PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

EMERSON ROBERTO DE OLIVEIRA SITTA

JOÃO CABRAL DE MELO NETO E AUGUSTO DE CAMPOS: DOIS POETAS ENGENHEIROS

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

2009

EMERSON ROBERTO DE OLIVEIRA SITTA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob orientação da Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira.

SÃO PAULO

2009

Banca Examinadora:

.....

.....

.....

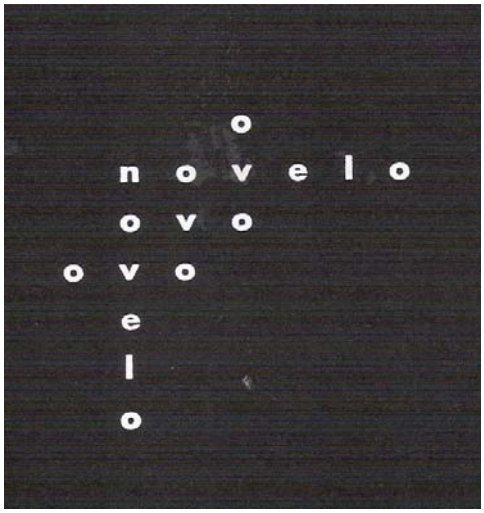
AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, especialmente a orientadora desta pesquisa, Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira.

“Como um ser vivo
que é um verso,
um organismo

com sangue e sopro,
pode brotar
de germes mortos?”

João Cabral de Melo Neto



Augusto de Campos

RESUMO

Esta dissertação trata da relação poética entre João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e Augusto de Campos (1931). Tem como objetivo destacar essa relação, investigando o processo de criação de cada um dos poetas. A pesquisa tem como *corpus* de análise as obras: *O Engenheiro* de João Cabral, publicado em 1945 e a série *Ovonovelo* de Augusto de Campos, publicada em 1960. Para guiar nossa reflexão, selecionamos a seguinte questão-problema: até que ponto o exercício de construção poética do poeta concreto Augusto de Campos tem raízes na engenhosa poesia de João Cabral? Evidenciamos, entre as características da palavra cabralina, a substantividade, assim como a importância do seu aparecimento no contexto histórico-literário brasileiro. Comparamos a organização dos versos de João Cabral e a de Augusto de Campos, buscando entender e demonstrar a "verbivocovisualidade" da poesia concreta de Augusto de Campos. Refletimos, por meio das análises de poemas de João Cabral e de Augusto de Campos, a construção da sintaxe poética em ambos os poetas. Para desenvolver essa proposta, fundamentamo-nos em proposições teórico-críticas de estudiosos como, por exemplo: Roman Jakobson, Ezra Pound, Octavio Paz, Luiz Costa Lima, João Alexandre Barbosa, Gonzalo Aguilar. Recorremos, ainda, aos estudos dos próprios poetas concretos: Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos. Ao fim da pesquisa, concluímos que uma das marcas essenciais da poética cabralina foi seguida pelo poeta concreto Augusto de Campos. Trata-se da economia da linguagem que tanto em João Cabral quanto em Augusto de Campos estrutura-se na conjugação de elementos poéticos conscientemente condensados.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, João Cabral de Melo Neto, Augusto de Campos, Poesia Concreta.

Abstract

This dissertation focuses on the poetical relation between João Cabral de Melo Neto (1920-1999) and Augusto de Campos(1931). This study aims at showing this relation, investigates the process of creation of each one of the poets. The research has as corpus of analysis the works: O Engenheiro from João Cabral, published in 1945 and the serie Ovonovelo from Augusto de Campos, published in 1960. To guide our reflection, we selected the following question-problem: Until extention has the exercise of poetical construction from the concrete poet Augusto Campos had roots in the ingenious poetry of João Cabral? We showed, among the characteristics of the word “cabralina”, the substantive, as well as its importance of appearing in the brazilian historic-literary context. We compared the organization of verses from João Cabral and Augusto de Campos, trying to understand and demonstrate the verbal, vocal and visual side (“verbivocovisualidade”) from concrete poetry of Augusto de Campos. We reflected through the analysis of the poems from João Cabral and Augusto de Campos, the construction of poetical syntax in both poets. To develop this proposal, We grounded on the propositions theoretical-critic of studious as: Roman Jakobson, Ezra Pound, Octavio Paz, João Alexandre Barbosa, Gonzalo Aguilar. We, also, used the studies of the genuine concrete poets: Haroldo de Campos, Décio Pignatari and Augusto de Campos. At the end of this research, we concluded that one of the essencial point of Cabralina was followed by the concrete poet Augusto de Campos. It refers to the reducing of language both in João Cabral and Augusto de Campos structures in the combination of poetical elements consciously condensed.

Key-word (s) : Brazilian Literature, João Cabral de Melo Neto, Augusto de Campos, Concrete Poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 09

CAPÍTULO I – SUBSTANTIVAÇÃO E CONCRETUDE: JOÃO CABRAL E AUGUSTO DE CAMPOS.

1.1 – Conquistas formais de João Cabral 12

1.2 - Poesia Concreta: verbivocovisual 20

1.3 - Concretismo e economia de linguagem 26

CAPÍTULO II – MARCAS ESTILÍSTICAS: JOÃO CABRAL E AUGUSTO DE CAMPOS

2.1 - Antilirismo e a engenhosa forma de João Cabral 31

2.2 - Poesia de João Cabral: um recorte crítico 35

2.3 - Tensão/emoção em Augusto de Campos 42

CAPÍTULO III – POESIA E POÉTICA EM JOÃO CABRAL E AUGUSTO DE CAMPOS

3.1 - Processo criador de João Cabral 46

3.2 - Fase ortodoxa do Concretismo 80

3.3 - Augusto de Campos e João Cabral: construção poética e afetividade 94

CONSIDERAÇÕES FINAIS 100

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 103

INTRODUÇÃO

Citado no “plano-piloto para poesia concreta” (2006, p. 215), publicado inicialmente na revista Noigandres de 1958, como um dos precursores do Concretismo no Brasil, João Cabral de Melo Neto (1920-1999) destacava-se como poeta-engenheiro, rebatendo o lirismo ou o intimismo em voga naquela época. Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari (2006, p. 156) enfatizaram assim suas características:

> joão cabral de melo neto (n. 1920 – o engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

Poeta investigado pela crítica por sua técnica de composição e pela defesa que fez da poesia, seja na prática, seja na teoria, João Cabral tem sua relação com o Concretismo destacada também por outros críticos. Luis Costa Lima (1995, p. 225), por exemplo, expressa muito bem essa relação entre João Cabral e os poetas concretos:

> O mínimo, portanto, a dizer: do ponto de vista da história das formas poéticas no século XX brasileiro, sem o conhecimento de Cabral não se compreenderá o surgimento dos concretos.

O objetivo desta pesquisa é destacar essa relação entre a poética de João Cabral de Melo Neto e a Poesia Concreta. Para melhor estudar e exemplificarmos tal relação, escolhemos, dentre os poetas concretos, Augusto de Campos. A justificativa para essa escolha se deve ao fato de que, apesar de negar ser parte importante do processo de criação do Concretismo, João Cabral escolhe Augusto de Campos como seu possível continuador. Faz esta menção na entrevista ao *Cadernos de Literatura Brasileira*, em 1996:

> De todo modo, se você insiste na questão de herdeiro, eu diria que sinto uma extensão do meu trabalho em relação a Augusto de

> Campos, embora acredite que ele tenha feito, como seus companheiros, uma obra original estupenda.

Como problemática de nossa pesquisa, focaremos a economia de linguagem, um dos pontos destacados na citação no plano-piloto da poesia concreta. Expondo o procedimento econômico desenvolvido entre ambos no tratamento da linguagem, discutindo-o e analisando-o, acreditamos que nos aproximaremos de um material relevante para responder a seguinte questão-problema:

Até que ponto o exercício da poética de construção do poeta concreto Augusto de Campos tem raízes na engenhosa poesia de João Cabral?

Tentando responder a essa questão-problema, trabalharemos com as seguintes hipóteses:

1 – A palavra cabralina após receber um tratamento "verbivocovisual" na poesia de Augusto de Campos é equiparada à palavra coisa.

2 – A operação "razoabilidade-sensibilidade" da poesia concreta de Augusto de Campos alicerça-se no método cabralino de compor.

3 – O rompimento da poesia concreta de Augusto de Campos com a sintaxe tradicional é decorrência da substantivação da linguagem cabralina, promovida pela funcionalidade da arquitetura de seus versos.

O corpus escolhido para a pesquisa são as obras: *O Engenheiro*, publicada em 1945, de João Cabral Melo Neto (1994) que foi de interesse dos poetas concretos na fase de preparação e lançamento da Poesia Concreta e a série *Ovonovelo* de 1960 de Augusto de Campos (2000), produção do momento concretista do autor e conhecida como fase ortodoxa. Buscamos ainda em outras obras dos autores, poemas que também fundamentam a relação entre eles.

Os capítulos definidos para o desenvolvimento desta pesquisa são três.

O primeiro, intitulado Substantivação e Concretude: João Cabral e Augusto de Campos, tratará da substantivação da palavra demonstrando o formalismo de João Cabral e da concretude dela com a inovação verbivocovisual do Concretismo. Esse capítulo abordará uma aproximação entre os poetas por meio da análise de cinco poemas.

O segundo, denominado Marcas Estilísticas: João Cabral e Augusto de Campos, tratará da definição do antilirismo como marca estilística de João Cabral, o que possibilitará uma crítica a respeito da engenhosidade na construção de seus versos. Essa capacidade de João Cabral é também analisada por alguns dos principais estudiosos de sua poesia. Tal característica revela o caminho que o poeta seguiu, capaz de influenciar não apenas a produção de poesia no Brasil, mas também o trabalho com um novo lirismo. O desfecho deste capítulo é justamente a reflexão de como Augusto de Campos projeta seus poemas, inovando-os na forma, seguindo os passos de João Cabral e transformando o caráter emotivo em matéria.

O terceiro capítulo, Poesia e Poética em João Cabral e Augusto de Campos, enfocará a poesia e a poética dos dois autores. Primeiramente, demonstrando com acuidade o processo criador de João Cabral, a partir da análise de alguns de seus poemas. Neste item, o objeto principal será a razão como dominante em contraposição ao lirismo de fundo sentimental. O passo seguinte demonstrará a conhecida fase ortodoxa de Augusto de Campos, também por meio de análises, objetivando relacionar diretamente com a racionalidade/sensibilidade de João Cabral e, ainda, aferir o procedimento inovador desenvolvido. A finalização deste capítulo mostrará a relação de respeito poético e afeto entre os poetas, além de marcar um relacionamento crítico e relevante na poesia brasileira, também ressaltará os passos de acordo e desacordo entre eles como um momento histórico de nossa literatura.

Capítulo I: SUBSTANTIVAÇÃO E CONCRETUDE: JOÃO CABRAL E AUGUSTO DE CAMPOS

1.1 – Conquistas formais de João Cabral

João Cabral, resolutamente, fez sua expressão poética ter como condição indispensável o trabalho formal. Obstinado, não permitiu que o lirismo fosse a dominante, conquistando um estilo inconfundível e marcadamente inovador.

Para se definir, João Cabral - pesquisador de formas, além de ávido leitor - soube ler o seu tempo e manifestar-se, inclusive teoricamente, a respeito da poesia. Nessa leitura também há uma atitude em relação a sua geração, que tem fundamental importância para compreendermos sua postura e suas conquistas formais.

Inicialmente, analisaremos o ensaio Poesia e Composição de 1952 no qual João Cabral de Melo Neto (1994, p. 725) esclarece que a composição, para alguns, é um momento inexplicável, um achado e, para outros, longas horas de uma procura. Acrescenta ainda que:

> a composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as idéias de inspiração e trabalho de arte. (...) Mas essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem. Se uma solução é obtida espontaneamente, como presente dos deuses, ou se ela é obtida após uma elaboração demorada, como conquista dos homens, o fato mais importante permanece: são ambas conquistas de homem, de um homem tolerante ou rigoroso, de um homem rico de ressonâncias ou de um homem pobre de ressonâncias.

Analisando as duas maneiras de compor, João Cabral faz conclusões importantes para o entendimento do poema moderno, por exemplo, quando afirma que cada poeta tem sua poética. Abandonando regras e tradições,

especialmente a idéia clássica de poesia, o poeta constrói sua forma de acordo com seus objetivos expressivos, sejam eles líricos ou formais.

Na seqüência do ensaio, João Cabral de Melo Neto aprofunda-se na comparação entre os dois tipos de composição. É relevante observar que, por não conseguir definir o poema moderno, ele investiga tal comparação na tentativa de expor o que entende e faz com a forma.

Especialmente sobre o comportamento do poeta de trabalho formal, João Cabral de Melo Neto (1994, p. 733) faz observações importantes para compreendermos o processo de composição do poema:

> O trabalho artístico é a origem do próprio poema. (...) O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta. Nestes poetas, geralmente, não é o poema que se impõe. Eles se impõem o poema, e o fazem geralmente a partir de um tema, escolhido por sua vez, a partir de um motivo racional.

A linguagem é a sua principal preocupação, pois o elemento formal dialoga constantemente com o conteúdo. A necessidade expressiva está ligada não apenas ao “que” se diz, mas “como” se diz:

> Seu trabalho é a soma de todos os seus momentos melhores e piores. (...) Durante seu trabalho, o poeta vira seu objeto nos dedos, iluminando-o por todos os lados. E é ainda seu trabalho que lhe vai permitir desligar-se do objeto criado. Este será um organismo acabado, capaz de vida própria. (MELO NETO, 1994, p. 734)

A expressividade desse tipo de poema está, na maior parte, na construção da linguagem. Para isso se realizar, o poeta explora inúmeras possibilidades de linguagem, algumas construções inclusive ferem propositalmente a norma gramatical para alcançar maior grau de identificação com o objeto:

> Não é o tipo novo de morbidez que o caracteriza mas o tipo novo de dicção que ele é capaz de criar. E é aqui que começa o desesperado de sua situação. Porque essas leis que ele cria para o seu poema

> não tomam a forma de um catecismo para uso privado, um conjunto de normas precisas que ele se compromete a obedecer. Ao escrever, ele não tem nenhum ponto material de referência. Tem apenas sua consciência, a consciência das dicções de outros poetas que ele quer evitar, a consciência aguda do que nele é eco e que é preciso eliminar, a qualquer preço. (MELO NETO, 1994, p. 734)

Não se trata apenas de mera mudança formal, mas de construção rigorosa de uma poética. A linguagem utilizada demonstra o exercício reflexivo pelo qual passou o poeta ao desenvolver a temática e seu envolvimento com ela.

> Com a ajuda que lhe poderia vir da regra preestabelecida ele não pode contar – ele não a tem. Seu trabalho é assim uma violência dolorosa contra si mesmo, em que ele se corta mais do que se acrescenta, em nome ele não sabe muito bem de que. (MELO NETO, 1994, p. 734)

Trata-se de uma linguagem inventiva, pois a luta de João Cabral é com as palavras. É uma busca apaixonadamente racional por novas significações que consolida uma maneira inédita de escrever poemas. Isso pode ser exemplificado em um ensaio intitulado O Geômetra Engajado de Haroldo de Campos (2004, p.80, 81):

> Trata-se de uma empresa de desmistificação do poema, que é sacado de sua aura de mistério e de inefável, e mostrado como é, objeto humano, escrito “a tinta e a lápis”, fabricado na “máquina útil” do poeta.
>
> É a instauração, na poesia brasileira, de uma poesia de construção, racionalista e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista.

A visão racional de João Cabral é matéria para sua poesia, que é centrada na lógica, numa lógica de composição, semelhante à de um engenheiro. Portanto, é um tipo de poesia que não se subordina, ela é sempre uma tentativa de materialização da linguagem, é como se a palavra servisse ao

poeta e apresentasse a ele suas condições semânticas indispensáveis. Entretanto, não é lícito afirmar que a poesia de João Cabral não reserva emoção. Ela é oferecida ao leitor de maneira calculada e precisa. Mas só se chega até a emoção vencendo a construção objetiva, nominal e substantiva a que se dispõe sua poesia, mesmo que soe antilírica, antimusical e anticonfessional.

Um de seus poemas em que podemos perceber a construção formal é Paráfrase de Reverdy (MELO NETO, 1994, p.398) da obra *Museu de Tudo*, de 1974. O seu tema: a dicção da frase de pedras é uma prática de composição que destaca a instabilidade como uma possibilidade de reflexão. Interessante é perceber que essa instabilidade é lúcida e nos faz pensar impreterivelmente.

Paráfrase de Reverdy

O prosador tenta evitar
a quem o percorre esses trancos
da dicção da frase de pedras:
escreve-a em trilhos, alisando-a,

até o deslizante decassílabo
discursivo dos chãos de asfalto
que se viaja em quase-sono,
sem a lucidez dos sobressaltos.

Observamos que o poema é composto apenas por um período formado por um sujeito, o prosador, pelo verbo principal “evitar” e por uma relação de complementos que se encaixam por meio de vírgulas e de dois pontos.

João Cabral exercita a dicção da frase de pedras no poema, materializando-a, pois não permite que o leitor consiga completar o pensamento sem que alcance o ponto final. Ele é obrigado a seguir as relações feitas por João Cabral, desfazendo inversões e tornando a mensagem mais compreensível.

O poema poderia ser equacionado da seguinte maneira: O prosador tenta evitar a quem o lê a dicção da frase de pedras: a lucidez dos

sobressaltos. Escreve, portanto, como se fosse colocando palavras em trilhos deslizantes, tornando-as planas para escorregarem brandamente. Nem mesmo o decassílabo é esquecido, até ele é alisado e viaja em quase-sono em chãos de asfalto.

Observamos que a síntese do poema se encontra no último verso, pois além de conter apenas um ponto final, é o conceito final da dicção da frase de pedras. O prosador escreve sem a lucidez dos sobressaltos, portanto desvia-se deles, evita-os, ao contrário do poeta que os cria com propósitos e intenções definidas.

A dicção trata de uma maneira de recitar versos, da arte de dizer, de um modo de dizer. Assim, João Cabral propõe uma poesia que combine ações e interrupções, como é o próprio poema; exige que o poeta seja um artífice da linguagem.

Interessante é percebermos a pausa entre uma estrofe e outra. A expressão “alisando-a” vem seguida de um espaço, o que permite ao leitor criar uma imagem. Mas logo é chamado de volta para o texto quando a expressão “até” inicia a segunda estrofe. O que reforça nossa observação de que o poema é escrito premeditadamente com sobressaltos, com uma razão de linguagem que direciona o leitor para um ritmo singular.

Diferente dos trilhos sonolentos da prosa, do asfalto e da falta de movimento, o poeta de trabalho formal quer o sobressalto, o estranhamento, quer o leitor incomodado. João Cabral destaca essa manifestação por meio da escritura desse poema que fala do prosador e de sua maneira de compor, justamente para enfatizar a maneira de construir poemas.

Sobre Reverdy é interessante saber que:

> **Pierre Reverdy** nasceu em Narbonne a 11 de Setembro de 1889. Poeta francês associado ao cubismo e ao surrealismo, estudou em Toulouse e Narbonne. Chegou a Paris em 1910, onde travou amizade com Apollinaire, Max Jacob, Aragon, Breton, Tristan Tzara, entre outros. Em 1915 publica *Poèmes en prose*. Funda a revista *Nord-Sud*, em 1917, onde colaboram poetas dadaístas e surrealistas. Em 1926 recolhe-se na abadia de Solesmes, onde permanecerá até à morte. Faleceu em 1960. (www. wikipedia.com)

O Surrealismo e o Cubismo de Reverdy condizem com as duas fases de João Cabral que, inicialmente, mantinha preocupações surrealistas e em seguida foi se tornando construtivista, uma influência do Cubismo, como podemos perceber nesta sua entrevista ao *Cadernos de Literatura* (1996, p. 21):

> A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro. Ninguém imagina que Picasso fez os quadros que fez porque estava inspirado.

João Cabral apreciava a composição reverdyana, tanto que lhe homenageou com um poema. Assim, parece haver nesses versos uma reescrita da obra do autor francês, numa composição associativa entre o modo cabralino de compor e o modo de Reverdy, materializando a metalinguagem. O título do poema se incumbe disso, na medida em que paráfrase significa fazer uma reescrita do texto original com suas palavras. No caso poético cabralino, uma paráfrase da forma.

Ao operar a paráfrase da forma, João Cabral não faz a "emoção" transbordar, mas a qualifica em "sentimento", em nível de "primeiro", "primevo" para traduzir o fazer poético.Tal qualidade também se configura no poema "O nada que é" (MELO NETO, 1994, p. 519) da obra *Agrestes* de 1985:

O Nada Que É

Um canavial tem a extensão
ante a qual todo metro é vão.

Tem o escancarado do mar
que existe para desafiar

que números e seus afins
possam prendê-lo nos seus sins.

Ante um canavial a medida
métrica é de todo esquecida,

porque embora todo povoado
povoa-o o pleno anonimato

que dá esse efeito singular:
de um nada prenhe como o mar.

Há uma comparação entre o canavial e o mar, porém se o leitor não perceber o foco de comparação entre os dois objetos, não conseguirá compreender o “nada” de que fala o poema.

A opção pelo dístico sentencia os versos ao entendimento. A comparação é posta para a construção da imagem do canavial, dirigindo os olhos do leitor para o “nada”, que é tema do poema.

A imagem do canavial, reforçada pela idéia da impossibilidade de dimensioná-lo tal como o mar, projeta no leitor a sensação de estar diante de uma figura intransponível, imensurável, porém bela. Chega-se, então à emoção, pois o “nada” é presentificado e está diretamente em contato com o leitor.

