 일깨워 주었다는 것이다. 이처럼 사물을 보는 시각이 달라지면서 사물 자체도 새로운 의미로 다가왔으며 이러한 경향을 시(詩)라고 하는 영역에도 접목시켰다는 것, 즉, 이전에는 보기 힘들었던 사물의 언어적 형상화와 청각화를 구현함으로써 이러한 표현에 폭넓게 접근 가능한 일반 대중에게 다가서고자 하였다는 말이다. 그러니까 이들 전위시인들이 추구했던 일상 생활 언어의 도입과 그 언어의 청각적-시각적 형상화 자체가 이미 자신들이 추구한 "대중적 참여시" 성격을 내포하고 있었기에 그들의 대부분 시를 새로운 의미의 참여시로 볼 수 있다.

물론 작가에 따라서는 소재 선택에서부터 내용에 이르기까지 그 표현

방식이 많은 차이를 보여주었던 것이 사실이다. 초기 구체주의 운동을 주도한 아롤두 지 깡뿌스, 아우구스뚜 지 깡뿌스, 데씨우 삐그나따리 등은 소재의 선택에서보다는 대체적으로 시적 언어의 시각적-청각적 요소들을 부각시키는데 열중하였던 반면 소재뿐만 아니라 내용 그리고 형태면에서도 사회참여시를 주도한 작가는, 앞선 세 작가들의 수학(數學)적 기하학적 추상성과 '느낌' 보다는 논리와 이론을 중시한 점에 회의를 느껴, 신 구체주의를 주도한 페헤이라 굴라르라고 말할 수 있다[7]. 단적인 예로 구체주의 운동이 절정에 이르던 1960초반인 1964년에 발발한 군 쿠데타를 비판한 유일한 구체주의 시인도 바로 그였으며(예, 그의 시 가운데 '1964년 8월' *Agosto de 1964*) 이 때문에 그는 구체주의 시인들 중 유일하게 망명길에 올라야 했었다.

그의 대중적 참여시가 여타 시인들의 그것과 차별되는 것은 바로 그의 시간에 대한 남다른 인식과 개념에서 출발하기 때문이다. 시간에 대한 그의 근본 인식은 동시성과 통시성 속에 존재하는 우리네의 삶이 이루는 공간 그 자체이다.

> "아! 투아 티엔에 새벽이 오기란 그다지 어려운가.
> 하지만 새벽은 온다.
>
> 후에에서는 무슨 일이 벌어지고 있는가? 다낭에서는? 메콩강의 델타에서는? 네게 묻는다. 리우 데 자네이루의 4월 이 아침에, 베트남에서는 무슨 일이 벌어지고 있는가?"[8]

---

7) 물론 데씨우 삐그나따리의 "꼬까 꼴라 Coca Cola"의 경우 구체주의 작가 3인방의 대중적 참여시에 대한 높은 관심을 보여주기는 해도 페헤이라 굴라르의 詩만큼 소재와 내용면에서 폭넓게 사회 참여문제를 다룬 경우는 없었다. 'Coca Cola' 시는 본인이 기고한 논문(부산외국어대학교 이베로아메리카연구소의 이베로아메리카논총 1호, 1999)에서 자세히 분석된 바 있다.

8) 원문은 다음과 같다.
"……
Ah, é difícil amanhecer em Thua Thien.
Mas amanhece.

"……
요로강 기슭은
13시 30분이었다.
(상 파울루에서는
보다 늦은 오후였고; 파리에서는 밤이 내렸다;
아시아에서의 꿈은 비단이었다)
……"[9]

4월의 아름다운 리우 해변에서 커피를 마시면서도 시인은 전쟁의 포화에 휩쓸린 베트남을 기억했고 요로강에서 중남미의 혁명가 체 게바라가 최후의 순간을 맞이할 때도 바로 똑같은 그 시간 상 파울루와 파리 그리고 아시아에서는 무심하리 만치 전혀 다른 상황과 시간이 흐르고 있음을 분노의 눈으로 바라보면서 시인은 동 시(詩)의 마지막 부분에서 "그래, 시간은 모든 시간 - E é tempo todo tempo"이라며 시간의 공시성을 읊조린다.

이처럼 시간의 공시성을 인식한 그는 비록 초기에 시도했던 언어의 시각성과 청각성을 통한 참여시가 아니라 해도 이미 그 과정을 누구보다도 처절하게 거쳐왔기에 (예, "Roçzeiral") 대중과는 너무나 동떨어진

Que se passa em Huê? em Da Nang? No Delta
do Mekong? Te pergunto,
nesta manhã de abril no Rio de Janeiro,
te pergunto,
que se passa no Vietnam?
……"

("Por você por mim")

9) 원문은 다음과 같다:
"……
Na quebrada do Yuro
eram 13,30 horas
(em São Paulo
era mais tarde; em Paris anoitecera;
na Ásia o sono era seda)
……"

("Dentro da noite veloz")

기하학적 난해시가 아닌, 이제는 구체적이고 현실적인 우리의 삶에 근거한 그 무엇이 바로 시인의 역할이자 존재 이유임을 깨닫는다.[10] 그의 참여시 중 대표적인 시(詩)인 "나의 국민, 나의 시 *Meu povo, meu poema*"를 보자.