O título do poema indicia o que deve ser apreendido pelo leitor. Realmente, a imaginação nos cerca e permite que façamos uma correlação direta com a impossibilidade de medida. Assim, a atitude do leitor deixa de ser de mero espectator do “nada” e passa a ser intérprete do “nada”.

O desafio passa a ser do leitor também, pois tentar compreender a extensão é admirar o impossível e vislumbrar na paisagem o pleno anonimato é apreender “um nada prenhe como o mar”. A saída do leitor é percorrer com a imaginação o canavial e o mar e ter presente o “nada”: a absurda sensação de estarmos dentro do mistério.

O que deve parecer difícil é o caminho que o leitor tem para seguir. Observamos que há uma gradação de idéias e de manifestações esperadas por parte do leitor que, ao perceber a presença do “nada”, tenta interpretá-lo, experimentando uma sensação única que é estar dentro do mistério.

Não se deve fechar as possibilidades de leitura do poema. O objetivo de João Cabral é presentificar o “nada”, e deixá-lo significar aos olhos desse ou daquele leitor. Indiscutível é o “nada” que é presentificado, revelando o mistério dessa imagem, porque não há outra solução a não ser avistar o “nada” e sua imensidão. Certamente, foi alvo de João Cabral trazer para perto dos olhos do leitor o “nada” e deixá-lo significar.

Essa idéia concreta do “nada” está também na forma do poema. Se aproximarmos os dísticos, teremos duas estrofes. Os três primeiros dísticos para a primeira estrofe, que se refere à extensão do canavial e os três últimos para a segunda, a qual se refere à medida do canavial. Há, assim, uma aproximação do leitor ao canavial na passagem das duas possíveis estrofes, pois na segunda parece que o leitor está diante do canavial, porque o primeiro verso começa com “ante um canavial”.

Nesse ponto, podemos perceber tanto a gradação de idéias e de manifestações esperadas pelo leitor, quanto o poema acontecendo naturalmente, como se ele próprio estivesse prenhe como o mar. De tanto olharmos para o “nada” isso nos leva a sentir que fazemos parte dele, tornando-se difícil esquecer tal sensação. Ao admirarmos o “nada”, também ficamos prenhe como o mar.

Quando apresentamos esses dois poemas – “Paráfrase de Reverdy” e “O nada que é” – nossa intenção era demonstrar uma face mais metalingüística e outra mais emotiva de João Cabral. No entanto, nos questionamos se isso é possível em sua poesia. Se, observamos o que diz Pignatari (2006, p. 70) na *Teoria da Poesia Concreta* a respeito da emoção: “[...] a idéia-emoção faz parte integrante da forma, vice-versa [...]”, podemos traçar um perfil ou um modelo de emoção para a poesia de João Cabral.

A situação exposta pelo poema, tanto nesse como naquele, nos leva diretamente a uma série de interrogativas, já que ambos pretendem substancializar, materializar ou presentificar o objeto. Logo, a emoção parece de fato uma idéia que está intrínseca no poema e que aparece em sua forma, como pudemos perceber no primeiro e no segundo poemas. A expressão da linguagem indica a intenção do poeta.

Não há certamente uma emoção que transborda, mas um conflito de idéias que explode na mente do leitor ao entrar em contato direto com o objeto, ao senti-lo bem próximo de si.

No campo histórico, João Cabral tem uma situação especial. Com propostas formais diferentes, intitulava-se poeta marginal e negava participar da geração de 45 que professava uma poesia intimista e subjetiva. Alfredo Bosi (1994, p. 466), em *História Concisa da Literatura Brasileira*, refere-se a essa geração dizendo:

> Renovava-se, assim, trinta anos depois, a *maneira* parnasiana-simbolista contra a qual reagira masculamente a *Semana*; mas renovava-se sob a égide da poesia existencial européia de entre-guerras, de filiação surrealista, o que lhe conferia um estatuto ambíguo de tradicionalismo e modernidade.

Especialmente com a obra *O Engenheiro* de 1945, João Cabral afigura-se como defensor do rigor, da precisão e da objetividade. Somente essas características já seriam suficientes para diferenciá-lo da geração de 45, porém o alcance de sua poesia ainda chegaria a outras especificações literárias dentro do cenário poético brasileiro.

1.2 - Poesia Concreta: verbivocovisual

A relação entre João Cabral e o Concretismo é fato, especialmente pelo tratamento formal. Pode-se dizer que é uma relação conseqüente, visto que as conquistas formais dos concretistas têm como base o tratamento dado à palavra por João Cabral.

A Poesia Concreta surge nos anos 50, distanciando-se da geração de 45, apresentando uma proposta inovadora verbivocovisual, pondo em questão elementos da poesia como a semântica, a sintaxe e a fonética.

> O Concretismo toma a sério, e de modo radical, a definição de arte como *techné*, isto é, como atividade produtora. (...) O poema é identificado como objeto de linguagem (BOSI, 1994, p. 476).

O projeto concretista retoma e parece reavaliar criteriosamente as características que marcaram o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo na história da arte:

> a poesia concreta é uma reiteração coerente e radical das experiências futuristas e cubistas (...) que pretenderam superar (...) a poética metafórico-musical do Simbolismo (BOSI, 1994, p. 481).

A Poesia Concreta preocupa-se com o trabalho artístico, com os detalhes da sua própria linguagem. Ela abre assim uma linha de leitura toda voltada para a relação da linguagem com ela própria.

> O poema é forma e conteúdo de si mesmo, o poema é. A idéia-emoção faz parte integrante da forma, vice-versa. Ritmo: força relacional. (Pignatari, 2006, p. 70).

A apreciação do poema se faz por meio de questionamentos lógicos, desprezando valores subjetivos.

> Contra a poesia de expressão, subjetiva. Por uma poesia de criação, objetiva. Concreta, substantiva. A idéia dos inventores, de Ezra Pound (Pignatari, 2006, p. 68).

É necessário esclarecermos que a retomada (revisão) de movimentos de vanguarda não foi a única fundamentação teórica do concretismo. É extenso o campo de pesquisa dos poetas concretos: Mallarmé, Joyce, Pound, Cummings, João Cabral. Poetas que decisivamente apresentaram uma postura inovadora sobre a forma do poema:

> Mallarmé: Um Coup de Dés – poema planta, a organização do pensamento em subdivisões prismáticas da idéia e a espacialização visual do poema sobre a página.
> Joyce: técnica de palimpsesto, de narração simultânea através de associações sonoras.
> Pound: método ideogrâmico, fragmentos de realidade díspares agrupadas coerentemente como um mosaico.

> Cummings: desintegra as palavras, para criar com suas articulações uma dialética de olho e fôlego, em contacto direto com a experiência que inspirou o poema.
> João Cabral de Melo Neto: o primeiro a sentir esses problemas em determinados aspectos. Um arquiteto do verso, constrói seus poemas como que a lances de vidro e cimento. Em Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode, atinge a maturidade expressiva, já prenunciada em O Engenheiro (Campos, Augusto de, 2006, p. 56).

Diante desse radicalismo, fez-se necessária a explicação e defesa. A Poesia Concreta apresentou, então, sua teoria, destacando características de sua forma, valorizando a racionalidade, a criatividade e a objetividade manifestando uma tomada inovadora na questão rítmica do verso. Inicialmente, essa defesa foi feita por meio de publicações em jornais, posteriormente, os ensaios foram reunidos em um livro intitulado *A Teoria da Poesia Concreta*, editado pela primeira vez em 1965 pela Edições Invenção. *

Os ensaios foram escritos pelos poetas concretos entre as décadas de 50 e 60 com a função de esclarecer algumas situações da construção do poema e, além disso, manifestarem o que eles aceitavam como poesia e o que não aceitavam. Havia assim um diálogo entre os ensaios e a crítica literária que de um lado ansiava por conhecer e de outro por destruir o que os concretistas fizeram.

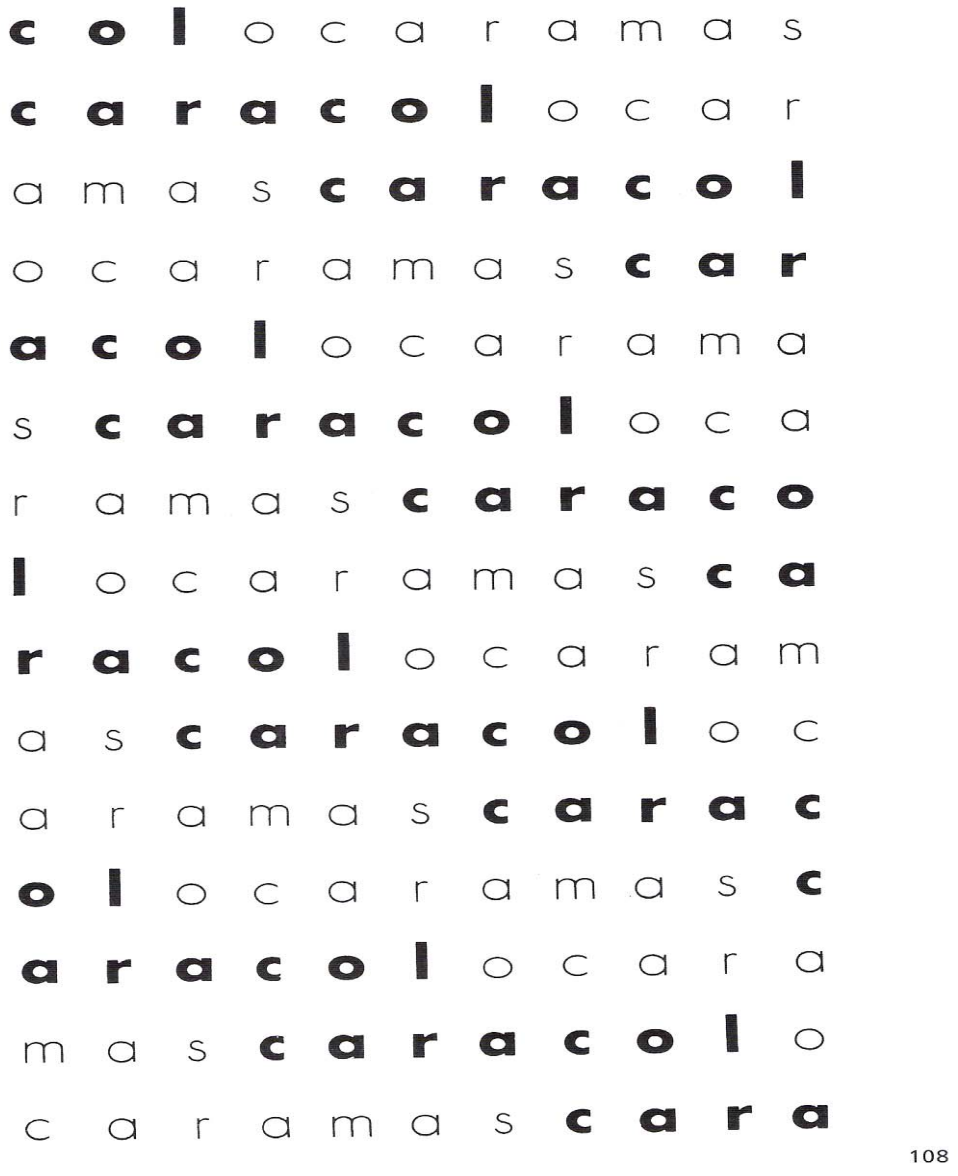
Da obra *Teoria da Poesia Concreta*, retiramos alguns trechos, alguns já expostos, para fortalecer nossa relação entre João Cabral e Augusto de Campos:

> Dizemos que a poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos, porém, à comunicação-signo, mas à comunicação de formas (Campos, Haroldo de, 2006, p.79).

> O poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico (Campos, Haroldo de, 2006, p.81).

* A edição da Teoria da Poesia Concreta utilizada nesta pesquisa é a 4º. Editada por Ateliê Editorial em 2006.

Essas duas citações provocam um olhar mais atento sobre o trabalho formal, que passa a ser um conceito novo e indispensável na construção do poema. A forma deve ser parte integrante do poema, comungando um acordo com o conteúdo. No poema abaixo, por exemplo, percebemos a palavra “caracol” se deslocando no poema, simulando seu rastejar.



A poesia concreta, indo além da aplicação do processo tal como foi praticado por Pound, introduz no ideograma o espaço como elemento substantivo da estrutura poética: desse modo, cria-se uma

> nova realidade rítmica, espaciotemporal. O ritmo tradicional, linear, é destruído. (Pignatari, 2006, p. 95)

> Digo ideograma porque, depois desta produção, não há dúvidas de que certos escritos modernos tendem a ingressar na ideografia. Mais adiante, Apollinaire declara que o processo acima referido era revolucionário, “porque é necessário que a nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente” – afirmação que os poetas concretos subscrevem inteiramente (Pignatari, 2006, p.97).

> A poesia concreta é exatamente o oposto de todo surrealismo e expressionismo (Pignatari, 2006, p. 100).

A conjugação entre espaço e tempo são elementos novos na construção do poema, por isso veiculam um ritmo adverso ao tradicional, subscrevendo inteiramente a citação de Apollinaire. A poesia conquista novos recursos de expressão e obriga o leitor a entendê-los e lê-los simultaneamente. Como pudemos perceber no poema de Augusto de Campos.

Dizer não à comunicação-signo e sim à comunicação de formas é uma atitude conseqüente da leitura da poesia de João Cabral, nem por isso a Poesia Concreta deixa de ser original. O que devemos compreender é justamente a atribuição ao detalhe formal, ao quadro de opções que o poeta precisa utilizar ou inovar para se expressar, uma vez que a palavra deve ser materializada no papel como se fosse o próprio objeto.

O poema passa a ser um objeto útil e consumível logo que o processo de leitura desse tipo de palavra promove uma interação entre o leitor e o poema, diferenciando o campo de leitura do tradicional. Esses novos recursos utilizados pelos concretistas distinguem-nos de João Cabral visto que ele não fez uso, por exemplo, do espaço tal qual fizeram os concretos.

Com esse processo de composição, a poesia concreta realmente não pode compactuar com interesses surrealistas e expressionistas. A marca definitiva de relação entre o poeta e a poesia é a razão formal objetiva, portanto a invariável condição de sonhar ou de delirar não tem chances de se manifestar de forma dominante no poema.

Augusto de Campos (2006 p. 71-72) condensa em princípios o fazer concreto:

> - a poesia concreta (...) recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história – túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a idéia.
> (...)
> - o poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas, tato antenas circulação coração: viva.
> (...)
> - contra a organização sintática perspectivista, onde as palavras vêm sentar-se como "cadáveres em banquete", a poesia concreta opõe um novo sentido de estrutura, capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável.
> (...)
> - o poema concreto ou ideograma passa a ser um campo relacional de funções.
> - o núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema.
> (...)
> - POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO.

Também o quadro sintético apresentado por Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994, p. 477), além de ajudar a reconhecer um poema concreto, estimula o leitor a compreendê-lo:

> Na medida em que o material significante assume o primeiro plano, *verbal* e *visual*, o poeta concreto inova em vários campos que se podem assim enumerar:
> a-) no campo semântico: ideogramas ("apelo a comunicação não-verbal", segundo o Plano-Piloto cit.); polissemia, trocadilho, nonsense...;

b-) no campo sintático: ilhamento ou atomização das partes do discurso; justaposição; redistribuição de elementos; ruptura com a sintaxe da proposição;

c-) no campo léxico: substantivos concretos, neologismos, tecnicismos, estrangeirismos, siglas, termos plurilíngües;

d-) no campo morfológico: desintegração do sintagma nos seus morfemas; separação dos prefixos, dos radicais, dos sufixos; uso intensivo de certos morfemas;

e-) no campo fonético: figuras de repetição sonora (aliterações, assonâncias, rimas internas, homoteleutons); preferência dada às consoantes e aos grupos consonantais; jogos sonoros;

f-) no campo topográfico: abolição do verso, não-linearidade; uso construtivo dos espaços brancos; ausência de sinais de pontuação; constelações; sintaxe gráfica.

1.3 – Concretismo e economia de linguagem

O tratamento dado à palavra por João Cabral é racional e objetivo, científico e analítico. Fez de sua obra um objeto de investigação e de provocações. Sua postura, centralizada na forma e na busca da substantivação, alcançou influências que talvez ele não esperasse. Na mesma linha que a sua, seguiram os poetas concretos.

A palavra cabralina se faz nominal, substantiva, resultado de um trabalho racional e muito próximo da lógica. Sua atitude poética não é evasiva ou perturbada por emoções, é objetiva, construtiva e coerente.

No poema a seguir de João Cabral de Melo Neto (1994, p.69), percebemos além da manifestação dessa sua maneira de compor, uma lição de como fazer poesia, a qual, evidentemente, está centrada na figura do engenheiro, sua característica mais marcante e emblemática.

O Engenheiro

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro.)

A água, o vento, a claridade,
de um lado o rio, no alto as nuvens,
situavam na natureza o edifício
crescendo de suas forças simples.

"O engenheiro sonha coisas claras", é dessa máxima que se faz o poema. Tentando construir o sonho do engenheiro de forma racional, sem atropelos, o poema canta as necessidades do engenheiro para a construção de seu edifício. Cuidadosamente, os blocos vão sendo colocados, cada um deles apresentando um olhar sobre o edifício, formando quatro estrofes no total.

No primeiro bloco, há transformação dos elementos naturais como luz, sol e ar livre em coisas claras como "superfícies, tênis, um copo de água". Buscando analogias com a natureza, o engenheiro filtra o que vê nela para o que quer realizar concretamente. Como se passasse do subjetivo para o objetivo, transformando os elementos naturais, que já são claros, em elementos reais. É um processo de filtragem que solidifica o sonho do engenheiro, representando-o como algo tangível, possível.

No segundo bloco, o engenheiro deixa de sonhar e começa a pensar. Utiliza suas ferramentas, o lápis, o esquadro, o papel e pensa num mundo justo, no ajuste das formas e na igual distribuição das forças que envolvem o projeto. Esse segundo passo exemplifica a passagem do momento intuitivo, a experiência do poeta, para a construção real da poesia, tornando o sonho realidade, uma realidade palpável, admirável, ajustadamente.

No terceiro bloco, a constatação: a cidade ganhava um pulmão de cimento e vidro – o poema.

No quarto bloco, a natureza apresenta o edifício que surge de “forças simples” da natureza e do traçado do engenheiro.

O engenheiro é o poeta e o edifício, o poema. Utilizando um curso lógico, pois parece que uma quadra está diretamente relacionada a outra, o que não quer dizer, é claro, que uma seja causa da outra, João Cabral vai preenchendo lacunas de evasão e subjetividade com um modelo formal de composição. Compreendemos, então, que o poema é fruto de um pensar ágil e dosado. À emoção fica apenas a visão sem fim de cima do edifício - “a cidade diária, como um jornal que todos liam” - ainda que isso nos custe imaginar.

O que nos chama a atenção nesse projeto de inovação é o tratamento econômico que João Cabral atribui aos seus poemas, especialmente a esse. As palavras ganham uma forma substantiva, dizem por si só. Edifício e poema tornam-se reais e próximos do leitor.

Na primeira estrofe ou primeiro bloco, percebemos bem essa economia de linguagem. A disposição se parece com uma escala, as palavras do primeiro verso registram-na. As palavras são coisas: luz é luz, assim acontecem com o sol e o ar livre. No segundo verso, o sonho do engenheiro não é distante nem próximo, é o próprio sonho. A caracterização se dá pelos substantivos registrados no primeiro verso, o leitor constrói o universo do sonho do engenheiro e percebe a possibilidade de ver através de, pois há luminosidade na luz, no sol e no ar livre. Poeta e leitor percebem que o engenheiro sonha coisas reais.

Essa mesma preocupação com a economia da linguagem faz-se no poema Ovonovelo de Augusto de Campos (2001, p. 94). Para nós, trata-se de uma correspondência direta entre os poetas. A transformação ou transcriação entre eles está, a nosso ver, nesse universo.

A poesia concreta aproveitou a tendência racional e objetiva de João Cabral e ainda os seus valores de economia da linguagem. O que é um caminho coerente, pois explica a substantivação e a concretude desde João Cabral a Augusto de Campos nesta vertente poética.

O “Ovonovelo” traz esta forma presente em “O Engenheiro”, todavia há algumas relações diferentes, assim como o tratamento visual e a exploração da sonoridade.

O poema também se divide em quatro partes ou estrofes tal “O Engenheiro” de João Cabral, entretanto as estrofes correspondem visualmente a ovos ou bolas de fio, novelos. Além desse caráter visual, o tratamento sonoro é apresentado de maneira singular, como se estivesse justapondo a face de uma palavra com a outra. Por exemplo, filho e folhos, jaula e joelhos, infante e fonte etc.

o v o
n o v e l o
novo no velho
o filho em folhos
na jaula dos joelhos
infante em fonte
f e t o f e i t o
d e n t r o d o
centro

nu
des do nada
a t é o h u m
a n o m e r o n u
m e r o d o z e r o
crua criança incru
stada no cerne da
carne viva en
fim nada

o
p o n t o
onde se esconde
lenda ainda antes
e n t r e v e n t r e s
quando queimando
o s s e i o s s ã o
p e i t o s n o s
dedos

no
turna noite
em torno em treva
turva sem contorno
morte negro nó cego
sono do morcego nu
ma sombra que o pren
dia preta letra que
s e t o r n a
sol

Sintaticamente, o poema se apresenta de maneira desestruturada. Não é uma sintaxe linear, pois a poesia concreta destruiu-a, inaugurando uma perspectiva nova na composição e leitura de poemas. Essa “irregularidade” justifica ainda mais a linha conseqüente entre João Cabral e Augusto de Campos, que ao investirem na construção da palavra concreta, eles (os concretistas) “supervalorizaram” a palavra substantiva de João Cabral.

Não existindo entre as palavras e expressões elementos conectivos, essa disposição favorece uma leitura mais rápida, porém não tão rápido é seu entendimento. De um momento para outro, parece estarmos diante de uma enumeração de palavras, como se estivéssemos contando, lendo números. A necessidade de reorganizar é importante, uma vez que o projeto do texto é cortar, entrecortar e justapor partes. Cada uma dessas palavras parece ter um significado por si só, efetivando o conceito de concretude.

Para nós, a busca pela palavra concreta é efetivada por meio do conceito de economia da linguagem desenvolvido por João Cabral. Os valores e as medidas são muito próximos, altera-se, apenas, de forma relevante, entretanto o tratamento da organização sintática.

Ao retirar elementos conectivos do texto poético, os concretistas provocam no leitor uma atitude de reflexão. Nesse ponto, João Cabral e Augusto de Campos se encontram, esse valor dado à reflexão é muito próximo e coerente entre ambos. A medida que tomam para provocar essa reação no leitor é semelhante, pois manipulam a linguagem para tal conquista. No entanto, Augusto de Campos faz uso de outros recursos de expressão que são visíveis e indispensáveis em sua poética, porque não há uma relação sintática coerente com a tradicional ou mesmo com a que acontece na poesia de João Cabral.

Entendemos que o conceito de concretude pode ser explicado pelo processo composicional de João Cabral. Ao tentar substantivar, fazer com que a palavra seja a própria coisa de que se fala, ele operou um estudo detalhado da economia da linguagem, contudo João Cabral não retirou totalmente e de forma radical os elementos conectivos, nem fez uso do espaço como os concretistas. É justamente nesse avanço técnico que a poesia concreta se faz, já que trabalha simultaneamente a relação verbal, vocal e visual, substanciando-se, materializando-se e tornando-se um objeto autônomo.

Capítulo II - MARCAS ESTILÍSTICAS: JOÃO CABRAL E AUGUSTO DE CAMPOS

2.1 – Antilirismo e a engenhosa forma de João Cabral

Com imperativos formais, João Cabral determina o controle dos sentimentos sem a exclusão da força poética, pois sua poesia não é meramente descritiva. O poeta-engenheiro licencia-se da vida comum e habita com segurança no reino adverso das palavras, no qual as pesquisa e busca as mais adequadas, puras e concretas rejeitando aquelas de carga semântica metafísica. Logo após, transfigura a forma num objeto cortante o qual faz o leitor sangrar intelectualmente, obrigando-o a recuperar a tormenta da experiência pela qual passou o poeta ao indagar o mistério e a sua representação.

A poética cabralina inova formalmente quando pretende dizer o máximo num mínimo de palavras como que a desenhar, engenhosamente, o macro num microcosmo. Por servir ao ativo desejo de construir versos, dimensionando-os conscientemente, João Cabral coloca como atitude o antilirismo, marcando estilisticamente sua relação com a poesia.

Valorizando o antilirismo e o trabalho formal, deu ao leitor brasileiro a divisão mais viva entre a arte da intuição e da razão. Ao mesmo tempo, fincou uma raiz serena na crítica que se viu por ele alertada das transformações iniciadas na Semana de 22.

O que parece apenas uma inversão de prioridades, um poeta que decidiu escrever racionalmente, equacionando o que sentia com o que desejava exprimir, obrigando-se a vivenciar a linguagem, tentando presentificá-la, trata-se, deveras, de uma abrupta virada na produção e na leitura de poesia e crítica no Brasil. João Cabral pode ter seguido tendências, entretanto, calculou sua passagem pelas letras de maneira a inová-la, ainda que não tenha, até hoje, reconhecida sua relevância perante a fome daqueles que desejam martirizar-se sempre diante de um poema.

João Cabral não cumpriu esse percurso de experimentações em pouco tempo. Seu primeiro livro Pedra do Sono traz uma ordem surreal, no entanto é um surrealismo que se apresentava relacional, como aponta Barbosa (1975).

Nas obras seguintes, especialmente em *O Engenheiro*, temos a marca definitiva de sua poética. Dali para diante, acrescentaria novas experiências baseadas nos resultados obtidos até então.

Uma de suas especialidades, a poesia metalingüística, contribui para o pensamento de sua poética. Sua explanação sobre a poesia em forma de poesia correspondia não só a um movimento de defesa do que acreditava ser poesia, mas também a um processo de investigação de sua própria linguagem.

Os poemas metalingüísticos de João Cabral apresentam teoria em seu interior. Enquanto o poeta escrevia sobre a maneira de compor, alicerçava teoricamente seu espírito poético. Ao provocar o poema, descobria novas dimensões e maneiras para se manifestar, aperfeiçoava sua lógica compositiva. Haja vista o poema Catecismo de Berceu (MELO NETO, 1994, p. 385) da obra *Museu de Tudo* de 1974. Se observarmos apenas os dois versos iniciais de cada estrofe, teremos claramente sua lição de poesia:

1

Fazer com que a palavra leve *
pese como a coisa que diga,
para o que isolá-la de entre
o folhudo em que se perdia.

2

Fazer com que a palavra frouxa
ao corpo de sua coisa adira:
fundi-la em coisa, espessa, sólida,
capaz de chocar com a contígua.

3

Não deixar que saliente fale:

* Os grifos nos dois primeiros versos de cada estrofe são nossos.

sim, obrigá-la à disciplina
de proferir a fala anônima,
comum a todas de uma linha.

4

Nem deixar que a palavra flua
como rio que cresce sempre:
canalizar a água sem fim
noutras paralelas, latente.

Nessa lição, coisa e palavra se aderem em rigorosa disciplina. Suas relações são concretas, tal e qual o título do poema que de início nos faz refletir sobre o uso da palavra, porque nos remete a relações com a religiosidade: Catecismo de Berceu. Quem foi Berceu, nos perguntamos:

> Gonzalo de Berceo (Berceo c. 1197 - c. 1264) fue un poeta español, el primero de nombre conocido en lengua castellana.
>
> Su poesía trata siempre sobre tema religioso, y está constituida fundamentalmente por hagiografías, esto es, escrituras sobre materia sagrada y por extensión biografías de los santos, en especial aquellos a los que se rendía culto en los monasterios con los que estuvo vinculado
>
> No se muestra como un narrador original, ya que traduce ampliando obras escritas anteriormente en latín; su originalidad y carácter artístico debe apreciarse en el tratamiento de los temas, en el estilo, los detalles costumbristas y adaptaciones a la mentalidad medieval y campesina que añade a dichos relatos.

> Su poesía es culta, aunque se reviste de una apariencia popular y utiliza elementos tradicionales; la estrofa que emplea para la versificación es la cuaderna vía o tetrástrofo monorrimo (cuatro versos alejandrinos o de catorce sílabas separados cada uno en dos mitades de siete sílabas por una cesura que coincide con final de palabra y grupo fónico, impidiendo toda sinalefa, y con una única rima consonante en todos sus versos). (www.wikipedia.com)

Certamente, João Cabral faz uma alusão direta ao modo de compor de Berceu, atrelando-o a sua principal temática que é religiosa. O catecismo transparece como uma etapa, um processo de aprendizagem da palavra, numerado e religiosamente objetivo.

As palavras iniciais, utilizadas nas duas primeiras estrofes, são iguais, indicam, direcionam "fazer com que / fazer com que". Nas duas últimas estrofes, as palavras não se repetem totalmente, porém as duas têm valor negativo "não deixar que / nem deixar que", como se elas reafirmassem a orientação inicial.

O choque provocado na primeira estrofe, por exemplo, entre “leve” e “pese”, é descrito no seu ato de construção. "Capaz de chocar com a contígua", o adjetivo “capaz” dá à palavra a independência expressiva, ela se faz pelo que é, não apenas em princípio, mas no corpo do poema e nas possibilidades de relações.

Na primeira estrofe, a palavra tem de pesar como coisa que o diga; na segunda estrofe, a palavra tem de aderir à coisa e, no terceiro verso dessa mesma estrofe, tem de se fundir em coisa. Propriamente, é esse o caminho que descrevemos anteriormente; a palavra torna-se a própria coisa de que se quer falar.

É possível, então, verificarmos um processo racional de exposição sobre a palavra poética. Sem se desviar e, ao mesmo tempo, conjugando sua teoria, João Cabral questiona e conclui a utilização da palavra na poesia. Sua síntese é um fato que pode ser observado e descrito sem risco de incompreensão ou de desvio de conduta, uma vez que o poeta não se altera e se mantém fiel a sua idealização poética.

2.2 – Poesia de João Cabral: um recorte crítico

Investigar a poesia de João Cabral é um exercício fundamental para a compreensão do moderno e do concreto na poesia. Portanto é imprescindível mencionarmos e refletirmos a respeito da poesia cabralina sobre o parecer que deram estudiosos como: João Alexandre Barbosa, Luiz Costa Lima, Benedito Nunes e Antonio Carlos Secchin.

Em *A Imitação da Forma* de Barbosa (1975), há uma relação que contribui decisivamente para uma visão mais clara da poética de João Cabral. Trata-se da admiração desse poeta por Miró e de sua ligação com o surrealismo.

Ao observarmos uma tela de Miró, podemos perceber uma infinidade de relações e de interpretações. O desconforto do admirador é o prêmio do artista que tinha como intenção abraçar com delírio a realidade. Porém, a absorção desse delírio só é possível quando ele está materializado na tela. Assim, o surreal não parece ter como fundamento a liberdade como se imagina frequentemente, trata-se de uma cadeia de relações bastante complexa, pois o artista quer retratar o delírio e não executar a obra em delírio.

As características do artista Miró coincidem com as propostas de João Cabral sobre a poesia, pois parece haver em Miró uma tomada de posição também diferente do que se fazia em sua época:

> Miró trazia intuitivamente a visão despojada de preconceitos que os artistas das escolas fauvista e cubista buscavam, mediante a destruição dos valores tradicionais. Em sua pintura e desenhos, tentou criar meios de expressão metafórica, ou seja, descobrir signos que representassem conceitos da natureza num sentido poético e transcendental. Nesse aspecto, tinha muito em comum com dadaístas e surrealistas. (www.pitoresco.com.br)

Em uma das telas mais famosas de Miró – Cifras e Constelações amorosas de uma mulher (1941), podemos perceber a tensão existente entre sua proposição e o resultado material de sua arte.

> No início da segunda guerra mundial voltou à Espanha e pintou a célebre "Constelações", que simboliza a evocação de todo o poder criativo dos elementos e do cosmos para enfrentar as forças anônimas da corrupção política e social causadora da miséria e da

guerra. (www.pitoresco.com.br)

Observador do processo de composição de Miró, João Cabral pôde captar em sua obra uma cadeia de relações complexas, como afirma Barbosa (1975 p. 33), e transferir para a sua maneira de compor a desmontagem interna do processo criador do pintor:

> Todavia, o que, sobretudo, João Cabral aprende com Miró, como aprendera com Picasso e Masson, é a prevalência da composição sobre a exposição, do fazer sobre o dizer, sem que isto resulte na perda absoluta de uma comunicação das zonas menos tangíveis da realidade: os “dados sutilíssimos” são possíveis desde que inventariados “num plano de invenção da aritmética”.

Entendemos que João Cabral detém seu olhar sobre a obra de Miró na questão da engenharia, pois não há uma relevância no tratamento visual em sua poesia como há na poesia concreta. Ele manifesta por meio desse olhar uma análise detalhada do processo de composição de Miró e tenta reutilizá-lo a partir de seus fundamentos formais, por exemplo, o tratamento dado à metáfora por João Cabral.

Uma das ligações que Costa Lima (1995) faz da poesia de João Cabral em seu livro *Lira e Antilira* é com a tradição mallarmaica. Ele chama a atenção para a divisão que a obra *O Engenheiro* aponta para sua poesia, porque, dali para diante, o poeta engenheiro tornaria sua produção extremamente formalista e objetiva. Em relação ao poema "A Mesa" de *O Engenheiro*, Costa Lima (1995, p. 223) afirma:

> O homem será captado na sua práxis e não pelo que se tome como sua natureza psicológica – seus sentimentos – através e à medida que se realiza a própria práxis do poema.

Com essa afirmação podemos perceber que a poesia de João Cabral contém proposições racionais e objetivas, tal medida é justamente para atingir a linguagem e com ela alcançar uma nova significação.

A Mesa

O jornal dobrado
sobre a mesa simples;
a toalha limpa,
a louça branca

e fresca como o pão.

A laranja verde:
tua paisagem sempre,
teu ar livre, sol
de tuas praias; clara

e fresca como o pão.

A faca que aparou
teu lápis gasto;
teu primeiro livro
cuja capa é branca

e fresca como o pão.

E o verso nascido
de tua manhã viva,
de teu sonho extinto,
ainda leve, quente

e fresco como pão.

Neste poema (MELO NETO, 1994, p. 73), percebemos uma constante repetição da expressão “e fresca como o pão” referindo-se diretamente aos modos ou coisas da realidade comum, cotidiana. Contudo ao se referir ao verso, na última estrofe, há uma diferença de gênero e também de compreensão. A expressão fresca se altera para fresco e a poesia se solta das coisas da realidade e abrange um universo diferenciado, poético. Entretanto, essa manifestação poética só existe ou é conquistada após um percurso pelo real.

Temos um caminho percorrido pelo leitor que se prepara para ler um poema intitulado “A Mesa”. Nela, ele se senta e admira o jornal, a toalha, a louça e a laranja, que vão se transformando em versos quando há menção à faca que aparou teu lápis gasto e também ao primeiro livro.

Dessa maneira, o verso nasce de uma relação direta com as coisas da realidade. Em: “o verso nascido de tua manhã viva, de teu sonho extinto” observa o poeta, que não há possibilidade de o verso ser guiado pelo inconsciente, pelo sonho, pelo delírio, pelo que não pode ser dominado.

Nesse procedimento empregado por João Cabral, também há lirismo, segundo Costa Lima (1995, p. 246):

> Seu lirismo não depende de estados sentimentais, nem para sua feitura, nem para sua recepção. Lúcido e cortante, se emociona é pela inteligência e pela 'visibilidade' do texto. Lirismo que não permite um consumo emotivo, pois de geometria se constrói.

Trata-se de um lirismo diferenciado, desde que o compromisso do poeta com a emoção é colocá-la de maneira a ser percebida na investigação da linguagem e da temática do poema.

O poema somente será compreendido, inclusive liricamente, quando houver percepção do trabalho com as coisas da realidade e também com o visual. A inversão da expressão "fresca" para "fresco" materializa um procedimento reflexivo sobre a temática do conjunto.

A beleza do poema está justamente na relação metafórica entre as coisas da realidade, o verso e o pão. É como se sentíssemos o pão fresco, algo que logo se perde, pois não há como conservá-lo assim por muito tempo. É dessa "frescura" que deve ser o verso, exatamente o que acontece quando lemos o poema. Portanto o verso é algo a ser feito artesanalmente, com cuidados, é singular como é a "frescura" do pão.

Benedito Nunes faz também uma afirmação em seu ensaio *João Cabral: a máquina do poema* (2007, p. 39), sobre esse compromisso do poeta com a emoção:

> A química da palavra vem interromper a alquimia dos sentimentos, evitando que, depois de putrefatos, se sublimem na essência da poesia pura, como flor inefável do espírito.

A emoção ou lirismo nos poemas de João Cabral são manifestações que dependem totalmente da compreensão da lógica compositiva do poema. Sem antes participar ativamente da linguagem e de suas indagações, o leitor não conseguirá promover uma visão, uma situação ou até mesmo um estado de emoção.

O compromisso com a substantivação da linguagem não permite, primeiramente, uma leitura emotiva, porque elas – as palavras – são usadas no poema como coisas, como se fossem o próprio objeto. Se João Cabral quer desenvolver esse compromisso e se seus poemas não falam de sentimentalismo, não há como se entregar a uma emoção imediatamente. O lirismo está na força contrária, na ruptura, no choque.

Ao se referir à química da palavra, Nunes enfatiza o científico em contraposição ao emocional, representado pelo termo alquimia. Podemos, assim, enfatizar o processo compositivo de João Cabral, pois o elemento final é a razão, o ajuste entre a experiência e a expressão.

Secchin, na introdução de seu estudo *João Cabral: a poesia do menos* (1985, p. 13), comenta sobre o processo de composição:

> ... os processos de formalização de seus textos são deflagrados por uma ótica de desconfiança frente ao signo lingüístico, sempre visto como portador de um *transbordamento* de significado. Amputar do signo esse excesso é praticar o que denominamos a poesia do menos.

A postura de João Cabral como engenheiro determina a condição de suas palavras. Nesse sentido, a síntese e a concreção são elementos fundamentais de sua poética, diferenciando-o de outros poetas. No poema “A moça e o trem” (MELO NETO, 1994, p. 71) da obra *O Engenheiro*, por exemplo, percebemos a síntese representando a velocidade e a concreção representando o tempo.

A MOÇA E O TREM

O trem de ferro
passa no campo
entre telégrafos.
Sem poder fugir
sem poder voar
sem poder sonhar

sem poder ser telégrafo.

A moça na janela
vê o trem correr
ouve o tempo passar.
O tempo é tanto
que se pode ouvir
e ela escuta passar
como se outro trem.

Cresce o oculto
elástico dos gestos:
a moça na janela
vê a planta crescer
sente a terra rodar:
que o tempo é tanto
que se deixa ver.

As três estrofes do poema contêm seis versos cada uma. A primeira faz referência ao trem e a segunda, à moça. Na terceira, há uma intersecção entre o trem e o que a moça vê.

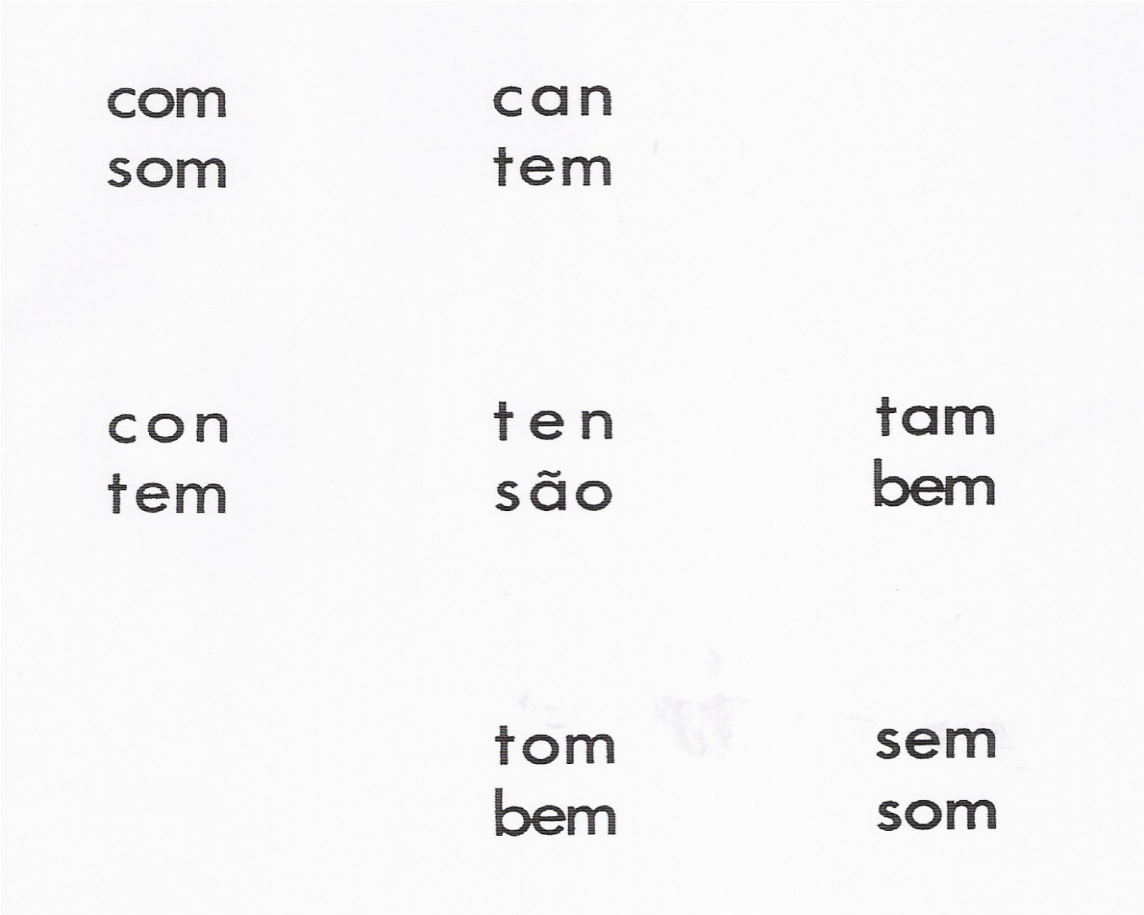
De forma econômica, João Cabral apresenta o conflito entre o tempo e o que sentimos sobre ele. Feitos com uma linguagem ágil, os versos são lidos rapidamente, como na primeira estrofe em que notamos uma ausência de pontuação, marcada pela repetição da expressão “sem poder”.

Essa agilidade, porém, cessa quando chegamos ao final do poema. Percebemos que houve uma metáfora entre o trem e o tempo. Engenhosamente, o poeta interseccionando as duas primeiras estrofes na terceira, aponta a manifestação da moça ao perceber que o tempo é tanto que se deixa ver.