"나의 국민 나의 시는 함께 자란다
마치 열매 속에서
새 싹이 자라듯

국민 속에서 나의 시는 탄생한다
마치 사탕수수밭에서
사탕수수의 새싹이 자라듯

국민 속에서 나의 시는 성숙한다
마치 미래의 입구에 선
태양처럼

나의 국민은 나의 시에
투영된다
마치 이삭이 땅에 녹아 스며들 듯

이제 국민에게 나는 그의 시를 돌려준다
노래하는 사람으로서보다는
나무를 심는 사람으로"[11]

---

10) 물론 이 같은 방향 전환은 50-60년대 구체주의 시인들 중 그가 유일했다고 해도 과언이 아니다. 아울러 그의 이러한 경향은 이미 초기의 여러 시들, 특히 시집 *Romances de cordel*에서 보다 직설적으로 강렬하게 나타나 있다.

11) 원문은 다음과 같다:
"Meu povo e meu poema crescem juntos
como cresce no fruto
a árvore nova

No povo meu poema vai nascendo
como no canavial
nasce verde o açúcar

우선 이 시의 형태적 특징을 보면 첫째, 각 문단이 3줄씩 맞춰져있어서 이전의 시들보다 훨씬 간결하고도 잘 정돈된 느낌을 준다. 둘째, 시 전체에 단 하나의 쉼표나 마침표가 없다. 셋째, 맨 마지막 절에서 소유격이 "나의 시 *meu poema*"가 "국민의 시 *seu poema*"로 바뀐다. 이 세 가지 형태를 통해 시인은 먼저, 이 시의 주제인 '나의 국민 *Meu povo*과 나의 시 *meu poema*'는 서로 뗄래야 뗄 수 없는 필연적인 유기적 관계의 존재임을 시사하고 있다. 열매에서 새싹이 움트듯, 사탕수수밭에서 사탕수수의 새싹이 피어나듯 나의 시는 나의 국민들 속에서, 그들의 희노애락과 함께 그리고 그 희노애락 속에서 시인의 시는 탄생한다고 강조한다. 그래서 시인은 맨 나중의 구절에서 이제 그 시는 시인 자신의 것이 아닌 국민의 것이라고 고백하면서 이제는 그들의 삶을 마치 제 3자의 시각으로 바라만 보고 노래하는(canta) 사람이 아닌 그들과 같이 동고동락하는 심정과 자세로 그들처럼 밀알을 심는(planta) 사람임을 재삼 확인하고 다짐한다.

하지만 페헤이라 굴라르를 제외한 대다수의 전위시인들이 추구한 언어의 시각화와 청각화는 책이나 신문과 같은 산문적-획일적 정보전달과 습득에 익숙해있던 기존의 일반 대중들에게 아직 난해할 수밖에 없었고 시간이 흐를수록 이 같은 작시법은 전위시인들의 언어에 대한 급진적인 실험의 결과로 대상의 지나친 기하학적 형상화를 낳고 말았다. 그래서

No povo meu poema está maduro
como o sol
na garganta do futuro

Meu povo em meu poema
se reflete
como a espiga se funde em terra fértil

Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta"

詩語의 대중화와 빠른 메시지 전달을 위해 추구했던 언어의 시각적-청각적 요소의 탐구는 본래의 의도와는 다른 방향으로 나아가게 되었으며 한때는 전위시가 엘리트를 위한 엘리트 시인들의 작품이라는 비난을 받기도 했다.

따라서 위에서 소개한 페헤이라 굴라르의 참여시는 구체주의 운동이 남긴 그러한 문제점을 보완하면서 전위정신과 참여정신을 가장 효율적이면서 조화롭게 매치시켰다고 볼 수 있다.

3. 결 론

1950년대 중반에서 1960년대 중반까지 약 10여 년 브라질 예술계를 이끌었던 구체주의는 그 자체가 안고 있는 파격 때문에 여러 가지 문제점을 노출하였다.