Assim, a economia está na agilidade, na representação da velocidade do tempo no poema e a concreção está na reflexão sobre o que é o tempo verdadeiramente. A moça serve de elo entre essas duas condições que são representadas pela metáfora do trem com o próprio tempo.

2.3 – Tensão/emoção em Augusto de Campos

A poesia concreta de Augusto de Campos tem uma relação direta com a poesia de João Cabral, pois experimenta formas sem abandonar a “emoção”. Podemos perceber essa condição no poema abaixo:



Sobre esse poema, Aguilar (2005, p. 197/205) tece as seguintes considerações:

> “Ten-são” é o tema que se expande. “Ten” em forma de cruz para cima (“tem”), para um lado (“tem”), para o outro (“tam”) e para baixo (“tom”). “São” o faz em diagonal: “som” e “sem som”. Os elementos que sobram formam um triângulo: “con”, “com” e “can”; e uma diagonal: “bem”, “bem”. Todos estão a uma mesma distância do centro que é um nó em tensão. Segundo os princípios das palavras, há quatro grupos (“t”, “s”, “k”, “b”), mas há somente um se

> considerarmos as letras finais (todas estão enlaçadas pela nasalização).
>
> Neste poema, o “t” não possui um caráter simbólico nem um valor neutro; sua forma acentua (...) a quadrícula do poema e o valor nodal do “t” com vínculo espacial entre quatro elementos que formam uma cruz ou um “t” (tem, tam, tem, tom). Não há uma metáfora da tensão: a tensão age no próprio poema (é o poema). E para compreender isso, devemos considerar os signos em sua aparência visual.

Como João Cabral, temos na poesia de Augusto de Campos a questão da presentificação, da materialização da palavra. Percebemos que a atitude dos concretistas é mais radical na experimentação de formas, mas se valem inicialmente do mesmo conceito que João Cabral: a substantivação da linguagem.

Quanto à forma nesse poema, Kenneth David Jackson (2004) em seu ensaio “Augusto de Campos e o *trompe-L’oeil*” da poesia concreta”, publicado no livro *Sobre Augusto de Campos*, organização de Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães, afirma que ele tem uma natureza multiforme, abrindo múltiplas possibilidades de leitura, principalmente uma espacial e geométrica e outra linear. A leitura não pode estar atribuída apenas a uma condição mínima, tradicional, estagnada. A matemática da leitura parece não se esgotar da mesma maneira que a tensão.

A forma corresponde ao tema do poema, há um acordo expressivo entre eles. Parece haver assim uma contribuição decisiva do conflito descrito no poema, pois a leitura se tornará tensão, exatamente como a de que fala o poema. O leitor não poderá perder-se em subjetivações, porque estará preocupado em decifrar a estrutura da linguagem para encontrar a correlação emotiva.

Da mesma maneira que João Cabral, Augusto de Campos estrutura a linguagem em favor de sua expressão. É preciso navegar com precisão sobre os índices formais construídos pelo poeta para encontrar a tensão e vivenciá-la como que a descobrindo a cada leitura, tamanha a multiplicidade de elementos utilizados nos versos.

A situação de tensão explorada pelo poema é bruscamente vivenciada pelo leitor. Trata-se de uma leitura que se sobrepõe a outra, alternando-se ou somando-se como que a contribuir para um infortúnio.

A economia de linguagem, utilizada por João Cabral, é retrabalhada por Augusto de Campos, uma vez que a palavra concreta não apenas registra uma circunstância material, mas também uma verbal, vocal e visual. A busca por essa mínima palavra de expressão máxima é o ponto em comum entre eles, porém com diferenças formais mais radicais e condizentes com o tempo de Augusto de Campos.

Primeiramente com João Cabral e depois com os concretos, a palavra poética passou de sujeito a objeto. Ela manifestava não apenas o desejo do poeta, mas também a instabilidade do que representava. Se tinha de ser dialeticamente verbal, sonora e visual, teria, portanto de ser expressamente inventiva e artificial.

A leitura do poema do mesmo modo se transformou. Não se buscava mais o entendimento sonoro, a descrição e a conclusão. A instabilidade do objeto, fruto obrigatório de uma experiência sensitiva do poeta, tornou-se fato, materializou-se na palavra por meio da invenção poética. Essa drástica mudança no hábito de ler e de compor rompeu estruturas fechadas e tradicionais que se mantinham durante séculos:

> os poetas concretos mostraram a reificação do verso, mas o fizeram com o fim de encontrar instâncias imanentes mais inovadoras e reveladoras da forma poética e mais afins às transformações tecnológicas, urbanas e sociais. (AGUILAR, 2005, p. 45)

Nesse ponto, também a proposta poética entre João Cabral e Augusto de Campos se diferenciam, visto que o primeiro não tinha motivos formais tão indispensáveis a uma transformação do meio urbano e social. João Cabral preocupou-se com o homem sertanejo e sua condição de sobrevivente especialmente, enquanto Augusto de Campos optou por captar tecnicamente inovações do cenário urbano, utilizando-se de novas tecnologias de linguagem.

Evidentemente que a poesia de João Cabral não pode ficar vinculada somente a um cenário sertanejo, mas sua identificação formal não tem o

mesmo apelo que a poesia concreta, em relação às transformações do meio urbano. Há no concretismo uma estrutura condizente com a multiplicidade do homem moderno, pois a leitura se faz simultânea verbal, vocal e visualmente. Em João Cabral, como já observamos, não há apelo visual semelhante.

Capítulo III - POESIA E POÉTICA: JOÃO CABRAL E AUGUSTO DE CAMPOS

3.1 – Processo criador de João Cabral

A experiência de João Cabral é uma condição que se subordina ao espírito crítico e racional de sua poética. Ao acionar sua sensibilidade de poeta em relação ao mundo, ele relativiza-a, fazendo uso dela total ou imparcialmente na temática pré-definida para a composição de uma de suas obras.

Ao se referir à experiência em *Poesia e Composição*, ensaio já citado no primeiro capítulo desta pesquisa, João Cabral de Melo Neto (1994, p. 733) observa-a sobre o ponto de vista dos poetas de razão formal, afirmando:

> Estes poetas jamais encaram o trabalho de criação como um mal irremediável, a ser reduzido ao mínimo, a fim de que a experiência a ser aprisionada não fuja ou se evapore.

Ao destacar o trabalho de criação e a experiência imediata, é importante percebermos que mesmo os poetas de intuição trabalham a forma, porém de uma maneira mínima, na tentativa de preservar a sensação que tiveram. Justamente o oposto do processo e do entendimento de composição de João Cabral.

> O artista intelectual sabe que o trabalho é a fonte da criação e que a uma maior quantidade de trabalho corresponderá uma maior densidade de riquezas. (MELO NETO, 1994, p. 733)

O controle da linguagem de forma artística é o principal objeto de João Cabral. Sem negar sua sensibilidade poética, ele impõe a si mesmo condições e limites ao escrever seus poemas, o que podemos chamar de relações temáticas. Nesse sentido, o próprio poeta declara:

> Quanto à experiência, ela não se traduz neles [poetas formais], imediatamente em poema. Não há por isso o perigo de que fuja. Eles

> não são jamais os possessos de uma experiência. Jamais criam debaixo da experiência imediata. Eles a reservam, junto com sua experiência geral da realidade, para um momento qualquer em que talvez tenham de empregá-la. Não será de estranhar que muitas vezes esqueçam essa experiência, como tal, e que ela, ao ressuscitar, venha vestida de outra expressão, diversa completamente. (MELO NETO, 1994, p. 733)

Em *O Engenheiro*, obra principal de nosso foco nesta pesquisa, temos uma relação interessante com a questão temática, aliada ao trabalho com a experiência. Uma primeira observação é que, com exceção do último poema "Pequena Ode Mineral", todos os poemas são ou nomes de coisas, ou situações como "As Nuvens", "A Paisagem Zero", ou são dedicados a alguém como "A Carlos Drummond de Andrade", "A Paul Valéry".

Essa situação nos faz pensar na questão temática de seu livro que obviamente, tem como tema a engenharia da linguagem. No entanto, percebemos que o poema "O Engenheiro" não abre o livro, ele é o sexto. Será, então, que existe uma ordem relacional entre os poemas e a engenharia da linguagem?

Se observarmos os títulos dos poemas, podemos dividir o livro, sem alterar a ordem de sua apresentação em duas partes:

1º parte: As nuvens, A paisagem zero, A bailarina, A viagem, A mulher sentada, O engenheiro, Os primos, O fim do mundo, A moça e o trem, As estações, A mesa, O fantasma na praia, O funcionário, O poema, A árvore e A lição de poesia;

2º parte: A Carlos Drummond de Andrade, A Joaquim Cardozo, A Vicente do Rego Monteiro, A Newton Cardoso, A Paul Valéry e Pequena Ode Mineral.

Na suposta divisão, a primeira parte do livro contém dezesseis poemas e a segunda, seis poemas. Há uma regularidade, os números são pares e terminados em seis, consequentemente o total de poemas também é um número par, vinte e dois. Quanto ao poema "O Engenheiro", ele é o sexto da primeira parte, mais uma correspondência com o número seis.

Observando essa estrutura, podemos afirmar que há uma clara visão temática do autor. Não nos parece, por conhecermos o estilo e as

características de João Cabral, que essa ordem de poemas e essa correspondência com o número seis, seja meramente casual.

Ainda, podemos observar que tanto a primeira quanto a segunda parte do livro possuem um poema que fecha ou que conclue as respectivas partes. Na primeira temos “A lição de Poesia” e, na segunda, “Pequena Ode Mineral”.

Podemos afirmar que existe uma relação de ordem crescente entre o poeta e a poesia. Assim, o poema “O Engenheiro” destacaria uma tomada de posse de um processo composicional e os outros poemas ressaltariam ou questionariam os momentos, desejos, visões, enfim, a experiência do poeta diante da vida aparente e comum.

Na segunda parte, fica evidente um processo de agradecimento e valorização desses artistas, entre eles destaca-se a figura de Drummond, poeta que tanto operou a linguagem de maneira racional e extremamente artística como também de maneira sensível e existencialista.

Portanto, parece haver uma ordem relacional entre os poemas para valorizar a engenharia da linguagem, destacando a idéia da temática de João Cabral e também da experiência. Observando dessa maneira, a razão e o trabalho artístico se impõem expressamente sobre a experiência, originando um processo criador que não corta ou aniquila sensações, mas as condiciona ao tema escolhido para a obra.

Sobre alguns dos homenageados cabem algumas observações:

a) Joaquim Cardozo nascido no Recife (bairro do Zumbi), a 26 de agosto de 1897, poeta, é autor dos livros: *Poemas, Signo Estrelado, O Interior da Matéria, Poesias Completas e Um Livro Aceso e Nove Canções Sombrias*.

No campo da dramaturgia escreveu, inovando o gênero bumba-meu-boi: *Coronel de Macambira, De uma noite de festa e Marechal, boi de carro* . Escreveu ainda os dramas: *O Capataz de Salema e Antônio Conselheiro*, além do pastoril *Os anjos e os demônios de Deus*.

Com Oscar Niemeyer e Lúcio Costa participou da construção da cidade de Brasília, respondendo pelos cálculos estruturais. Dentre os edifícios calculados por Joaquim Cardozo, em Brasília, destacam-se o Palácio da Alvorada, o Congresso Nacional e a Catedral.

Como engenheiro calculista, sensível à beleza das formas da arquitetura moderna, Joaquim Cardozo, à época em que foi, no Recife, professor das escolas de Engenharia e Belas Artes (década de 30) escreveu também sobre questões pertinentes à engenharia e à arquitetura. Esses escritos foram publicados em periódicos como Módulo, Arquitetura e Revista do SPHAN.

Em Recife, nos meados da década de 30, Cardozo integrou a equipe que fazia a Revista do Norte, junto com José Maria de Albuquerque Melo. Nessa época freqüentava a Esquina Lafayette, onde se reuniam artistas e intelectuais como Luiz Jardim, Ascenso Ferreira, Benedito Monteiro, Otávio Moraes e outros, que ali se encontravam para conversar sobre assuntos de interesse geral, incluindo evidentemente poesia e as novas tendências artísticas.

Joaquim Cardozo foi também crítico de artes plásticas e exerceu, durante algum tempo, de 1955 a 1958, essa atividade, escrevendo artigos na revista *Para Todos*, dirigida por Jorge Amado. Muitos artistas de renome tiveram suas exposições comentadas por ele, numa linguagem que não era apenas fruto de um saber técnico, mas da convivência amorosa com as mais diversas expressões da criação artística.

Seu nome conquistou um lugar ímpar entre os poetas modernos brasileiros, além da participação que teve como um dos pioneiros em introduzir no Brasil as formas ousadas da arquitetura moderna. (www.joaquimcardozo.com.br)

b) Vicente do Rego Monteiro (Recife PE 1899 - 1970). Pintor, escultor, desenhista, ilustrador e artista gráfico. Inicia estudos artísticos em 1908, acompanhando sua irmã Fedora do Rego Monteiro em cursos da Escola Nacional de Belas Artes, Enba, no Rio de Janeiro. Em 1911, viaja com a família para França, onde freqüenta a Académies Colarossi, Julien e La Grande Chaumière. Participa do Salon des Indépendants em 1913, sua primeira exposição coletiva em Paris, mantendo contato com Amedeo Modigliani (1884-1920), Fernand Léger (1881-1955), Georges Braque (1882-1963), Joán Miró (1893-1983), Albert Gleizes (1881-1953), Jean Metzinger (1883-1956) e Louis Marcoussis (1883-1941). Com o início da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), deixa a França, juntamente com a família, estabelecendo-se no Rio de

Janeiro, em 1915. Em 1918, realiza a primeira individual, no Teatro Santa Isabel, no Recife e dois anos mais tarde expõe pela primeira vez em São Paulo, onde entra em contato com Di Cavalcanti (1897-1976), Anita Malfatti (1889-1964), Pedro Alexandrino (1856-1942) e Victor Brecheret (1894-1955). Em 1920, em Recife, estuda a arte marajoara das coleções do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. Realiza em 1921, o espetáculo Lendas, Crenças e Talismãs dos Índios do Amazonas, no Teatro Trianon, Rio de Janeiro, elogiado pelo poeta e crítico Ronald de Carvalho. Viaja para França, deixando oito óleos e aquarelas para serem expostos na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Em 1923, faz desenhos de máscaras e figurinos para o balé Legendes Indiennes de L'Amazonie. Integra-se ao grupo de artistas da galeria e revista L´Effort Moderne, de Leonce Rosemberg. Traz ao Brasil a exposição A Escola de Paris, exibida em Recife, São Paulo e Rio de Janeiro. Decora a Capela do Brasil no Pavilhão Vaticano da Exposição Internacional de Paris, em 1937. Em 1946, funda a Editora La Presse à Bras, dedicada à publicação de poesias brasileira e francesa. A partir 1941, publica seus primeiros versos, Poemas de Bolso, organiza e promove vários salões e congressos de poesia no Brasil e na França. Retorna ao Brasil, e dá aulas de pintura da Escola de Belas Artes da UFPE, em 1957 e 1966. Em 1960, recebe o Prêmio Guillaume Apollinaire pelos sonetos reunidos no livro Broussais - La Charité. Entre 1966 e 1968, é professor no Instituto Central de Artes da UnB. (www.itaucultural.com.br)

c) Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry (30 de outubro de 1871, em Sète – 20 de julho de 1945, em Paris) foi filósofo, escritor e poeta francês da escola simbolista, cujos escritos incluem interesses em matemática, filosofia e música. Realizou os estudos secundários em Montpellier e iniciou sua carreira em Direito em 1889. Na mesma época publicou seus primeros versos, fortemente influenciados pela estética da literatura simbolista dominante na época. Em 1894 se instalou em Paris, onde trabalhou como redator no Ministério de Guerra. Depois da Primeira Guerra Mundial se dedicou inteiramente à literatura e foi aceito pela Academia Francesa em 1925. Sua

obra poética foi influenciada por Stéphane Mallarmé, que consequentemente influenciou outro francês, Jean-Paul Sartre. (www.wikipedia.com.br)

Podemos perceber que a vida desses homenageados está diretamente relacionada ao modo de ver e pensar de João Cabral acerca da poesia e da arte em geral. Fato que substancia ainda mais o propósito dos poemas e da relação deles com a obra.

Destacaremos alguns traços que se evidenciam na obra “O Engenheiro”. Comecemos com o poema “As Nuvens” (MELO NETO, 1994, p. 67)

As Nuvens

As nuvens são cabelos
crescendo como os rios;
são os gestos brancos
da cantora muda;

são estátuas em vôo
à beira de um mar;
a flora e a fauna leves
de países de vento;

são o olho pintado
escorrendo imóvel;
a mulher que se debruça
nas varandas do sono;

são a morte (a espera da)
atrás dos olhos fechados;
a medicina, branca!
nossos dias brancos.

O que são as nuvens, pergunta-se o poeta, o poema responde.

O poema é feito de um só período e divide-se em quatro estrofes, cada uma delas com quatro versos. A marcação rítmica está na retomada da expressão “são” ou ausência dela, produzindo um encaixe entre as comparações. As nuvens são comparadas a diversas situações e coisas, originando uma possibilidade grande de relações. Ao mesmo tempo, o objeto “nuvem” parece se aproximar do eu-lírico.

Na primeira quadra, as nuvens se relacionam diretamente com objetos da natureza e do homem. O resultado é uma imagem ligada a sensações sobre as nuvens, já que as relaciona com rios e gestos brancos de uma cantora muda.

Na segunda quadra, há uma gradação interessante, pois a nuvem se equivale agora a uma estátua e ainda mantém uma relação com um elemento natural, porém é um elemento maior e mais misterioso que o rio, o mar. Ao mesmo tempo, há uma relação antagônica, pois a gigante nuvem se mostra leve e flutuante quando comparada à flora e fauna de países de vento.

Na terceira quadra, o olho aproxima o eu-lírico da nuvem. O que parece haver é uma relação interessante sobre uma manifestação de admiração. As nuvens parecem crescer e tomar conta do tempo e do espaço, originando um novo campo de análise para o leitor.

Na quarta quadra, ocorre a aproximação do objeto. A nuvem passa a habitar a memória do eu-lírico quando é comparada, numa espécie de conclusão, aos dias - “nossos dias brancos”.

Há certamente um passeio do elemento nuvem no mundo externo e interno do eu-lírico. À medida que avança, o poema conduz o leitor a um envolvimento plástico e concreto com a nuvem.

Encadeando imagens e comparações, o poema se faz por enumeração, como se fosse a leitura de uma lista de observações sobre as nuvens. O que diferencia essa lista de uma medida apaixonada e puramente confessional é que há uma direta relação de aproximação entre as nuvens e o eu-lírico.

Para compreender essa aproximação, podemos inverter o poema. Os dias, “nossos dias brancos” são como nuvens, “As nuvens são cabelos crescendo como rios”. Na realidade, o eu-lírico se aproxima é do dia e a comparação com a nuvem é uma estratégia para entender a dinâmica de sua vida.

O poema parece uma linha contínua, infinita que ora apresenta solavancos, ora tranqüilidade com as separações com ponto e vírgula e a presença ou não da expressão “são”. Do que fala o poema, as comparações, também ressaltam, antagonizando imagens, um valor de dificuldade para seguir tranquilamente pelos versos.

Essa estrutura condiz com a obra e sua temática, pois há um processo analítico comparativo do eu-lírico em relação ao dia. Tecendo movimentos abruptos, João Cabral leva o leitor a interagir com a sua ciência, com a ordenação que escolheu das quadras, com as palavras e com a trama do poema, que primeiramente parece surreal, porém ao finalizar vai se tornando concreto devido à aproximação do objeto nuvem.

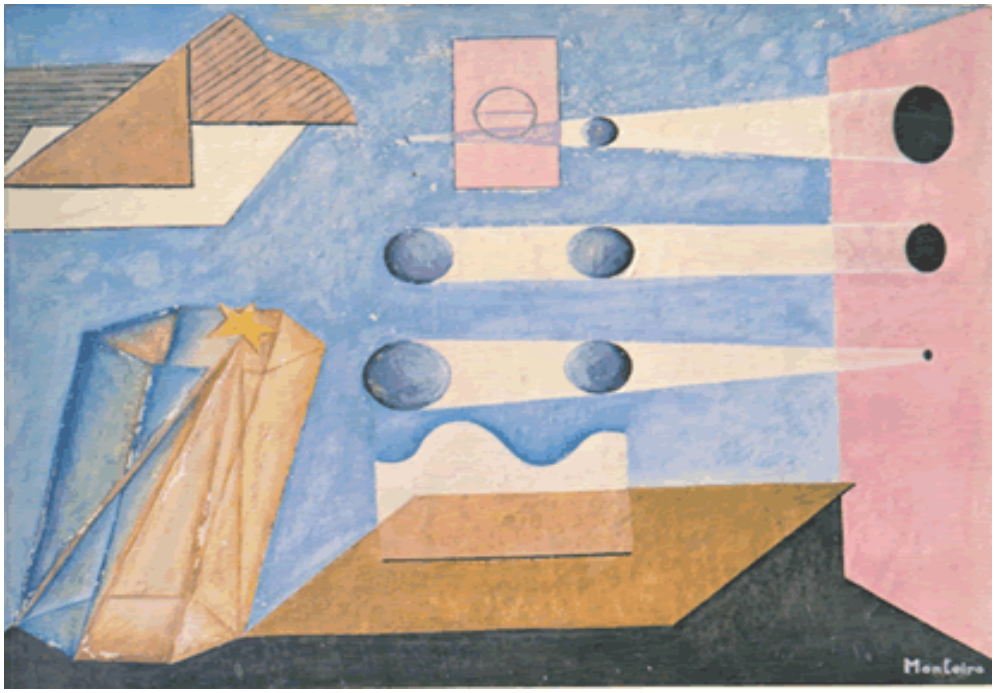
O poema seguinte, depois de “As nuvens”, é “A Paisagem Zero” (MELO NETO, 1994, p. 67).

A Paisagem Zero

A luz de três sóis
ilumina as três luas
girando sobre a terra
varrida de defuntos.
Varrida de defuntos
mas pesada de morte:
como a água parada,
a fruta madura.
Morte a nosso uso
aplicadamente sofrida
na luz desses sóis
(frios sóis de cego);
nas luas de borracha
pintadas de branco e preto;
nos três eclipses
condenando o muro;
no duro tempo mineral
que afugentou as floras.

E morte ainda no objeto
(sem história, substância,
sem nome ou lembrança)
abismando a paisagem,
janela aberta sobre
o sonho dos mortos.

Sobre o poema “A Paisagem Zero”, devemos observar que se trata de uma descrição de uma tela de Vicente do Rego Monteiro (1899-1970).



Poderíamos apenas considerar esse poema como uma releitura da tela de Vicente do Rego Monteiro. No entanto, existem algumas condições específicas da linguagem de João Cabral e também de sua relação com a experiência direta e a criação de arte.

Antes de observamos, é interessante lermos o poema dedicado a Vicente do Rego Monteiro (MELO NETO, 1994, p. 80), que está na mesma obra, *O Engenheiro*, e faz parte da segunda parte da obra em nossa suposta divisão:

Eu vi teus bichos
mansos e domésticos:
um motociclo
gato e cachorro.
Estudei contigo
um planador,
volante máquina,
incerta e frágil.
Bebi da aguardente
que fabricaste,
servida às vezes
numa leiteira.
Mas sobretudo
senti o susto
de tuas surpresas.
E é por isso
que quando a mim
alguém pergunta
tua profissão
não digo nunca
que é pintor
ou professor
(palavras pobres
que nada dizem
de tais surpresas);
respondo sempre:
- É inventor,
trabalha ao ar livre
de régua em punho,
janela aberta
sobre a manhã.

No poema “A Paisagem Zero”, João Cabral não dispõe o poema em quadras, mas a pontuação parece sugeri-las. Esta disposição é semelhante à realizada no poema homenagem a Vicente do Rego Monteiro.

Entre os dois poemas, há também outra relação semelhante. No primeiro, os dois últimos versos “janela aberta sobre / o sonho dos mortos.” temos a menção à janela. No segundo, a menção à janela acontece igualmente no final do poema, quando o eu lírico, questionado sobre a profissão de Rego Monteiro, responde:

- É inventor,
trabalha ao ar livre
de régua em punho,
janela aberta
sobre a manhã.

Em relação à experiência e à arte de criação, João Cabral manipula os seus impulsos e descreve de maneira precisa o que vê na tela de Vicente do Rego Monteiro. É importante ressaltar que a tela em si é geométrica e relacional. A mistura de comportamentos composicionais é muito grande. Tanto um quanto outro observam, analisam e criam sobre influência direta de suas convicções artísticas.

O que parece estar perdido, uma vez que a tela é questionadora na relação direta com a realidade, é encontrado quando João Cabral manifesta, no poema homenagem, que aprecia a surpresa na criação de Vicente do Rego Monteiro. Observando a tela, não percebemos qualquer relação dela com a realidade, o que seria uma possibilidade de incompreensão, no entanto, se nos basearmos no que afirma João Cabral sobre a criação de Vicente do Rego Monteiro, podemos traçar uma linha de entendimento.

Em João Cabral, Vicente do Rego Monteiro também deve encontrar surpresas, especialmente no tratamento dado à linguagem, pois é ela cortada, saltada, “a dicção da frase de pedras”.

No poema “A Paisagem Zero”, percebemos uma óbvia posição artística, visto que João Cabral nunca poderia se deixar levar pela experiência direta,

descrevendo uma tela que tem em sua natureza criativa, a geometria. Assim, fecha-se mais um elo em relação à temática de *O Engenheiro*.

No poema “A Bailarina”, as quadras retornam:

A bailarina feita
de borracha e pássaro
dança no pavimento
anterior do sonho.

A três horas de sono,
mais além dos sonhos,
nas secretas câmaras
que a morte revela.

Entre monstros feitos
a tinta de escrever,
a bailarina feita,
de borracha e pássaro.

Da diária e lenta
borracha que mastigo.
Do inseto ou pássaro
que não sei caçar.

Baseando-nos no que conhecemos sobre João Cabral e sua relação com a poesia, podemos ler o poema A Bailarina, exemplificando a sua temática principal que é a metalinguagem.

Inicialmente, o poema parece aberto apenas a uma possibilidade que é a imagem da bailarina feita de borracha e pássaro. Mas fazendo uso da dicção da frase de pedras, naquele ritmo diferenciado, observa-se que o poema parece entrecortado.

Todo o seu significado está preso ao verbo dançar que harmoniza a situação do poeta e o seu desejo em relação ao poema. Para exemplificarmos, transformamos o poema em um período: A bailarina, feita da borracha diária e

lenta que mastigo e do pássaro que não sei caçar, entre monstros feitos a tinta de escrever, dança no pavimento anterior do sonho, a própria realidade, que está nas secretas câmaras mais além dos sonhos, que só a morte a três horas de sono revela.

Se empregarmos este glossário:

Bailarina = idéia
Borracha = pensar
Pássaro = intuição
Monstros = palavras
Pavimento anterior = realidade
Secretas câmaras = subconsciente
Morte = consciência
Três horas de sono = tranqüilo / sereno
Revela = identificá-la / reescrevê-la

teremos como temática do poema a relação entre pensar, intuir e escrever. Situação comum na fala de João Cabral, especialmente no ensaio estudado, nos capítulos anteriores. Assim, reformulando, poderíamos ter o seguinte período: A idéia transita entre o pensar e o intuir nas palavras que foram escritas ainda no subconsciente, mas que esperam ser reescritas pela consciência tranqüila e serena.

Impossível deixar de fazer relação do poema “A Bailarina” com “O Poema” (MELO NETO, 1994, p. 76) e “A Lição de Poesia” (MELO NETO, 1994, p. 78). Se seguirmos a mesma idéia, que monstros é igual palavras, teremos uma relação interessante e correspondente:

O poema

A tinta e a lápis
escrevem-se todos
os versos do mundo.

Que monstros existem

nadando no poço
negro e fecundo?

Que outros deslizam
largando o carvão
de seus ossos?

Como o ser vivo
que é um verso,
um organismo

com sangue e sopro,
pode brotar
de germes mortos?

*

O papel nem sempre
é branco como
a primeira manhã.

É muitas vezes
o pardo e pobre
papel de embrulho;

é de outras vezes
de carta aérea,
leve de nuvem.

Mas é no papel,
no branco asséptico,
que o verso rebenta

Como um ser vivo

pode brotar
de um chão mineral?

A última estrofe do poema sintetiza sua condição racional. O verso apenas pode rebentar no papel, chão mineral; condição indispensável para existir. Ele não pode naturalmente nascer e crescer sem o comando do poeta, sem a medida, a regra, os limites. Então, vem a indagação:

Que monstros existem
nadando no poço
negro e fecundo?

Se são palavras, como afirmamos anteriormente, monstros = palavras, a resposta parece estar no poema “A Lição de Poesia”.

1

Toda a manhã consumida
como um sol imóvel
diante da folha em branco:
princípio do mundo, lua nova.

Já não podias desenhar
sequer uma linha;
um nome, sequer uma flor
desabrochava no verão da mesa:

nem no meio-dia iluminado,
cada dia comprado,
do papel, que pode aceitar,
contudo, qualquer mundo.

2

A noite inteira o poeta
em sua mesa, tentando
salvar da morte os monstros
germinados em seu tinteiro.

Monstros, bichos, fantasmas
de palavras, circulando,
urinando sobre o papel,
sujando-o com seu carvão.

Carvão de lápis, carvão
da idéia fixa, carvão
da emoção extinta, carvão
consumido nos sonhos.

3

A luta branca sobre o papel
que o poeta evita,
luta branca onde corre o sangue
de suas veias de água salgada.

A física do susto percebida
entre os gestos diários;
susto das coisas jamais pousadas
porém imóveis – naturezas vivas.

E as vinte palavras recolhidas
nas águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.

O poema tem três partes numeradas. A primeira e a segunda têm três quadras e a terceira tem quatro. Não há uma métrica especialmente definida, mas pode-se perceber que os versos têm tamanhos semelhantes.

As partes numeradas correspondem à idéia expressa no título, A Lição de Poesia. Entendemos que cada uma das partes do poema tem um fundamento sobre a maneira de escrever. A primeira expressa a necessidade do poeta de escrever, como se o poeta tivesse a idéia, porém ainda sem saber como dizer. Trata-se de uma luta com a folha em branco que aparece pela manhã, ao meio dia e finalmente a menção ao dia completamente.

Interessante é notar que esses elementos compõem uma passagem do tempo que também é marcada pela figura do sol e da lua nova. É direta a relação do poeta como um sol imóvel, posto sobre a folha branca. Mas também é interessante notar que esse exercício, embora ainda inútil, porque não há escrita, dá ao poeta a condição de questionar seu objeto, na tentativa de buscar o como se expressar. Essa situação é marcada pela expressão "princípio do mundo", uma relação que amplia a capacidade de diálogo com o seu interior, com a sua postura de escrita.

Na passagem da segunda quadra para a terceira, temos uma situação exposta que identifica uma ampliação da investigação do poeta para escrever. Quando aparece a referência ao dia, como se então o dia fosse o resultado do poema, ao menos uma parte definida dele, temos a expressão "comprado" que marca a dificuldade que o poeta tem em negociar com o papel a apresentação de suas idéias. Ainda que o papel, como é descrito no final da primeira parte, aceite qualquer mundo. E por que então a dificuldade de aceitar o mundo do poeta? Será por que ele é apenas um princípio do mundo, como está descrito no quarto verso da primeira estrofe?

"princípio do mundo, lua nova."

Parece que a primeira quadra da segunda parte responde ao questionamento anterior. Os monstros que estão no tinteiro querem sair, monstros que a emoção parecem dominar e o poeta recusa. Não é interessante esses fantasmas de palavras poluírem o poema. Este momento do poema parece retratar um questionamento interior, mas com desejo de expressão. Da mesma forma que surgem o carvão da idéia fixa e da emoção extinta, também surgem o carvão de lápis e o carvão consumido nos sonhos. É a hora em que o poeta deve optar, fazer sua escolha. Evidentemente, a opção é pela forma mais equilibrada, racional; o carvão é a palavra e ao poeta cabe escolher a mais concreta.

Realmente trata-se de uma lua nova, um diálogo entre as forças externas e as internas, entre a intuição e a razão. O papel pode aceitar qualquer mundo, mas não o seu, o próprio poeta não se permite entregar totalmente, e alerta que o seu mundo é uma maneira própria de composição. Certamente, nunca se livrará dos monstros, é o nascer da idéia, uma sensibilidade que nem a ele, poeta da razão, pode ser desconsiderada. No entanto, há de se tirar desse momento a sua identidade, a sua obstinação racional deve resistir a qualquer eventualidade emotiva.

Para João Cabral, a poesia é uma intuição muitas vezes indefinida, uma solidão imprecisa e amarga. Ele não consegue se livrar desse instante, porém sua expressão poética não permite ser conduzida por essa desconhecida visão, ele não pode estar desligado desse raio misterioso e faz desse desconforto sua principal razão para livrar seu texto da medida lírica convencional. Por isso, na terceira parte do poema notamos a luta branca, o sangue de suas veias de água salgada.

A terceira parte, como observamos, é a da escrita sendo desenvolvida, pois na segunda quadra aparece no primeiro verso, a palavra “física”, “a física do susto percebida / entre os gestos diários”. Depois de um processo de questionamentos entre a forma lírica e racional, é hora de escrever, de ter contato com o papel, de movimentar a mão sobre ele. É a percepção do objeto de forma mais aprofundada, das naturezas que não pousam, que são imóveis, mas estão vivas. A dimensão racional, objetiva e calculista não dispensa essa dor nem a indagação sobre a vida. E a poesia de João Cabral não é ausência, ela apenas obriga o leitor a pensar para se emocionar.

As duas últimas quadras encerram o processo de escrita do poeta. Desse percurso devem sobrar vinte palavras. Interessante é que João Cabral usa de palavras que reforçam sua dinâmica compositiva. Nesta quadra, a penúltima, ele escreve “água salgada” e “máquina útil”. São expressões que condizem com o processo árduo de pensamento e de composição. A quantidade de palavras escolhidas tem sabor doloroso, pois são definitivas, as que realmente servem a máquina do poeta, uma experiência calculada, que produz apenas aquilo para que fora construída.

A última quadra adjetiva as palavras que funcionariam nessa máquina, todas elas já conhecidas do poeta de maneira completa. O “funcionamento” é como se o poeta soubesse o resultado de uma expressão e a “evaporação” e também a “densidade menor que a do ar”, são justamente o processo de reflexão que o leitor terá. Seriam aquelas palavras que não conseguimos apreender totalmente, visto que há algo de incerto ou de complexo, como se elas escapassem sempre de nossas mentes. Mesmo sobre os princípios lógicos e racionais, a poesia de João Cabral oferece dúvidas, indagações e, muitas das vezes, essas indispensáveis inquirições estão escondidas no tecido verbal.

No poema seguinte ao poema “A Bailarina”, “A Viagem” (MELO NETO, 1994, p. 68), João Cabral continua com as quadras, estilo que vai torná-lo inconfundível:

Quem é alguém que caminha
toda a manhã com tristeza
dentro de minhas roupas, perdido
além do sonho e da rua?

Das roupas que vão crescendo
como se levassem nos bolsos
doces geografias, pensamentos
de além do sonho e da rua?

Alguém a cada momento
vem morrer no longe horizonte

de meu quarto, onde esse alguém
é vento, barco, continente.

Alguém me diz toda a noite
coisas em voz que não ouço.
Falemos na viagem, eu lembro.
Alguém me fala na viagem.

Há no poema uma situação de choque, de contraste entre os termos sonho e rua. Os dois parecem antagonizar os elementos de razão e emoção, ainda que rua tenha a extensão muitas vezes indefinida no primeiro olhar.

O choque é registrado por meio de perguntas que nos levam a ver alguém e o próprio eu lírico. As duas primeiras quadras são interrogativas e as duas segundas afirmativas. Parece haver um questionamento sobre quem viaja, se o próprio eu lírico ou se se trata apenas de uma imaginação ou fantasia.

A viagem é mental, ainda que haja referência à geografia. Na terceira quadra, há uma bela menção que justifica a viagem ser mental:

Alguém a cada momento
vem morrer no longe horizonte
de meu quarto, onde esse alguém
é vento, barco, continente

As palavras vento, barco e continente nos remetem diretamente a cálculo, precisão e destino conhecido. Talvez esteja aí a necessidade de questionar quem é esse alguém. Justamente para valorizar ainda mais a certeza de seguir, de viver ou de se aventurar.

É importante observar que no poema há apenas questionamentos acerca da viagem, não imagens dela, ilusões, descrições de paisagens. João Cabral optou pelo choque, pelo questionamento e por ouvir sobre a viagem.

No poema “A Mulher Sentada” (MELO NETO, 1994, p. 69), temos uma pequena variação da quadra, mas também temos alguns sinais de pontuação diferentes até então, na obra *O Engenheiro*.

Mulher. Mulher e pombos.
Mulher entre sonhos.
Nuvens nos seus olhos?
Nuvens sobre seus cabelos.

(A visita espera na sala;
a notícia, no telefone;
a morte cresce na hora;
a primavera, além da janela.)

Mulher sentada. Tranqüila
na sala, como se voasse.

Há uma oposição de termos interessantes que devemos retomar na leitura desse poema. Trata-se de conteúdo-construção X conteúdo-expressão. Ao observá-lo, notamos que sua forma se diferencia de outros. O motivo principal é a pontuação, como já relatamos, que origina uma estrutura de síntese e concreção no poema.

Sua postura antilírica provoca no leitor questionamentos acerca do que conhece sobre poesia, pois não há relações discursivas comuns, românticas, poderíamos dizer. Existe exatamente o oposto: a quebra da discursividade. Agindo dessa maneira, João Cabral vê-se obrigado a construir uma poética nova que levará o leitor a ter uma percepção também nova.

Como já observamos, a construção de João Cabral também nos remete a uma emoção. Mas ela não é criadora, é criatura, ou seja, o poeta não se permite dominar pela emoção para escrever, mas a constrói, calculadamente, fazendo uso da linguagem. Neste poema, a figura da mulher é a manifestação dessa emoção que ilumina a leitura, pois é nela que está a base da estrutura que sustenta o poema.

O substantivo mulher é relacionado a uma série de situações que proporciona uma leitura completa de sua posição descrita no poema. Sentada, a mulher é retratada e vê o tempo passar, abrindo passagem sobre sua expressão que parece intacta e indelével.

Especialmente sobre essa maneira de compor, Décio Pignatari (2004, p. 112) afirma:

> João Cabral é o primeiro poeta nitidamente de conteúdo-construção em nossa poesia, em oposição à poesia de conteúdo-expressão (sem projeto).

O que nos chama a atenção é exatamente o conceito de projeto. Entendemos que o caminho seguido por João Cabral foi por ele planejado e conquistado aos poucos. Existe em sua poesia um caráter próprio, único e diferencial. Exatamente a série de aspectos que já levantamos em outros capítulos.

A capacidade de construção de João Cabral equivale, portanto, não apenas a um momento do fazer poético, mas sim de todo o desdobramento de sua obra, atingindo seguramente um posicionamento incomum e visivelmente renovador. Essa qualidade coloca-o próximo da poesia concreta, o que também afirma Décio Pignatari (2004, p. 113):

> Nessa dispnéia conteudístico-formal, [João Cabral] chega ao limiar da poesia concreta. Não dá o salto. Ou antes, dá-o: para trás, em busca de víveres informacionais concretos nas coisas que existem e conhece, fora de si e do poema. Ou antes: em busca de uma nova fome que alimente o projeto e o conflito. Os dados não estão lançados, mas lançam-se sempre. Ou, então vai-se fazer outra coisa: as ilhas ou o *engagement* puro e simples.

Fazendo uso da pontuação para construir uma estrutura de síntese e de concreção no poema “A Mulher Sentada”, João Cabral corta elementos do discurso, incendiando a relação temporal, tentando igualá-lo à efemeridade que nos condiciona a ver o que já passou como luzes que piscam em nossas mentes. Assim, abrindo uma seqüência de ação e reflexão, para ordenar ou compor uma estrutura contextual, João Cabral dispõe entre parênteses fatos e acontecimentos da vida dessa mulher.

(A visita espera na sala;

a noticia, *espera* no telefone;
a morte cresce na hora;
a primavera, *cresce* além da janela.)

Suprimindo as palavras “espera” e “cresce”, como está na escrita do poema, podemos indagar a indiscriminada passagem do tempo que nos leva à morte natural. Igualmente, podemos questionar os valores de visita, notícia, de morte e de primavera, pois além de se identificarem com o mundo ao redor, não propriamente com o mundo dessa mulher, reforçam a passagem do tempo.

Nossos olhos parecem passear pelo poema, procurando instintivamente seu final: a mulher. Ao encontrá-la, notamos uma comparação que resume ou que agrega uma infinidade de visões acerca da vida.

Mulher sentada. Tranqüila
na sala, como se voasse.

A mulher retratada no poema está morta? O verso “Nuvens sobre seus cabelos” destaca sua velhice. Nem a visita e a notícia importam, na mesma hora que a morte cresce como a primavera além da janela. Que lugar melhor para se viver a morte senão sob o céu de uma primavera? No entanto, temos no segundo verso da primeira quadra: “Mulher entre sonhos”, que justificaria um devaneio ou divagação dessa mulher.

A imprevisibilidade da mulher não é o tema do poema, mas sim seu retrato. Seguindo a linha de uma tela cubista, com vários cortes no tempo, fragmentações da vida, o poema torna concreta a legitimidade de sonhar e esvaecer, à medida que o tempo dosa sua última etapa sobre si mesmo. Neste poema, a construção é conteúdo, porque é nessa síntese, nessa fragmentação, nessa linha cubista que está o retrato da mulher sentada.

Para refletirmos um pouco mais acerca do projeto cabralino, cabe apreender novamente a questão metalingüística presente em sua poesia. Décio Pignatari (2004, p. 115) faz uma afirmação importante sobre esse recurso utilizado por João Cabral:

> Capaz de pedra e *palo seco*, João Cabral vai dando cumprimento ao seu projeto – ao projeto. Só a atitude radical na poesia – aquela que está sempre a perguntar "que é poesia?" – alimentando indefinida e concretamente as suas contradições, pode conduzir à responsabilidade integral do poeta empenhado em construir, e a resultados poéticos positivos.

No poema "O Autógrafo" (MELO NETO, 1994, p. 409) que pertence a obra Museu de Tudo, publicada em 1974, João Cabral faz uma descrição desse trabalho de construtor, dando seqüência ao seu projeto.

O Autógrafo

Calma ao copiar estes versos
antigos: a mão já não treme
nem se inquieta; não é mais a asa
no vôo interrogante do poema.
A mão já não devora
tanto papel; nem se refreia
na letra miúda e desenhada
com que canalizar sua explosão.
O tempo do poema não há mais;
há seu espaço, esta pedra
indestrutível, imóvel, mesma:
e ao alcance da memória
até o desespero, o tédio.