특히 기존 언어의 파괴 및 공간상의 시각적 재배치는 시 영역의 확대 및 사물에 대한 새로운 인식의 출발점이 되었지만 시인 자체도 언어의 구조물로 인식되었던 관계로 때로는 시인 자신의 파괴에 이르기도 했으며 또 해석의 난해성으로 인하여 그들이 추구했던 "대중 속으로"의 한계를 드러내는 등(페헤이라 굴라르는 예외) 결국 소수집단에 의한 소수집단을 위한 창작활동으로 전락하기도 하였다.

하지만 그들이 보여준 언어의 청각적-시각적 특성 탐구 및 실험은 기존 문화에 대한 신선한 충격이었으며 그 이후의 많은 아류사조들 뿐만 아니라 오늘날 브라질 언론과 방송, 광고 등에 활용됨으로써 현 브라질 문화의 중요한 축으로 존재하고 있다.

게다가 이들의 사상에 밑거름이었던 "예술은 언어의 구조물"이라는 시각은, 詩뿐만 아니라 미술, 조각, 건축 등으로 확산되면서 시의 영역확대 및 학제간 교류를 활성화시켰다는 평가를 받고있다.

참고도서

Bakhtin, Michail (Volochinov), *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, São Paulo, Hucitec, 1981

Campos, Haroldo de, Augusto de Campos e Décio Pignatari. *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Brasiliense, 1987

Gullar, Ferreira. *Toda Poesia (1950-1980)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980

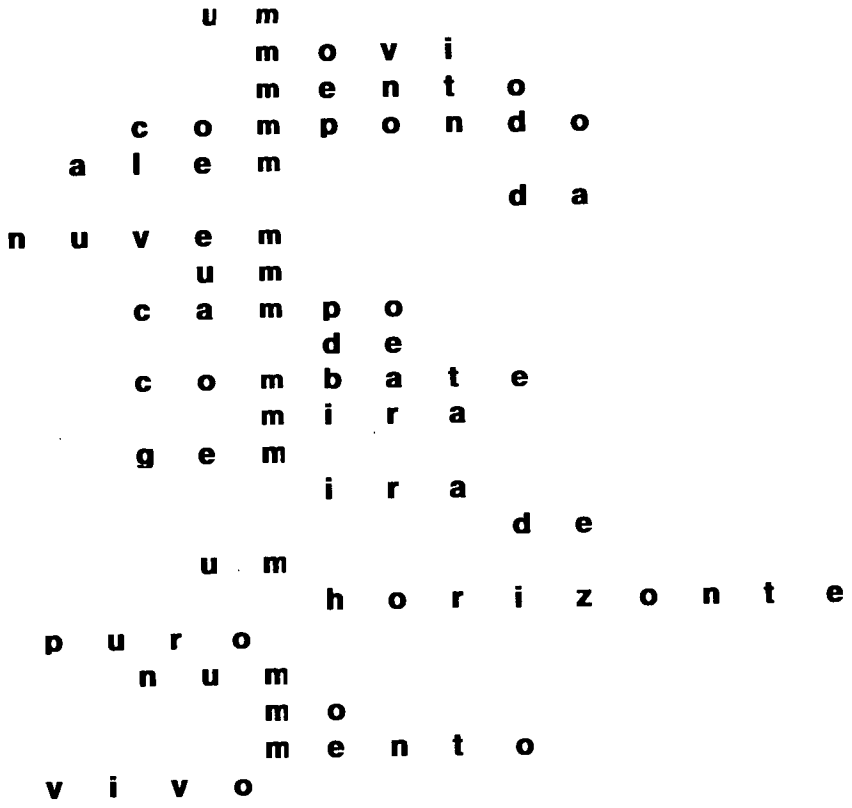
Mota, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira*, Sao Paulo, Ática, 3 ed., 1977

Paz, Octavio, *O Arco e a Lira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982

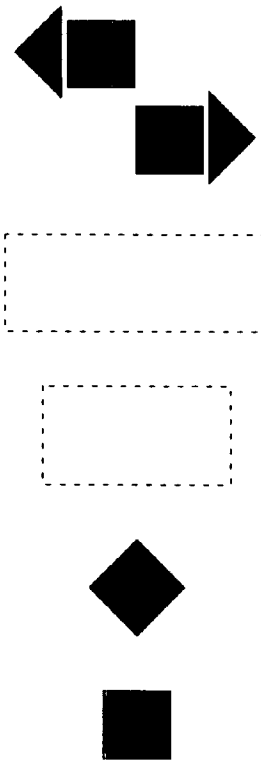
Pignatari, Décio. *Poesia Pois é Poesia (1950-1975)*, São Paulo, Duas Cidades, 1977

Sodré, Nelson Werneck. *Sintese de Historia da Cultura Brasileira*, 16 ed., Rio de Janeiro, Bertrand, 1989

<참고 1> "어떤 움직임" - Décio Pignatari



<참고 2> 제목없음. 작가: Décio Pignatari



chave léxica

sim

não