Alguns versos do poema destacam o processo de reflexão feito por João Cabral em seu projeto: versos antigos, vôo interrogante do poema, o tempo do poema não há mais, pedra indestrutível e tédio.

Quando se propõe a copiar versos antigos, o poeta não mais se permite indagar sobre o que pretende escrever. O título do poema identifica essa questão, porque autógrafo quer dizer qualquer escrito do próprio punho do

autor. E se é qualquer, é porque ainda não está finalizado, assim o poeta vai reescrevendo o que já fez, trabalhando a forma e não o sentido do poema.

Ao autografar seus versos, como se estivesse validando-os, o poeta atualiza-os, uma vez que são antigos. Se tão antigos, já não há mais possibilidade de que se deixem interrogar, pois a experiência já está completa. Assim, o tempo do poema realmente não existe, porque não há mais reflexão sobre o que se deseja dizer e sim sobre como se deve dizer.

Nessa reflexão, podemos perceber a economia da linguagem utilizada por João Cabral neste poema. Vejamos como ficaria o poema sem a supressão de algumas palavras:

Calma ao copiar estes versos
antigos: a mão já não treme
a mão nem se inquieta; a mão não é mais a asa
no vôo interrogante do poema.
A mão já não devora
tanto papel; a mão nem se refreia
na letra miúda e desenhada
com que canalizar sua explosão.
O tempo do poema não há mais;
há agora é o seu espaço, há esta pedra
indestrutível, há esta pedra imóvel, há esta pedra mesma:
e que está ao alcance da memória e
até do desespero, o tédio.

Agora, vejamos como ficaria o mesmo poema retirando alguns sinais de pontuação, característicos do estilo de João Cabral, e colocando no lugar deles conectivos, seguindo a linha de sentido do texto:

Calma ao copiar estes versos
antigos pois a mão já não treme

a mão nem se inquieta porque a mão não é mais a asa
no vôo interrogante do poema.
A mão já não devora
tanto papel porque ela também a mão nem se refreia
na letra miúda e desenhada
com que canalizar sua explosão.
O tempo do poema não há mais pois o que
há agora é o seu espaço, há esta pedra
indestrutível, há esta pedra imóvel, há esta pedra mesma que deve
e que está ao alcance da memória e
até do desespero como o tédio.

Definitivamente, estamos diante de um projeto poético. Uma forma de compor que foi cumprida por João Cabral em grande parte de seus poemas. Isto justifica ainda mais o modelo de construção, de forma que não é apenas o poema que é construído, mas toda uma idéia que o situa e um tema que o sustenta em uma de suas obras.

O último passo desse processo de desconstrução do poema cabralino é passá-lo para a primeira pessoa. Isto o tornaria lírico e confessional. Vejamos como ficariam os quatro primeiros versos:

Com calma vou copiar estes versos
antigos: a minha mão já não treme,
ela nem se inquieta, a minha mão não é mais a asa
no vôo interrogante do poema.

João Cabral certamente não autografaria tais versos, porque, como já observamos em outras análises, não é esse o seu comportamento poético.

Augusto de Campos também tem um poema cujo título é ”poema” e que trata de poesia. Produzido em 1988, está no livro *despoesia*.

NÃOÉPHILA
TELIANÃOÉ
PHILANTRO
PIANÃOÉPH
ILOSOPHIA
NÃOÉEGOPH
ILIAÉSOME
NTEPOESIA

O poema apresenta uma série de negativas a respeito da poesia. Não é filatelia (hábito e gosto de colecionar selos do correio), filantropia (caridade), filosofia (razão, sabedoria) e egofilia (egocentrismo). Após essa série, uma afirmação fecha o poema: “é somente poesia”.

Por meio dessas negativas, podemos entender e relacionar seu comportamento ao de João Cabral. Filatelia deve se referir à negativa que a poesia não é uma mera colagem de situações, especialmente no poema concreto, pois sua forma induz a essa interpretação. Filantropia, porque a poesia não se ajusta a pedidos de caridade nem pode ser produto descritivo de qualquer situação dramática. Filosofia critica o conhecimento que o poeta conquista, apesar de grandioso é bruto, não é teórico nem a poesia surge para configurar uma teoria filosófica. Ela não é ilustração de um produto filosófico. Egofilia se refere diretamente ao romântico, à inspiração que permeia e domina todo o campo de estudo e aplicação de poesia.

De uma forma original e típica, Augusto de Campos segue os princípios da poesia construtivista de João Cabral. Ressalta alguns valores iguais e outros próprios de sua postura concreta.

Retornando ao *Engenheiro*, vamos à análise do poema “O Funcionário” (MELO NETO, 1994, p. 75).

O FUNCIONÁRIO:

No papel de serviço
escrevo teu nome
(estranho à sala
como qualquer flor)
mas a borracha
vem e apaga.

Apaga as letras
o carvão do lápis,
não o nome,
vivo animal,
planta viva
a arfar no cimento.

O macio monstro
Impõe enfim o vazio
à página branca;
calma à mesa
sono ao lápis,
aos arquivos, poeira;

fome à boca negra
das gavetas, sede
ao mata-borrão;
a mim, a prosa

procurada, o conforto
da poesia ida.

O sujeito desse poema é a borracha que se transforma ao longo do poema da condição de censor à condição de ditador. Na primeira estrofe, a borracha aparece depois de um adversativo. Na terceira estrofe, ela é chamada de monstro macio e é atribuído a ela o verbo impor.

Podemos ler esse poema como o demonstrativo do processo criador do poeta. Sua natureza poética e sensível surge espontaneamente na primeira estrofe, mas em seguida é cortada ou lapidada na seqüência do poema.

Atribuímos a esse percurso poético o trabalho com a experiência do poeta. Como já observamos, João Cabral não produz sob o domínio da experiência e em algumas vezes ela até se transforma. Assim, a poesia viva, a criação, a primeira manifestação dela continua, mantém-se, como percebemos na segunda estrofe, mas não é mais a dominante no processo compositivo da estrutura do poema, na produção dela. Fica assim mais clara a expressão dada à borracha - ditadora - pois é nela que observamos o cumprimento do poeta de suas exigências consigo mesmo.

Não podemos deixar de observar o mesmo processo de escrita dos outros poemas, suprindo a ausência de conectivos com a pontuação. Temos, assim, a reprodução fiel de seu trabalho nele próprio. Um ofício de razão sem abandonar a experiência emotiva daquele nome ou daquele poema.

Neste mesmo ponto, temos uma relação direta com o poema dedicado a Carlos Drummond de Andrade (MELO NETO, 1994, p. 79):

Não há guarda-chuva
contra o poema
subindo de regiões onde tudo é surpresa
como uma flor mesmo num canteiro.

Essa estrofe parece um texto discursivo, mas se quebra de tempo em tempo, originando uma questão já discutida nessa pesquisa: a antidiscursividade que reaparece, agora como manifestação de um laço entre os poetas e também como destaque do que João Cabral deseja expressar.

Ao isolar versos, o poeta retira os conectivos e evidencia a expressividade, uma vez que o verso pode ser lido no conjunto, isolado ou invertido. Podíamos ter, por exemplo, a primeira estrofe desenhada sintaticamente da seguinte maneira: “Não há guarda-chuva que possa ser usado contra o poema que sobe de regiões, onde tudo é surpresa, como uma flor num canteiro”.

Uma questão interessante seria: Como uma flor, mesmo num canteiro, pode subir de regiões onde tudo é surpresa? O canteiro é um projeto do homem. Ele determina onde tal flor deverá nascer. Portanto, tudo parece estar muito bem arquitetado e sem surpresas. O mesmo acontece com os versos de João Cabral. No entanto, não há como conter a leitura dos versos nem como conter o crescimento da flor, pois mesmo que haja neles um projeto, e realmente há, é impossível conter a leitura dos olhos de um leitor desavisado sobre sua poesia. É o que afirma o próprio João Cabral em entrevista ao Cadernos de Literatura (1996, p. 21-22):

> Na verdade salvo *O rio* e *Morte e vida severina*, o resto de minha obra permite múltipla leitura, embora nada me tenha surpreendido. O sujeito faz uma obra e ponto final. O espectador vê essa obra como ele quiser. (...) Eu não escrevo ambigüidades, penso que todos vão ler da mesma maneira, mas não posso impedir que outras pessoas leiam de outra maneira. (...) Qualquer leitura é lícita, e quanto mais leituras diversas o poema suscitar, mais rico é o texto poético ou a pintura. Num quadro abstrato, pode-se ver o que se quiser.

No poema dedicado a Paul Valéry (MELO NETO, 1994, p. 82), João Cabral questiona:

É o diabo no corpo
ou o poema
que me leva a cuspir
sobre meu não higiênico?

Valorizando uma interrogação com bastante habilidade, João Cabral exercita o direito de ser poeta ao propor o novo como negação do tradicional. A

resposta ao questionamento é o silêncio, uma vez que o pouco que poderia ser feito, fugiria do controle do poeta, o melhor é valorizar o simples e não a impossibilidade ou o erro.

O novo está justamente na experimentação do silêncio, da procura certeira da palavra substantiva, concreta e plástica. Nega, assim, o poético que se estabilizou no centro do mundo da poesia, da idéia romântica do martírio e da indulgência. É o que podemos perceber na estrofe seguinte:

Doce tranqüilidade
do não-fazer; paz,
equilíbrio perfeito
do apetite de menos.

Esta busca incessante pela poesia do menos que vem sendo analisada ao longo desta pesquisa, pode ser vista com mais clareza na Psicologia da Composição. A partir dela, podemos ainda avaliar o comportamento da escolha das palavras com maior precisão. *Psicologia da Composição* (MELO NETO, 1994, p. 85) é uma obra publicada posteriormente ao *O Engenheiro*. Ela apresenta três longos poemas: “Fábula de Anfion”, “Psicologia da Composição” e “Antiode (contra a poesia dita profunda)”.

Do segundo poema, que é composto de oito partes, retiramos alguns trechos.

I

Saio de meu poema
como quem lava as mãos.

II

Esta folha branca
me proscreve o sonho,
me incita ao verso
nítido e preciso.

IV

O poema, com seus cavalos,
quer explodir
teu tempo claro; romper
seu branco fio, seu cimento
mudo e fresco.

VI

Não a forma encontrada
como uma concha, perdida
nos frouxos areais
como cabelos;

não a forma obtida
em lance santo ou raro,
tiro nas lebres de vidro
do invisível;

mas a forma atingida
como a ponto do novelo
que a atenção, lenta,
desenrola,

aranha; como o mais extremo
desse fio frágil, que se rompe
ao peso, sempre, das mãos
enormes.

VIII

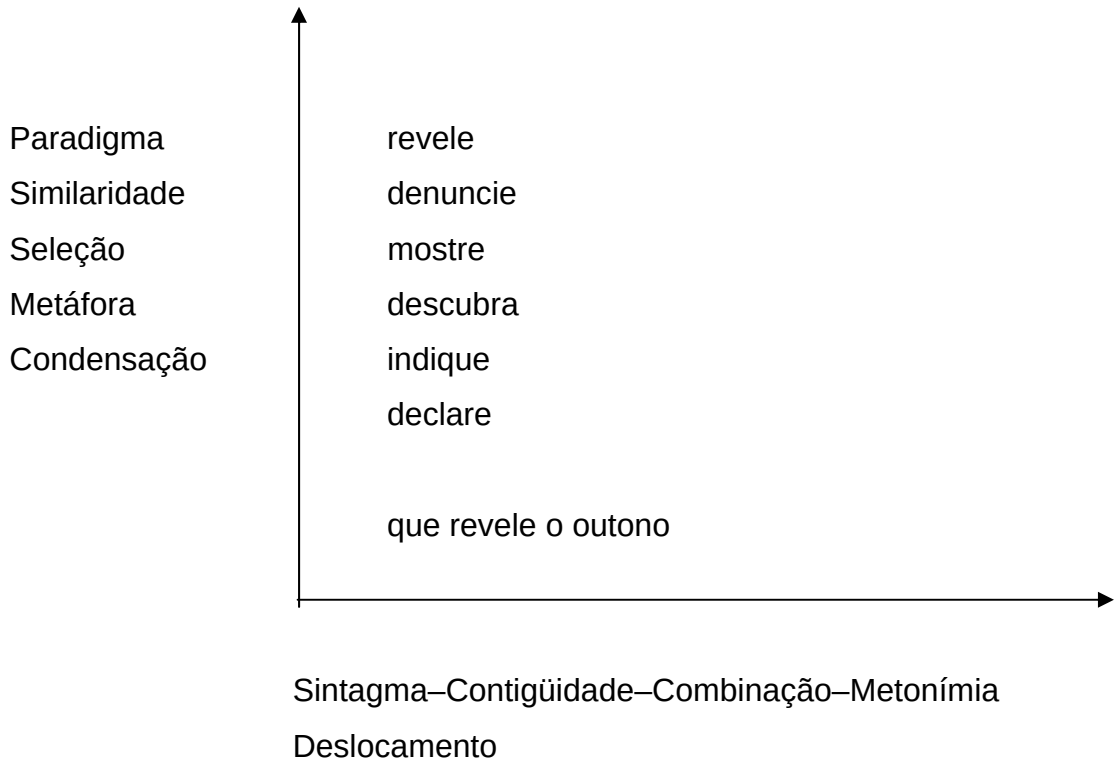
Cultivar o deserto

como um pomar às avessas.

Temos aqui uma obra síntese do pensamento de João Cabral acerca do fazer poético que é direcionada e específica para quem pretende se meter a escrever poemas. Se observarmos a poesia de João Cabral, seguindo a teoria de Jakobson (2001), verificaremos uma série de coincidências. A função poética é altamente desenvolvida e praticada ao longo de sua obra. Para exemplificarmos, selecionamos um pequeno trecho do poema “As Estações” (MELO NETO, 1994, p. 72) da obra *O Engenheiro*:

Na fruta sobre a mesa
procuro um verso
que revele o outono;

Especialmente no verso “que revele o outono”, podemos questionar a escolha da palavra “revele”. João Cabral poderia ter optado por denuncie, mostre, descubra, indique, declare etc. Porém ao escolher “revele”, passou pelo processo de seleção e de combinação descrito por Jakobson, como podemos observar no gráfico abaixo.



Ao pensar sobre esta ou aquela palavra, João Cabral evidentemente já tem em mente o sentido que quer desenhar; tal processo não é possível acontecer no percurso descuidado da intuição ou da experiência direta. Ele apenas se estabelece quando o poeta deseja refazer e retrabalhar seu poema, conquistando um sentido mais completo e afinando o que se diz com a forma que se diz.

Outros fatores contribuem para a definição da palavra como a combinação de acentos, sonoridades e unidades semânticas. Ao projetar o paradigma sobre o sintagma, o verso se estrutura, harmonizando sentido e forma.

Quando investimos nas análises dos poemas de João Cabral, ressaltamos seu trabalho consciente e racional, portanto ei-lo aqui desenhado como estrutura a ser respeitada e reconhecida. O processo de composição de João Cabral é paradigmático, logo estão nele a metáfora e a condensação que se alinham combinadas metonimicamente no sintagma, ou seja, no próprio verso.

Assim, o acordo entre forma e conteúdo é vibrante para o poeta e condição para o leitor, como muito bem define Pignatari (1977, p. 15) em *Comunicação Poética*:

> A maior parte das pessoas lê poesia como se fosse prosa. A maior parte quer "conteúdos" – mas não percebe formas. Em arte, forma e conteúdo não podem ser separados. Perguntava o poeta Yeats: Você pode separar o dançarino da dança? Quem se recusa a perceber formas não pode ser artista. Nem fazer arte.

Temos, como já lançamos anteriormente, a condição emotiva do poema que está embutida na forma. Procurar na fruta sobre a mesa um verso que revele o outono é uma situação poética e emotiva inegavelmente. No entanto, não é ela feita pelo sonho ou pelo delírio, mas pelas coisas reais e concretas da vida.

A essa teoria, o poema Psicologia da Composição parece dar um caminho, um norte para o pretendente a poeta. Ou apenas a opinião prática, metalingüística de João Cabral sobre poesia.

Para fecharmos essa relação teórica com Jakobson (2001, p. 149) destacaremos um trecho de seu estudo Lingüística e Poética, presente na obra *Lingüística e Comunicação*:

> Em poesia não apenas a seqüência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer seqüência de unidades semânticas, tende a construir uma equação. A similaridade superposta à contigüidade comunica à poesia sua radical essência simbólica, multíplice, polissêmica, belamente sugerida pela fórmula de Goethe, *Alles Vergängliche ist nur enin Gleichnis* ("Tudo quanto seja transitório não passa de símbolo").

A definição de poesia de Valéry aliada às considerações jakobsonianas, parece ter mais sentido: "hesitação entre o som e o sentido".

3.2 – Fase ortodoxa do Concretismo

A obra principal do Concretismo que, escolhemos para a análise é a série Ovonovelo (1960) de Augusto de Campos que pertence à fase ortodoxa do movimento tanto na poesia quanto na teoria.

O que João Cabral havia feito, os concretos radicalizaram e promoveram uma série de questões acerca do que se pensava sobre poesia. Para esclarecê-las, discutiremos dois ensaios que podem ser pontualmente relacionados com a poesia concreta ortodoxa. O primeiro, de Julio Cortázar (2006), *Para uma poética* e o segundo, de Octavio Paz (2006), *Signos em Rotação*.

Em face das transformações do mundo, a poesia passou a operar uma relação direta com os acontecimentos de forma simultânea e múltipla. Esta idéia a ser perseguida tem origem fundamentalmente na imagem que, segundo Cortázar, permite ao poeta experimentar o conhecimento daquilo que, muitas vezes, nunca terá contato direto em sua vida.

Sem duvidar ou hesitar, o poeta se aventura em situações provocadas pela capacidade sensitiva de ver e perceber o mundo. A metáfora funciona como um meio de transporte direto e sem volta para o que pensa, o que quer e deseja o poeta. Todavia esta "viagem" apenas acontece no momento de

domínio lógico da linguagem, pois a metáfora é uma tomada de poder feita pelo homem. Logo eliminando o “como”, partícula que caracteriza uma comparação, adentramos instantaneamente na temática em questão.

Cortázar (2006, p. 95) cita um exemplo: “O cervo é um vento escuro...”. Observa que, ao retirarmos a expressão “como”, promovemos uma participação naquilo de que se fala. Essa condição dá ao poeta a possibilidade de “ser ou vir a ser” aquilo de que fala, no caso o cervo. Esse desenvolvimento é brilhantemente concluído com uma citação de John Keats: “ Se um pardal vem à minha janela, participo da existência dele e bico os grãozinhos de areia...”

A simultaneidade estaria aí contida, entretanto a multiplicidade ainda não estaria completa. Adiante, Cortázar afirma, que para exteriorizar a multiplicidade, o que nos tornaríamos mais ricos de ser, deveríamos além de cervo, tentarmos ingressar no vento escuro. Assim nos multiplicaríamos diversas vezes, exercitando uma vontade comum do próprio homem.

Num poema de Juan Ramón, Cortázar (2006, p. 97) manifesta a relação de essencialidade, quando o poeta assegura ter vivenciado aquilo que fala poeticamente e não como uma empresa mágica:

> *... Que mi palavra sea*
> *La cosa misma,*
> *Creada por mi alma nuevamente.*
>
> “Criada” poeticamente; isto é, “essencializada”. E a palavra – angustiosa necessidade do poeta – não vale já como signo tradutor dessa essência, mas como portadora do que afinal é a própria coisa na sua forma, sua idéia, seu estado mais puro e alto.

Essa palavra essencializada nos remete diretamente ao conceito trabalhado por João Cabral de palavra substantiva e, consequentemente, ao de palavra coisa dos concretos. Para assegurar ainda mais essas relações, vejamos outra citação de Cortázar (2000, p. 98):

> Cantar a coisa (...) é unir-se, no ato poético, a qualidades ontológicas que não são as do homem, qualidades essas que o homem,

> descobridor maravilhado, anseia atingir e ser na fusão do poema, que o amalgama ao objeto cantado, cedendo-lhe a entidade deste e enriquecendo-o. Porque o "outro" é, na verdade, aquilo que lhe pode dar graus do ser alheios à específica condição humana.

O conhecimento que a desenvoltura poética proporciona ao poeta é infinitamente superior a qualquer condição natural e real. Ao experimentar ser o que não pode, o homem atinge a simultaneidade, logo continua sendo o que é mais o que quer ser. Consequentemente, experimenta a multiplicidade, pois alimenta-se do outro, saboreia um universo irreal, aumentando sua capacidade natural de análise e relações.

Essas propriedades, "simultaneidade e multiplicidade", se correspondem diretamente com a poesia concreta, pois seus recursos de linguagem, além de serem elementos formais, são simbólicos.

> Ser algo, ou (...) cantar o ser de alguma coisa, supõe conhecimento e, na esfera ontológica em que nos movemos, posse. (2000, p. 99)

> Poesia é vontade de posse. O poeta agrega ao seu ser as essências do que canta: canta por isso e para isso. (...) Não quer as coisas: quer a essência delas. (...) A poesia prolonga e exercita em nossos tempos a obscura e imperiosa angústia de posse da realidade, essa licantropia inserta no coração do homem que não se conformará jamais – se é poeta – com ser somente um homem. (...) Cada poema é uma armadilha onde cai um novo fragmento da realidade. Mallarmé concebeu o poético como *Divine transposition du fait à l'idéal*

Em *Signos em Rotação*, Octavio Paz (2006) faz algumas observações que dialogam e sustentam as afirmações de Cortázar, além de completar nosso estudo sobre a poesia concreta. Na primeira linha de seu ensaio, Paz (2006, p. 95) afirma: "A história da poesia moderna é a de um descomedimento". Sem dúvida, a construção poética modernista é revolucionária, não por explorar sentidos e objetos nunca antes vistos ou percebidos, mas por ser ou por querer ser uma manifestação concreta da linguagem.

Essa condição pode ser percebida no poema abaixo de Augusto de Campos, do livro *despoesia* (1994):

O poema é síntese de uma declaração de amor, logo que se intitula “ly”, certamente dedicado a sua esposa Lygia. Sem sentimentalismo, no entanto, aborda aspectos verbais, vocais e visuais ao mesmo tempo.

A forma do poema nos faz tropeçar. Não conseguimos ler com naturalidade, não existe linearidade. Temos que operar ou aprender a operar uma leitura que nos obriga a ver o verbo, declamar suas partes, reajuntá-las e em seguida organizar um entendimento que explique ou justifique a forma do poema.

Uma tradução possível para os dois versos - “eu e você / uma só pessoa” – revela que os versos estão no poema como um ideograma. Existe uma comunicação entre o poema e o leitor que não é apenas verbal, mas visual. A disposição dos versos materializa o encontro entre duas pessoas.

Temos duas colunas de letras, cada uma das colunas representa uma pessoa, isolado e frente a frente, exatamente no centro da página.

Sintaticamente, as letras estão ilhadas, rompendo qualquer possibilidade de proposição. Abusando do espaço, o entendimento do poema se realiza apenas quando a leitura é feita de forma simultânea, respeitando o verbal e o visual. Assim, a multiplicidade se registra logo que a inventividade do poema é essencializada, quando não juntamos mais as letras para construir uma discursividade, mas quando nos vemos amalgamados no centro do poema nas letras “m” e “a”, ou seja, quando experimentamos ser um deles.

A palavra concreta, se assim podemos dizer já que o livro *despoesia* não pertence à fase ortodoxa do Concretismo, são as letras “m” e “a”. Estão nelas essencializadas o centro, o encontro, o laço, talvez o beijo. O posicionamento delas também favorece essa leitura, estão exatamente entre quatro letras para cima e quatro para baixo.

Assim, o homem moderno ou mesmo o poeta moderno não abandonou os sentimentos de sua natureza, mas procurou entender e absorver o que pouco compreende por meio da linguagem. Ao experimentar novas formas de registro, o poeta despertou ou provocou a consciência humana, ao materializar no poema a confusão racional da substância, da coisa e do que ele, homem, é em um signo, em um signo em rotação ininterrupta.

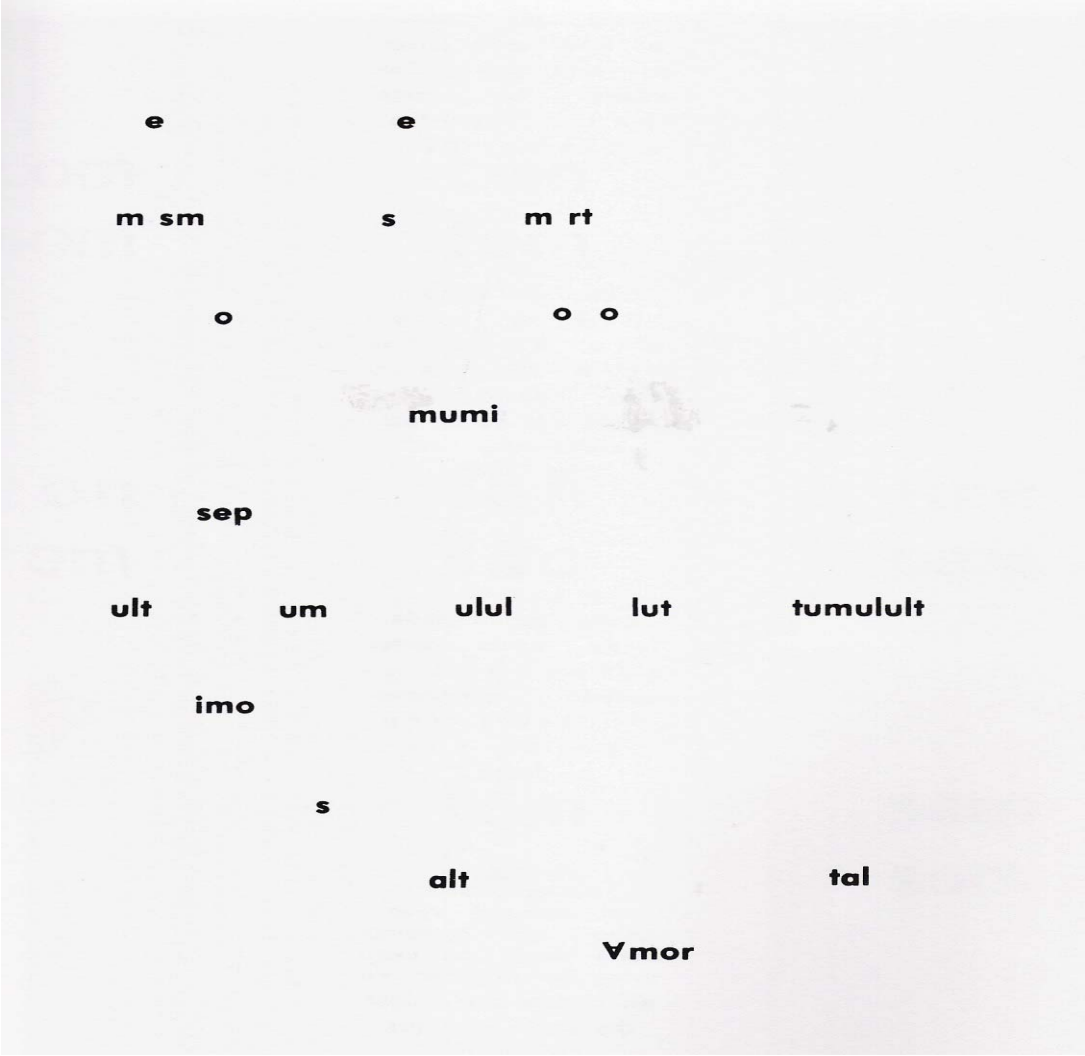
> Já foi dito que a poesia moderna é poema da poesia. Talvez isso tenha sido verdade na primeira metade do século XIX; a partir de *Une Saison em enfer* nossos grandes poetas fizeram da negação da poesia a forma mais alta da poesia: seus poemas são crítica da experiência poética, crítica da linguagem e do significado, crítica do próprio poema. A palavra poética se sustenta pela negação da palavra. (PAZ, 2006, p. 99)

No primeiro poema da série Ovonovelo, podemos observar essa negação da palavra de que fala Paz. Buscando encontrar uma postura nova diante de fatos novos no mundo, a poesia volta-se contra si mesma e pesquisa uma tradução daquilo em que estaria o homem se transformando.

A incessante busca da condição de ser e estar nunca deixou o homem ser inteiramente livre, pois jamais conseguiu apoderar-se totalmente do que é e

do que pode vir a ser. Atravessando um longo caminho já percorrido, mas agora de forma contrária, como que do avesso, a negação da palavra é a absoluta experimentação do ser outro, do que não podemos ser ou do que devíamos ser. A poesia estaria aí nesse ponto, entretecendo razões desconhecidas e imaginações relativas. Como declara Paz (2006, p.101-104):

> Mas de fora talvez não seja de todo temerário descobrir algumas das circunstâncias com que se defrontam os novos poetas. Uma é a perda da imagem do mundo; outra, o aparecimento de um vocabulário universal, composto de signos ativos; a técnica; e outra ainda, a crise do significado.
>
> A técnica liberta a imaginação de toda a mitologia e coloca-a frente ao desconhecido.



Somos visitados quando da leitura desse poema por questões que envolvem diretamente nosso comportamento lingüístico. Se entendemos que a manifestação da linguagem é a expressão do homem, que homem é este que aparece nesse poema?

Encontrando na técnica uma leitura nova do mundo, a multiplicação dos significados acompanha a investigação da poesia. Sem discurso, sem norte, sem linearidade, esse processo de investigação assegurou aos desejosos poetas modernos uma insatisfação plena. Nunca conseguiram desligar-se totalmente de temas antigos da intimidade do homem e nunca conseguiram chegar a um limite formal técnico, pois sempre houve o desejo de transformar-se.

Tal constatação também encontramos na discussão dos conceitos de "sincronia" e "diacronia". Os concretistas afirmam que um poema de tempos idos também poderia ser concreto. Estaria nele, igualmente o desejo de encontrar a técnica e a insatisfação plena. É o que parece Camões (2003, p. 20) nos contar no primeiro verso do seguinte soneto:

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semidéia,
que, como um acidente em seu sujeito,
assim com a alma minha se conforma,

está no pensamento como idéia;
e o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples busca a forma.

Nos dois tercetos, pode-se perceber que a idéia, o desejo de expressão, o que então devemos cantar, busca a forma. Transforma-se na coisa que se quer dizer.

Uma citação que dá conta dessa ideia, de ser a palavra a própria coisa de que se diz, é esta de Paz (2006, p. 108):

> Ser um mesmo é condenar-se a mutilação pois o homem é apetite perpétuo de ser outro.

No poema seguinte de Augusto de Campos, podemos perceber também esse compromisso e uma relação muito direta com a economia de linguagem.

um tempo
de espaço em espaço
um tempo
um espaço
de tempo em tempo
um espaço
um tempo
um espaço de tempo
um espaço
um espaço
em tempo de espaço
um tempo

Concretizada está a figura do tempo e do espaço, que se cruzando manifestam o que são e como são. O poema parece dividido em quatro

estrofes, com quatro versos completos, que se relacionam, ampliando a investigação do tempo e do espaço.

A possibilidade de leitura é diversa com a natureza do tempo e do espaço, que nunca se chocam, parece mais se alternarem. Nas duas primeiras estrofes, teríamos uma proposição que vai se concluindo nas duas últimas. A relação pode ser assim entendida: "*Um tempo que está entre um espaço e outro se transforma em um espaço entre um tempo e outro. Esse tempo que se transformou em um espaço, pois ele corre e ocupa um espaço, é um espaço do tempo, do tempo mor"*.

Na investigação da leitura, temos a interrogação do tempo e do espaço, pela repetição das palavras no poema e pela possibilidade de leitura que se apresenta por todas as suas pontas e por todos os cantos, tornando possível lê-lo, inclusive através de partes isoladas.

Se pegarmos apenas as expressões "um tempo" e "um espaço", temos a mesma relação que destacamos acima: um tempo / um tempo / um espaço / um espaço / um tempo / um espaço / um espaço / um tempo. A mesma situação ocorre com as frases completas: de espaço em espaço / de tempo em tempo / um espaço de tempo / em tempo de espaço.

A economia está desenhada na forma do poema que não apresenta elos relacionais e conclusivos. No lugar deles, apresenta um espaço ou um tempo concretizando-os como já observamos. A complexidade do tema é absurda. A primeira questão que levantamos é exatamente sobre a concisão, a densidade do poema. Como pôde Augusto de Campos abordar tal complexidade em tão poucas palavras?

Estamos então diante de um poema concreto, porque não há linearidade discursiva; a repetição de termos provoca uma leitura não verbal; há um trabalho dirigido aos substantivos, no caso "tempo" e "espaço" que configuram uma situação fonética, já que há repetição dos termos; ainda no campo sintático, podemos observar que não há uma sintaxe proposicional, o que atomiza partes do discurso e faz uma justaposição entre eles, já que se alternam e se transformam.

O poema Memos de 1976 também tem esse comportamento econômico.

COMO AMAR EPAS
PARA GOES SASS
REST TEMO IMPA
CINS MENT SSAA
TANT OAMA SSIM
ELUZ ISQU PASS
QUEA EAME AMEM
MEMO MORI ORIA
RIAA AMOR ASSA
FLOR DEMA SSIN
AMAS SNÃO ADOM
NÃOS CONS OMEN
ABER EGUE TOQU
ETER AMAR EPAS

Neste poema, podemos questionar o valor da impressão gráfica. Ela parece estar diversa propositadamente. Essa diversificação nos lembra a simultaneidade. A manifestação impressa nos lembra a marcação industrial, um ritmo fabril. Trata-se da poesia impressão-indústria, uma técnica inovadora de composição e, consequentemente, de leitura.

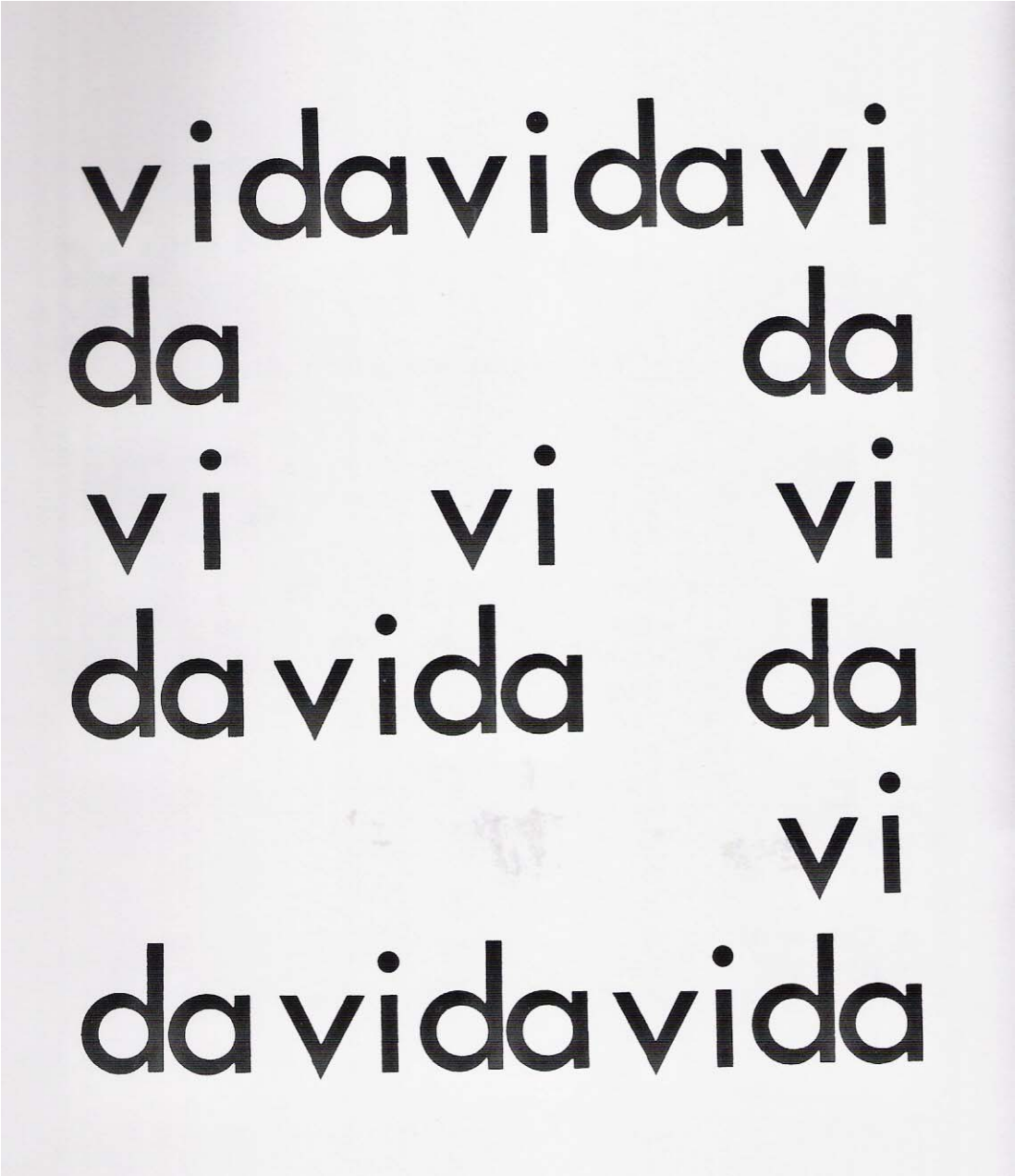
Ocasionando uma tensão concreta entre fala e escrita, o ritmo desse poema está entre o verbal e o visual. Assim, seguindo a poesia de Augusto de Campos, não parece haver mais volta para a oralidade. A poesia estaria escrita na pedra ou inscrita, visto que a produção é artesanalmente planejada. Desse ponto da impressão e da indústria, o diálogo com a natureza do homem continua. Trata-se de uma resignificação, uma forma de arte preocupada com a participação, com a libertação.

A poesia, mesmo concreta, não abandona a imprevisibilidade do ser, mas a questiona de forma aberta e visual. Buscamos incondicionalmente a representação do abstrato, ou seja, dar sentido, significado ao que conhecemos. E ela, a poesia concreta, representa ou põe em concreto nossas abstrações, mas não apenas em palavras, em uma ordem de palavras, e sim de forma simultânea, respeitando nosso princípio de ver e sentir o mundo concomitantemente.

A dor e o lirismo agudo ou inverso de Augusto de Campos nesse poema está em sua decifração: *Como parar este instante luz que a MEMÓRIA aflora mas não sabe reter / amargo este momento a mais que a MEMÓRIA morde mas não consegue amar / e passa (as)sim passa MEMÓRIA assassina do momento que pass(as)* (Kenneth David Jackson *in* SUSSEKIND, 2004, p. 26)

No poema a seguir, da série Ovonovelo, Augusto parece interrogar o posicionamento da vida dentro da própria vida. Agindo de maneira transgressora em relação à linguagem, coloca em xeque a linguagem do cotidiano, tendo como resultado uma descomunicação.

Utilizando a literatura para denunciar a representação da palavra, Augusto de Campos, despragmatiza a linguagem, criando outra que não atenda a uma finalidade prática. Libertando o ser do esteriótipo, transgredindo também uma ordem social, o poema abre uma linha de questões acerca de si mesmo e de seu tema.

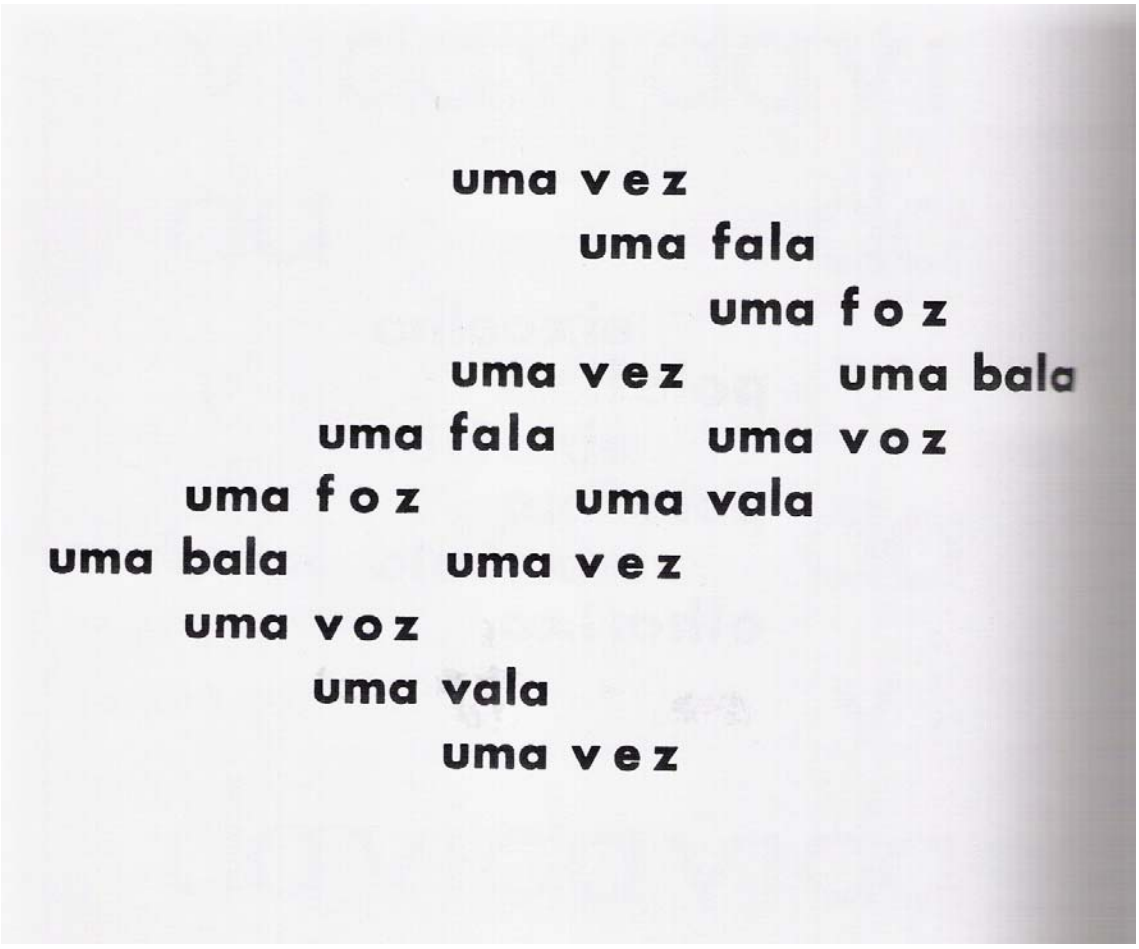


É relevante apresentarmos agora uma citação, a última de Paz (2006, p. 110) nesta dissertação. É longa, mas necessária:

> Na dispersão de seus fragmentos... O poema não será esse espaço vibrante sobre o qual se projeta um punhado de signos como um ideograma que fosse provedor de significações? Espaço, projeção, ideograma: estas três palavras aludem a uma operação que consiste em desdobrar um lugar, um aqui, que receba e sustente uma escritura: fragmentos que se reagrupam e procuram constituir uma figura, um núcleo de significados. Ao imaginar o poema como uma configuração de signos sobre um espaço animado não penso na

> página do livro: penso nas Ilhas Açores vistas como um arquipélago de chamas numa noite de 1938, nas tendas negras dos nômades nos vales do Afeganistão, nos cogumelos dos pára-quedas suspensos sobre uma cidade adormecida, na pequena cratera de formigas vermelhas em algum pátio citadino, na lua que se multiplica e se anula e desaparece e reaparece sobre o seio gotejante da Índia após as monções. Constelações: ideogramas. Penso em uma música nunca ouvida, música para os olhos, uma música nunca vista. Penso em *Um coup de dés*.

No poema abaixo, a história parece contada por meio de sons que se coincidem, se repetem e se anulam na única palavra com inicial diferente: bala.



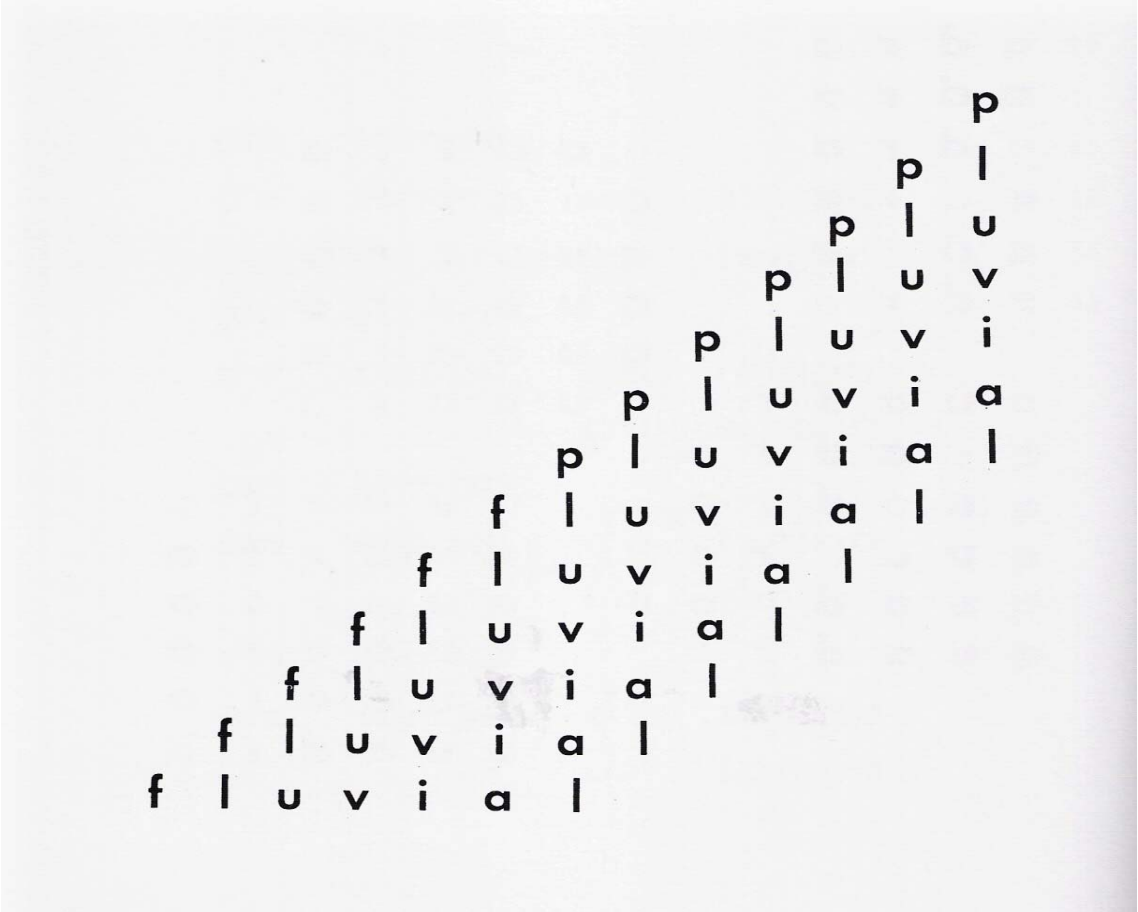
A forma do poema nos impõe uma leitura simultânea, logo precisamos agir em relação ao significado do poema. A expressão “uma vez” abre e fecha o poema, marca uma transitoriedade, um fato efêmero. A sua dinâmica, a sua configuração, a maneira que está exposto no papel promove uma leitura que é

cortada. A palavra bala, que dissemos anular, estabelece uma linha divisória entre o início e fim da história. Ao ser projetada para fora do poema, concretiza sua necessidade expressiva, pois parece a bala ser lançada. Interessante notar que o seu posicionamento difere até mesmo de seus pares mais próximos “fala” e “vala”.

A investigação do poema ocasiona uma pluralidade de leituras, quer dizer, a leitura pode iniciar-se por diversos lados. No entanto, sua natureza contundente não se esconde, porque a manifestação sonora de “bala” e seu posicionamento no poema não permite. Somente a leitura fonética, e só ela, salva o poema de um entendimento errôneo.

Outro fato é a economia de linguagem que pode ser encontrada na falta de conectivos e na ausência de discursividade. A compreensão do poema se dá apenas pela enumeração de palavras antecedidas pela expressão “uma”, que ora parece artigo, ora parece numeral.

A simultaneidade e a multiplicidade diretamente ligada ao fator fonético estão muito claramente destacadas no poema a seguir:



3.3 – Augusto de Campos e João Cabral: construção poética e afetividade

Entre João Cabral e Augusto de Campos houve um contato não apenas poético, mas de amizade. Em entrevista ao *Cadernos de Literatura* (1996, p. 25)) à pergunta: "O sr. se considera uma espécie de antecessor dos concretistas?", João Cabral responde:

> Não. Eu acho que eles fizeram uma coisa inteiramente nova. Talvez haja essa idéia por causa do rigor, da falta de lirismo, da ausência de imagens abstratas. Mas insisto que eles fizeram uma obra original estupenda, não devem nada a mim.

A seguir, a pergunta que mais nos interessa: "O senhor forjou herdeiros?":

> Não creio. Eu apenas posso ter constribuído para que os poetas escrevam mais conscientemente, com maior objetividade, de uma forma mais racional, só isso. De qualquer modo, eu não acredito que a poesia viva hoje uma falta de interesse, nem por parte dos escritores jovens, nem tampouco dos editores. Estes, aliás, sempre se comportaram do mesmo modo em relação à poesia. Eu, por exemplo, paguei a edição do meu primeiro livro. Manuel Bandeira fez isso até os cinqüenta anos. Também não acho que a falta de revistas literárias seja um problema. No fundo, a poesia sempre foi um veiculo de poucos, até porque ela é um autentico laboratório da linguagem. O que é importante para os novos e a discussão, a convivência literária. Isto foi muito frutificante para mim quando eu era jovem e morava no Recife, e pelo que sei é algo que anda cada vez mais raro no Brasil. <u>De todo modo, se você insiste na questão do herdeiro, eu diria que sinto uma extensão do meu trabalho em relação a Augusto de Campos, embora acredite que ele tenha feito, como seus companheiros, uma obra original estupenda.</u>[*]

Nesse ponto, é interessante observarmos que para fazer tal declaração, João Cabral conhece a obra de Augusto de Campos e, consequentemente, a

[*] grifo nosso

dos concretos. Podemos entender que fez uma leitura atenta e cuidadosa da poesia de Augusto de Campos, procedendo da mesma maneira que procedeu sobre outros poetas que admirou. Alguns deles já expostos nessa pesquisa como Drummond, Joaquim Cardozo e Vicento do Rego Monteiro.

Um dado importante é que essa entrevista foi realizada em 1996. Porém, em 1985, João Cabral publicou um poema dedicado a Augusto de Campos, que se encontra na abertura de seu livro *Agrestes* (MELO NETO, 1994, p. 517):

A AUGUSTO DE CAMPOS

Ao tentar passar a limpo,
refazer, dar mais decoro
ao gago em que falo em verso
e em que tanto me rechovo,
pensei que de toda a gente
que a nosso ofício ou esforço,
tão pra nada, dá-se tanto
que chega quase ao vicioso,
você, cuja vida sempre
foi fazer/catar o novo
talvez veja no defunto
coisas não mortas de todo.

Você aqui encontrará
as mesmas coisas e loisas
que me fazem escrever
tanto e de tão poucas coisas:
o pouco-verso de oito sílabas
(em linha vizinha à prosa)
que raro tem oito sílabas,
pois metrifica à sua volta;
a perdida rima toante
que apaga o verso e não soa,
que o faz andar pé no chão

pelos aceiros da prosa.

Nada daquilo que você
construiu durante a vida;
muito aquém do ponto extremo
é a poesia oferecida
a quem pode, como a sua,
lavar-se da que existia,
levá-la a essa pureza extrema
em que é perdida de vista;
ela que hoje da janela
vê que na rua desfila
banda de que não faz parte,
rindo de ser sem disciplina.

Por que é então que este livro
tão longamente é enviado
a quem faz uma poesia
de distinta liga de aço?
Envio-o ao leitor contra,
envio-o ao leitor malgrado
e intolerante, o que Pound
diiz de todos o mais grato;
àquele que me sabendo
não poder ser de seu lado,
soube ler com acuidade
poetas revolucionados.

Evidentemente que o poema cumpre um papel de admiração e afetividade, nem por isso deixa de ter as características da escrita econômica de João Cabral.

Acerca do que afirmou João Cabral nesse poema, vale destacar alguns trechos:

você, cuja vida sempre
foi fazer/catar o novo
talvez veja no defunto
coisas não mortas de todo.

Interessante é ver João Cabral chamando a si próprio de defunto, como se já tivesse passado seu tempo. No entanto, parece haver um endereçamento ao leitor certo, pois somente ele, Augusto de Campos, que fez e catou o novo, poderia ver ainda no defunto, “coisas não mortas de todo”.

Antes dessa afirmação final da primeira estrofe, há também uma crítica indireta aos outros leitores, poetas e críticos quando observa:

pensei que de toda a gente
que a nosso ofício ou esforço,
tão pra nada, dá-se tanto
que chega quase ao vicioso,
você ...

Na segunda estrofe, João Cabral adverte Augusto de Campos de que não encontraria ali nada de tão diferente como:

o pouco-verso de oito sílabas
(em linha vizinha à prosa)
que raro tem oito sílabas,
pois metrifica à sua volta;
a perdida rima toante
que apaga o verso e não soa,
que o faz andar pé no chão
pelos aceiros da prosa.

Na estrofe seguinte, João Cabral é franco:

Nada daquilo que você
construiu durante a vida;

muito aquém do ponto extremo
é a poesia oferecida
a quem pode, como a sua,
lavar-se da que existia,
levá-la a essa pureza extrema
em que é perdida de vista;

Como se estivesse invertendo posições de importância na poesia brasileira, João Cabral homenageia Augusto de Campos. E para finalizar, indaga o motivo de enviar seu livro “a quem faz uma poesia de distinta liga de aço?”.

Envio-o ao leitor contra,
envio-o ao leitor malgrado
e intolerante, o que Pound
diz de todos o mais grato;
àquele que me sabendo
não poder ser de seu lado,
soube ler com acuidade
poetas revolucionados.

Do mesmo modo e no mesmo ano, Augusto de Campos retribui com outro poema. Publicado no livro *despoesia* de 1994, o poema “joão/agrestes” responde à indagação feita na estrofe final, quando afirma que nunca houve um leitor contra mais a favor.

O poema de Augusto de Campos parece recolher algumas palavras do poema de João Cabral como: tão, aço, verso, contra e leitor. Além de fazer menção a trabalhos de João Cabral como “faca” de *A escola das facas* (MELO NETO, 1994, p. 415).

Augusto de Campos também inverte os papéis quando se coloca como aprendiz. Antes observa que procura, mas não acha o adverso do que faz, “o concreto é o outro”.

Sem perder suas características poéticas, Augusto de Campos posiciona sua opinião, sua resposta a João Cabral, exercitando valores concretos como o espaço, a fonética e a uma diferenciada construção sintática.

uma fala tão faca
fratura tão ex posta
tão ácida tão aço
osso tão osso só
que eu procuro e não acho
o ad verso do que faço
o concreto é o outro
e não encontro nem
palavras para o abraço
senão as do aprendiz
o menos ante o sem
que só aqui contra diz
nunca houve u m leitor
contra mais a favor

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos traços mais marcantes desta pesquisa é a relação entre os poetas. O que se afigurava, inicialmente, como um apontamento óbvio, revelou-se surpreendente. Parecia ser simples encontrar nos poetas suas características e relações, visto que eles próprios se encarregaram disso em diversas ocasiões, porém havia neles um posicionamento original diante do fazer poético.

A partir de João Cabral, fomos compondo um cenário de mudanças no século XX. Sua adversidade em relação ao que se fazia, marcou um valor crítico em nossa leitura. Nunca abandonamos a exigência da leitura, mas nos tornamos aprendizes de João Cabral ao longo da pesquisa. Usufruímos e experimentamos o rigor de seu fazer poético para alcançarmos um conflito ao menos: a concisão para expressar nossa reflexão.

Desenvolvendo uma análise diante de sua própria idéia de poesia, encontramos em seus versos um compromisso com a linguagem que se organiza pela economia da linguagem a qual buscamos entender, primeiramente, no exercício da metalinguagem, depois em seus poemas.

Assim, entendemos que a economia da linguagem está centrada na ausência proposital de conectivos em seus poemas. Esses conectivos não são apenas o que na gramática se denomina como conjunções, preposições, pronomes etc. Mas de outras palavras ou expressões. Suprimindo-as, João Cabral empregava no lugar delas um sinal de pontuação.

Esse processo foi verificado e demonstrado com as análises dos poemas. Evidentemente, que este método não é gratuito, ele é parte integrante de um contexto de situações expressivas e conceituais sobre a poesia. Não podemos, no entanto, desprezar seu comportamento antilírico e anticonfessional, muito menos seu rigor na composição da estrutura do poema.

Há um acordo calculado entre as ausências dos conectivos e esses outros elementos. A estrutura torna-se funcional, pois é nela que percebemos o ritmo do poema. Contando ou não sílabas, João Cabral estruturou o tamanho dos versos, as estrofes e a extensão de seus poemas de acordo com o “conteúdo-construção” de cada um deles.

Sua objetividade e engenhosidade estão, no nosso entender, na ausência desses conectivos. Ao impor essa condição a si mesmo, a procura pelo melhor acerto do verso era grande e longa. Ainda assim, não perdia em teor emotivo ou emocional.

Entendemos ainda que a expressividade não se fazia apenas com a retirada desses conectivos, mas com uma organização de outros elementos como a metáfora, a quadra, além da organização sintática que ora aparecia tradicional, ora invertida. Devemos, assim, ressaltar que o entendimento de seus versos obrigava o leitor a perceber forma, a forma cabralina de poesia, tanto no aspecto estrutural quanto no aspecto teórico.

Lendo e entendendo o processo de composição de João Cabral, os concretos absorveram dele três qualidades: a linguagem direta, a economia e a arquitetura funcional do verso. Assim observaram no plano-piloto, citado na introdução desta pesquisa.

Uma de nossas dificuldades foi enxergar a economia da linguagem desenvolvida por João Cabral nos poemas de Augusto de Campos. Para tentar compreender, evidenciamos, embora brevemente, o contexto da poesia concreta desde sua manifestação cultural e tecnológica até sua postura racional e visual com a linguagem poética. Da mesma forma, Augusto de Campos teve seus poemas lidos e compreendidos, respeitando o princípio estrutural e teórico.

Um ponto de coincidência entre eles é que nunca fizeram ou desenvolveram poesia sem pensar. Poetas de construção, obedeceram razões e condições para compor, e nunca abandonaram a poesia metalingüística. Especialmente o concretismo, sua poesia já era uma interrogação do que era a poesia. No entanto, é visível que Augusto de Campos seguiu um caminho diferente na construção de seus poemas. Como então trabalhou a economia de linguagem seguindo a influência de João Cabral?

Entendemos que a economia de linguagem de Augusto de Campos está também centrada na ausência de conectivos. É claro que, para suprir a falta deles, Augusto de Campos utiliza o espaço, a fonética e aspectos morfológicos das palavras. Destruindo completamente a sintaxe, a ausência dos conectivos é mais evidente do que na poesia de João Cabral. Mas, como observamos, a leitura do poema se faz pelo acordo do uso construtivo dos espaços em

branco, das repetições de sons e da valorização de partes da palavra (prefixos, radicais, afixos).

Como se estivéssemos diante de uma constelação, a leitura da forma é exigida como na poesia de João Cabral. Na poesia concreta, esse processo implica uma verificação de valores da palavra, como se fôssemos obrigados a checar incondicionalmente uma tabela de condições para se escrever um poema concreto.

Da mesma forma que João Cabral mantém o antilirismo como marca de sua poética, Augusto de Campos, mantém a antidiscursividade. Operando a linguagem, os dois poetas conquistaram uma diferenciada matéria poética no cenário brasileiro. Entretanto, isso não nos impede de dizer que estão condicionados a uma mesma proposição: de que a poesia é uma experiência de linguagem.

Unidos nessa conceituação de poesia, tanto um quanto outro abastecem nossas indagações com o novo. Ainda é notório o susto que provoca a leitura de um poema concreto, embora para nós, esse susto seja ainda maior que a leitura de um poema de João Cabral.

Promotores de uma nova poesia, são eles hoje, ainda, promotores de uma nova leitura de poesia. Quando afirmamos que nos aprofundamos, foi exatamente na tentativa de criar uma série de leituras sobre esse tipo de poesia. Surpreendente também foi encontrar um laço tão fechado entre os dois poetas, não apenas no aspecto poético, mas também na admiração entre eles, como constatamos nos poemas de homenagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira:** as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005

ATHAYDE, Felix. **Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto.** Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1998

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 39º ed. São Paulo: Cultrix, 1994

BOSI, Alfredo – **Leitura de Poesia** – 1º edição, São Paulo, Editora Ática 2003

BARBOSA, João Alexandre. **A Imitação da Forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975

CAMARA, Rogério. **Grafo-Sintaxe concreta:** o projeto Noigrandes. Rio de Janeiro: Marca d'água Livraria Editora Ltda., 2000.

CAMÕES, Luís de. **Sonetos**. 1º edição, São Paulo, Editora Martin Claret 2003

CAMPOS, Augusto de. **VIVA VAIA** Sâo Paulo: Ateliê Editorial, 2001

_____. **despoesia.** São Paulo, Editora Perspectiva, 1994

_____. **NÃO POEMAS.** São Paulo, Editora Perspectiva, 2003

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta.** 3º ed. São Paulo: Brasiliense, 2006

CAMPOS, Augusto de. **Verso Reverso Controverso.** São Paulo. Editora Perspectiva,

_____. **Poesia antipoesia antropofagia.** São Paulo: Cortez & Moraes, 1978

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas:** ensaios e teoria e crítica literária. 4º ed. São Paulo: Perspectiva, 2004

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar **Literatura Brasileira** São Paulo, Editora Atual, 2000

CHALHUB, Samira. **Funções da Linguagem.** Série Princípios, 12º edição, São Paulo, Editora Ática

CORTÁZAR, **Julio. Valise de Cronópios.** 2º edição, São Paulo, Perspectiva. 2006

COUTINHO, Afrânio – A *Literatura no Brasil* – Volume 6, Rio de Janeiro, Global Editora, 2003

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns Aspectos da poesia concreta.** São Paulo: Unicamp, 1992.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação.** Tradução de Izidoro Bukistein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001

LIMA, Luiz Costa. **Lira & Antilira:** Mário, Drummond, Cabral. 2º ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995

MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado.** São Paulo: Experimento, 1994

MELO NETO, João Cabral de – **Obra Completa** – Rio de Janeiro – Editora Nova Aguilar – 1994

NUNES, Benedito. **João Cabral: a máquina do poema.** (organização Adalberto Muller), 1º edição, Brasília, Fundação Universidade de Brasília, 2007

OLIVEIRA, Clenir Bellezi – **Arte Literária – Portugal – Brasil** – São Paulo, Editora Moderna, 1999

PAZ, Octavio. **Signos em rotação.** 3º edição, São Paulo, Perspectiva, 2006

PERRONE-MOISES, Leyla. **Altas Literaturas.** 1 edição, São Paulo, Companhia das Letras, 1998

PIGNATARI, Décio. **Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária.** São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1961

_____. **Comunicação Poética**. 2º ed. São Paulo: Cortez & Moura, 1977

_____. **Informação, Linguagem, Comunicação.** 25º edição, 2º edição Ateliê Editorial, Cotia SP, Ateliê Editorial, 2003

PLATÃO & FIORIN – **Para entender o texto** – São Paulo, Editora Ática 2002

POUND, Ezra. **ABC da Literatura.** Tradução de Augusto de Campos de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.

SANTAELLA, Lucia. **A Teoria Geral dos Signos.** 1º edição, São Paulo, Editora Pioneira, 2004

_____. **O que é semiótica.** 25º reimpressão da 1º edição de 1983, São Paulo, Brasiliense, 2007

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: A Poesia do Menos.** São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1985

SOUZA, Helton Gonçalves. **DIALOGRAMAS CONCRETOS – uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos.** 1º edição, São Paulo, Annablume, 2004

SUSSEKIND, Flora e GUIMARÃES, Júlio Castañon. (org). **Sobre Augusto de Campos.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2004

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo