

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
DOUTORADO EM LITERATURA**

RAFAEL CAMPOS QUEVEDO

POÉTICAS DA CONCRETUDE

Poesia e realidade em Augusto dos Anjos, João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos

BRASÍLIA – 2011

RAFAEL CAMPOS QUEVEDO

POÉTICAS DA CONCRETUDE

Poesia e realidade em Augusto dos Anjos, João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos

**Tese apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Doutor em Literatura, do
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade de Brasília.**

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sylvia Cyntrão.

BRASÍLIA – 2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília, DF, Brasil)

Quevedo, Rafael Campos, 1979-
POÉTICAS DA CONCRETUDE

Poesia e realidade em Augusto dos Anjos, João Cabral de Melo Neto e
Haroldo de Campos

/ Rafael Campos Quevedo. – 2011.
f. : il.

Orientador: Sylvia Helena Cyntrão.

Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras

Palavras-chave: Concretude. Poesia Brasileira. Mimesis

CDU:

DESESA DE TESE

QUEVEDO, Rafael Campos. POÉTICAS DA CONCRETUDE
Poesia e realidade em Augusto dos Anjos, João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos

Tese defendida em 11 de abril de 2011.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^ª.Dr.^ª. Sylvia Cyntrão
(Orientadora)

[Prof. Dr. Érico Braga Barbosa Lima](#)

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado

[Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto](#)

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado

Prof.^ª.Dr.^ª. Elga Ivone Perez Laborde Leite

AGRADECIMENTOS

Aos amigos Wandelson Miranda, Rodrigo Cardoso e Cristiano Torres;

Aos professores João Vianney e Elga Laborte pelas importantes contribuições durante a defesa de qualificação de parte deste texto;

À professora Sylvia Cyntrão, orientadora;

À FAMA (Faculdade Atenas Maranhense) pela ajuda de custo concedida para as viagens;

À FAPEMA (Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão) pelo subsídio financeiro nos primeiros dois anos iniciais de doutoramento.

Determinações múltiplas e contrárias, o não-ser e o ser, o tempo e a eternidade, o mundo e o *eu*, vão crescendo junto com a significação da palavra. Concreto *quer dizer, precisamente: o que cresceu junto.*

Alfredo Bosi

RESUMO

Tendo como eixo a problemática da representação do real pela linguagem poética, este trabalho propõe uma reflexão sobre parte da obra de Augusto dos Anjos, João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos analisando suas distintas concepções de concretude, bem como suas diversas formas de assimilação pela palavra. Aborda as relações entre eu lírico e mimesis poética e propõe uma solução de continuidade entre os três autores estudados que se estabelece não em termos de semelhança formal ou temática, mas sim como desdobramentos de um direcionamento comum: a captação do fator de concretude (ainda que as poéticas envolvidas no *corpus* possam manifestar visões diferentes sobre essa noção). São apresentados, para esse propósito, poemas e depoimentos dos próprios autores que atestam um “diálogo” e, sobretudo, certo grau de afinidade entre eles. Por fim, é discutido o tema do Nada em poesia tendo em vista sua contribuição para o realce da realidade concreta.

ABSTRACT

Taking as its axle the problem of representation of the real by poetical language, this work proposes a reflection on a part of the productions of Augusto dos Anjos, João Cabral de Melo Neto and Haroldo de Campos analyzing their distinct conceptions of concreteness as well as their many forms of assimilation by word. It discusses the relations between lyric self and poetic mimesis and considers a solution of continuity among the three studied authors that is established not in terms of formal and thematic similarity but as developments of a common direction: the abstraction of concreteness factor (although the involved poetics in *corpus* can present different views about this notion). For this purpose, poems and statements of the authors are presented, which certify a “dialogue” and above all a certain degree of affinity among them. Finally, the theme of Nothing in poetry is discussed in view of its contribution to emphasize the concrete reality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. AUGUSTO DOS ANJOS	17
1.1 O <i>Eu</i> e o lírico.....	17
1.2 Idealismo e realismo	29
1.3 A poesia da concretude em Augusto dos Anjos	40
2. JOÃO CABRAL DE MELO NETO	49
2.1 O eu poético em João Cabral	55
2.2 A educação para o concreto	63
2.3 João Cabral e o concretismo	77
3. HAROLDO DE CAMPOS	84
3.1 A concretude segundo o grupo <i>Noigandres</i> : a utopia da palavra-objeto	85
3.2 Subjetividade e trabalho artístico segundo a Poesia Concreta	95
3.3 Do concretismo ao concreto	97
4. O NADA E AS POÉTICAS DA CONCRETUDE	117
4.1 A lição de Bernardo Soares	117
4.2 O nada e o fenômeno poético	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS:	14

REFERÊNCIAS	15
	1

INTRODUÇÃO

A contarmos do ano de 1900, de quando é datada a publicação do primeiro poema de Augusto dos Anjos¹ até 2000, ano em que vem a público o último livro de poesia de Haroldo de Campos, *A máquina do mundo repensada*, vemos fechar-se, como um círculo perfeito, o espaço de tempo de um século, dentro do qual estão situados os poetas que compõem o *corpus* desta tese, a saber: Augusto dos Anjos, João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos.

A impressão, dada à primeira vista, de serem os poemas desses autores tão desiguais entre si sustenta-se *a posteriori*. De fato, trata-se de poetas díspares, o que já justifica o fato de não ser da alçada deste trabalho, aproveitamos já para dizê-lo, forjar similitudes ou apontar semelhanças formais entre eles.

O propósito condutor desta tese é apresentar a própria diferença percebida sob o pano de fundo do mesmo. Expliquemos. Pensamos ter assinalado uma índole comum às poéticas aqui discutidas no que diz respeito a uma volição intrínseca à incorporação do fator “concretude” no cerne dos poemas que as compõem. Isso não implica a cata de semelhanças escondidas (ou notáveis) entre os poemas aqui comentados, justamente porque a atualização do fator a que ora nos referimos, subjacente às três poéticas abordadas, não se dá pela manifestação da recorrência de procedimentos ou temas, mas sim pelas distintas facetas (pressupondo, portanto, a diferenciação) quanto às soluções forjadas no intuito de alcançá-la. Nesse sentido, a designação “poéticas da concretude”, ligada às obras dos autores em questão informa, no fundo, que os poetas escolhidos intuíram uma problemática comum, responderam a essa problemática guiados por uma postura similar que, ao final, resultou em produtos poéticos distintos. A problemática comum: a relação entre poesia e realidade. A resposta: a poesia visa à realidade concreta; ou, em termos mais fieis aos resultados de nossa análise, a poesia é o discurso que trata de alguma realidade e compartilha com ela o atributo da concretude. Os produtos poéticos: trata-se da maior parte dos poemas dos autores abordados ao longo das páginas a seguir, cuja seleção aqui representada obedece ao critério da representatividade. Escolhemos de

¹ O soneto “Saudade”, publicado no Almanaque do Estado da Paraíba, é apontado como a primeira publicação poética de Augusto dos Anjos, conforme as duas edições de sua obra utilizadas neste trabalho.

Augusto, Cabral e Haroldo as obras ou poemas que, de alguma maneira, se prestam, ora temática ora formalmente, à explicitação dos mecanismos de assimilação do fator concretude. Em alguns casos, os poemas foram escolhidos por assinalarem alguma relação intertextual entre os autores.

O desenvolvimento desta introdução parece pedir, a esta altura, a definição do que seja, para nós, o sentido da noção de “concretude” a que temos nos referido por ora ainda tão vagamente. Nesse ponto, contudo, a função de um texto introdutório impõe seus limites e impede-nos de desdobrarmos essa noção na plenitude que desejaríamos. Mais do que os limites da Introdução, coopera para o adiamento do aprofundamento da noção de concretude o ganho que ela terá em termos de compreensão caso seja ela precedida pela leitura dos capítulos que tratam do problema na obra de cada um dos três autores. Além disso, convém dispensar alguma atenção, ao longo das páginas deste trabalho, a algumas vozes teóricas que depuseram sobre o conceito em baila, ou então sobre noções adjacentes (como o conceito de realidade) cujo esclarecimento vem ao auxílio do nosso problema central. Contudo, sem nos desviarmos do horizonte da problemática central deste trabalho e, ao mesmo tempo, respeitando a função deste momento do texto, procederemos a um breve sobrevoo contextual sobre os momentos teórico e poético nos quais nossos poetas estiveram incluídos.

Malgrado o multitudinário repertório de novas teorias, “crises” no mundo das artes e eventos históricos de potenciais catastróficos, podemos detectar algumas coordenadas que, pelo lugar de destaque ocupado no século passado, se não são suficientes para reduzi-lo a uma definição ou enquadrá-lo numa única moldura explicativa servem, pelo menos, para caracterizá-lo em suas linhas de força mais atuantes, ao menos no ponto que importa diretamente à nossa análise. As tais linhas de força são duas: a desmistificação da realidade e o lugar de relevo ocupado pela linguagem no cerne do pensamento teórico e nas artes ocidentais.

A começar pela primeira, podemos encarar o século XX como o ponto de convergência entre, de um lado a derrocada do projeto iluminista que supunha o aperfeiçoamento moral (e, em consequência, social) da humanidade como resultado do desenvolvimento científico e racional e, de outro, as reverberações das teses nietzscheanas que, em fins do século antecedente, apontavam para o esvaziamento do estofô metafísico que sustentava as grandes representações da realidade e declaravam, em altíssima voz, a sentença da morte de Deus como metáfora de um sintoma epocal a que muitos já indicam ser o da modernidade. Nesse sentido, por desmistificação da realidade, entendemos o abalo

sofrido pelos modelos teóricos de representação do real no tocante à possibilidade de pensá-lo sob o prisma, quer das modalidades de idealismo metafísico, quer sob a regência das narrativas de matizes utópicas como o próprio Iluminismo e também o Marxismo.

Paralelamente, nota-se um processo de investigação bastante agudo sobre os nossos próprios instrumentos de representação da realidade, seus limites e alcances. A linguagem é colocada no centro da reflexão filosófica, ao ponto de Manfredo de Araújo Oliveira, em livro dedicado a esse problema², notar que, a partir de então, passa a ser “impossível tratar qualquer questão filosófica sem esclarecer previamente a questão da linguagem” (OLIVEIRA, 1996, p. 13).

No campo dessa “reviravolta” linguística, os cursos de Saussure, levados a público em 1916, introduzem uma nova sistemática no trato com a linguagem. Entre as linhas inaugurais de sua abordagem está o deslocamento da relação entre o signo e o referente. Tem-se, com isso, uma fratura no senso comum, sempre inclinado a encarar como “naturais” as relações entre o nome e a coisa (entre a linguagem e o mundo), um aderido à outra numa inquestionável relação de pertencimento. Ainda dentro dessa concepção “naturalista”, a linguagem é sempre um *médium*, um veículo de condução do sentido, nunca o seu produtor. Saussure dá um passo decisivo na desmistificação da ideia de linguagem como “espelho” ou “reflexo” da realidade. Como diz Terry Eagleton: “Não se trata de já possuímos significados, ou experiência, que em seguida revestimos de palavras; só podemos ter os significados e a experiência porque temos uma linguagem na qual elas se processam” (EAGLETON, 2003, p. 83). Dessa forma, continua o autor em outro momento: tornou-se “impossível continuar a ver a realidade simplesmente como algo ‘exterior’, uma ordem fixa de coisas que a língua apenas refletia” (EAGLETON, 2003, p. 147).

Ainda que não igualmente cômicos das questões acima esboçadas (já que os autores em questão habitam pontos distintos na “cartografia” do século), os três poetas que compõem o *corpus* desta tese estão, cada qual à sua maneira, sob o signo da modernidade pelo menos no que tange às duas linhas de força por nós apontadas. Se não erramos completamente em tal hipótese, Augusto dos Anjos, João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos participam do espírito do século em que se inserem não exatamente partilhando dos mesmos problemas quanto ao modo como são formulados, mas no sentido de que cada um viveu, de formas distintas, uma “crise” da representação e uma “crise” da linguagem.

² Trata-se do livro *Reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea* (cf. Referências)

Sobre esse ponto, devemos notar que seria uma aberração de ordem histórica dizer que Augusto dos Anjos e Haroldo de Campos pensaram o processo de desmistificação do real partindo das mesmas premissas teóricas já que o poeta paraibano, para essa desmistificação a que nos referimos, lançou mão das lentes do materialismo científico para enxergar o mundo sob uma ótica mais concreta. Já nos textos de Haroldo de Campos (em especial os teóricos e críticos), por seu turno, é possível notar a convergência de uma série de linhas teóricas quase todas vindas de fontes já situadas num momento em que a problematização da realidade numa clave antimetafísica já tinha atingido um estado de maturidade inexistente à época de Augusto. Tenhamos como exemplo dessas linhas teóricas o existencialismo sartreano no campo da antropologia filosófica e as pesquisas dos estruturalistas e pós-estruturalistas que tanto ajudaram a compor a visão de mundo de Haroldo de Campos como, por exemplo, Derrida e Barthes.

Fica mais fácil percebermos o entrecruzamento desses dois vetores (a questão da representação e o problema da linguagem) quando situamos o lugar da obra de cada um desses autores com relação ao momento poético brasileiro em que se situam. O primeiro deles viveu a época da poesia entendida como guardiã da beleza, do discurso solene, dos temas aprazíveis, enfim: a poesia como “sorriso da sociedade”³. O segundo constituiu praticamente a exceção, em poesia, à estética partilhada pelos seus pares contemporâneos, os quais parte da crítica e da historiografia literária enfeixa sob o rótulo “geração 45”, cuja característica marcante é justamente a reação contra as conquistas modernistas no tocante à liberdade nas formas poéticas e à temática chã e prosaica. Nesse sentido, são restauradores da poesia contra a qual o movimento modernista de 1922 se insurgiu. Haroldo de Campos, inicialmente em empreitada coletiva e programática, interveio na questão do valor dos modelos poéticos vigentes de forma ainda mais extensiva na medida em que submeteu à crítica não apenas seus contemporâneos ou antecessores próximos como também toda uma gama de autores brasileiros e estrangeiros, propondo revisões, traduções e assimilações à sua própria prática poética.

Em termos de denominador comum, o que se percebe é que tais poetas trazem, em suas obras, a marca da ruptura com relação a uma dada prática poética em vigor bem como à concepção de mundo subjacente a essas práticas. Mas isso nada informa ainda sobre a questão (uma vez que todo poeta se vota, conscientemente ou não, contra algum tipo de poética existente) até o momento em que sublinhamos o fato de que o ponto contra

³ A expressão, grafada entre aspas e sem referência à sua autoria, aparece nas “notas biográficas” de Francisco de Assis Barbosa (página 74) presentes em: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 44ª edição especial revista e ampliada. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

o qual os poetas escolhidos se insurgem diz respeito a uma linguagem e a uma cosmovisão de alguma maneira portadoras de uma essência idealista (aqui tomada num sentido vago de não concreto, espiritualista, abstratizante), cuja característica principal é o desencaminhamento da realidade e não a busca pela sua captação. Desnecessário é determo-nos no aprofundamento das características dos estilos de época vigentes no momento em que nossos autores produziram suas obras para sabermos dos valores que presidem as atmosferas poéticas a que nos referimos. De maneira sintética poderíamos lembrar de passagem: o empenho do Parnasianismo em desvincular o discurso poético da esfera do mundano e alçá-lo aos pináculos do Parnaso fazendo da poesia o resplendor do Belo; o Simbolismo, por sua vez, com o mergulho nas profundezas impalpáveis e fugidias do universo interior, quando não do mundo onírico e místico corroborava, a seu modo, a visão de que a poesia não fala das “coisas mesmas” mas antes sugere, evoca, interpõe entre as imagens e a realidade as névoas do indizível. A geração 45, a que Cabral encontrava-se cronologicamente vinculado, representava, por sua vez, o reacionarismo poético por meio do resgate de uma visão de índole neoclássica quanto à forma e antiprosaica quanto ao conteúdo. Por fim, no caso de Haroldo de Campos, com a ressalva de que a sua visão de concretude não é exatamente a mesma que a dos dois poetas anteriores⁴, todos os modelos poéticos ao alcance de sua visada crítica são postos em questão ante o critério da “concreção sígnica” segundo a qual “o poeta é aquele que é o configurador por excelência da linguagem, qualquer que seja a sua escola”.

Nesse sentido, irmanam-se os poetas em questão no que diz respeito a estarem todos três imbuídos de uma atitude anti-idealista. O que aparece de maneira matizada em Augusto e Cabral, e de maneira já diversa em Haroldo de Campos, é a forma como tal atitude se realiza poeticamente. É a discussão, portanto, em torno daquilo que chamamos de poéticas da concretude que compõe o conteúdo da primeira parte deste trabalho, compreendida pelos capítulos 2, 3 e 4 dedicados, respectivamente, ao livro *Eu* de Augusto dos Anjos, ao Cabral principalmente, mas não exclusivamente (já que nos ocupamos também de poemas presentes em outras obras), de *O engenheiro* e *Educação pela pedra* e, por último, ao Haroldo da fase concretista e pós-concretista representado por alguns poemas de livros diversos.

Atravessa essa primeira parte do trabalho, como forma de subsidiar a investigação acerca do problema da concretude, o debate em torno do lugar da subjetividade nas poéticas abordadas e, menos acentuadamente, o da linguagem empregada

⁴ Conferir, a esse respeito, o capítulo dedicado ao poeta paulista.

pelos autores escolhidos. Isso porque percebemos que a tarefa de “concretizar” a linguagem poética passa por uma mudança na forma de se conceber o papel do eu lírico na poesia. De Augusto dos Anjos a Haroldo de Campos notamos um movimento de destituição do lugar desse eu que se inicia, a nosso ver, com a renúncia à subjetividade como voz pessoal para ser discurso de uma coletividade cósmica (Augusto), passa pelo esvaziamento do eu expressivo para assumir a função de eu posicional (João Cabral) e chega na ortodoxia concretista como proposta de total anulação de qualquer vestígio de subjetividade, em nome de um tipo de poesia de feição “industrial” e não mais “artesanal”, muito embora, passado o período mais incisivo da vanguarda, a obra de Haroldo tenha reintroduzido o componente da subjetividade.

Dessa forma, o que pretendemos ter caracterizado neste trabalho é, acima de tudo, um tipo de poesia que se define pelo afã de captação de uma realidade concreta e que, portanto, dispensa (ou, pelo menos, minimiza) a expressão lírica e a eleição de tema e linguagem abstratos como elementos privilegiados da representação poética. Nesse sentido, Augusto dos Anjos, João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos formam uma linhagem que se justifica pela índole concreta que suas poesias apresentam. Essa familiaridade é reforçada ao notarmos a presença de um “diálogo” intertextual (na esfera poética e nos textos não poéticos – ensaios e entrevistas) bastante notável entre os poetas em questão. A metalinguagem, desenvolvida por todos três poetas, em alguns momentos é destinada à explicitação ou à confissão dos valores poéticos que são partilhados pelos poetas abordados. Dentro dessa prática encontramos a triangulação dialógica a que nos referíamos e que legitima a tese da estirpe estética formada por esses autores. Assim, Cabral declara-se “parente” de Augusto dos Anjos pela “marginalidade” por eles compartilhada no tocante à poesia brasileira (além de fazer referência a ele em um poema por nós analisado no capítulo referente ao poeta pernambucano). O autor de *O engenheiro* também não deixa fora de seus comentários críticos os poetas do concretismo e, em trecho laudatório, usa a expressão “coisa extraordinária”⁵ para referir-se a Haroldo de Campos. Haroldo, por sua vez, reservou lugar de destaque a Cabral no seu *paideuma* e a ele dedicou vários comentários críticos (entre os quais o “Geômetra engajado” presente em *Metalinguagem e outras metas*). A Augusto dos Anjos referiu-se, também, em *Operação*

⁵ Inserido no pequeno volume intitulado “Homenagem a Haroldo de Campos” (cf. referências), o depoimento de Cabral consiste nas seguintes linhas: “Haroldo de Campos é essa coisa extraordinária: um poeta e tradutor que veio para a literatura armado de um invejável conhecimento do fenômeno literário” (MELO NETO, 1996, p. 19)

do texto, dizendo ser esse “um de nossos poetas mais singulares” (conferir citação na íntegra no capítulo sobre Haroldo de Campos)⁶.

A outra parte deste trabalho consiste em um único capítulo em que os três poetas são postos em discussão de maneira conjunta, desta vez sob a perspectiva da temática (e da prática, poderíamos dizer assim) do Nada.

Considerado aqui um dos *topoi* da modernidade (ainda que não originado mas por ocupar nessa época artística um lugar de grande privilégio), o Nada é, se quisermos pensar com Sartre, o “pano de fundo” do Ser. Na análise proposta, veremos como o recurso da incorporação do Nada (e de seus correlatos como o “vazio” e o “deserto”) revela um procedimento de realce do Ser concreto.

⁶ Esse “diálogo” intertextual está detalhado ao longo dos capítulos deste trabalho nos comentários aos depoimentos críticos e na análise dos poemas em que ele se faz presente.

1. AUGUSTO DOS ANJOS

1.1 O *Eu* e o lírico

“Na primeira edição, a capa branca exibia o título com grandes e vermelhas maiúsculas impressas no centro. No alto, as letras pretas com o nome do autor e, em baixo, cidade, Rio de Janeiro, e data, 1912”⁷. É assim a imagem que nos chega da edição *princeps* do *Eu* de Augusto dos Anjos publicada apenas dois anos antes da morte do poeta. Chegamos pela palavra de notável organizador de sua obra, cuja edição *Augusto dos anjos poesia e prosa* (1977) diferencia-se das demais pela preocupação que teve Zuenir Campos Reis na manutenção do “estrato ótico” considerado já como um “fato linguístico” da poesia de Augusto. Assim procedendo, o editor diverge da hegemônica opinião segundo a qual em poesia (sobretudo no tipo de poemas do *Eu*) é a matéria fônica a substância por excelência do efeito poético (Cavalcanti Proença⁸) e acaba por ir ao encontro de uma visada crítica que, a exemplo de Fausto Cunha, prima pela conservação do rebuscamento ortográfico como elemento constitutivo do efeito estético. No caso, o crítico em questão, “advogando a causa de uma edição fac-similar”, observa que “*Mysterios de um Phosphoro* não é exatamente o mesmo que *Mistérios de um Fósforo* e há uma perda de substância mágica no despojamento ortográfico do *Metaphysicismo de Abhidharma*, com todos os seus *hh*” (CUNHA, in.: REIS. 1977, p. 40)

Ainda que possa consistir polêmica de grande monta a opção entre as tendências etimológica e a fonética na fixação do texto de Augusto dos Anjos, não seria essa nossa discussão de entrada ao problema da lírica na poesia do *Eu*. Ensejávamos começá-la, antes que essa leve digressão se antepusesse, pela sugestão que a imagem da

⁷ REIS, Zenir Campos. *O poeta do Eu está mudando de público*. Texto originalmente publicado em “O estado de São Paulo”. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/JPOESIA/augusto20.html> (acessado em 29/01/2009). Através de Antônio Martins Filho somos também informados do formato da capa do *Eu*: “Oscar Lopes, em crônica publicada no jornal *O País*, mostrou-se irritado com aquele verdadeiro escândalo, que para ele representava a publicação do *EU*, escritas estas duas letras em tinta vermelha e tamanho enorme, para destacar o nome do livro” (MARTINS FILHO, 1987, p. 40). Ainda sobre o caso Oscar Lopes conta Francisco Assis Barbosa: “O cronista d’*O País*, Oscar Lopes, que bem representava essa mentalidade [o autor refere-se à literatura “sorriso da sociedade” da qual falaremos adiante], mostrou-se escandalizado, como que tocando no volume com a ponta dos dedos, para não sujar as mãos de sangue no vermelho do título que o ocupava quase toda capa.” (BARBOSA, In.: ANJOS, 2001, p. 74)

⁸ “Poeta auditivo, muito auditivo, [Augusto dos Anjos] utilizou de modo virtuosístico as combinações vocálicas, as sucessões de consonâncias iguais ou homorgânicas, uniformes ou variadamente opostas em simetria” (PROENÇA, 1976, p. 90)

capa da edição *princeps* nos fornece. A nosso ver, não completamente arbitrária ou, como dissemos, pelo menos sugestiva, a configuração do pronome “eu” em caixa alta tingindo de vermelho o fundo branco dá a ver mais do que a indicação de que o livro em questão encerra uma obra lírica. Isso já estaria justificado em virtude da consagrada associação do gênero lírico à expressão do estado de ânimo de uma subjetividade, de um “eu” poético. Somos levados adiante, portanto, quando tomamos a indicação do vermelho do título com um recurso medieval assim apresentado por Ernst Robert Curtius em seu *Literatura européia e idade média latina*: “Vimos que Prudêncio comparou as feridas dos mártires com um escrito em tinta púrpura. [...]. Em regra um escrevente especial (*rubricator, miniator*) era encarregado de fazer os títulos em vermelho. A sua atividade – *rubricare* – serve então de metáfora para o sangue derramado pelos mártires” (CURTIUS, 1979, 327 – 328 pp.).

Deixando de lado a conotação cromática do vermelho nos poemas de Augusto dos Anjos (vide, por exemplo, “Obsessão de sangue”) o que aproveitamos da associação medieval entre o sangue do mártir e o título da obra em vermelho é o fato de a experiência sofredora do mártir advir não de uma origem pessoal, mas sim coletiva, posto que está associada a uma causa que ultrapassa a subjetividade sofredora da pessoa do mártir. O rubro “eu” que intitula o único livro que o seu autor viu ser publicado, ao passo que anuncia o gênero literário a que se acha filiado, não deixa com a mesma evidência entrever que, no livro em questão, o cerne da experiência lírica (a expressão do estado de ânimo do eu) já se encontra problematizada de alguma maneira. E é sobre o cerne dessa problematização que nos ateremos a partir de agora.

A experiência lírica na poesia de Augusto dos Anjos é uma experiência “martirizada” no sentido de que se trata da expressão de um “eu” que não fala por si, mas pela sorte de tudo o que vive, desde a vida mais rudimentar até a existência humana e seus dramas mais universais:

E trago, sem bramânicas tesouras,
Como um dorso de azêmola passiva,
A solidariedade subjetiva
De todas as espécies sofredoras.

“Monólogo de uma sombra” (ANJOS, 2001, p. 91)

O quadro de aflições que me consomem
O próprio Pedro Américo não pinta...
Para pintá-lo, era preciso a tinta
Feita de todos os tormentos do homem!

“Queixas noturnas” (ANJOS, 2001, p. 165)

E todas essas formas que Deus lança

No Cosmos, me pediam, com o ar horrível,
Um pedaço de língua disponível
Para a filogenética vingança!

“Noite de um visionário” (ANJOS, 2001, p. 154)

Centro de imantação do drama cósmico, do qual o homem é partícipe desgraçadamente consciente, o eu lírico em questão extrai desse drama o *pathos* que o anima e o transforma em componente lírico. Daí que, a todo instante, é do espetáculo do mundo (do seu processo cíclico de geração e degeneração) que vem a matéria experiencial que, ao ser processada subjetivamente, se transforma no canto (elemento ao qual a lírica se encontra originalmente associada) “martirizado” que tão pungentemente soa dos versos do paraibano:

Secara a clorofila das lavouras.
Igual aos sustentidos de uma endecha,
Vinha-me às cordas glóticas a queixa
Das coletividades sofredoras

“As cismas do destino” (ANJOS, 114-115 pp.)

As duas vias possíveis de acesso à questão do lirismo (a primeira pela associação ao canto e a segunda pela centralidade ocupada pela subjetividade) podem ser trilhadas no campo lavrado por Augusto dos Anjos. Palmilhou a primeira delas com reconhecido mérito o crítico Cavalcanti Proença (1976) (já ligeiramente mencionado acima) que dedicou seu ensaio aos recursos produtores da musicalidade que, como observa Massaud Moisés, “manteve-se como característica indelével” (MOISÉS, 2004, p. 260) da lírica e marca daquilo que originalmente a caracterizava: o fato de o texto poético exigir o acompanhamento de um instrumento de cordas.

A segunda via de acesso, por sua vez, pressupõe uma forma de colocação do problema já revista pelo século XIX, sobretudo pelo Romantismo, responsável pela associação da expressão lírica ao tema do “transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos” (WORDSWORTH *in* Lobo, 1987, p.172) sendo estes, em geral, eivados do *Weltschmerz*, um dos matrizes das “categorias negativas” que passarão a constituir a própria tábua axiológica não só da poesia romântica como dos seus desdobramentos na poesia moderna. Exemplos dessas categorias: “angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao Nada.” (FRIEDRICH, 1978, p. 21)

A noção de “categorias negativas” possui um papel importante na análise de Hugo Friedrich (1978) sobre os antecedentes da poesia moderna. Elas sinalizam a ruptura romântica com os ideais clássicos, sobretudo no ponto em que estes prescreviam como virtudes poéticas os valores condizentes com a adequação ao real, a primazia pela harmonia das formas e o cultivo ao apaziguamento eu e mundo. Com o Romantismo, nota Friedrich, não só o consentido atentado contra esses preceitos torna-se prática comum como uma interessante inversão pode também ser observada:

[...] a época precedente [a época clássica] tem de usar também categorias negativas, mas exclusivamente com a finalidade de condenação: fragmentário, “confuso”, “mero amontoado de imagens”, noite (em vez de luz), “esboço talentoso”, “sonhos vacilantes”, “tecido esvoaçante” (Grillparzer).

E agora, com a outra forma de poeatar, eis que surgem também outras categorias, quase todas negativas [...]. Já com Novalis elas vêm usadas não para censurar, mas para descrever e, até mesmo, para elogiar” (FRIEDRICH, 1978, p. 21)

O âmbito temático onde se assentam os comentários do teórico alemão acima reproduzidos corresponde ao que Benedito Nunes (2007) chamou de o “ultrapassamento do Classicismo”⁹ realizado pelo pensamento e pelas obras artísticas dos românticos europeus. É importante que nos atenhamos (ainda que um pouco longamente) a essa problemática, cujo ganho para elucidação da questão do eu lírico em Augusto dos Anjos será notado mais adiante.

Remontando-nos ao núcleo seminal do paradigma clássico, a *Poética* aristotélica, lá não encontramos uma discussão sobre o gênero lírico (se é que Aristóteles o concebeu como gênero) o que não nos desvia da nossa discussão. Concentremo-nos, para efeito de nossa análise, nos seguintes pontos referentes ao problema da relação entre arte e mundo (e, mais ou menos implicitamente, ao problema da subjetividade do artista, como veremos a seguir) que estão contidos nos conceitos de mimesis e verossimilhança:

1. Caracterizando a mimesis como representação de ações boas ou más, Aristóteles admite a possibilidade de intervenção do artista no sentido de tornar o modelo melhor ou pior.

2. Ao diferir história e poesia, o Estagirita diz que esta é o discurso dos possíveis e não dos fatos: “[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 2005, p. 28).

⁹ Esse problema aparece tratado pelo autor no terceiro capítulo de sua obra *Hermenêutica e poesia* (cf. referências)

3. O historicamente problemático conceito de verossimilhança (“correlato artístico” da verdade, como diz Nunes) não nega à arte o direito de contrariar (embora até certo ponto, como veremos) a realidade: “quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença” (ARISTÓTELES, 2005, p. 48). Isso parece querer dizer que é perdoável ao artista representar algo mesmo sabidamente apartado das convenções da realidade desde que tal desvio sirva para uma boa execução artística, razão pela qual se vê que Aristóteles reserva algum grau de autonomia para a arte e esta, por sua vez, não se liga ao mundo por uma relação de simples subserviência imagética.

Sobre esse ponto (o da relativa autonomia artística) corrobora a seguinte passagem da *Poética*: “Das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres” (ARISTÓTELES, 2005, p. 22), trecho que legitima o lugar da ficção (ou seja, a possibilidade do “como se”) sem cobrar-lhe tributo com respeito à suposta adequação dogmática à aparência do real.

Se os pontos acima arrolados permitem entrever, na *Poética*, essa margem de “independência” da arte frente à realidade, os mesmos não podem ser usados para sustentar a idéia de que, para Aristóteles, a arte dispunha de total autonomia e que o artista era algo assim como um criador de novos mundos. A impossibilidade de tais conclusões deve ser deduzida, portanto, da própria noção de mimesis que, mesmo não se identificando à ideia de simples reprodução de modelos prévios, exige que algum liame com o real seja mantido, sem o qual tal noção perderia sua razão de ser. Mais uma vez, é sobre o texto aristotélico que nos debruçaremos para inferir sobre o que sugere a mimesis do ponto de vista aqui tratado: o da relação entre arte e mundo. O trecho abaixo é a continuação do que foi reproduzido acima, no tópico 3:

As fábulas não se devem compor de partes **irracionais**; tanto quanto possível, não deve haver nelas nada de **absurdo**, ou então que se situe fora do enredo [...]. Assim, ridículo é alegar que aliás se destruiria a fábula, pois, de início, estória desse tipo não merece ser composta; quando o poeta assim a faz e ela parece mais verossímil, é aceitável, apesar do **insólito**; se não, mesmo na *Odisséia*, evidentemente não seria de tolerar o que há de irracional no desembarque, se o houvesse escrito um autor de inferior categoria; o Poeta, porém, deleitando-nos com os outros encantos, escamoteia-nos a absurdez. (ARISTÓTELES, 2005, p. 48: *grifos nossos*)

Agora comparemos o trecho acima com estoutro que abre a *Arte poética* de

Horácio:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-

me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno.

- A pintores e poetas sempre assistiu a justa liberdade de ousar seja o que for.

- Bem o sei; essa licença nós a pedimos e damos mutuamente; não, porém, a de reunir animais mansos com feras, emparelhar cobras com passarinhos, cordeiros com tigres. (HORÁCIO, 2005, p. 55)

Ambos os textos, o primeiro seminal e fundador, o outro caudatário, dão a ver os limites até onde o espaço ficcional, de fato, está atrelado a uma adequação com algo extrínseco. Isso está dado pela prescrição de que se deve evitar o absurdo e a irracionalidade na arte, sob pena de o texto nem sequer merecer ser escrito (Aristóteles) ou de se prestar tão somente ao riso (Horácio).

Nesse sentido, a relativa autonomia, que já sabíamos cerceada, mostra agora o que talvez seja seu maior impeditivo: o espectro de ação do artista está condicionado ao cuidado de manter intacta não simplesmente a aparência do real, mas a razão intrínseca que subjaz a ele. Em outras palavras, a tradição parece afirmar que o artista não precisa ser (e nem é desejável que o seja) um fotógrafo da realidade, o que comprometeria a razão de ser da arte e a confundiria com o trabalho do historiador, este sim ocupado com o que acontece no mundo. No entanto, estar livre para alçar o “possível” em vez de o “ocorrido” não franqueia ao poeta o livre exercício da imaginação uma vez que a arte, por não ser plenamente autônoma, deve conservar (ainda que sejam permitidas algumas fugas) os nexos lógicos da realidade que, no fundo, são os ditames de uma natureza ordenadora e à qual tanto o pensamento como suas expressões (mímesis) buscam adequar-se.

Sem considerarmos as dificuldades semânticas inerentes ao termo “natureza” nos textos da antiguidade e atendo-nos ao ponto específico da adequação entre os polos arte e mundo, faz-se necessário concordar com Nunes quando este identifica em Rosseau o germe da ruptura dessa relação no sentido de *adequatio*, sobretudo porque, como assinala Hugo Friedrich: “É como se ele [Rosseau] quisesse ficar completamente só, apenas diante de si próprio e da natureza. [...] Em sua atitude autista, ele encarna a primeira forma radical da ruptura moderna com a tradição. É, ao mesmo tempo, uma ruptura com o mundo circunstante.” (FRIEDRICH, 1978, p. 23)

Esse mergulho na subjetividade é extremamente significativo para as poéticas românticas que se sucederão, por dois motivos. Primeiro porque a emblemática atitude de Rosseau de recusa ao mundo circundante sinaliza para uma nova forma de relação eu/mundo não mais baseada na adequação, o que põe em xeque não apenas a harmonia que

dava a nota daquela relação (e que agora passa a ser ditada pela dissonância¹⁰) como, por consequência, a mimesis como princípio do fazer artístico. Em segundo lugar, uma vez rompido o primado (ou a anterioridade) da natureza sobre a arte, o espaço deixado por aquela é preenchido pelas potencialidades do eu, campo fértil que tem em Rosseau seu primeiro explorador.

Das considerações acima, no entanto, não se pode inferir nem que a subjetividade do artista tenha sido completamente negligenciada pela poética clássica (o que seria um contra-senso) nem que a poesia romântica tenha interditado a mimesis sob quaisquer de suas possibilidades. Sobre o primeiro ponto é Aristóteles quem diz que, tendo se originado de “causas naturais” (a propensão à imitação e ao ritmo), a poesia se diversificou “conforme o gênio dos autores” (ARISTÓTELES, 2005, p. 22). Tal teria sido a causa da variação da poesia quanto ao objeto da mimesis (ações nobres ou vis) uma vez que: “uns [gênios dos autores], mais graves, representavam as ações nobres e as de pessoas nobres; outros, mais vulgares, as do vulgo, compondo inicialmente vitupérios, como os outros compunham hinos e encômios” (ARISTÓTELES, 2005, p.22).

Note-se que a importância do “gênio”¹¹ do autor, se não é determinante no que diz respeito à descrição do fenômeno artístico está, pelo menos, diretamente ligada à configuração dos gêneros poéticos¹². A outra ressalva que recai sobre a questão da mimesis diz respeito à impossibilidade de se poder afirmar ser a poesia romântica uma poesia antimimética. A nosso ver, a ocorrência da mudança de primado da natureza para o da subjetividade não pode, de nenhuma maneira, ser confundido com a supressão do primeiro polo e a substituição pelo segundo¹³.

¹⁰ Isso é explicado pelo fato de que, enquanto a natureza ordenadora projeta seu efeito paradigmático sobre o fazer artístico, a arte assume uma forma de assentimento e, portanto, harmoniza-se com essa natureza que lhe serve de pano de fundo. Quando é a hostilidade que passa a pautar essa relação surgem motivos poéticos e um tipo de linguagem que primam por sublinhar a dissonância em lugar da anuência, a recusa em vez do assentimento.

¹¹ Não é preciso ser filólogo para saber que essa palavra, tão cara ao século XIX, não tem, em Aristóteles, a acepção que veio a ganhar com os românticos. Entre estes, o termo sugere um tipo de individualidade (própria do poeta) acima do comum, com atributos especiais tanto na forma de percepção da realidade quanto na capacidade criativa.

¹² Ruptura também operada pelos românticos que, diferentemente de Aristóteles, não derivaram da hierarquia dos motivos poéticos a hierarquia do gênero: “[...] não há, em poesia, nem bons nem maus assuntos, apenas bons e maus poemas. Além disso, tudo é assunto; tudo ressalta a arte; tudo tem o direito à cidadania em poesia.” (HUGO *in* LOBO, 1987, p. 132)

¹³ Essa parece ser a idéia desenvolvida por Luís Costa Lima quando observa que: O não ser guiada por critérios estabilizadores não significa que a obra seja incomparável ao que a envolve. Ela apenas não é moldada pelo princípio da semelhança senão que pelo vetor da diferença, em suas diversas formas (a distorção, a configuração distinta ou oposta, a negatividade etc.). Por mais radicais que sejam as formas de diferença, elas sempre mantêm um resto de semelhança, uma correspondência, não necessariamente com a natureza mas sim com o que tem significado em uma sociedade, com a maneira como a sociedade concebe a própria natureza. (LIMA, 2000, p. 56)

Isso posto, a ideia de ultrapassamento do clássico a que Benedito Nunes se refere indica, não é demais frisar, o “primado ontológico da interioridade, ou seja da subjetividade” em lugar do primado da natureza no que diz respeito ao fenômeno artístico. O corolário dessa mudança de eixo é o alargamento do raio de liberdade que o poeta, guiado pela imaginação, passa a assumir: “Só ele [o gênero da poesia romântica] é infinito como só ele é livre; e ele reconhece como primeira lei que a vontade do poeta não deve sofrer nenhuma lei que o domine” (SCHLEGEL *in* LOBO, 1987, p. 56).

Na esteira desse “liberalismo poético” e na cisão com o paradigma valorativo da verossimilhança externa (a arte nobre decorrente do imitar ações nobres) pavimenta-se o caminho para a modernidade artística, ideia defendida por Hugo Friedrich e lembrada por Benedito Nunes ao dizer que o romantismo é a “primeira escala da modernidade” (NUNES, 1999, p. 38).

É já integrada numa dada acepção de modernidade (a mesma onde se insere Baudelaire) e, ao mesmo tempo, na antecâmara do nosso Modernismo pós-1922, que a obra de Augusto dos Anjos se encontra. Todo esse percurso de nossa argumentação, que não conviria chamarmos de inflexão uma vez que não nos tirou do rumo previsto, tem em vista assinalar a ideia de que muito embora a expressão do eu lírico que aparece no *Eu* seja tributária das aquisições e rupturas românticas, aquela não pode ser identificada totalmente a estas e as razões pelas quais tal identificação torna-se inviável estão diretamente ligadas ao problema da relação eu poético e mundo, pano de fundo da contenda entre o clássico e o romântico acima esboçada.

A leitura efetivamente atenta da poesia de Augusto não se pode permitir fixar na impressão inicial provocada pelo verso esdrúxulo e pelo léxico científico e de “maugosto” (estágio esse, aliás, da primeira recepção do *Eu* nos círculos literários¹⁴). Tampouco é admissível deixar-se ludibriar pela ideia de que os supostos “sustenidos” da “endecha” de Augusto assinalam o canto de delírio de um eu lírico que, tal como nos casos dos representantes da poesia romântica (como, também, dos de certa vertente simbolista), “define-se acima de tudo como aquele que se autocontempla narcisicamente, que se faz espetáculo de si próprio” (MOISÉS, 1984, p. 12). O fenômeno lírico, de índole romântica,

¹⁴ Augusto dos Anjos acompanhou de perto tanto o acolhimento positivo quanto esgar da crítica diante de sua obra, como mostram as cartas endereçadas à sua mãe. Seguem alguns trechos: “Rio, 13-6-1912. Prezada Sinhá-Mocinha, [...] o Eu tem escandalizado o superficialíssimo meio intelectual daqui”. “Rio, 27-6-1912. Querida Sinhá-Mocinha, [...] Meu livro tem produzido um verdadeiro escândalo nesta terra. Discutiram-no até na Câmara dos Deputados [...] A própria Academia Nacional de Medicina incluiu-o em a sua biblioteca, por tratar do haeckelianismo e do evolucionismo spenceriano.” (ANJOS: MEDERIOS. Org, 2002, 33-34 pp.). Outras cartas há que fazem referências aos envios, para sua mãe, de apreciações críticas da poesia de Augusto. Isso prova que o meio literário de então não ficou indiferente ao *Eu* e é questionável que a opinião geral, naquela altura, tenha sido de completo repúdio.

que consiste no insulamento do eu (atitude cuja origem pode ser observada nos *Devaneios do caminhante solitário* de Rousseau) gerado por uma recusa desesperada do mundo e a consequente criação de realidades sucedâneas feitas de sonho e mitificação (o conhecido *topos* da evasão romântica e da mística simbolista) não encontra guarida nos textos do poeta paraibano.

É comum encontrarmos na poesia de Augusto dos Anjos experiências visionárias, instantes de epifania em que o mundo (leia-se, a realidade fenomênica) se revela em seus processos mais ínfimos. Em “Cismas do destino” o eu lírico relata uma dessas visões desencadeada sobre a ponte Buarque de Macedo em Recife, caminho de direção à casa do Agra. Metaforicamente, a sombra do eu lírico projeta-se sobre toda a extensão da ponte como a sugerir-nos que a travessia que se anuncia não é tão somente a de um lugar geográfico a outro, mas, também, a transição de um estágio de consciência por assim dizer, comum, para outro, tomado pela efervescência de visões amplificadas dos recônditos processos naturais:

Recife, Ponte Buarque de Macedo.
Eu, indo em direção à casa do Agra,
Assombrado com a minha sombra magra,
Pensava no Destino, e tinha medo!

Lembro-me bem. A ponte era comprida,
E a minha sombra enorme enchia a ponte,
Como uma pele de rinoceronte
Estendida por toda a minha vida!

Na preparação do anunciado estado de consciência acima referido, surge a já mencionada ativação de uma coletividade que passa a reverberar no íntimo do eu lírico, confirmando a opinião segundo a qual o relato experiencial poético em Augusto dos Anjos não é de natureza confessional, mas sim, diríamos, “cósmica” ou “transpessoal”. Seguem transcritas a quinta estrofe e também as décima nona e vigésima primeira que retomam o mesmo tópico:

Tal uma horda feroz de cães famintos,
Atravessando uma estação deserta,
Uivava dentro do eu, com a boca aberta,
A matilha espantada dos instintos!

Na ascensão barométrica da calma,
Eu bem sabia, ansiado e contrafeito,
Que uma população doente do peito
Tossia sem remédio na minh'alma!

Não! Não era o meu cuspo, com certeza
Era a expectoração pútrida e crassa
Dos brônquios pulmonares de uma raça

Que violou as leis da Natureza!

Providencialmente, o “como se” da estrofe seguinte adverte-nos sobre a tênue (porém importante) fronteira que delimita os umbrais entre o relato fictício e o conteúdo de verdade que subjaz às imagens aparentemente inverossímeis. Dito de outra forma, estamos aqui sublinhando a indicação dada pelo próprio eu lírico indicativa do fato de que as imagens que serão narradas não são, em si mesmas, o conteúdo de verdade que convém ser expresso, mas sim a forma estética na qual tal conteúdo encontrou a melhor forma de realização. Apoiando-nos ainda na estrofe subsequente, se fosse o caso de a experiência desencadeadora do poema em questão ser fruto de mera alucinação ou experiência mística, não se justificaria o eu lírico falar em “aprofundando o raciocínio”, expressão, aliás, bastante indicativa do que talvez seja o principal agente catalisador do tipo de experiência visionária que encontramos em “Cismas do destino”. É comum vermos em outros poemas de Augusto este tipo de experiência sendo acionada seja pela via da ciência seja pela da filosofia, mas sempre sob os auspícios da racionalidade¹⁵.

Era como se, na alma da cidade,
Profundamente lúbrica e revolta,
Mostrando as carnes, uma besta solta
Soltasse o berro da animalidade.

E aprofundando o raciocínio obscuro,
Eu vi, então, à luz de áureos reflexos,
O trabalho genésico dos sexos,
Fazendo à noite os homens do Futuro.

A parte II do poema inicia-se dando a primeira indicação da cena que se passou na visão do eu lírico.

Foi no horror dessa noite tão funérea
Que eu descobri, maior talvez que Vinci,
Com a força visualística do lince,
A falta de unidade na matéria!

Os esqueletos desarticulados,
Livres do acre fedor das carnes mortas,
Rodopiavam, com as brancas tíbias tortas,
Numa dança de números quebrados!

¹⁵ Enfeixamos, como variações da mesma tópica, a saber: a do fracasso do homem de estudo diante da impossibilidade de conhecer o sentido último das coisas, várias passagens dos poemas do *Eu*. Eis apenas duas delas. Os trechos em negrito destacam as referências ao fracasso a que nos referimos:

“Monólogo de uma sombra”: “Aí vem sujo, a coçar chagas plebéias, / Trazendo no **deserto das idéias** / O desespero endêmico do inferno, / Com a cara hirta, tatuada de fuligens / Esse mineiro doido das origens, / Que se chama o Filósofo Moderno!” (ANJOS, 2001, p. 92)

“Solilóquio de um visionário”: “Para desvirginar o labirinto / Do velho e metafísico Mistério, / Comi meus olhos crus no cemitério, / Numa antropofagia de faminto! [...] Subi talvez às máximas alturas, / Mas, se hoje volto assim, **com a alma às escuras**, / É necessário que inda eu suba mais!” (ANJOS, 2001, p. 120)

Tema de constante e angustiada perplexidade em Augusto dos Anjos, as dicotomias caos/ordem, heterogeneidade/homogeneidade, múltiplo/uno e outros tantos pares de oposição dessa natureza semântica perpassam a obra do poeta. Eles refletem uma situação irresolúvel (do ponto de vista do conteúdo teórico) na poesia do paraibano. No entanto, são essas dicotomias que alimentam grande parte da emoção estética que emana do *Eu*. Por isso, convém notarmos, no poema em questão, aquilo que antecipamos em outra ocasião porém sem exemplificarmos devidamente. Trata-se das microrregiões do ser, dos ínfimos microcosmos da realidade que servem de exemplares da trama cósmica universal. Como dizíamos acima, o eu lírico atua amplificando a escala microscópica para proporções em escala macro. Perceba-se a sequência de termos que incidem sobre o caráter microscópico do fenômeno entrevisto:

Em tudo, então, meus olhos distinguiram
Da *miniatura singular* de uma aspa,
À *anatomia mínima* da caspa,
Embriões de *mundos que não progrediram!* (ANJOS, 2001, p. 106: destaques
nossos)

Assim como em “A ideia” e, *en passant*, em outros poemas, as estrofes transcritas adiante abordam o tema da linguagem ou, mais precisamente, o da expressão baldada. Naquele poema, indagando sobre a origem da ideia (“[...] essa luz que sobre as nebulosas/ Cai de incógnitas criptas misteriosas/ Como as estalactites numa gruta”), o eu lírico descreve o processo fisiológico da transformação da “luz” em palavra: “Vem da psicogenética e alta luta / Do feixe de moléculas nervosas [...] Vem do encéfalo absconso que a constringe/ Chega em seguida às cordas da laringe” e, no final, mostra o malogro quase total desse processo quando, enfraquecida e desgastada, tomba “de repente e quase morta” no “mulambo [sic.] da língua parálitica!”.

Semelhantemente a essa abordagem, as estrofes seguintes apresentam o malogro da expressão tal como ocorre no cachorro só que, ao contrário do poema acima mencionado, no qual a ideia convertida em palavra chega, ainda que “quase morta”, na língua (atingindo, apesar de enfraquecida, o seu escopo) o caso canino tipifica a total impossibilidade de um “vocábulo completo” chegar à expressão final:

Ser cachorro! Ganir incompreendidos
Verbos! Querer dizer-nos que não finge,
E a palavra embrulhar-se na laringe,
Escapando-se apenas em latidos!

A alma dos animais! Pego-a, distingo-a,
Acho-a nesse interior duelo secreto

Entre a ânsia de um vocábulo completo
E uma expressão que não chegou à língua!

Representando singularmente a escalada da evolução da vida (dos “embriões de mundo” malogrados ao cachorro como exemplar de um hipotético estágio intermediário no qual a linguagem não se realiza) chegamos ao instante do advento da consciência, resultado de uma “complexificação” das formas rudimentares quando, de “corpos orgânicos disformes” rebentam “cérebros enormes” e os “neuroplasma dos que raciocinam” advêm da “pedra” e da “argila”:

Tempo viria, em que, daquele horrendo
Caos de corpos orgânicos disformes
Rebentariam cérebros enormes,
Como bolhas febris de água, fervendo!

Nessa época que os sábios não ensinam,
A pedra dura, os montes argilosos
Criariam feixes de cordões nervosos
E o neuroplasma dos que raciocinam!

A evolução biológica que o poema vem narrando chegou, como se viu acima, no estágio do advento da humanidade: o ponto culminante da criação numa dada perspectiva religiosa que não é, absolutamente, a perspectiva do poema. Em vez de o surgimento da espécie humana com seus atributos mais específicos (especialmente a linguagem e a razão) coroar o processo evolutivo, ele também esbarra numa modalidade de fracasso que é a da dissipação moral da humanidade que, despendendo sua energia nos vícios e na concupiscência, refreia e estagna a marcha evolutiva a partir da qual poderia advir uma humanidade superior:

Mas, refletindo, a sós, sobre o meu caso
Vi que, igual a um amniota subterrâneo,
Jazia atravessada no meu crânio
A intercessão fatídica do atraso!

[...]

Iam depois dormir nos lupanares
Onde, na glória da concupiscência,
Depositavam quase sem consciência
As derradeiras forças musculares.

Fabricavam destarte os blastodermas,
Em cujo repugnante receptáculo
Minha perscrutação via o espetáculo
De uma progênie idiota de palermas.

Prostituição ou outro qualquer nome,
Por tua causa, embora o homem te aceite,
É que as mulheres ruins ficam sem leite
E os meninos sem pai morrem de fome! (ANJOS, 2001, p. 108)

O sexo nos lupanares, a decadência da vida das meretrizes e os sinais de outras formas de corrupção moral são constantes nos poemas de Augusto, assim como a idealização de uma humanidade livre de tais máculas. Nesse ponto, poderíamos nos perguntar, não teríamos a indicação de que a poesia de Augusto representaria um desencaminhamento da realidade mundana, uma negação do vivido em prol de uma realidade ultramundana desmaterializada?

Era um sonho ladrão de submergir-me
Na vida universal, e, em tudo imerso,
Fazer da parte abstrata do Universo,
Minha morada equilibrada e firme! (ANJOS, 2001, p. 109)

Tal pergunta, ensejada pelo afã ascético manifestado na estrofe citada, será discutida no tópico seguinte. Resta-nos, por ora, arrematarmos o argumento aqui apresentado segundo o qual o que há de lirismo no *Eu* não desfaz o lastro que os poemas que o integram possuem com o real mas, ao contrário, presta-se a uma intenção representativa. É nesse sentido que a mimesis se mantém preservada apesar da carga lírica que emana dos poemas que compõem o *Eu*. O eu poético de Augusto não rompe com os liames da realidade. Sua poesia refrata a experiência concreta, põe lentes de aumento em imagens vistas por entre frestas ou, por outro lado, elas chegam inteiras, pungentes, em grandes gomos de epifania. Mas o que não se observa, malgrado essa transfiguração, é o descambar para o sonho, para o absurdo ou para mundos fantásticos. Não é o eu, a mando da fantasia, que projeta sobre o mundo uma tela de angústia e sofrimento, através da qual a mais cândida imagem natural é vista sob o prisma da melancolia. É antes, tendo o olhar dirigido para a incessante engrenagem da natureza que o eu poético de Augusto se dirige.

1.2 Idealismo e realismo

Falávamos anteriormente de uma constante temática na poesia de Augusto dos Anjos que é aquela gerada pela tensão do eu lírico ante a experiência da heterogeneidade caótica e fragmentada do mundo fenomênico e a manifestada aspiração pela transcendência desse estado de coisas através do advento de uma forma de existência ideal, visto que regida pelo Uno, reino da superação dos dualismos responsáveis pelo eterno embate das forças antagônicas do universo.

Esse tipo de postura, como se sabe, afunda raízes numa conhecida problemática do pensamento humano expressa sob formas diversas em vários sistemas filosóficos ao longo dos tempos. Da forma como previamente a antecipamos, essa problemática

necessariamente pressupõe não só o ancestral tema da bipartição dos mundos como também a ideia de que a cada uma das duas zonas da realidade pertença um estado de coisas antagônico ao outro.

Tal modelo está presente na teoria platônica que, seguindo a tradição inaugurada por Parmênides, afirma encontrar-se o mundo sensível em relação de oposição ao mundo inteligível. Enquanto este é o lugar da verdade, do reino das ideias, morada das formas de existência das realidades imutáveis, imperecíveis e universais, o mundo fenomênico, este que nos é dado acessar pela via dos sentidos é, como se pode ler pela alegoria da caverna situada no livro VII da *República*, o mundo da aparência, da transitoriedade e do engano. Tamanho é o lugar de destaque que a bipartição dos mundos ocupa no pensamento platônico que todo um arrojado projeto político-pedagógico é erigido tendo em vista a concepção de uma pólis orientada por um sistema inspirado no mundo das ideias. Vale lembrar que a já tão discutida “expulsão” de certa classe de poetas da utópica “sofocracia” platônica visa exatamente evitar possíveis impedimentos e obstruções para a tranquila efetivação desse projeto.

A princípio o exemplo de Platão fornece-nos uma atitude bastante próxima àquela manifesta pelo eu lírico aqui analisado, uma vez que, como dissemos, não raro, nele se observa uma valoração negativa da realidade do mundo material e, de modo contrário, uma valoração positiva, em forma de aspiração muitas vezes frustrada, como veremos, de um mundo transcendente.

No entanto, entender que o pressuposto da bipartição dos mundos é, por si só, a razão suficiente para se considerar idealista uma dada doutrina ou atitude diante da vida seria, se tomarmos como válidas as reflexões de Garcia Morente (1979), um equívoco conceitual passível de, no nosso caso, prejudicar os rumos de nossa análise.

A origem do idealismo dá-se, segundo Morente, com a atitude filosófica cartesiana que, pondo o mundo das coisas em dúvida, parte em busca de uma verdade indubitável e a encontra no “eu penso”. O processo da dúvida metódica do filósofo francês, pondo em suspensão a possibilidade de afirmação da existência do que quer que seja, chega à inarredável conclusão de que ainda que tudo em volta não passe seja de uma ilusão dos sentidos seja de uma perfídia de um gênio enganador, o que eu não posso duvidar é que, se sou capaz de duvidar de todas essas coisas é porque penso, coisa que não seria possível se este meu eu que pensa não existisse. Disso se conclui, de acordo com o *Discurso do método* (1960), que o único ponto de partida indubitável é o eu, sem o qual qualquer postulação sobre o mundo seria impossível.

Tal forma de colocação do problema é inauguradora da modernidade na Filosofia. Ela não encontra precedente entre os gregos que, em que pese a sabida propensão aos problemas antropológicos, não dispunham de uma noção de subjetividade tal como a que o pensamento de Descartes formula e deixa como legado à filosofia ocidental.

Nesse sentido, o pensamento cartesiano representaria a primeira atitude idealista em filosofia na medida em que, embora chegue à realidade objetiva do mundo, tal realidade será sempre, como diz Morente, “uma realidade derivada; nunca será uma realidade primária” (1979, p.141). O que não se observa em Platão ou Aristóteles ou em qualquer outro filósofo anterior a Descartes seria justamente a ideia segundo a qual o mundo objetivo é uma “derivação” do eu, concepção esta que abriria as novas trilhas do pensamento moderno que se articularia em torno de pensar de que maneira o mundo objetivo poderia ser derivado da subjetividade. Morente indica duas grandes linhas de resposta a essa questão:

Primeiro o grupo das soluções psicológicas, que consistem em investigar a alma humana, suas leis internas, por introspecção e ver como a alma humana opera com seus pensamentos para deles extrair a crença no mundo exterior. Foram precisamente os ingleses os que desenvolveram esta solução psicologista. Em contraste há outro grupo de soluções que chamaremos lógicas. Essas soluções tentam fundar a objetividade da realidade e das coisas sobre leis do pensar mesmo, do pensar racional, lógico. Esta solução logicista ou epistemologista – teoria do conhecimento – encontrá-la-emos desenvolvida especialmente na Alemanha. (MORENTE, 1979, 141-142 pp.)

Em Platão, portanto, apesar da oposição mundo sensível e mundo inteligível, não há lugar para tal primazia da subjetividade no centro do problema epistemológico. Para o filósofo ateniense existe uma realidade objetiva, fixa e imutável, e ela é inteligível à razão que, se bem dirigida, pode cada vez mais afastar-se do engano, das aparências e acercar-se da luminosidade das ideias reais. Como se vê, as ideias, únicas formas de realidade que gozam do estatuto de verdade, em nenhum momento são derivadas do homem ou da subjetividade, já que existem absolutamente independente dele. Sendo assim, a filosofia platônica é uma filosofia realista visto que o real preexiste ao eu e dele independe. O idealismo, por outro lado, seria a postura filosófica que, a exemplo de seu inaugurador Descartes, advoga ter a subjetividade primazia epistemológica sobre a realidade objetiva.

O que tais considerações vêm contribuir para avançarmos no pensamento sobre a poesia de Augusto dos Anjos? Em primeiro lugar, evitando o equívoco de julgarmos que a confirmada presença de dois mundos na cosmovisão do eu poético em questão indicaria

uma índole idealista daquela poesia. Em segundo lugar, sabendo que por idealismo se entende a primazia epistemológica do eu, ficamos assim conceitualmente melhor equipados para a incursão no problema da relação eu e mundo na única obra publicada em vida por Augusto dos Anjos.

Todavia, pouco valeria aclaramos tais conceitos se eles nos servissem tão somente para identificarmos uma possível visão filosófica subjacente à obra do poeta paraibano. Não será essa nossa intenção. Não nos propomos a depreender uma “filosofia” de Augusto dos Anjos que pudesse ser legítima fora da forma expressiva na qual ela se apresenta. Em suma, não nos interessa decalcar da unidade que é poema o seu estrato “cognitivo” e analisá-lo fora do elemento “ético” que, no caso em questão, constitui um *ethos* lírico fora do qual nada há que se possa chamar nem de poesia nem de filosofia¹⁶. Nas palavras de Casais Monteiro:

[...] a análise da ‘filosofia’ dos grandes poetas se revela sempre decepcionante: tal filosofia não pode ser isolada; ‘traduzida’ em discurso, falta-lhe, evidentemente, o valor próprio da reflexão filosófica. [...] A ‘verdade filosófica’ só pode ser, na poesia, um elemento de ligação, uma porta conduzindo ao centro luminoso que envolve aquela nos seus raios invisíveis, e assim a vivifica. (MONTEIRO, 1965, 52-53 pp.)

Retomamos agora o rumo da discussão proposta, desta vez acessando-a, já, por essa nova “porta” aberta, por esse “elemento de ligação” que resultou do fato de sabermos da independência que há entre a ideia da bipartição dos mundos e a conduta idealista. Agora já será possível divisar com melhor clareza como o motivo poético do antagonismo entre mundo imanente e mundo transcendente se processa funcionalmente na poesia de Augusto. Antecipemos, desde já, que tudo se passa como se a imagem da vida imaterializada servisse como uma espécie de contraponto que mais reforça que minimiza a representação do mundo físico e concreto. O mundo livre das amarras da materialidade, lugar sidéreo do éter e “pátria da homogeneidade” não está presente na obra de Augusto dos Anjos como objeto de representação como ocorre, por exemplo, nos seguintes versos de Cruz e Sousa:

¹⁶ A referência teórica dessa passagem é o Bakhtin de “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” (cf. referências). Defendendo uma ideia de arte comprometida com o real e ao mesmo tempo esteticamente autônoma, o teórico russo forja o conceito de objeto estético que é a totalidade unificada de um conteúdo totalmente “encarnado” em uma forma. O conteúdo é composto de fragmentos da realidade que são “isolados” da existência e, quando ingressam na composição artística, ganham uma realidade única e acabada. Esses fragmentos de realidade pertencem, basicamente, a duas ordens: a ética e a cognitiva. O “ético” deve ser compreendido como os elementos situacionais da existência enquanto que o “cognitivo” faz parte do âmbito dos conhecimentos teóricos. Em Augusto dos Anjos podemos falar de uma orientação filosófica materialista (aspecto cognitivo) associada a um *ethos* (aspecto ético) que vivencia essa cosmovisão de forma trágica e patética. Ocorre que o isolamento desses dois fatores acarreta a perda da unidade promovida pelo “objeto estético”, daí o desserviço que prestam à análise de poesia os métodos eminentemente “formalistas” ou exclusivamente “conteudistas”.

Em sonhos...

Nos santos óleos do luar, floria
Teu corpo ideal, com o resplendor da Helade [sic]...
E em toda a etérea, branda claridade
Como que erravam fluidos de harmonia...

As Águias imortais da Fantasia
Deram-te as asas e a serenidade
Para galgar, subir à Imensidade
Onde o clarão de tantos sóis radia.

Do espaço pelos lípidos velinos
Os Astros vieram claros, cristalinos,
Com chamas, vibrações, do alto, cantando...

Nos santos óleos do luar envolto
Teu corpo era o Astro nas esferas solto,
Mais sóis e mais Estrelas fecundando! (SOUSA, 1997, p. 28)

O soneto transcrito é indicativo de que o universo referencial ao qual o poeta de *Broqueis* se dirige é composto de um repertório de elementos da diafaneidade, da transparência e da imaterialidade, próprio da índole de sua poesia, afeita às alusões e ideias mais que propriamente à coisa sob o aspecto da sua corporeidade e contingência.

Não por acaso, portanto, os versos de Cruz e Sousa acima transcritos mostram-se tão opostamente distintos dos de Augusto dos Anjos. Entre um e outro, os prismas de realidade escolhidos distam-se como dois polos antagônicos.

O tópico da transcendência (aqui no sentido de elevação a ultramundos), recorrente em Augusto dos Anjos, aparece em “Em sonhos” de Cruz e Sousa na referência ao “subir à Imensidade” para onde o “corpo ideal”, provavelmente da mulher amada, galgou até o mundo sideral e lá esteve a fecundar estrelas. Como se percebe no poema, a questão da “elevação” resolve-se numa experiência positiva, fecundante, ao passo que, em Augusto dos Anjos, ela aparece ora impedida ora malograda. Seguem, sem intenção de esgotamento, alguns exemplos, o primeiro deles indicando o desejo da libertação do corpóreo cujo impedimento o próprio poema, em estrofes seguintes, cuida de apresentar:

As minhas roupas quero até rompê-las
Quero, arrancado das prisões carnis,
Viver na luz dos astros imortais,
Abraçado com todas as estrelas!

Adiante, no mesmo poema:

E eu luto contra a universal grandeza
Na mais terrível desesperação
É a luta, é o prélio enorme, é a rebelião
Da criatura contra a natureza!

Para essas lutas uma vida é pouca

Inda mesmo que os músculos se esforcem;
Os pobres braços do mortal se trocem
E o sangue jorra, em coalhos, pela boca.

E muitas vezes a agonia é tanta
Que, rolando dos últimos degraus,
O Hércules treme e vai tombar no caos
De onde seu corpo nunca mais levanta!

“Queixas noturnas” (ANJOS, 2001, p. 165)

Ainda sobre a impossibilidade da transcendência:

Se eu pudesse ser puro! Se eu pudesse,
Depois de embebedado deste vinho,
Sair da vida puro como o arminho
Que os cabelos dos velhos embranquece!

“Insônia” (ANJOS, 2001, p. 168)

“Solilóquio de um visionário” representa o tópico da ascensão sob um importante prisma que ocupa lugar de destaque na poesia de Augusto. Nele, a ideia da elevação do mundo sensível tem em vista o motivo do conhecimento. Trata-se de uma tentativa de distanciamento do objeto que se deseja conhecer para melhor visualizá-lo. O fracasso aqui está relacionado a outro tópico recorrente no *Eu* que é o da impossibilidade do conhecimento associada, por sua vez, ao dilema fáustico do pensador que deseja chegar à apreensão da totalidade do real e se depara com a impossibilidade de tal tarefa:

Para desvirginar o labirinto
Do velho e metafísico Mistério,
Comi meus olhos crus no cemitério,
Numa antropofagia de faminto!

A digestão desse manjar funéreo
Tornado sangue transformou-me o instinto
De humanas impressões visuais que eu sinto,
Nas divinas visões do íncola etéreo!

Vestido de hidrogênio incandescente,
Vaguei um século, improficuamente,
Pelas monotonias siderais...

Subi talvez às máximas alturas,
Mas, se hoje volto assim, com a alma às escuras,
É necessário que inda eu suba mais!

“Solilóquio de um visionário” (ANJOS, 2001, p. 120)

Com esse procedimento, que tem em vista a compreensão dos fenômenos do mundo por uma tentativa de abarcar-lhe a totalidade (sendo a metafísica – segundo verso – a investigação do ser em geral e não dos entes particulares), temos a segunda via de acesso ao conhecimento da realidade, sendo a primeira a já mencionada perscrutação

microscópica da natureza, o que indica uma via de acesso ao todo por meio de suas partes, contrariamente à maneira acima assinalada que propõe a visada do geral para o entendimento do particular.

Chegamos ao ponto em que os elementos apresentados já nos permitem firmar o lugar ocupado, na poesia de Augusto, pelas alusões à transcendência e à evasão do mundo concreto. Em nenhum momento eles servem como *locus* mesmo do discurso poético uma vez que não constituem material vivencial do eu lírico preso que está à mundanidade e afetado como se encontra pelo peso da concretude. A menção ao desejo de desprender-se das “prisões carnis” para viver em “espaços siderais”, como se pode ver, é indicativo menos de uma experiência espiritual do que da exacerbação de uma sensação deveras corporal e física. Ou seja, o desejo de querer libertar-se do próprio corpo representa uma intensidade no modo de experimentação da corporeidade levada a limites extremos, coisa bem distinta da fluidez e da diafaneidade da experiência espiritual (onírica que seja) que o soneto de Cruz e Sousa exemplifica.

No tópico intitulado “Idealidade vazia”, focado sobre o poema “Élévation”, de Baudelaire, Hugo Friedrich analisa a presença de elementos de elevação (palavra que intitula o próprio poema) e transcendência, ou, na terminologia cristã: *ascensio*, *elevatio* e *purificatio* que compõem um “esquema usual, de origem platônica e místico-cristã” (FRIEDRICH, 1978, p. 48) presente no poema em questão. Após sondar as equivalências da estrutura desse esquema no conjunto das imagens que compõem “Élévation”, conclui sobre uma concordância entre a ideologia platônico-cristã e a ideia do poema para, em seguida, mostrar a “diferença” que os separa:

Justamente porque a poesia concorda tanto com o esquema místico, torna-se visível o que lhe falta para uma concordância *plena*: ou seja, o final da ascensão e, até mesmo, a vontade de chegar a ele. [...] A meta da ascensão não só está distante, como vazia, uma idealidade sem conteúdo. Esta é um simples pólo de tensão, hiperbolicamente ambicionado, mas jamais atingido. (FRIEDRICH, 1978, p. 48)¹⁷

¹⁷ Eis o poema de Baudelaire seguido da tradução de Ivan Junqueira:

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées, / Des montagnes, des bois, des nuages, des mers, / Par delà le soleil, par delà les éthers, / Par delà les confins des sphères étoilées, // Mon esprit, tu te meus avec agilité, / Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde, / Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde / Avec une indicible et mâle volupté. // Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides; / Va te purifier dans l'air supérieur, / Et bois, comme une pure et divine liqueur, / Le feu clair qui remplit les espaces limpides. // Derrière les ennuis et les vastes chagrins / Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse, / Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse / S'élancer vers les champs lumineux et sereins;

Por entre os pantanais, os vales orvalhados, / As montanhas, os bosques, as nuvens, os mares, / Para além do ígneo sol e do éter que há nos ares / Para além dos confins dos tetos estrelados, // Flutuas, meu espírito, ágil peregrino, / E, como um nadador que nas águas afunda, / Sulcas alegremente a imensidão profunda / Com um lascivo e fluido gozo masculino. // Vai mais, vai mais além do lodo repelente, / Vai te purificar onde o ar se faz mais fino, / E bebe, qual licor translúcido e divino, / O puro fogo que enche o espaço transparente. // Depois do tédio e dos desgostos e das penas / Que gravam com seu peso a vida dolorosa, / Feliz daquele a

A nosso ver, portanto, cabe aqui o devido paralelo da conclusão de Friedrich acerca da presença cristã em Baudelaire com a ocorrência da tópica da *elevatio* nos poemas que perfazem o *Eu*. Reforçará nosso argumento de que o mundo transcendente em Augusto dos Anjos é uma espécie também de “polo de tensão hiperbolicamente ambicionado” o arrolamento das ocorrências que tratam da temática sexual. Nelas, observar-se-á porque a forma com que o tema é abordado, se contraposto à imagem do amor idealizado apregoadado pelo eu lírico em outro poema (como veremos adiante), evidencia a tensão entre os polos mundo carnal e mundo espiritual e a maior ênfase dada ao primeiro.

Geralmente tendo como atores as meretrizes e os frequentadores de prostíbulos, os poemas sobre a relação sexual enfatizam uma imagem do sexo como prática decadente na qual as forças de aprimoramento humano (e, portanto, de “elevação”) escoam como que por cloacas por onde passa toda a energia cósmica despendida. Eximindo-nos da exaustiva enumeração desses casos, ao alcance de qualquer leitor do *Eu*, indicaremos aqui apenas algumas estrofes de “Os doentes” (exatamente a parte VI dedicada às prostitutas) em que é possível sentir com nitidez a intensificação do tema da prostituição como perversão moral e mazela social:

[...]

Mas, para além, entre oscilantes chamas,
Acordavam os bairros da luxúria...
As prostitutas, doentes de hematúria,
Se extenuavam nas camas.

Uma, ignóbil, derreada de cansaço,
Quase que escangalhada pelo vício,
Cheirava com prazer no sacrificio
A lepra má que lhe rola o braço!

E ensangüentava os dedos da mão nívea
Com o sentimento gasto e a emoção pobre,
Nessa alegria bárbara que cobre
Os saracoteamentos da lascívia...

De certo, a perversão de que era presa
O *sensorium* daquela prostituta
Vinha da adaptação quase absoluta
À ambiência microbiana da baixaza!

Entanto, virgem fostes, e, quando o éreis,
Não tínheis ainda essa erupção cutânea,
Nem tínheis, vítima última da insânia,
Duas mamárias glândulas estéreis!

quem uma asa vigorosa /Pode lançar às várzeas claras e serenas; //Aquele que, ao pensar, qual pássaro veloz./
De manhã rumo aos céus liberto se distende./ Que paira sobre a vida e sem esforço entende/ A linguagem da
flor e das coisas sem voz! (BAUDELAIRE, 1985, 112-113 pp.)

[...]

Talvez tivésseis fome, e as mãos, embalde,
Estendestes ao mundo, até que, à-toa,
Fostes vender a virginal coroa
Ao primeiro bandido do arrabalde.

E estais velha! - De vós o mundo é farto,
E hoje, que a sociedade vos enxota,
Somente as bruxas negras da derrota
Freqüentam diariamente vosso quarto!

[...] (ANJOS, 2001, pp. 130-131)

Comparado ao soneto “Idealismo”, veremos a carência da nitidez com que é caracterizado o mundo “imaterializado” a que se refere o eu lírico:

Falas de amor, e eu ouço tudo e calo!
O amor na Humanidade é uma mentira.
É. E é por isto que na minha lira
De amores fúteis poucas vezes falo.

O amor! Quando virei por fim a amá-lo?!
Quando, se o amor que a Humanidade inspira
É o amor do sibarita e da hetaíra,
De Messalina e de Sardanapalo?

Pois é mister que, para o amor sagrado,
O mundo fique imaterializado
- Alavanca desviada do seu fulcro -

E haja só amizade verdadeira
Duma caveira para outra caveira,
Do meu sepulcro para o teu sepulcro?! (ANJOS, 2001, p. 118)

Longe de transitar etereamente por regiões siderais, esse surpreendente poema do *Eu* justifica o fato de não cantar “amores fúteis” sugerindo-nos que o único amor digno de ser louvado seria o “amor sagrado” cuja realidade, como se pode ler no soneto, só é possível no mundo espiritual, “imaterializado”. O que o torna, para nós, surpreendente, é o fato de não somente nada haver no poema sobre esse amor ultramundano como, no fecho da última estrofe, o lugar do arremate da ideia encetada pelo soneto (o lugar da chamada “chave de ouro”), o poeta ter lançado mão da imagem da caveira e do sepulcro! Ora, se o amor da sibarita e da hetaíra não é o amor digno de ser cantado, ficamos, nós leitores, à espera que a lira entoe o canto do amor verdadeiro. Qual não é a nossa surpresa quando esse amor se revela a “amizade verdadeira duma caveira para outra caveira [...]”! O que essa aparente contradição da alusão a um mundo imaterializado seguido da exemplificação com imagens de coisas materiais parece querer indicar é que a efetivação do autêntico amor exige a morte da carne: daí restar do corpo a caveira, parte óssea, já descarnada. No

entanto, o que importa aqui é notarmos que a invocação do mundo transcendente, espiritual, se faz por uma via, digamos, negativa. Ou seja, ao aludir ao imaterial o poeta preferiu invocá-lo por meio da eleição de imagens concretas, sugerindo a viabilidade de um amor espiritual lançando mão de palavras que fazem referência à materialidade da existência. Quando poderia evocar fugidias imagens de um amor etéreo, Augusto opta pelo inverso: evoca o transcendente concretizando o seu negativo, os restos mortais que jazem no bojo do sepulcro.

Assim, a impressão de uma índole deveras ascética que se pode haurir de parte da poesia de Augusto e que é, de fato, confirmada pela visão de mundo que se atualiza tematicamente nos poemas do *Eu* não é, em absoluto, algo que desdiga a feição concreta de sua poesia. O que devemos perguntar é: o que fez o poeta e de que recursos se serviu para condenar o mundo promíscuo das prostitutas de “Os doentes”? Certamente não foi contrapondo a este uma imagem do amor ideal por meio de um discurso cheio de imagens abstratas e evocações espirituais. Foi, na verdade, acentuando com fortes tintas tudo o que, inversamente, corresponderia a esse outro mundo. Esse procedimento de eleição de imagens “materiais” sugerindo o seu contrário define uma opção estética que representa, a nosso juízo, uma das modalidades do que neste trabalho estamos denominando poesia da concretude.

Falta-nos, contudo, antes de passar ao tópico seguinte, discutir a noção de “realismo” e sua aplicabilidade em poesia tendo em vista ser esta uma ideia subjacente às questões discutidas até o momento.

Que é o real? Ainda que possa haver dúvida quanto à corriqueira explicação etimológica, é dela que extrairemos uma sugestão para o início da discussão sobre o conceito. Diz-se que real, em sua origem, era tudo aquilo que estava compreendido no campo de visão do rei que, por sua “realeza”, conferia estatuto de “realidade” (as aspas acentuam o parentesco etimológico dos termos) ao seu domínio. A sugestão extraída dessa explicação é que o critério de realidade está depositado, primeiramente, naquilo que pode ser visto e, em princípio, naquilo que é instituído por uma visão privilegiada.

Nos primeiros estágios do desenvolvimento de nossa cognição é comum tomarmos como real tanto aquilo que nossos sentidos apreendem como tal quanto determinadas coisas que nos são apresentadas por outrem e que, mesmo sem constatação empírica, somos persuadidos de suas existências apenas pela autoridade daqueles que delas nos dão testemunho. Com o tempo e o amadurecimento do raciocínio lógico, o discernimento sobre o que é real e o que não é irá depender intimamente da visão de

mundo de cada indivíduo. Decerto que da realidade das coisas concretas (esta mesa, este papel) poucos duvidarão, exceto se tal dúvida estiver inserida sistematicamente em algum procedimento filosófico, como o fez Descartes, sobre quem já falamos anteriormente. Porém, alguns julgarão reais certas noções de pouca ou nenhuma comprovação empírica enquanto outros carecerão de que aquilo que se considera o real possua alguma demonstrabilidade. Nesse sentido, diríamos que aquelas duas atitudes que caracterizam os primórdios de nosso desenvolvimento como seres pensantes continuam coexistindo, de maneira matizada, no modo como lidamos com as coisas do mundo. Senão vejamos.

Não duvidamos, certamente, de que, além dos objetos circundantes, todo um universo de coisas desprovidas de extensão possui estatuto de realidade: como os valores morais, os números, as figuras geométricas, os sentimentos etc. Sendo assim, continuamos a constituir nossa noção da realidade por meio dessas duas vias de acesso: o contato direto e empírico com os objetos que nos rodeiam e utilizamos e um mundo de representações com o qual o nosso contato é quase sempre mediado (e não imediato, como a constatação desta caneta com que escrevo) pelas formas de conhecimento instituídas: a filosofia, a ciência, a arte, a religião e o senso comum.

Consoante a primazia concedida seja ao mundo material seja ao mundo ideal é que uma dada cosmovisão se pode qualificar em um caso de idealista e em outro não de realista, como poderíamos supor, mas sim de materialista. Vimos, como exemplo, que o privilégio ontológico de que goza o mundo das ideias em Platão não faz de sua filosofia um idealismo, isto porque, sendo a realidade das ideias preexistente à realidade subjetiva e sendo esta, no caso do filósofo grego, uma “participação” ou, se preferirmos, uma derivação daquela, a premissa que sustém tal sistema é a de que o mundo real (no caso o mundo inteligível) existe em si mesmo e independe, em absoluto, da construção humana. Já o idealismo, por sua vez, tende a estabelecer alguma forma de subordinação do mundo exterior às potencialidades da subjetividade. Assim é que o mundo exterior, em Descartes, pressupõe um eu pensante (o *cogito*) e a constituição da realidade em Kant depende das categorias transcendentais e *a priori* do conhecimento que, são, por sua vez, estruturas intrínsecas à subjetividade.

Dizíamos anteriormente que, ainda que não seja este o foco de nossas considerações, existe uma concepção de mundo subjacente ou, melhor seria dizer, transfigurada, “poetizada”, pela poesia de Augusto dos Anjos. Essa cosmovisão é uma modalidade de materialismo filosófico. Se não é ela que diretamente nos interessa é porque, como já tivemos oportunidade de argumentar a respeito, não é o conteúdo

filosófico desprovido de sua carnadura poética que vale ser observado, mas sim o trânsito de seu estado de arcabouço cognitivo para o de enunciação propriamente estética. Sendo assim, é justamente no trânsito da visão materialista para a representação poética do mundo que reside, a nosso ver, o grande legado de Augusto dos Anjos para a constituição de uma poética da concretude tal como a concebemos. A este ponto dedicaremos o tópico seguinte.

1.3 A poesia da concretude em Augusto dos Anjos

Um dos pontos teóricos mais problemáticos na discussão acerca da possibilidade de uma concretude poética é o fato mesmo de o material de que se serve a poesia ser não uma coisa, mas um sistema de representação das coisas. Tal fato é comprometedor na medida em que nos mostra de antemão haver algo cujo estatuto de concretude é inegável, que é o mundo e, de outro lado, um sistema convencional de códigos que se propõe fazer referência àquele mundo concreto e que, por razão desta tarefa, já assume o seu caráter não-concreto mas simbólico, não material mas representacional.

Poder-se-ia objetar, aqui, especialmente após o formalismo teórico e o concretismo estético, que a palavra, sendo um fenômeno empírico, apresenta elementos de corporeidade, plasticidade e sonoridade que podem chegar a lhe conferir um lugar no mundo das coisas. Teremos o momento de observar com mais propriedade esse argumento no capítulo dedicado a Haroldo de Campos. Isso não nos impede, contudo, de mencionar que a materialidade da palavra não é algo que experimentamos “naturalmente” e que, mesmo na poesia, onde, alegam alguns (certamente que com razão), a língua procura desviar-se de algum modo da fala comum, mesmo nela nossa relação com o texto tende a ser, espontaneamente, uma relação de atravessamento, de transparência. Nossa intelecção inclina-se para o universo referencial para onde aquele corpo de palavras, material que seja, nos dirige. Sem ignorar o fato de a poesia moderna ter gerado toda uma tradição empenhada em romper com o automatismo com que lidamos com a linguagem e, talvez até mesmo por não ignorarmos esse fato, é que sabemos que somente por meio de uma intervenção deliberada nossa disposição espontânea de não nos fixarmos no estrato material do texto, mas sim de atravessá-lo, pode ser contida e redirecionada.

As considerações do parágrafo anterior colocam-nos na inarredável situação de alertarmos para o fato de que a concretude de que falamos aqui é uma noção relacional e que, portanto, não deve ser tomada em si mesma. Explicando: concreto é um atributo que

pertence a uma circunscrição da realidade povoada pelas coisas materiais. Tomada em seu caráter mimético ou representativo a poesia não participa do mundo dos objetos, não obstante a sua constituição material. Isso porque a conduta humana diante da aparição do poema enquanto realidade fenomênica (palavras sobre o papel ou outro suporte qualquer) não é da ordem de uma participação objetual, táctil, utilitária ou qualquer outra forma de relação cujo aproveitamento físico possa, de alguma forma, suplantar a natureza referencial da linguagem poética. Se considerarmos os dois polos com os quais estamos tratando o tempo todo, a saber, a palavra e a coisa, a poesia e a realidade, veremos que o abismo que separa o primeiro e o segundo polo, sendo algo constitutivo, torna impossível a identificação de um e outro, de maneira que “poesia concreta”, a rigor, seria uma contradição em termos. O que não impede, contudo, e é essa a índole comum dos três poetas discutidos nesta tese, que empreendimentos poéticos sejam envidados no intuito de transpor o intransponível, sendo tal afã o critério que qualifica suas respectivas obras como poesias da concretude.

Por isso advertimos sobre o caráter relacional da noção de concretude poética. Se, como dissemos, ao falarmos de concretude é ao mundo das coisas que estamos nos referindo e, sendo o poético pertencente à realidade simbólica, é na relação entre os polos realidade e poesia que está o parâmetro da aferição da intenção concreta de uma obra poética.

Disse Barthes na sua conhecida aula de 1977 que o real é o sonho da literatura e que esta se empenha no sentido de “realizá-lo” malgrado a impossibilidade constitutiva de tal tarefa que tem como obstáculo, talvez principal, a impossibilidade de “fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)” (BARTHES, 2004, p.22). Estando de acordo com a ideia mas não de todo com a conclusão que o teórico francês dela extrai, poderíamos dizer que o ponto de vista adotado neste trabalho reconhece a inscrição das poéticas da concretude na utopia representacional, ou seja, dizemos, sim, que nas poéticas por nós analisadas, o afã pela mimesis constitui um forte motivo condutor e isso as destaca da disposição para o real presente na literatura em geral, como observa Barthes. Porém, que o “real não seja representável – mas somente demonstrável” é algo que, talvez por não termos compreendido o verdadeiro alcance dessa asserção dentro do pensamento barthesiano, não podemos concordar, seja pelo fato de o termo “representação” parecer-nos muito mais apropriado para o uso no campo das artes (pois “demonstração” parece-nos mais adequado ao campo da lógica e das ciências) seja

pela razão de defendermos a poesia enquanto gênero representacional, premissa que o Barthes pós-estruturalista já havia relativizado.

Dentro do campo relacional a que nos referíamos, portanto, a distância percorrida pela palavra poética em direção ao polo da realidade é o que define o parâmetro de concretude de um determinado discurso poético. Assim, há poemas que, embora falando do real, optam pelo desencaminhamento deste, seja interpondo entre a palavra e o mundo uma névoa de “sugestões” e “alusões” (como no caso do simbolismo) em vez das “indicações” mais palpáveis, seja pela opção do mergulho no “eu”, também uma forma de não se ocupar diretamente com o real objetivo.

O universo referencial da poesia de Augusto dos Anjos é o mundo concreto tal como a sua “atitude” poética se define por uma intenção de ir ao encontro da realidade material a fim de torná-la exprimível. Não por acaso, é da física e da química, as duas ciências naturais por excelência, que Augusto toma de empréstimo parte do repertório terminológico que transfigurará em seus poemas. O espírito das filosofias materialistas inspira, por sua vez, a consistência realista de sua cosmovisão. A isso se soma o fator, muito bem destacado por Ferreira Gullar em seu já referido ensaio, da presença do cotidiano e do comezinho na poesia do *Eu*, característica decisiva para o argumento, encampado por Gullar, segundo o qual Augusto seria um precursor de nossa poesia moderna:

A presença da realidade na poesia de Augusto dos Anjos não se limita a referências aos objetos cotidianos. Semelhantes referências encontram-se, se bem que menos frequentes, em poetas anteriores a ele, especialmente nos da fase realista, como Carvalho Júnior, Teófilo Dias, B. Lopes, e mais esparsamente em Álvares de Azevedo e outros. A diferença reside em que, no poeta do *Eu*, a alusão não é meramente descritiva: ela é, por assim dizer, existencial, concreta, na medida em que implica o acúmulo de experiência “histórica” sobre o objeto. (GULLAR, 1978, P. 36)

O autor de *Poema sujo* faz referência, na citação acima, a passagens como estas: “o fogão apagado de uma casa/Onde morreu o chefe da família”. “Pois minha mãe tão cheia assim daqueles/Carinhos com que guarda meus sapatos”. Tais trechos exemplificam, segundo Gullar, um “procedimento típico da poesia moderna” que é o de exprimir o abstrato “através dos atos e das coisas banais em que eles se objetivam” (GULLAR, 1978, p. 37-38). Os trechos de “Tristeza de um quarto minguante” transcritos abaixo dão uma visão privilegiada dessa questão. Nesse poema o eu lírico arrola uma série de referências biográficas do poeta Augusto dos Anjos, a começar pela identificação do lugar onde Augusto nasceu, o Engenho Pau d’Arco na Paraíba: “Quarto Minguante! E,

embora a lua o aclare,/Este *Engenho Pau d'Arco* é muito triste... [...]” (ANJOS, 2001, p. 172).

Gullar não lançou mão da imagem comezinha que trancreveremos a seguir, o que se coadunaria perfeitamente com o emblemático exemplo de Drummond (“Ponho-me a escrever teu nome com letras de macarrão” [DRUMMOND, APUD, GULLAR, 1978 p. 38]) que ele usou como modelo de procedimento moderno da expressão do abstrato pelo banal. No primeiro trecho, ainda do poema “Tristeza de um quarto mingunte”, o eu lírico evoca a forma da lua por meio de uma casca de ovo e, no segundo, associa a impressão de movimento da lua com a propriedade elástica da borracha:

Dói-me a cabeça. Agora a cara do astro
Lembra a metade de uma casca de ovo.
[...]
O hemisfério lunar se ergue e se abaixa
Num desenvolvimento de borracha, [...]

Aqui a identificação eu lírico e homem biográfico chega ao paroxismo no ato de autorreferência a um outro poema do *Eu*:

Mas tudo isso é ilusão da minha parte!
Quem sabe se não é porque não saio
Desde que, 6ª feira, 3 de Maio,
Eu escrevi os meus Gemidos de Arte?!

Seguem-se, abaixo, exemplos que reforçam, ainda mais, tanto o valor dado por Augusto dos Anjos às coisas do cotidiano (a “lâmpada”, as “telhas”, os “ladrilhos”, os “lençóis”, o “copo de sorvete” [!]) quanto o argumento já por nós apresentado da visão do singular como trampolim para as considerações sobre o universal:

A lâmpada a estirar línguas vermelhas
Lambe o ar. No bruto horror que me arrebatá,
Como um degenerado psicopata
Eis-me a contar o número de telhas!
[...]
A luz do quarto diminuindo o brilho
Segue todas as faces de um eclipse...
Começo a ver coisas de Apocalipse
No triângulo escaleno do ladrilho!

Deito-me enfim, ponho o chapéu no gancho.
Cinco lençóis balançam numa corda,
Mas aquilo mortaldas me recorda,
E o amontoamento dos lençóis desmancho.
[...]
Por muito tempo rolo no tapete,
Súbito me ergo. A lua é morta. Um frio
Cai sobre o meu estômago vazio
Como se fosse um copo de sorvete! (ANJOS, 2001, p.172-174)

Opções poéticas como as apresentadas acima assinalam, como observou Gullar, o processo de desmistificação do mundo que caracterizou o passo modernista na literatura. A noção, subtendida pela poesia tradicional, de que há temas e léxicos que são mais poéticos do que outros, conduz a uma atitude de desencaminhamento da experiência comum e cotidiana que se faz presente como a chave predominante, salvo algumas exceções, da tradição da poesia brasileira. Essa mesma tradição, por seu turno, também carrega consigo o “amaneiramento” e a “adequação ao gosto médio” que, entre outros fatores, caracterizam aquilo que Antonio Candido chamou de “a tradição do auditório” (CANDIDO, 1968, p. 106) em nossas letras. Essa combinação entre poesia como discurso das coisas elevadas e linguagem acessível ao gosto do público são as duas linhas de delimitação contextual por nós escolhidas como moldura para situar a poesia de Augusto dos Anjos. A breve passagem por essa discussão deverá elucidar ainda mais os fatores intrínsecos à sua linguagem e que o colocam no encaixe da realidade concreta na contramão, portanto, da tendência dominante em sua época.

A tendência dominante a que nos referimos pode ser observada nas seguintes passagens de Francisco de Assis Barbosa, Ferreira Gullar e Antonio Candido: “Era uma época [a da publicação do *Eu*] em que predominava a literatura chamada ‘sorriso da sociedade’.” (BARBOSA, 2001, p. 74). “Na época em que Augusto faz semelhante afirmação [“Amo o esterco, os resíduos ruins dos quiosques”], no ambiente literário brasileiro impera a futilidade. [...] Conforme testemunho de Gilberto Amado, multiplicavam-se as conferências sobre temas como ‘Casar é bom...’ e, como réplica, ‘...Mas não casar é melhor’” (GULLAR, 1978, p. 20).

Note-se, também, que prosseguiu por todo o século XIX, até início deste, a tradição do auditório (ou que melhor nome tenha), graças não apenas à grande voga do discurso em todos os setores da nossa vida, mas, ainda, ao recitativo e à musicalização dos poemas. Foram estas as maneiras principais de veicular a poesia – dos poetas *oficiais*, como Magalhães ou Porto-Alegre, e dos *irregulares*, como Laurindo Rabelo ou Aureliano Lesas. Se as edições eram escassas, serenata, sarau e reunião multiplicavam o curso do verso, escandido ou cantado. Desta maneira, românticos e pós-românticos penetraram melhor na sociedade – graças a públicos receptivos de *auditores*. E não esqueçamos que para o homem médio e do povo, em nosso século, a encarnação suprema da inteligência e da literatura foi um orador, Rui Barbosa, que quase ninguém lê fora de algumas páginas de antologia. (CANDIDO, 1968, p. 106)

A poesia do *Eu* comporta-se de maneira muito peculiar dentro dos padrões acima assinalados de produção e recepção da obra literária: ela agride o bom gosto sem romper com o “invólucro” de musicalidade de que se servia a poesia “palatável” dos saraus, ao passo que oferece resistência ao entendimento fácil embora contenha algo que

promova uma adesão mais ou menos direta do seu leitor ou ouvinte. No centro da produção desses efeitos aparentemente contraditórios está a “densidade semântica” obtida pelo uso dos termos científicos, tópico muito bem apresentado por Manoel Cavalcanti Proença em seu já aqui mencionado “O artesanato em Augusto dos Anjos”. Segundo o autor, há três maneiras de observamos o efeito do vocabulário técnico na poesia do *Eu*.

A primeira delas atende diretamente ao momento atual de nossa discussão na medida em que nos fornece uma justificativa possível para a empatia que a poesia de Augusto dos Anjos desperta no público ainda que se valendo de termos que não se prestam ao entendimento imediato. “Para um grande número de pessoas, são incompreensíveis e atingem a pureza musical, passam do terreno lúcido para o encantatório.” (PROENÇA, 1976, p. 140). Nessa primeira razão, Proença evoca o fenômeno do poder encantatório da palavra nos rituais “em que pajés celebram suas cerimônias, apesar de haver perdido a memória significativa das palavras proferidas” e, ainda, lembra o caso da popularidade das canções de língua inglesa cujas letras “têm um sentido inacessível à maioria que as vai repetindo de oitava” (PROENÇA, 1976, p. 140).

Não haveria a mínima ressonância no público, em sua maioria leigo com relação às referências teóricas e científicas presentes no texto de Augusto, se o palavreado excêntrico nele presente fosse simplesmente aquilo que ele é fora do poema, ou seja, se ele persistisse na condição de conceito. O que ocorre com essa parte do vocabulário do *Eu* é que, ao sofrer a transferência de seu contexto semântico de origem para o espaço do poema, as palavras, que antes possuíam sua razão de ser pela generalidade e pela abstração de que eram imbuídas, agora, no poema, servem a uma função diametralmente oposta.

Em *O arco e a lira* Otávio Paz sublinha uma atitude de redução, comum às ciências e à poesia, da pluralidade das coisas do mundo à unidade do conceito, no primeiro caso e à unidade da imagem¹⁸ poética, no segundo. Se atentarmos para as palavras do crítico e poeta mexicano, veremos que o procedimento em questão não é exclusivo seja da ciência seja da poesia mas é algo intrínseco à própria linguagem, senão vejamos: a palavra pedra evoca um conceito geral e homogêneo, redutor, portanto, das infinitas singularidades dos variadíssimos tipos de pedra existentes na realidade. Em outros termos, não possuímos uma palavra para cada espécime singular de pedra. Contudo, e agora entramos no ponto que nos interessa, o discurso científico tem por necessidade a preservação dessa tendência

¹⁸ “Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paranomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases.” (PAZ, 1982, p. 119)

à generalização ao passo que à poesia é facultada a liberdade de trapaceá-la. Explicando: o discurso científico exige a precisão conceitual que, por sua vez, está submetida à lógica argumentativa. O conceito, então, é um tipo de enunciado em que os termos (o A e o B da sentença “A é B”) nele presentes exigem a generalização dos casos particulares. Em “todo homem é mortal”, tanto “homem” quanto “mortal” abarcam em seu universo de referência uma quantidade bastante ampla de casos particulares: o conjunto de indivíduos da espécie humana, no primeiro caso, e o universo de seres que morrem, no segundo.

Retomemos o exemplo de Paz que, apesar de não ser rigorosa ou exclusivamente científico, já que está ao alcance da constatação do senso comum, presta-se à ilustração do problema. O autor fala do pasmo das crianças diante da descoberta de que um quilo de plumas equivale a um quilo de pedras: “Custa-lhes muito reduzir pedras e plumas à abstração quilo” (PAZ, 1982, p. 120). Temos aí o mecanismo sem o qual a ciência não poderia se mover: a abstração, processo que se caracteriza pela generalização dos fenômenos a um enunciado universal, o conceito.

Uma vez não possuindo compromisso direto com a lógica racional (aquela fundada nos princípios aristotélicos de identidade, não-contradição e terceiro excluído), a possibilidade que a poesia possui de trapacear a inclinação da linguagem à generalização é bastante ampla. “Pedras são plumas”, para usar o exemplo de Paz dessa vez com relação à poesia, é um enunciado tipicamente poético porque, a nosso ver, mimetizando a forma de um enunciado de realidade (o mesmo de que serve o discurso da ciência, ou seja, A é B), burla a sua intenção mais íntima: asseverar uma verdade lógica, o que ocorre devido ao óbvio atentado contra um dos princípios da lógica segundo o qual uma coisa não pode ser outra coisa ao mesmo tempo e sob o mesmo aspeto.

Isso ainda não caracteriza a especificidade do caso dos poemas do *Eu* pelo fato de ser uma prerrogativa da poesia em geral. Basta tomarmos como exemplo o poema de Cruz e Sousa citado anteriormente. Nele percebermos que mesmo em uma poesia não voltada para uma ênfase na concretude, o argumento da característica não abstratizante da palavra no discurso poético mantém-se válido, como fica claro no fato de o corpo, no poema em questão, não representar uma ideia geral, mas expressar uma experiência do eu lírico com um corpo singular (“teu corpo ideal”), cuja transfiguração poética obedece a uma refração idealizante em que o corpo é apresentado por um viés etéreo e mais espiritual do que físico.

Vejamos, portanto, que uma coisa é a “singularização” da palavra poética em oposição à abstração do conceito científico. Outra coisa é a ênfase sobre a concretude, que

se vale da prerrogativa dessa tendência antiabstratizante, comum a toda poesia, e acirra-a, endossa-a ainda mais ao escolher para a atualização dessa potencialidade a representação do mundo material e concreto.

Os conceitos (e outros termos técnicos) transportados para a poesia de Augusto dos Anjos, embora não se desfaçam da carga semântica de seus contextos de origem, perdem o valor específico de conceito pelos seguintes motivos: 1. Já não estão mais referendados por uma argumentação que os sustentem 2. Não estão mais comprometidos com uma finalidade de asseverar enunciados logicamente verdadeiros, o que os libera para livres associações que engendram significados inimagináveis em seus contextos de origem e 3. Singularizam uma experiência que não necessariamente exige validade universal, como convém aos postulados científicos.

Este momento do trabalho já se mostra oportuno, pelo acúmulo de argumentos, para uma recapitulação do nosso itinerário que terá como objetivo arrematar a questão central deste capítulo.

Lidamos, inicialmente, com duas noções caras à poética de Augusto dos Anjos: a noção de lirismo e a de idealismo. Ambas mostraram ter uma coisa em comum: a primazia ocupada pelo polo da subjetividade na relação “eu” e “mundo”. No primeiro caso vimos que a contenda dos românticos com o paradigma clássico promove o acirramento do papel da subjetividade artística em detrimento da perspectiva mimética e representacional. Consequentemente, a fantasia e a imaginação ganham terreno e ao poeta é facultado o direito ao insulamento e a preferir cantar um mundo criado por seu sonho a referir-se à realidade circundante. No segundo caso, a questão volta-se sobre a cosmovisão que subjaz à poesia do *Eu*. Estabelecemos que a presença do tema da oposição mundo real e mundo ideal não é indicativa de uma filosofia idealista. Análoga, *mutatis mutandis*, à importância do aprofundamento do sujeito para os românticos, o pensamento cartesiano introduz, pela primeira vez na história da filosofia ocidental, o eu como fundamento da realidade objetiva, atitude que tipificaria, segundo Morente, uma postura idealista.

Empenhamo-nos no intuito de mostrar que essa primazia do eu não é a tônica da obra de Augusto dos Anjos, apesar do pronome que a intitula. A nosso ver, embora haja um acolhimento da realidade sob o *pathos* do sofrimento, a luz lançada pelo eu poético da obra em questão sobre os fenômenos da realidade concreta, assim como o lugar ocupado pelo eu lírico como voz de todos os seres vivos e não como existência individual, são decisivos para o argumento de que a lírica de Augusto dos Anjos é obstinadamente voltada para a representação do real. A imaginação não é soberana na poesia de Augusto em

virtude do profundo enraizamento que o seu poético possui com a realidade. Os recursos constitutivos de seus processos miméticos ou, em outras palavras, os procedimentos de transfiguração da realidade detectáveis na poesia do autor do *Eu* não incluem o desvirtuamento do mundo concreto nem a tentativa de propor, em seu lugar, um mundo inventado pela sua subjetividade. A imaginação em Augusto e o muito que há nele de intervenção lírica, ou seja, de participação da subjetividade poética consiste, por exemplo, no seccionamento de perfis da realidade, muitas vezes microexemplos de fenômenos naturais que são maximizados, ampliados até o paroxismo a fim de tornarem-se emblema universal do destino cósmico do qual participam todos os seres do mundo.

Por outro lado, a invalidação do idealismo e a colocação do materialismo como dominante filosófica da poesia do *Eu* pouco nos acrescentou até o momento em que preferimos investigar como tal arcabouço cognitivo emerge esteticamente no *corpus* aqui trabalhado. Nesse ponto, optamos pela seguinte via de acesso ao problema: compreender o efeito estético de um conteúdo lexical técnico bem como de um conjunto de expressões e referências à realidade ordinária e comzinha que, juntos, constituem os elementos mais caracterizadores da poesia do *Eu* e que mais concorreram para o efeito transgressor que teve o livro em sua época. Focamos nosso olhar, portanto, sobre a palavra e no trânsito que ela faz entre o discurso científico e a imagem poética. Dessa abordagem notamos que a passagem da palavra de conceito a imagem corresponde a uma inversão de vetores que evidencia, ainda mais, a índole concreta da poesia de Augusto dos Anjos. Tal inversão pode ser assim sintetizada: enquanto que, no discurso referencial (seja ele filosófico ou científico), o conceito exige a abstração dos fenômenos concretos, a palavra poética singulariza-os ainda mais. Quando essas imagens encontram-se no discurso poético, e é esse o caso do poeta paraibano, associadas entre si (o discurso “mundano” direto e o mediado pela apreensão científica) temos um inegável comprometimento com um discurso sobre a concretude e, ainda, fundado em opções estratégicas que mimetizam o próprio ser dessa concretude.

2. JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Nunca é demasiado supérfluo assinalar o papel intermediário desempenhado por João Cabral de Melo Neto com relação aos outros dois poetas por nós escolhidos no que diz respeito ao fato de tal lugar representar uma transição do ainda lírico Augusto dos

Anjos para uma estética de absoluta rejeição da expressão subjetiva, tal como puseram radicalmente em prática os poetas da fase ortodoxa da Poesia Concreta que tinha, como um de seus mentores e executores, o então integrante do grupo *Noigandres*, Haroldo de Campos. Contudo, sob o ponto de vista do problema da concretude, as poéticas representadas por esses autores comungam entre si uma mesma volição intrínseca, ainda que apresentem maneiras distintas de a realizarem artisticamente, o que se deve, evidentemente, a compreensões também distintas que possuem acerca do mesmo problema.

Serão, portanto, as discussões em torno das soluções de continuidade e de ruptura (tanto de Augusto para Cabral quanto deste para Haroldo de Campos) que servirão de balizas para nossa abordagem neste momento do trabalho. O posto intermediário ocupado por João Cabral fornece, assim, um campo privilegiado para tal sorte de questionamentos na medida em que são de significativo valor crítico os “diálogos” estabelecidos pelo poeta pernambucano tanto com o seu predecessor (a quem João Cabral se refere em poema a ser analisado adiante) quanto com seu sucessor (a quem o autor se reporta em vários de seus depoimentos e entrevistas).

Começemos, portanto, percorrendo a “ponte” que leva do paraibano de Pau d’Arco ao autor de *Morte e vida Severina*. Abaixo, em entrevista ao poeta Mário Chamie, Cabral confessa:

J. Cabral – Mário, vou dizer a você, sem nenhum pedantismo, o seguinte: Sérgio Buarque de Holanda disse uma das coisas mais justas a meu respeito, em 1952, se não me engano, quando publiquei um pequeno livro sobre Miró. [...] Sérgio afirmou que sou um poeta à margem da tradição luso-brasileira. Não lembro disso por “coquétterie”. Absolutamente. Eu não me sinto integrado na tradição luso-brasileira. Sinto que o que escrevi não está dentro dessa tradição. Não quero dizer que minha poesia é melhor ou pior; a tradição luso-brasileira tem uma grande poesia. Sou um autor marginal a essa tradição como o meu parente Augusto dos Anjos. (CHAMIE, 1979, p. 53)

Falta-nos a informação biográfica que pudesse dirimir a dúvida acerca do uso da palavra “parente” no depoimento de Cabral: se ela foi empregada denotativamente ou se, em vez disso, ela estaria designando uma “familiaridade” poética no tocante à marginalidade de Augusto e Cabral à “tradição luso-brasileira”.

Não parece, contudo, que a primeira possibilidade exclua a segunda, como é possível perceber pelo elemento de comparação “como” através do qual João Cabral se filia a Augusto dos Anjos por uma condição “marginal” comum. Em outras palavras, tal “parentesco poético” está afirmado na fala de Cabral, independente de ser ele parente real do autor do *Eu*.

Se o denominador comum das poéticas em questão indica a possibilidade de se ler a obra de Augusto dos Anjos, João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos como modalidades distintas de poéticas da concretude e, tendo em vista o lugar intermediário ocupado pela poesia de Cabral, optamos, neste capítulo, por privilegiar duas frentes de abordagem na poesia do autor de *Cão sem plumas*. A primeira delas discutirá o problema da subjetividade e a segunda o tema da racionalidade na poesia cabraliana. Tendo, portanto, o pressuposto da concretude como pano de fundo de toda nossa abordagem, a delimitação temática acima apresentada tem em vista acompanhar por um lado o avanço da poética cabraliana com relação à poesia de Augusto dos Anjos no tocante ao rompimento com a expressão de uma subjetividade lírica, ruptura esta que proporciona, como será abordado mais adiante, uma maior presentificação do objeto. Por outro lado, o exame acerca do papel da palavra na poesia do autor de *O engenheiro* servirá para lançar as bases da discussão sobre sua suposta antecipação da vanguarda concretista.

Ainda sobre a relação Cabral/Augusto dos Anjos, vale comentar o poema em que o primeiro se refere ao segundo, não somente pela menção explícita a este último como pelas sugestivas “pistas” deixadas pelo autor acerca de seu próprio fazer poético. Para se entender a passagem referente a Augusto dos Anjos no poema “o sim contra o sim” de *Serial*, convém acompanharmos as estrofes que a antecede, cuja menção a Cesário Verde atende, também, ao exercício da autorreflexão sobre o fazer poético, discussão central trazida pelo poema:

[...]

Cesário Verde usava a tinta de
forma singular:
não para colorir,
apesar da cor que nele há.

Talvez que nem usasse tinta,
somente água clara,
aquela água de vidro
que se vê percorrer a Arcádia.

Certo, não escrevia com ela,
ou escrevia lavando:
relaxava, enxaguava
seu mundo em sábado de banho.

Assim chegou aos tons opostos
das maçãs que contou:
rubras dentro da cesta
de quem no rosto as tem sem cor.

Augusto dos Anjos não tinha
dessa tinta água clara.
Se água, do Paraíba

nordestino, que ignora a Fábula.

Tais águas não são lavadeiras
deixam tudo encardido:
o vermelho das chitas
ou o reluzente dos estilos.

E quando usadas como tinta
escrevem negro tudo:
dão um mundo velado
por véus de lama, véus de luto.

Donde decerto o timbre fúnebre,
dureza da pisada,
geometria de enterro
de sua poesia enfileirada. [...] (MELO NETO, 1994a, p. 299-300)

Sem qualquer pista mais explícita, ao longo do texto e alhures, sobre a razão do título do poema, o advérbio de afirmação nele repetido parece conter o próprio critério a partir do qual os oito¹⁹ artistas citados no poema foram escolhidos. Todos eles, se seguirmos o que diz o eu lírico, parecem compartilhar de uma mesma opção estética seja no que diz respeito à abordagem de seus respectivos objetos seja no que tange à técnica empregada em seus estilos. Nesse sentido, o “sim” corresponderia ao denominador comum das linguagens artísticas arroladas no poema; ou seja: em todos os casos haveria um tipo de estética da afirmação. O “contra”, por sua vez, poderia dizer respeito ao que se apresentaria como o diferencial, dentro dessa familiaridade que serve de elo aos artistas arrolados pelo eu lírico, que particularizaria cada um dos mencionados. A fim de evitar a transcrição do poema inteiro, optamos por citar apenas alguns versos e parafrasear alguns outros na intenção de apresentar passagens que sustentem nossa tentativa de interpretação do poema.

Marianne Moore pertenceria à estirpe de poetas do “sim” porque disseca as coisas “com lápis bisturi, / e com eles compõe, /de volta, o verso cicatriz”. Francis Ponge gira as coisas no dedo e “apalpa-as com todos os dez/mil dedos da linguagem:” Miró²⁰ desaprende, voluntariamente, a pintar com a mão direita por senti-la “demasiado sábia/ e

¹⁹ O número oito é uma recorrência estrutural na poesia de João Cabral. O poema em questão possui 32 estrofes igualmente distribuídas: quatro para cada um dos oito artistas. O tema das implicações matemáticas e plásticas na poesia de Cabral foi abordada por Helton Gonçalves de Souza no livro *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto* cuja análise tem em vista, entre outras coisas, evidenciar a preocupação do poeta pernambucano com o “estrato ótico” de sua poesia.

²⁰ A fim de corroborar nosso argumento da inclusão do próprio Cabral na linhagem de autores por ele mesmo formulada no poema em questão sugerimos o tópico “Miró, Cabral e Ponge” do livro *João Cabral: a máquina do poema* de Benedito Nunes. Ali, o crítico paraense observa, entre outras coisas, o fato de o ensaio de Cabral sobre Miró (cf. “Miró” incluído na seção *Prosa* de suas *Obras completas*) ser uma reflexão sobre a própria poesia se Cabral: “Refletindo sobre Miró, João Cabral refletiu-se nele. Por força da afinidade que os une, o poeta falou de si mesmo ao falar do pintor. Viu na pintura do outro a medida análoga à de sua própria poesia. E o que nos diz naquele ensaio a respeito da trajetória artística do catalão serve também, com as necessárias reduções, para definir adequadamente o rumo de sua própria experiência poética.” (NUNES, 2007, p. 115)

que de saber tanto/ já não podia inventar nada”. Mondrian, também “desgostado” da mão direita, “fez-se enxertar réguas, esquadros/e outros utensílios/ para obrigar a mão/ a abandonar todo improviso”. Sobre Cesário Verde e Augusto dos Anjos temos a citação integral acima. Juan Gris “levava uma luneta debaixo do olho” que contrariava a função comum desse instrumento que serve “para aproximar as coisas”, pois a sua luneta fazia recuar as coisas “à altura de um avião que voa”. Assim: “da lente avião é que podia/pintar sua natureza: /com o azul da distância/que a faz mais simples e coesa”. Jean Dubuffet, por fim, “se usa a luneta/ é do lado correto; / mas não com o fim vulgar/com que se utiliza o aparelho.//Não intenta aproximar o longe/mas o que está próximo, /fazendo com a luneta/o que se faz com o microscópio. //Com essa luneta feita dedo/procede à auscultação/das peles mais inertes: /que depois pinta em ebulição.” (MELO NETO, 1994a, p. 297-301).

Ao falar de Marianne Moore, Francis Ponge, Juan Gris e Jean Dubuffet, o eu lírico os coloca como artistas preocupados em apreender o objeto: dissecando-o, apalpando-o, distanciando-se do objeto para melhor apreendê-lo e auscultando-o, respectivamente. Miró e Mondrian são apresentados como artistas que recusaram determinada técnica já consagrada de composição e optaram pelo caminho da reinvenção do fazer pictórico. Cesário Verde seria o poeta que usaria a “tinta” (no caso, seu verbo) não para colorir, mas para lavar o mundo (“escrevia lavando: /relaxava, enxaguava /seu mundo em sábado de banho”) ao passo que a “tinta” de que se servia Augusto dos Anjos, escrevia “tudo em negro” e dava um “mundo velado”.

Isso posto, nossa linha de abordagem desse poema consiste em pensar que o critério de escolha dos oito artistas diz respeito ao fato de, em todos eles, haver uma índole estética comum, a saber: a da atitude da arte que empreenderam diante da realidade concreta (a “coisa”, o “mundo”), atitude essa de afirmação e não de negação da concretude. Tudo se passa como se tais escolhas compusessem uma estirpe de artistas, um *paideuma* (como preferirão os concretistas à Pound) de valores estéticos dentro do qual o próprio Cabral estaria incluído, dada a sua declarada e reconhecida propensão ao tipo de opção estética em questão.

Voltamos, portanto, ao tópico do “parentesco” de João Cabral com Augusto dos Anjos.

Dizíamos que tal aproximação, cujas razões artísticas estão implicadas na escolha do nosso *corpus*, ao passo que estabelece um elo entre Augusto e Cabral, aponta para um passo que o último deu com relação à mudança na modalidade de poética da concretude que está em jogo na obra do poeta paraibano. Os dados do poema já podem,

agora, ser usados para fundamentar nosso pensamento, a começar pelo elemento “água”, de significativa presença no poema.

Água é uma imagem valiosa em toda a poesia de João Cabral de Melo Neto. “Duas águas” foi o nome escolhido pelo autor para intitular uma coletânea de poemas seus separadas por duas vertentes: “poemas para serem lidos em silêncio [...]”; de outro lado, poemas para auditório [...]”²¹. As “águas” de Augusto dos Anjos não eram de “lavar” o mundo, diz o eu lírico, mas de tingi-lo; não eram de tornar alvo o rubro (como Cesário Verde às maçãs do cesto), mas de encardir o reluzente. Isso porque, adiante, vemos que essas “águas” escrevem negro e, em vez de desvelar, “dão um mundo velado / por véus de lama, véus e luto”.

Existe uma espécie de associação entre lirismo e profundidade que aparece na obra de João Cabral como elementos a serem sistematicamente rejeitados em prol do “sonho do engenheiro” que, metalinguisticamente tomado como escopo da poética cabraliana, consiste na aspiração a “coisas claras e justas”, estando o sentido desse último termo, a nosso ver, relacionado não à justiça, como se poderia supor, mas à “justeza”, sinônimo de exatidão. Tal sonho não é compartilhado pelo seu “parente”, Augusto dos Anjos, cuja assimilação poética da realidade tem como intermediária uma reverberação lírica, embora não tenha exatamente a subjetividade como origem do conteúdo de sua expressão poética. O eu, em Augusto dos Anjos, intercede no processo mimético porque reveste a representação do real de uma camada de *pathos* que colore a imagem poética (ainda que haurida dos processos naturais e da realidade concreta do mundo) daquela tinta rubra que, metaforicamente, o pronome estampado na capa do único livro de Augusto apresenta.

O trecho do poema de Cabral referente ao poeta paraibano enfatiza essa diferença de modos de expressão e, internamente, fornece-nos um valioso paralelo crítico. De Augusto dos Anjos a Cabral há um pano de fundo de continuidade e, ao mesmo tempo, uma distinção quanto às soluções obtidas. A carga de *pathos* que emana dos versos de Augusto dos Anjos é interpretada, no poema “O sim contra o sim”, como um véu que encobriria a intuição clara e distinta do mundo. Contraponhamos o trecho do poema em

²¹ “A reunião das obras de João Cabral, realizada em 1956, e compreendendo *Pedra do sono* até *Uma faca só lâmina*, recebeu como título *Duas Águas*. Sua orelha, das mais esclarecedoras, explica a razão do nome: ‘Duas águas querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos’” (LIMA, 1968, p. 308)

questão, acerca do véu da poesia de Augusto com outro de “O engenheiro” cujos versos são uma reconhecida autorreferência à própria visão poética de Cabral:

O Engenheiro

A Antônio B. Baltar

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. (MELO NETO, p. 1994b, 69-70)

O liame que estabelece a convergência entre as duas poéticas em questão diz respeito, portanto, ao lugar de destaque que as representações da mundanidade e da concretude ocupam nos poemas de Augusto dos Anjos e João Cabral. A forma como esse problema se resolve na poesia cabraliana pressupõe o que, a nosso ver, pode ser entendido como uma modalidade de concepção “intencional” da consciência manifestada no sujeito poético da poesia de Cabral, traço esse que assinala a novidade, no que diz respeito à busca de uma concretude poética, com relação à poesia do *Eu*. Com esse ponto a poesia cabraliana marca um passo adiante com relação à poesia de seu antecessor e, por outro lado, com a atenção dada à fatura construtivista da matéria verbal, Cabral aponta para a posterior concepção de concretude que será adotada pelos concretistas e assumida por Haroldo de Campos como valor universal de toda poesia, muito embora o próprio Cabral não tenha sido, como veremos no final deste capítulo, um precursor do concretismo em todos os sentidos, na medida em que não foi ele um partidário da poesia antirreferencial, votada prioritariamente ao trabalho sobre a fatura material da palavra poética.

Os tópicos subsequentes deverão dar conta, portanto, de duas questões gerais. A primeira pode ser formulada da seguinte maneira: qual a relação existente entre o ato de pôr a subjetividade “entre parênteses” e o projeto de representação da realidade concreta? Ou, em outros termos, em que medida o “afastamento” do eu contribui para uma maior visibilidade da coisa, ou do mundo? A segunda discussão girará em torno do relativo valor

ocupado pelo estrato material da palavra na poesia de João Cabral que, como dissemos, suscitará a problemática concretista que será discutida no capítulo posterior.

2.1 O eu poético em João Cabral de Melo Neto

João Cabral de Melo Neto nunca ocultou sua aversão a uma dada forma de compreensão da poesia, tão comum no imaginário social, como expressão de emoções e sentimentos em belas palavras. Tal visão da arte poética possui fundamento na história da Literatura e, embora possua raízes remotas, encontra feição mais bem definida com o movimento romântico. Como se sabe, por estar incluída no decálogo desse movimento artístico a deliberada desobediência a uma compreensão técnica de poesia em favor de uma liberdade expressiva sem precedentes na tradição literária até então, normal que a imagem que tivesse ficado impressa na consciência social tenha sido, como foi, a da identificação entre poesia e lirismo. Some-se a esse dado o fato de, no Brasil, o elemento lírico ter sido uma tônica marcante dos mais diversos momentos de nossa poesia. Nesse sentido, Cabral fazia questão de frisar em suas entrevistas (conferir trecho da entrevista a M. Chamie no início deste capítulo) sua não identificação com a tradição da poesia brasileira, especialmente no que diz respeito ao caráter pouco “realista” ou “concreto” com que a maioria de nossos poetas teria abordado a realidade. Nesse sentido, costumava dizer ter sido mais influenciado por uma determinada vertente da poesia espanhola: “A literatura espanhola é grande porque é, sobretudo, a mais realista do mundo. [...] O espanhol é povo do concreto. A atitude mística é uma atitude de abstração da realidade [...] (MELO NETO *in* MAMEDE, 1987, p. 131).

Natural também que uma poesia repleta de evidências indicativas de uma preocupação em representar a realidade, seja em seus aspectos socioculturais seja em sua realidade física e material, tenha tomado para si a tarefa de deslocar os holofotes da subjetividade para voltá-los sobre a realidade objetiva. Daí nos parecer acertada a filiação que o próprio Cabral estabelece com Augusto dos Anjos no tocante à preocupação comum aos dois poetas. Como pretendemos ter mostrado no capítulo anterior, o próprio lirismo, em Augusto, já não é, majoritariamente, um lirismo da subjetividade, posto que sua poética subordina a expressividade à representação da realidade concreta. No entanto, a poesia de Cabral vai, progressivamente, radicalizando ainda mais esse fator de diferenciação, o que a torna ainda mais “marginal” ao espírito do lirismo brasileiro. Em *O engenheiro*,

observamos o anúncio de um projeto de poesia que, adiante (de forma acabada em *Educação pela pedra*), definirá o que há de mais peculiar no estilo de Cabral. Trata-se de um projeto de negação de uma determinada forma de subjetividade lírica na sistemática intenção de conferir ao mundo o maior relevo possível, sem véus, sem tintas, apenas superfícies, clareza, justezas.

Nesse sentido, lançaremos um breve olhar sobre algumas passagens de *O engenheiro* a fim de apontar as bases da nova poética anunciada. Começemos pelo poema abaixo:

A Paisagem Zero
(pintura de Monteiro, V. do R.)

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 flores.
E morte ainda no objeto
(sem história, substância,
sem nome ou lembrança)
abismando a paisagem,
janela aberta sobre
o sonho dos mortos. (MELO NETO, p. 1994b, 69-70)

Instigado pelo seu título, o segundo poema de *O engenheiro* acima transcrito será aqui admitido como um emblema do “marco zero” da orientação poética de Cabral a partir de então; o ponto inicial de uma tomada de posição que pressupõe tanto o abandono de uma concepção poética como o gesto inaugural de um novo modo de pensar e de produzir poesia. A via dupla desse movimento de negação e afirmação aparece no poema sob as alusões de morte e luminosidade que, segundo nosso viés de análise, contribui para situar a obra em questão e, em especial, o poema comentado, no lugar de “marco zero” da trajetória artística de João Cabral.

Um excesso de luminosidade (“a luz de três sóis”) incide sobre a terra “varrida de defuntos”. A morte perpassa o poema do começo ao fim e, a princípio, assinalaria a infecundidade de uma terra desabitada e “pesada de morte”, sem perspectivas de

fertilidade. Entretanto, “morte a nosso uso” é o trecho do poema que permite encontrarmos a positividade dessa palavra *leitmotiv* como um momento necessário para a edificação de uma nova realidade. Como fazer uso da morte senão encarando-a como a possibilidade de um novo começo?

Se considerarmos, portanto, que nosso problema norteador é o ofuscamento da subjetividade tendo em vista o realçamento da realidade concreta, convém visualizarmos mais detidamente como o poema em questão encena tal atitude lírica presente na poesia de Cabral.

Atentando bem para o poema, percebemos que tudo aquilo que sofre a ação da morte pertence ao espectro das atribuições e condutas humanas sobre a realidade e as coisas. Na última estrofe, ao referir-se à morte “no objeto”, o eu lírico arrola os seguintes atributos que foram banidos do objeto: história, substância, nome e lembrança. Que indica cada um desses termos senão o resultado da elaboração humana sobre o mundo material? Explicando cada um deles: tomado em si mesmo, ou seja, em sua realidade eminentemente empírica, o mundo das coisas não possui história, uma vez que esta pressupõe a ação humana no tempo. Substância, por sua vez, é um conceito largamente empregado pela filosofia, em especial pela vertente da tradição clássica destinada à discussão sobre os atributos essenciais e acidentais das coisas e, enquanto tal, é produto da razão e da abstração do pensamento sobre o mundo concreto:

Em *Met.*, Δ 8, 1017 b 10-25, Aristóteles diz que substâncias são entidades como os elementos (terra, fogo, água, ar), os corpos e seus compostos, e as partes desses corpos. Em outro sentido, chama-se de “substância” a causa imanente da existência das coisas naturais. Ainda em outro sentido, diz-se que são substâncias as “essências” expressas na definição. De todos esses sentidos, destacam-se dois: a substância é o “sujeito último” que não se afirma em nenhum outro e é o que, sendo um indivíduo em sua essência, é “separável”, de modo que a forma de cada ser é a sua substância. (MORA, 2001, p. 647)

Escusado é dizer que “nome”, o terceiro dos atributos “mortos” no objeto, tal como “história” e “substância” exige, como condição *sine qua non*, a participação humana, posto que o ato de nomear (assim como o de pensar e agir historicamente) é eminentemente humano. Por último, o objeto sem “lembrança” nada mais é do que o objeto ele mesmo, fora seja da consciência mnemônica, seja da evocação onírica.

Assim, estamos diante de uma espécie de “morte do homem”, diversa, entretanto, da “desumanização” orteguiana e dos anti-humanismos posmodernos. O que está em jogo nesse momento da poética cabraliana, marcado pela ruptura com o ranço surrealista presente em *Pedra do sono* e pela fomentação das novas diretrizes de sua poesia, é a supressão do que de humano se interpõe entre o eu poético (que não é, de

maneira nenhuma, extinto) e a apreensão do mundo concreto. Menos que a eliminação da subjetividade, o que seria absurdo do ponto de vista gnoseológico; menos que uma anulação do eu lírico, conclusão que a própria leitura dos poemas de Cabral já trata de embargar, o que ocorre é uma redução do modo de ser da subjetividade, que de “expressiva” passa a ser “posicional”. Tal redução, que inclui aquilo que Nunes chamou de “depuração dos sentimentos”, implica numa mudança na noção de sujeito subjacente à poesia cabraliana. O sujeito poético, em João Cabral, é uma consciência posicional voltada para a realidade objetiva. Vejamos como entender essa questão amparando-nos no texto do próprio autor.

A luz, o sol, já vimos antes, “envolvem o sonho do engenheiro”. Esses elementos retornam em “A paisagem zero” (“a lua de três sóis/ ilumina as três luas/girando sobre a terra”) dando continuidade à metafórica imagem do mundo idealizada pela lírica de Cabral. Após seccionar da realidade todas as camadas que formam os “véus” culturais através dos quais nós lemos a realidade (a história, a filosofia, a linguagem e a memória), o que resultaria dessa redução seria, numa interpretação apressada, o mundo em si mesmo, a realidade tomada aprioristicamente sem nenhum resíduo de elaboração subjetiva. Porém, nem uma perspectiva puramente lógica nem a leitura do poema de João Cabral parecem autorizar tal conclusão.

A primeira nos revela que, sem o concurso de um sujeito, o ato do conhecimento não seria possível. A mais ingênua abordagem do problema não nos permitira entrever a possibilidade de uma situação cognitiva em cujo processo o sujeito estivesse ausente. Assim sendo, o fato mesmo da presença imprescindível de um olhar sobre o mundo, por si só, já é indicativo de uma intervenção sobre ele, uma vez que tal olhar pressupõe um lugar a partir do qual o objeto é percebido, uma perspectiva de apreensão da realidade.

Por outro lado, além da existência de um eu enunciador no poema, a presença da segunda pessoa no trecho “morte a nosso uso” inviabiliza a possibilidade de uma ruptura definitiva com toda e qualquer presença de subjetividade na poesia de Cabral. O trecho em questão pressupõe que a morte que varreu o mundo será proveitosa ao uso de alguém.

Esse “alguém”, dentro do qual encontramos o “eu” embutido, indica um novo comportamento da subjetividade frente à realidade. A atitude do eu poético, em seu modo de ser convencional, pressupunha que, ao falar do mundo (quando fosse esse o caso)²², o eu

²²Tal ressalva diz respeito ao fato de haver poemas que se ocupam com representações de mundos desvirtuados da realidade sensível (cf., no capítulo anterior, a rápida referência exemplo do poema de Cruz e

lirico o filtrasse “internamente”. Ou seja, exigia-se que, de alguma maneira, os componentes da realidade reverberassem intimamente no poeta e que de tal reverberação eu e mundo sofressem uma espécie de identificação empática, antes que aqueles conteúdos da realidade, já agora fundidos em uma coloração acordante ao estado de espírito do eu lírico, viessem a ser expressos no poema.

É justamente esse espaço “interno” de reverberação da experiência que é rejeitado na poesia de Cabral. Em outras palavras, o que a poesia cabraliana repele é uma dada compreensão de sujeito constituído por um “dentro”, a morada profunda da alma no interior da qual o mundo vivido amalgama-se com conteúdos afetivos gerando a expressão. De modo totalmente diverso, o eu em João Cabral é um eu posicional, cuja melhor representação encontramos na imagem do foco de luz voltado para um objeto ou na janela aberta para uma paisagem. Muito dessa imagem nos é fornecida pelo poema “A paisagem zero”, especialmente na já mencionada passagem: “A luz de três sóis/ ilumina as três luas/ girando sobre a terra/ varrida de defuntos.” (MELO NETO, 1994b, p. 69).

O trecho seguinte reforça o anterior no tocante à ideia de sujeito da poética cabraliana: “E morte ainda no objeto/ (sem história, substância,/ sem nome ou lembrança)/ **abismando a paisagem,/ janela aberta sobre/ o sonho dos mortos**” (MELO NETO, 1994b, p. 69-70: grifos nossos).

A primeira passagem, mais próxima da ilustração que buscamos, encontra paralelo com a concepção fenomenológica de consciência: “A consciência é consciência *de* alguma coisa” (SARTRE, 1997, p. 34). Não à toa, tal concepção, tomada por Sartre do sistematizador da fenomenologia, o filósofo Edmund Husserl, encontra seu correlato poético no eu lírico da poesia de Cabral. Essa correlação, vale observar, está sendo estabelecida aqui no ponto em que, sendo a filosofia sartriana uma “filosofia da existência” (o que pressupõe uma abordagem do sujeito enquanto ser contingente e situado no plano da realidade concreta), sua análise da subjetividade rompe com uma descrição da consciência como “eu interior”, tal como nos mostra a seguinte passagem de *O ser e o nada*:

Toda consciência, mostrou Husserl, é consciência *de* alguma coisa. Significa que não há consciência que não seja posicionamento²³ de um objeto transcendente, ou, se preferirmos, que a consciência não tem “conteúdo”. [...] Uma mesa não está *na* consciência, sequer a título de representação. Uma mesa está *no* espaço, junto à janela, etc. A existência da mesa, de fato, é um centro de opacidade para a consciência; [...] Introduzir essa opacidade na consciência seria levar ao infinito o inventário que a consciência pode fazer de si, convertê-la em coisa e recusar o cogito. O primeiro passo de uma filosofia deve ser,

Sousa). Tal índole de poesia vem a ser oposta às poéticas de concretude aqui discutidas.

²³Achamos importante transcrever a nota do tradutor sobre essa palavra: “Em fenomenologia, sinônimo de ‘tese’ (do grego *thésis*): ato de colocar algo como existente no mundo” (SARTRE, 1997, p. 22 – nota do tradutor).

portanto, expulsar as coisas da consciência e restabelecer a verdadeira relação entre esta e o mundo, a saber, a consciência como consciência posicional *do* mundo. Toda consciência é posicional na medida em que se transcende para alcançar um objeto, e ela esgota-se nesta posição mesma: tudo quando há de *intenção* na minha consciência atual está dirigido para o exterior, para a mesa [...] (SARTRE, 1997, p. 22)

Sartre nos fala que a consciência humana possui duas instâncias de percepção: aquela que nos torna conscientes do que estamos fazendo (consciência irreflexiva) e aquela que nos oferece, se acionada, a consciência da consciência daquilo que estamos fazendo (consciência reflexiva). Esses dois modos de percepção são “posicionais, porque todo conhecimento põe em posição, coloca seu objeto conhecido como existente no mundo.” (PERDIGÃO, 1995, p. 56). Exemplificando: o ato de ler um livro implica a atuação da consciência irreflexiva que posiciona o objeto livro diante de meus olhos e me imerge no ato mesmo da leitura. Se alguém me pergunta o que estou fazendo, imediatamente preciso recuar do ato da leitura no qual estava imerso para, num distanciamento necessário, refletir a ação com a qual eu há pouco me ocupava. Esse “recuo” indica a tomada de consciência do meu ato de ler que estava, por assim dizer, não-posicionado para minha consciência. Dessa forma, a consciência reflexiva posiciona minha consciência como consciência de alguma coisa.

Penso nas coisas, lembro de outras, mas nem sempre penso que sou “eu” a pensar ou a lembrar. O “eu” surge pela reflexão, tal como aponta o tradutor de *O Ser e o Nada* para o português nesta esclarecedora passagem de seu livro *Existência e liberdade*:

Ao aparecer na reflexão, o “Eu” traz todas as características de mero objeto do nosso conhecimento, algo que está como “fora de nós”, entre as coisas do mundo exterior. Sabemos que, para Sartre, a consciência não tem conteúdo, nem mesmo um “Eu” interior - pois a densidade desse Eu constituiria um obstáculo à plena espontaneidade do Para-Si. Nessa concepção, não se pode dizer que a consciência provenha de um “Eu”; dirige-se a algo que não a habita, embora lhe pareça tão íntimo. Assim, não se deve dizer “minha consciência”, mas “consciência de mim” – ou melhor: em vez de dizer “eu sou consciente disso”, devo dizer “há consciência disso”. Não há um eu consciente, mas só consciência do Eu. (PERDIGÃO, 1995, p.59)

No plano da teoria do conhecimento, tal formulação sartriana representa a perda do posto privilegiado que ocupava o eu na visão das teorias que compõem a filosofia ocidental desde Descartes com a fixação do “eu penso” como centro indubitável da realidade. Essa revisão que Sartre realiza do problema tem em vista a varredura de todo e qualquer vestígio de idealismo que pudesse restar presente em sua filosofia. Ora, se o idealismo consiste no estabelecimento do primado da subjetividade com relação ao mundo, poderíamos supor que a filosofia sartriana, pela exclusão da hipótese idealista, descambaria

para alguma forma de materialismo. Contudo, como vimos na citação acima, a consciência não é, em Sartre, o “resultado” ou um “produto” da realidade objetiva, premissa essa que inviabiliza a possibilidade de um eventual materialismo sartriano.

Sem que a consciência venha a ser uma espécie de produto do mundo material, aquela necessita deste para existir, pois somente na condição de estar dirigida a alguma coisa é que a consciência se afirma. Sem a transitividade (ou intencionalidade, para usar a terminologia fenomenológica) para um objeto, a consciência seria uma espécie de consciência de nada, o que seria um absurdo. Tal equacionamento da questão revela uma preocupação em inscrever o problema da antropologia filosófica no plano da realidade mundana, da existência situada no aqui e agora, descartando as descrições essencialistas da relação homem e mundo, critérios esses que, somados a vários outros que não cabem ser apontados neste trabalho, caracterizam o existencialismo sartriano como uma filosofia da concretude.

Repondo o problema no plano da mimesis poética (aqui, no caso, a poética de Cabral), que é o correlato estético do que representa, no plano gnoseológico, a relação sujeito e objeto, podemos esquematizá-lo da seguinte forma: 1- na poesia de João Cabral o eu poético surge como uma espécie de “eu poético intencional”, algo equivalente à consciência posicional da fenomenologia sartriana. 2 – o eu lírico, assim manifestado (ou melhor seria dizer, ocultado), acarreta o realçamento da realidade concreta. Esses dois pontos encontram-se presentes, em estado germinal, no livro *O engenheiro*. Adiante, vejamos, isoladamente, cada um desses tópicos.

Como uma janela aberta para a realidade, a poesia de Cabral recusa-se a apresentar o mundo sob o ponto de vista da interioridade subjetiva. Isso não quer dizer que sua poesia prescindia da subjetividade, o que seria absurdo. No entanto, a forma de aparição dessa subjetividade encontra-se no próprio objeto ou, se quisermos, na perspectiva a partir da qual o objeto é apresentado.

Muito acertadamente, Marta Peixoto, em seu *Poesia com coisas*, chama a atenção, em passagem na qual recorre a Emile Benveniste, para a impossibilidade de se falar da supressão do eu poético na poesia cabraliana ainda que, em parte de sua obra, encontremos poemas sem

nenhum pronome pessoal referente a quem narra ou observa. No entanto, como explica Emile Benveniste, a subjetividade é inerente à linguagem e não se manifesta exclusivamente nos pronomes pessoais mas também em palavras que deles dependem, “que organizam as relações espaciais e temporais à volta do 'sujeito' tomado como ponto de referência: 'isto, aqui, agora', e suas numerosas correlações: 'aquilo, ontem, no ano passado, amanhã' etc. [...] Mesmo quando o *eu* desaparece, não se elimina a subjetividade da linguagem poética de João

Cabral, que persiste como a parte submergida, menos evidente, do eixo eu-objeto. (PEIXOTO, 1983, p. 12-13)

Sendo assim, fica claro por que a poesia de Cabral se mostra intencionalmente votada a uma representação da concretude e em que medida a adoção de um eu poético análogo à consciência posicional fenomenológica propicia uma maior ênfase no enfoque da realidade. Repetimos, contudo, que esse procedimento não se realiza totalmente em *O engenheiro*, embora em muitos de seus poemas ele já se encontre anunciado. Encontramos, a esse respeito, várias metáforas do que, a nosso ver, configura tal anúncio. Abaixo, um breve comentário sobre uma pequena amostragem dessas imagens.

Na segunda estrofe de “O fim do mundo”, temos:

Me deram uma maçã para lembrar
a morte. Sei que cidades telegrafam
pedindo querosene. O véu que olhei voar
caiu no deserto. (MELO NETO, 1994b, p.71)

Em estreita afinidade com “Paisagem zero”, esse poema também se refere à morte. Lá, a “terra varrida de defuntos”. Aí, o próprio “fim do mundo”. Em ambos os casos não encontramos o tema da morte abordado sob a forma de pura negatividade, mas sim como estágio de uma construção posterior ou, no mínimo, um espaço que se abre para a projeção de um sonho futuro.

O véu torna a aparecer nesse poema. Essa é a terceira ocorrência por nós identificada. Na primeira delas (a que vimos anteriormente em “O sim contra o sim”), o eu lírico faz uma observação acerca da poesia de Augusto dos Anjos que apresentaria o mundo de maneira “velada”. Na segunda ocorrência (“O engenheiro”) temos, manifestado, o que vem a ser o próprio ideal do engenheiro: “o engenheiro pensa o mundo justo,/mundo que nenhum véu encobre.” (MELO NETO, 1994b, p. 70). Essas duas ocorrências já guardam relação entre si: Augusto dos Anjos aparece ainda como representante do lirismo de expressão e corresponde ao “filtro” de emoção lírica por onde a realidade passa antes de encontrar a definitiva expressão poética. O projeto do engenheiro, que é o projeto da poética cabraliana, almeja a imagem desvelada do mundo que, seguindo nosso raciocínio, é o mundo apresentado sem a participação da filtragem subjetiva. O trecho acima transcrito possui valor anunciador porque o eu poético vê voar o véu que cai no deserto, imagem que, pelo nosso viés de análise, indica tanto o abandono de um fazer poético estabelecido pela tradição (o fim de um mundo) como a abertura de um novo espaço (o deserto) de projeção ou edificação de uma nova poesia, aquela sonhada pelo engenheiro-Cabral. Daí o eu poético, no mesmo poema em questão, encerrar a última estrofe afirmando: “Em vez de juízo final a mim me preocupa/o sonho final”.

Por fim, um breve comentário sobre o verso “me deram uma maçã para lembrar a morte” promoverá o encerramento (porém não o esgotamento) da discussão sobre o eu poético em João Cabral e a abertura para o tópico seguinte sobre o significado da linguagem concreta na poesia do autor pernambucano.

A última estrofe do poema “As estações”, ainda do livro *O engenheiro*, corresponde à seguinte passagem:

Na fruta sobre a mesa
 procuro um verso
 que revele o outono;
 procuro o ar
 da estação; imagino
 um freixo; exercito
 truques, palavras
 (ante a fruta madura
 na beira da morte,
 imóvel no tempo
 que ela sonha parar). (MELO NETO, 1994b, p. 73)

Associado ao verso anteriormente citado (“deram-me uma maçã para lembrar da morte”), é possível perceber como um objeto posicionado frente ao eu lírico é “responsável” pela concretização de uma ideia. Tudo se passa como se a maçã, por força de uma transfiguração estética, viesse a ser a própria morte “concretizada” ou, no outro caso, a “presentificação” do outono que, em nenhum momento, precisou ser evocado mnemônica ou afetivamente pelo eu lírico que, ao contrário, contenta-se em dirigir-se intencionalmente para o objeto a fim de fazê-lo “dizer”, por sua própria “dicção”, o seu discurso de coisa, tal como podemos observar, de forma já bastante desenvolvida, na obra *Educação pela pedra*, objeto do próximo tópico.

2.2 A educação para o concreto.

Temos reiterado, ao longo deste trabalho, que concreto é um termo que, a rigor, só pode ser aplicado ao mundo das coisas. Um poema só pode ser concreto, digamos, por “intenção”. Isso porque, já apresentamos esse argumento no capítulo anterior, a poesia é um sistema representacional e, enquanto tal, refere-se a uma realidade preexistente. Logo, todo poema pressupõe, como pano de fundo, a realidade, sem a qual sua existência tornar-se-ia impossível de ser, sequer, pensada.

É ainda das páginas de *O ser e o nada* que extraímos a seguinte observação que Sartre faz sobre o termo em discussão: “[...] o concreto é uma totalidade capaz de existir por si mesma. Husserl também pensa assim: para ele, o vermelho é uma abstração, porque

a cor não pode existir sem a figura. Ao contrário, a “coisa” espaço-temporal, com suas determinações todas, é um concreto” (SARTRE, 1997, p. 43).

A palavra não pode existir sem a realidade a que ela se refere. Nesse sentido, nenhum poema é concreto *strito sensu*. Malgrado tal impossibilidade ontológica, a poesia e, em especial, um determinado tipo de poesia (cujos poetas aqui estudados são uma amostragem), tem por intenção “imitar” o estatuto de concretude que, em princípio, é do domínio da coisa e não da palavra. Só podemos fazer tal asserção e, mais do que isso, tomá-la como pressuposto de todas as afirmações de nossa tese se admitimos, como estamos fazendo, que a poesia é um tipo de arte mimética.

Vimos no capítulo anterior dedicado a Augusto dos Anjos que é próprio do discurso poético a tendência à singularização da experiência. Observamos, na esteira da análise de Octávio Paz, que tal direcionamento, constitutivo da imagem poética, diferencia a poesia de outras formas de discurso, como o científico, que tende para a abstração conceitual.

Lembramos também, que, embora seja constitutivo da palavra poética a tendência à singularização em vez da abstração, as poéticas da concretude caracterizam-se pela maior ênfase, tanto temática quanto linguística, que dão aos referentes da mundanidade e da concretude. Nos dois casos (a abordagem temática e a elaboração da linguagem) está em jogo a intenção de mimetizar a realidade concreta, e os expedientes envidados para tal intuito fazem desse tipo de poesia algo diametralmente diverso da poesia de identificação mais romântica (no sentido de ser ela mais comprometida com o real sob a perspectiva da imaginação) ou simbolista (cuja elaboração linguística do mundo prima pela evocação mais do que pela presentificação da realidade), por exemplo.

O poeta João Cabral de Melo Neto tinha bastante consciência do seu ofício e exercia sob sua poesia uma constante vigilância e direcionamento intelectual a fim de torná-la cada vez mais “concreta”. Sob o auspício desse projeto, trabalhou para limar de sua obra tanto a marca surrealista presente em seu primeiro livro *Pedra do sono* quanto a carga expressiva, marca da poesia lírica tradicional, que pouco a pouco foi sendo substituída por uma presentificação do mundo em que a influência da subjetividade, embora não tendo sido suprimida, manifesta-se pelas perspectivas pelas quais as coisas são apresentadas.

Este tópico versará sobre os modos de concretização poética da realidade na poesia de João Cabral de Melo Neto observados no livro *Educação pela pedra*, obra que

assinala, a nosso ver, a consolidação do projeto de poesia do autor que já vinha sendo posto em prática desde *O engenheiro*.

No trecho da entrevista abaixo, o autor discute o tema da concretude na poesia:

[...] A poesia é uma linguagem para os sentidos (linguagem afetiva), conotativa e não denotativa. Na poesia o conceitual é perigoso, embora não possa nem deva ser excluído. Há perigo de fazer-se prosa metrificada. Gosto imensamente daquele verso de Drummond: 'Há um cão cheirando o futuro'. Aí o poeta contornou o conceitual, concretizando o abstrato. Futuro – palavra conceitual – deixou de sê-lo quando concretizada pelo verbo 'cheirar'. De outro modo cairia no prosaico, tal se disséssemos: 'Há um sujeito imaginando o futuro'. A poesia deve usar palavra concreta ou concretizar o abstrato. Se não houver palavra abstrata exata, concretizar como C.D.A. A poesia é a presentificação de uma coisa. A imagem poética tem que ser um objeto, como a palavra. (MELO NETO in MAMEDE, 1987, pp. 135-136)

As últimas frases do trecho acima transcrito quase que poderiam se passar por uma declaração extraída de algum trecho da *Teoria da poesia concreta* dos irmãos Campos e de Décio Pignatari. Contudo, muito embora *Educação pela pedra* tenha sido concebido num momento (entre 1962 e 1965) em que a vanguarda concretista já havia instaurado suas polêmicas nos meios literários de então (vale lembrar que o movimento é lançado oficialmente em 1956 com a 1ª Exposição de Poesia Concreta realizada em São Paulo) e, malgrado a boa acolhida que tiveram os concretistas pelo próprio João Cabral de Melo Neto a quem consideravam uma espécie de precursor, a ambição por uma concretude poética em João Cabral de Melo Neto em nenhum momento assume a feição experimental dos poemas concretistas, o que indica que a visão do autor sobre a questão não era a mesma compartilhada pelos poetas paulistas.

Baseado nas conclusões a que podemos facilmente chegar a partir da leitura dos poemas de Cabral, percebemos que, ao considerar a palavra objeto (ver citação da entrevista acima), o entrevistado ainda resguarda a essa declaração um sentido metafórico que o movimento concretista cuidou de desconsiderar a fim de, programaticamente, fazer um utópico aproveitamento objetal da palavra.

No que diz respeito a esse ponto discordamos da afirmação de Marta Peixoto presente em seu *Poesia com coisas* cuja seção 7 de seu livro é dedicada a uma valiosa análise de *Educação pela pedra* tendo em vista alguns procedimentos poéticos responsáveis por incutir concretude na poesia. Eis a afirmação a que nos referimos: “Em segundo lugar, os concretistas, tomam a palavra metaforicamente como coisa, sem deixar que o sentido predomine sobre seus outros aspectos, palavras-coisas com dimensões 'verbivocovisuais' que se conjugam no poema pelo método da justaposição” (PEIXOTO, 1983 p. 175)

No capítulo posterior desta tese, veremos que faz parte de toda vanguarda incluir em seu programa objetivos que são sabidamente impossíveis pelos próprios atores que os professam. Tal aparente paradoxo ocorre devido ao caráter utópico inerente a todo movimento vanguardista. Porém, isso não nos faculta concluir que projetos como o de fazer da palavra um objeto tenham sido algo afirmado “metaforicamente” pelos idealizadores da Poesia Concreta. Ao contrário, tanto no âmbito da discussão teórica quanto no da experimentação poética, o ideal da palavra-objeto foi algo deliberadamente encampado e sistematicamente perseguido pelos poetas mentores do movimento.

Em João Cabral não há, todavia, o propósito de equacionar, no poema, as “camadas” semântica, sonora e visual da palavra colocando-as em pé de igualdade. Em linguagem concretista, o poeta pernambucano não faz uso do espaço “verbivocovisual” em sua poesia. Ainda que o reinado do semântico não seja absoluto no texto de Cabral, é ainda o fator referencialidade que carrega os demais expedientes poéticos que giram em torno do realçamento dos outros estratos (sejam óticos sejam sonoros) que compõem o poema. Só para dar um exemplo, o sentido da estruturação estrófica dos poemas de *Educação pela pedra*, como bem observou Marta Peixoto no livro acima mencionado, corresponde a uma imitação do modo de ser da pedra, pois “a aparência visual das estrofes quadradas ou retangulares [...] confere uma dimensão semântica ao espaço gráfico: os poemas demonstram a presença sólida que neles se tematiza, em seu impacto visual tão diferente do das colunas esguias de quadras ou estrofes mais longas que compunham as coletâneas anteriores.” (PEIXOTO, 1983, p. 180)²⁴

As considerações precedentes tornam a nos levar diretamente ao problema da mimesis que já pode ser vista sob os seguintes prismas: é preciso considerar, como já dissemos, o apriorismo da realidade sobre a linguagem se quisermos que esse conceito tenha validade no que tange à elucidação das relações entre linguagem artística e realidade. Por outro lado, para esse mesmo efeito, a *mimesis* não pode ser concebida como decalque direto das imagens da realidade (interpretação essa que, como vimos no capítulo anterior, é vetada pela *Poética* aristotélica), o que descaracterizaria qualquer sistema representacional em questão como efetivamente artístico. Para que possua valor estético uma linguagem deve, necessariamente, fazer “estranhar-se” com relação à própria imagem com a qual se relaciona. Ora, esse campo de tensão instaurado entre arte e mundo e que se afirma pelo jogo do “dar a ver” a realidade embora enviesando a via de acesso direta a ela é que

²⁴ A relação Cabral– Poesia Concreta será retomada no final deste capítulo.

confere precisão conceitual ao termo mimesis. Sobre esse ponto, convém nos demorarmos um pouco mais.

Ao dizer que “a fidelidade ao concreto e, de certo modo, a própria mimese começam na articulação da estrutura verbal do poema” (1997, p. 23), José Guilherme Merquior chama a atenção para o equívoco da interpretação “realista” da mimesis concebida como um processo que “espelha a aparência sensível da realidade, a camada factual e empírica do processo histórico, tal como acontece nos romances de Balzac, Stendhal e, uma geração depois, de Flaubert” (MERQUIOR, 1997, p. 31).

Sem adentrarmos na discussão levantada por Merquior sobre mimesis (ou “mimese”, como prefere grafar o autor) “interna” e mimesis “externa”, o que nos levaria um pouco além do nosso atual propósito, o que interessa pensarmos a partir do texto que prefacia o seu *Astúcia da mimese* é que, antes que uma apresentação da realidade, o que toda arte realiza é uma recriação dela, daí termos mencionado anteriormente o “enviesamento” do caminho que vai dar a ver o mundo. Isso só é possível se considerarmos (aqui também de acordo com Merquior) que a ideia de mimesis não somente não implica na exclusão da autonomia da arte como, na verdade, ambas se interdependem.

A verdadeira obra de arte é autônoma porque joga livremente com uma lógica própria que não necessariamente aquela dentro da qual a realidade está organizada. Essa mesma obra de arte é mimética porque não pode prescindir da realidade, que a implica de diversas maneiras. A arte se move, portanto, na complementaridade dessas duas noções: autonomia e mimesis.

Na perspectiva, portanto, da representação indireta da realidade a partir de sua reconstrução poética, a poesia de Cabral no livro aqui discutido afirma sua mimetização do real desde o próprio título. *Educação pela pedra* aponta para a dupla articulação da mimesis no sentido clássico: como conhecimento e como representação artística. O vocábulo pedra, por sua vez, não se esgota em quaisquer de suas acepções encontradas no dicionário e passa a assumir o papel de portador de uma ou mais propriedades do ser.

Tudo se passa como se, na intenção de se reportar ao mundo, o discurso poético de Cabral tivesse de escolher um modo de acesso privilegiado a ele. Tal como nos primórdios do pensamento ocidental os filósofos pré-socráticos elegeram uma *arché* constitutiva do cosmos, sendo esta simbolizada por um elemento natural (a água para Tales, o ar para Anaxímenes, o fogo para Heráclito), *mutatis mutandis*, a via de acesso ao ser encontrada pela obra poética em questão foi a pedra. Assim como, para aqueles

filósofos, o elemento da natureza transcendia a significação de mero dado da *physis*, em Cabral pedra ultrapassa o seu sentido denotativo na medida em que concretiza algo abstrato que é a propriedade da concretude, hipostasiada à condição de modo de ser privilegiado da própria realidade.

Isso posto, mimetizar a realidade, tarefa que caberá ao discurso poético, significará manter a tensão significativa com esse atributo haurido do ser, tarefa que será levada a cabo por meio de uma apropriação dessa propriedade pela linguagem: “a pedra dá à frase seu grão mais vivo”, diz o eu poético do poema “Catar feijão”:

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluvante, flutual,
açula a atenção, isca-a como o risco (MELO NETO, 1994c, p. 347)

Em algumas passagens da obra *Educação pela pedra*, Cabral lida com o antagonismo direto entre o universo da realidade humana e o mundo da concretude representado pela pedra. Sob o embate entre esses dois reinos distintos está tematizado o conflito entre a finitude e a perenidade, o homem e a pedra.

Tal conflito vige em função da prerrogativa de que tudo o que é da esfera do humano ambiciona igualar-se ao modo de ser da pedra. Isso significa, entre outras coisas, a utópica ambição de driblar a finitude intrínseca à existência humana a fim de atingir a durabilidade representada pelo símbolo pedra. Em outras palavras e aproveitando a paronímia dos termos, tudo se passa como se houvesse, como escopo do projeto humano, a intenção de absorver a “dureza” da pedra a fim de alçar a “durabilidade”, ou seja, transcender a finitude e vencer o tempo.

Dessa forma, certos poemas de *Educação pela pedra* resgatam uma ancestral simbologia, como nos mostram as considerações do filósofo Mario Ferreira dos Santos acerca da pedra enquanto símbolo religioso em seu *Tratado de simbólica*:

[...] há, nas manifestações religiosas dos povos, uma homenagem prestada às pedras em geral, pela sua solidez, pela sua resistência, pela sua perduração, pela sua vitória sobre o tempo. Encontramos as pedras nos marcos, nas homenagens à divindade, nos templos, etc. A solidez da pedra permite simbolizar o que vence o tempo, pois o que desejamos que perdure deve ser feito com **pedra sobre pedra**. Encontramos um culto à pedra, e toda uma simbólica correspondente, como o vemos nas hermas dos gregos, no **Júpiter lapis**, e, em povos primitivos, nos marcos dos caminhos com formas fálicas, nos montes de pedra etc. A simbólica é sempre da solidez, da duração, da vitória sobre o tempo, da firmeza inabalável, atributo da divindade de que a pedra participa. (SANTOS, 1964, 203-204: grifos do autor)

Voltando ao aproveitamento dos elementos teóricos de *O ser e o nada* que tão úteis nos foram para a interpretação do eu lírico de João Cabral como modalidade poética da consciência posicional fenomenológica, aqui lançaremos mão de um par de conceitos da obra em questão que nos auxiliará no desenvolvimento de nossa análise. Trata-se das noções sartrianas de *Em-si* e *Para-si*.

Grosso modo, *Em-si* e *Para-si* são a formulação terminológica sartriana para a dicotomia homem e mundo. O *Em-si* é a realidade concreta, o ser. Sua característica principal é possuir uma identidade consigo mesmo, ser pleno. Do ser pode-se dizer que ele é. O *Para-si*, por seu turno, é a realidade humana concebida como inacabamento, como constante “falta”. O *Para-si* é o nada no sentido de que, para a realidade humana, jamais é possível dizer que ela “é” alguma coisa, uma vez que é constitutivo do *Para-si* possuir uma irremediável fissura interna, uma constitutiva impossibilidade de completude. Do *Para-si* não se pode dizer que “é” já que sua realidade consiste em nunca definir-se por completo, por isso é sempre um projeto de ser, uma tentativa de equiparar-se ao estatuto do *Em-si*, cuja característica, lembrando o que dissemos anteriormente, é a plenitude, a identidade consigo mesmo.

O *Para-si*, que é o nada, almeja o ser, o *Em-si*. O homem aspira pela identidade mas esbarra sempre com uma falta interna que nunca se fecha. Isso ocorre porque, entre um e outro, há uma incompatibilidade ontológica. O homem só é o que ele é, um ser de liberdade e escolha, devido à sua estrutura de nada, ou seja, pelo fato de ser *Para-si* e não *Em-si*. Ora, de uma pedra pode-se dizer que ela é porque, não havendo uma falta que lhe seja intrínseca, jamais precisará lançar-se no mundo em busca de seu “acabamento”. Sua essência-pedra é algo dado, definido. O mesmo não ocorre com o *Para-si* que, uma vez no mundo, depara-se com a ausência de sentido em seu âmago (fonte da angústia) e sente a necessidade de engajar-se na busca por algo que o justifique. Para isso, assumirá identidades às quais tentará aderir na vã tentativa de soldar a falta interna de que é feito. Assim, dirá de si mesmo, por exemplo, “sou escritor” e quererá ser uma espécie de coisa-escritor, como se uma suposta essência-escritor pudesse preenchê-lo da mesma maneira que uma pedra está “preenchida” pelo seu ser-pedra. Para Sartre esse é o sonho do *Para-si* que, embora esteja de antemão fadado ao fracasso, é o que o constitui enquanto ser de liberdade, para sempre condenado à eterna busca por um significado de si.

Do poema homônimo do título do livro com o qual ora nos ocupamos, temos como primeiro bloco estrófico:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;

captar sua voz inenfática, impessoal
 (pela dicção ela começa as aulas).
 A lição de moral, sua resistência fria
 ao que flui e a fluir, a ser maleada;
 a de poética, sua carnadura concreta;
 a de economia, seu adensar-se compacta:
 lições da pedra (de fora para dentro,
 cartilha muda), para quem soletrá-la. (MELO NETO, 1994c, 338)

O que o trecho transcrito assinala é a captação do ser-pedra por três das várias dimensões do fazer humano: a dicção, a moral, a poesia e a economia. De um lado o mundo humano e suas esferas culturais e, de outro, um símbolo da natureza que, no caso do poema em questão, representa o próprio princípio da realidade enquanto concretude (*Em-si*).

Se tomarmos, portanto, o símbolo pedra como representação do *Em-si* sartriano e o mundo humano como representação do *Para-si*, veremos que, malgrado a impossibilidade de identificação entre ambos (entre o homem e a coisa, há, na visão de Sartre, uma incompatibilidade ontológica), tudo se passa como se o *Para-si* tivesse elegido os atributos da pedra (concretude, resistência, densidade etc.) como valores desejáveis e tivesse efetivamente inserido a aquisição do modo de ser da pedra em seu desiderato existencial.

No segundo bloco do mesmo poema encontramos passagens que revelam uma espécie de entrosamento entre o homem e realidade na medida em que, no Sertão, a pedra nada ensina, uma vez que, lá, o homem já possui a pedra entranhada na alma.

Outra educação pela pedra: no Sertão
 (de dentro para fora, e pré-didática).
 No Sertão a pedra não sabe lecionar,
 e se lecionasse não ensinaria nada;
 lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
 uma pedra de nascença, entranha a alma. (MELO NETO, 1994c, p. 338)

Várias veredas interpretativas abrem-se diante das possibilidades de leitura dessa passagem. Optaremos por aquela que apresenta a ideia de sertão como um símbolo de um *locus* privilegiado da experiência humana, especialmente pelo fato de ele representar um estreitamento do espaço entre o eu e a realidade natural que possibilita, a partir disso, uma espécie de isomorfismo entre a exterioridade da realidade física e a interioridade subjetiva e, conseqüentemente, a utópica realização, se não da definitiva identificação entre *Para-si* e *Em-si*, pelo menos de uma solução isomórfica entre ambos.

Conhecemos vários casos, em nossas letras, de abordagens literárias sobre o sertão. Em seus momentos mais exitosos, tais abordagens conseguem driblar o risco de tratar essa realidade cultural e geográfica, tão característica de nosso país, sob a

perspectiva do mero registro documental ou do panfletarismo de denúncia. O caso de Guimarães Rosa (em especial o *Grande sertão: veredas*) e o de Graciliano Ramos (*Vidas secas*) tipificariam as felizes soluções literárias em que o sertão, sem deixar de referir-se a uma realidade social localizável, serve de palco para a encenação de questões muito mais universais e transcendentais ao universo empírico a que se referem.

Em ambos os casos, os protagonistas dos respectivos romances experienciam, no íntimo de suas situações de homens no mundo, uma espécie de abismamento existencial (ou seja, veem-se forçados a refletir sobre suas condições de seres viventes) que possui relação direta com o mundo (sertão) em que estão inseridos. Por ser o sertão roseano um *locus* ficcional (e também geográfico) de dimensões metafóricas muito amplas²⁵, o jagunço Riobaldo é muito mais prolífico em questões existenciais ao passo que, em *Vidas secas*, a monotonia da representação espacial impacta diretamente sobre a estreiteza de pensamento do retirante Fabiano. Nas duas situações, contudo, o sertão exige daquele que o vive o abismamento em si mesmo. Como diz Riobaldo: “Sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que sou muito do sertão? **Sertão: é dentro da gente.**” (ROSA, 2001, p. 24: grifo nosso)

Tal tipo de relação, que envolve eu e realidade exterior num processo de espelhamento reflexivo, interfere diretamente sobre o problema da linguagem. Tanto no romance de Graciliano quanto no de Rosa, seus protagonistas, pela força da pena de seus autores, forçam a linguagem a radicalizar seu poder de mimesis tal como já a anotamos: como representação do real e como autonomia da linguagem, concomitantemente.

A seguinte passagem de Luiz Costa Lima em seu *Lira e antilira*, vem corroborar parte de nosso pensamento ao aproximar João Cabral de Melo Neto e Graciliano Ramos:

Na literatura brasileira não há sintonia maior que a existente entre as obras de Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto²⁶. Mais que identificações exteriores, os liga a maneira como usam a palavra e o humanismo ativo subjacente. Humanismo, que não se confunde com o liberal, de procedência renascentista, humanismo ativo que percebe não basta sentir o homem, exercer, como dizem alguns, a empatia sobre ele, para que algum resultado surja desse mergulho. O humanismo ativo de Graciliano e Cabral – de que este é mais consciente – importa na pragmatização da palavra. Do ensinar pela palavra, sem entretanto, nesta imiscuir qualquer fácil didatismo. Pragmatismo, eliminação de

²⁵ As seguintes passagens do *Grande sertão: veredas* ilustram um pouco a relação dimensão do sertão e aprofundamento reflexivo: “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador [...]” (ROSA, 2001, p. 24). “[...] sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar.” (ROSA, 2001, p. 41). “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera, digo.” (ROSA, 2001, p. 302). “O senhor toda-a-vida não pode tirar os pés: que há de estar sempre em cima do sertão [...] Porque o sertão se sabe só por alto.” (ROSA, 2001, p. 548)

²⁶ No ensaio de Ferreira Gullar sobre Augusto dos Anjos (conferir o uso que dele fizemos no capítulo anterior), este último é aproximado não apenas de Cabral como, também, do autor de *Vidas secas*.

ornatos, mesmo que tivessem efeito literário, de frase curta, para que nela não mais caiba que o estrito humano e as coisas estritas que ele toca.[...] Já a matéria “do que falo”, é isocrônica à primeira [refere-se o autor à matéria do “com o que falo”], pois a participação com o Nordeste se dá, antes de tudo, pela constituição do tecido da linguagem. É pela linguagem que escolhe e pelo modo como a manipula que o autor manifesta sua opção. A linguagem magra é a maneira de assumir o Nordeste, embora sua exploração interna leve a expressão a conter mais do que o existente neste seu núcleo temático (LIMA, 1968, pp. 388-389)²⁷.

Como já é possível perceber, os personagens de Graciliano e de Guimarães Rosa são forçados a aprenderem com o sertão, seja porque a miséria impele Fabiano ao limite de sua condição humana e, já no umbral da animalidade, o faz defrontar diretamente com o problema de o que é ser homem; seja porque, cenário do embate entre as forças cósmicas (o bem e o mal, o amor e o ódio, guerra e paz, deus e o diabo etc.), Riobaldo, nas recordações de seu itinerário existencial, é levado a refletir profundamente sobre o sentido da vida. Em ambos os casos, a linguagem protagoniza a história seja na “isocronia” com relação à realidade, a que se refere Costa Lima, seja na criação de uma “nova língua” que pudesse encorpar com frescura e vitalidade a profundidade das reflexões de Riobaldo. Acerca dessa questão, vale conferir o interessante comentário do teórico Vilém Flusser sobre a obra de Guimarães Rosa:

O português ressurgiu do seu sono de duas direções absurdamente incongruentes: do sertão e das bibliotecas. É como se tivessem guardado a língua de Cícero e de Camões simultaneamente em estufa e em geladeira para conservá-la. No sertão o português retomou contato com a natureza bruta e, com a assistência de elementos índios e bantus, ensaiou como que uma terceira primitividade. (FLUSSER, 2002, p. 157)

O poema “Educação pela pedra” perfaz-se, a nosso ver, sob o mesmo pano de fundo da relação homem-mundo-linguagem que a obra dos dois romancistas acima mencionados apresenta. No primeiro bloco o mundo é focado, metaforicamente falando, sob o prisma da pedra, o que significa dizer que, naquele momento, o homem (representado pelas suas realizações: a poesia, a economia, a dicção etc.) é colocado numa “abertura” diante do ser que se manifesta pela qualidade da concretude, simbolizada pela pedra. Tal “abertura”, por sua vez, coloca o *Para-si* diante de uma promessa de vitória sobre sua própria condição temporal, na medida em que, ao visar o modo de ser do *Em-si* (“frequentar” a pedra e tomar-lhe suas “lições”), o que o *Para-si* deseja é deixar de ser

²⁷ No trecho acima o crítico literário maranhense não se refere ao poema que ora analisamos, muito embora se refira ao “ensinar pela palavra”, trecho que nos remete diretamente às lições da pedra no poema em questão. O comentário de Luiz Costa Lima refere-se ao poema “Graciliano Ramos” do livro *Serial*. Isso justifica a presença das expressões “do que falo” (presente na citação do autor) e “com o que falo” (presente em nossa interpolação explicativa). Trata-se de referências ao poema mencionado.

nada para tornar-se ser, fato este que, na filosofia sartriana, indica algo que possui fundamento em si mesmo, que não é livre para inventar um sentido para si.

A segunda estrofe, cuja oposição à primeira é dada pelo fato de, nela, a pedra “não ensinar nada”, apresenta o homem em cuja alma encontra-se uma pedra entranhada. Da forma como conduzimos nossas reflexões, chegamos a uma dupla via de abordagem do tema do homem no sertão que, agenciando questões similares, propõe abordagens distintas. Em uma (*Vidas secas*) a pedra que entranha Fabiano engasga-o. É a drummondiana pedra no meio do caminho entre o ser-homem e o devir-bicho. Nesse sentido, seu aprendizado é, de fato, como bem observou Costa Lima, o árido aprendizado de um humanismo sem “fácil didatismo”, pois a pergunta “o que é o homem” força-o a vivê-la nos limites de sua própria desfiguração. No *Grande sertão*, o aprendizado pela mundanidade, embora também comporte a fústica angústia da insuficiência da inteligência humana diante das grandes questões universais, o conflito de Riobaldo é menos o da impossibilidade de articular as questões (ou seja, a pedra, aqui, não é de “engasgar”) do que a de formulá-las em demasia. Nesse caso, o sertanejo-filósofo não está menos isomorficamente integrado ao seu sertão, uma vez que, ao contrário do de Graciliano, o sertão roseano compreende a profundidade, a prodigalidade de mistérios e não a escassez do seco agreste nordestino ficcionalizado em *Vidas secas*.

Isso posto, a segunda parte do poema “Educação pela pedra” participa, segundo nosso ponto de vista, das duas soluções acima comentadas. Ela indica, ao mesmo tempo, tanto o sertanejo tartamudo, truncado, quanto o homem que fala, fluentemente, a língua-pétreia do sertão. Em outras palavras: por um lado podemos ler a segunda estrofe do poema como uma resolução “negativa” que aponta para o verbo abortado na boca do sertanejo cuja conformidade com o *locus* onde se insere consiste em que, também nele, a aridez impede o florescimento da vida e desertifica tudo ao redor (a palavra morre na boca do sertanejo como a vida morre no solo árido do chão do sertão). De outro lado teríamos a via interpretativa “positiva” que sugere lermos o poema como a indicação de que a pedra entranhada na alma corresponde a uma perfeita integração entre eu e realidade, de tal maneira que não haveria mais nada o que a pedra pudesse ensinar uma vez que o homem já seria, ele mesmo, um porta-voz do ser, posto que ele seria feito da mesma matéria do mundo e com ele estaria (ainda que utopicamente) integrado.

Tal discussão remete-nos diretamente ao segundo poema do livro *Educação pela pedra*, “O sertanejo falando”:

A fala a nível do sertanejo engana:
 as palavras dele vêm, como rebuçadas
 (palavra confeito, pílula), na glacê
 de uma entonação lisa, de adocicada.
 Enquanto que sob ela, dura e endurece
 O caroço de pedra, amênoa pétrea
 Dessa árvore pedrenta (o sertanejo)
 Incapaz de não se expressar em pedra.

2

Daí porque o sertanejo fala pouco:
 as palavras de pedra ulceram a boca
 e no idioma pedra se fala doloroso;
 o natural desse idioma fala à força.
 Daí também porque ele fala devagar:
 tem de pegar as palavras com cuidado,
 confeitá-las na língua, rebuçá-las;
 pois toma tempo todo esse trabalho. (MELO NETO, 1994c, pp. 335-336)

Esse poema serve como uma espécie de adendo às considerações que fizemos acima sobre “Educação pela pedra”. O sertanejo a que se refere o eu poético é quase uma síntese da fala de Riobaldo – cujas palavras “vêm, como rebuçadas / (palavras confeito, pílula), na glacê” – juntamente com a de Fabiano: “daí porque o sertanejo fala pouco: /as palavras de pedra ulceram a boca”.

2.3 João Cabral e o concretismo.

Após tais considerações estamos aptos a finalizar (nunca é demais lembrar: sem pretensões de esgotamento) o tema da concretude na poesia de Cabral, não sem antes arrematarmos um ponto que servirá de fator de continuidade para o próximo capítulo deste trabalho. Trata-se da questão de ser João Cabral um predecessor da Poesia Concreta. Nem toda a amplitude da questão poderá ser aqui contemplada, uma vez que, para entendermos o aproveitamento que a vanguarda concretista fez da poesia de Cabral, é necessária a compreensão de certas estratégias de legitimação que são próprias da atitude vanguardista e que só serão comentadas na seção seguinte desta tese. Contudo, por um de seus aspectos, tão somente as discussões até então levantadas já nos dão subsídios para um exame adequado do problema, cuja solução por nós defendida pode ser assim sintetizada: a Poesia Concreta pode reivindicar de Cabral o espírito construtivista que inspirou a radicalização dos experimentos poéticos concretistas, porém não o ideal da palavra autossuficiente que serviu de motivo condutor da prática poética do concretismo ortodoxo e, também, embora

de maneira já relativizada, do pensamento posvanguardista do teórico e poeta Haroldo de Campos.

A nosso ver, Cabral foi precursor da virada construtivista na poesia brasileira, mas não da Poesia Concreta no sentido de uma poesia antirreferencial votada para uma utópica intenção de tornar absoluta a autonomia da palavra poética. Em outros termos, não vemos, presente em sua obra, qualquer vestígio de que a palavra, na poesia, seja “um objeto em e por si mesmo” e não um “intérprete de objetos exteriores” (CAMPOS et alii, 2006, p. 216)

No tocante a essa questão destacamos o breve ensaio de Ferreira Gullar intitulado “o inimigo da palavra” que sintetiza, com simplicidade e agudez, o problema a que ora nos reportamos. Relativiza o autor a tendência, em crítica literária, que superestima o valor do signo verbal em detrimento dos liames que o discurso poético mantém com a realidade vivida. Em suma, sua tese pode ser compreendida pelo seguinte trecho de seu comentário:

[...] Há certa verdade nisto: o poeta de fato bagunça um pouco o coreto da linguagem. Mas não para que as palavras se tornem perceptíveis. Desarruma-o para romper a crista verbal que impede o aflorar, na linguagem, da experiência viva. Um poeta pode até criar palavras mas não com o propósito de aumentar o volume dos dicionários, e sim para exprimir o novo. O mau poema é feito de palavras. O bom poema é feito contra as palavras.

O que dificulta a compreensão do fenômeno é que, para provocar o desaparecimento das palavras, o poeta tem que usá-las. E disso não há como sair. [...] (GULLAR, 1989, p. 42)

João Cabral de Melo Neto seria um dos poetas implicados no mal-entendido dessa “virada linguística” na medida em que, entre outras coisas, sua asserção poética “flor é a palavra flor” (presente em “Antiode”) teria sido erroneamente interpretada a partir da visão de que “[a]s coisas se transformam em palavras e as palavras se substituem à realidade” (GULLAR, 1989, p. 41)²⁸. Como se percebe na citação acima, segundo Gullar, tudo se passa como se, na poesia, a palavra devesse aspirar ao ideal da transparência (ou seja, devesse se deixar “atravessar” rumo à intuição direta da experiência do real) ao passo que a interpretação formalista (e também concretista) visaria ao ideal da opacidade da palavra poética: o chamar a atenção para as potencialidades empíricas do signo verbal.

Logo de início fica visível a recusa de Gullar a aceitar a redutibilidade do poema ao aspecto proeminentemente linguístico, ainda que, ao final, percebamos que ele

²⁸ Aí Gullar dirige-se, embora sem citá-los, aos poetas concretistas, provavelmente tendo em mente o texto de Décio Pignatari (presente em *Teoria da poesia concreta*) em que afirma: “O engenheiro viu as coisas claras. A “Antiode – Contra a Poesia Dita Profunda” marca o limite do descolamento da palavra-objeto (“flor é a palavra flor”) – e anunciaria a volta ao objeto no sentido concretista [...] (CAMPOS, et alii, 2006, p. 99)

não negue ser a palavra o material indispensável do constructo poético. Subjacente a essa declaração está uma visão teórica que entende caber ao poeta a tarefa de “superar” a língua a fim de que o poema resulte em algo mais que suas determinações materiais, pois, como diz Bakhtin²⁹, “o objeto estético cresce nas fronteiras das palavras”.

Com “objeto estético” Bakhtin não está se referindo à realização estritamente material da obra de arte já que, para esta, ele reservou o conceito de “obra exterior”. A grande limitação da “estética material” (leia-se: formalismo) residiria no fato de ela se ater ao estudo da obra exterior sem alçar a compreensão do objeto estético, tomando o primeiro como a realidade total da obra.

O objeto estético é a totalidade unificada de um conteúdo totalmente “encarnado” em uma forma. O conteúdo é composto de fragmentos da realidade que são “isolados” da existência e, quando ingressam na composição artística, ganham uma realidade única e acabada. Esses fragmentos de realidade pertencem, basicamente, a duas ordens: a ética e a cognitiva. O “ético” deve ser compreendido como os elementos situacionais da existência enquanto que o “cognitivo” faz parte do âmbito dos conhecimentos teóricos.

Nesse sentido, não há como escapar ao fato de que tudo o que o artista tem diante de si é o material e somente sobre ele é que se dirige sua atividade. No entanto, a depender da atitude do artista, dois tipos de objeto podem ser obtidos. O primeiro deles, no que diz respeito à poesia, consistiria em haurir da matéria verbal um “objeto” pretensamente autônomo no sentido de que suas significações decorreriam do imanentismo da sua realidade física. A esse estágio, digamos assim, da obra, Bakhtin chama de momento composicional, cuja característica consiste na ênfase sobre os elementos técnicos da arte em questão e dos aspectos físicos do material utilizado. Toda a fase mais radical da Poesia Concreta se insere, a nosso ver, nesse desiderato. Como Gullar também foi, ainda que por um curto período, um adepto do concretismo, podemos extrair de sua obra um exemplar do tipo de poesia a que estamos nos referindo³⁰:

²⁹ Aqui estamos nos referindo a uma passagem do texto “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” (cf. Referências) cujas ideias encontram estreita afinidade com a crítica de Gullar ao formalismo em poesia.

³⁰ Embora o poema em questão já pertença ao momento neoconcretista isso não invalida seu caráter exemplar pois o aspecto técnico-composicional permanece em destaque.

verde verde verde

verde verde verde

verde verde verde

verde verde verde erva (GULLAR, 2008, p. 102)

Note-se que o poema acima autoriza, praticamente, apenas uma possibilidade interpretativa que se depreende a partir da proximidade semântica e fonética entre as palavras “verde” e “erva”. A disposição visual concorreria para endossar tal parentesco destacando a “erva” do “verde”, sugerindo o engendramento daquela a partir da repetição deste, pois, afinal, da eliminação do “de” de “verde” e adição do “a” surge o vocábulo “erva”. Note-se que o elemento comum a ambos os vocábulos constitui um anagrama do verbo “ver”, numa espécie de autorreferência ao artifício fisionômico do poema que pede para ser “visto” menos que lido.

Esse tipo de composição se apoia na possibilidade de dotar a palavra da opacidade própria do objeto. Dito de outra maneira, o que tal poema reivindica é uma contemplação do seu próprio “corpo” assim como suas chaves interpretativas esgotam-se no desvelamento de suas estratégias composicionais. No caso em questão, o máximo de aproximação que podemos fazer com o mundo é visualizarmos a imagem de um gramado com uma erva em destaque, imagem esta sugerida, principalmente, pela carga semântica das palavras em questão.

Se se constitui um mérito do poeta a exploração das potencialidades das palavras, a sua limitação, seguindo a ótica bakhtiniana (e também a de Gullar em “o inimigo da palavra”), estaria em pretender fundar uma poética exclusivamente no âmbito composicional. No lado teórico da questão, é justamente o problema da redução da poesia às explicações composicionais que constitui a grande limitação do método formal: “E eis que no domínio da teoria da arte surge uma tendência no sentido de compreender a forma artística como forma de um dado material, e não mais como uma combinação nos limites do material [...]” (BAKHTIN, 1990, p. 18).

Isso posto, a segunda das posturas que o poeta pode assumir diante da palavra (sendo a primeira a tentativa de equiparação da palavra ao estatuto de coisa) é forçá-la à sua “superação”, assim como a atitude correlata do estudioso de poesia seria compreender o poema não de forma fíncada nas suas determinações específica e exclusivamente linguísticas, mas no seu entrecruzamento com o todo da cultura, do qual ela faz parte.

No que diz respeito à Poesia Concreta, a base empírica da arte verbal converte-se em campo de realização estética, coisa que não ocorre na poesia de Cabral. As fases do

movimento concretista assinalam a obstinação de seus mentores com o aspecto técnico do “artefato” verbal pois, da “fenomenologia” à “matemática da composição” (CAMPOS, *et alii* 2006, p. 133), o poema concreto estriba-se em pressupostos declaradamente formalistas, sobretudo quando, supostamente, rompem com a poesia discursiva, acarretando a dissipação conteudística, consoante a equiparação do semântico com as estratégias de visualidade.

Correlatamente ao pôr “entre parênteses” o mundo da cultura, operado pelo método formalista, o concretismo ortodoxo também fez *tabula rasa* dos componentes referenciais optando por uma participação “fisionômica” no mundo da vida, o que significa dizer que a forma poética é que se inscreve no universo das coisas (leia-se: o mundo tecnicizado, industrial, cibernético e da linguagem dos *mass media*) num claro convite para que a poesia deixe de ser um modo de expressão simbólica do mundo para ser um “objeto” dentro deste mesmo mundo.

Não é outra a ideia fundadora dessa mentalidade senão a crença na palavra como material, como coisa, noção comum entre formalistas e concretistas e alvo de discordância tanto de Bakhtin quanto de Ferreira Gullar.

[...] a natureza extra-estética do material (à diferença do conteúdo) não entra no objeto estético: não entram o espaço físico-matemático, as linhas e figuras da geometria, o movimento da dinâmica, o som da acústica, etc.; com eles se relacionam o artista-artesão e a ciência estética, mas não a contemplação estética em primeiro grau. É preciso distinguir claramente estes dois momentos: no processo de trabalho, o artista necessita relacionar-se com a física, a matemática, a lingüística, mas todo esse enorme trabalho técnico realizado pelo artista e estudado pelo esteta, sem o qual não existiria a obra de arte, não entra no objeto estético criado pela contemplação artística, ou melhor, na existência estética enquanto tal, no objeto último da obra: tudo isso desaparece no momento da percepção artística, como desaparecem os andaimes quando o prédio é construído. (BAKHTIN, 1990, p. 48-49)

Nesse sentido, a mimesis da poesia cabraliana nada tem a ver com a mimesis da vanguarda concretista. A palavra, em Cabral, imita menos a “fisionomia” do real do que “participa” dele mais intimamente. Vimos neste capítulo que a poesia do autor de *Cão sem plumas* propõe uma representação da realidade por meio de um severo enraizamento nela, coisa que ocorre, segundo nossa análise, por meio de uma redução fenomenológica da subjetividade tendo em vista um maior realce do mundo que é transfigurado esteticamente numa espécie de “contágio” de seus atributos mais fundamentais. Assim, a “fala” poética de Cabral assume a “dicção” da realidade que pretende acessar. Se essa realidade é a da concretude, o poeta elege o modo de ser dessa realidade e realiza, no seu discurso poético, a correlação com o mundo sobre o qual se dirige. Assim, aspectos de dureza, secura,

aridez, densidade e outros atributos da mundanidade atualizam-se na temática e na dicção cabraliana. E se há uma participação fisionômica (como a que observou Peixoto na associação entre os blocos estróficos e a forma da pedra) ela é parte dessa participação mais fundamental, e não o primeiro plano dela.

Com mais justiça é a adesão que estabelecem os concretistas a João Cabral não pelo critério da palavra-coisa, mas sim pelo da racionalidade do fazer poético. Nossa discussão em torno da obra “O engenheiro”, considerada aqui como protótipo da poesia de Cabral como um todo ou, mais especificamente, da parte da produção que mais o caracteriza, procurou dar a ver o valor que possui, em Cabral, o horizonte da justeza racional, sonho do engenheiro correlato do sonho do poeta. Vimos, também, que, no que diz respeito a esse quesito, Cabral desvia-se da corrente dominante na poesia brasileira predominantemente lírico-sentimental.

Nesse sentido, foi Cabral se não o primeiro a fazer da poesia uma prática racional e construtiva, pelo menos o primeiro a dar a essa problemática uma sistematicidade em nossas letras. É com ele que a poesia como *techné* da palavra assume consistência de diretriz de toda uma poética.

Techné, matriz da palavra técnica, era o termo usado pelos gregos para definir “todos aqueles processos que, mediante o emprego de meios adequados, permitem-nos fazer bem uma determinada coisa” (NUNES, 2000, p. 20). Pressupunha o ato da produção, como também o conjunto de regras que norteavam esse “fazer”, distinguindo-o de algo que se realiza aleatoriamente, sem o concurso de um “saber”. Assim, dentro dessa acepção, poder-se-ia incluir tanto o trabalho do político que dirige a pólis a partir de um saber determinado (a “arte” da política) quanto o indivíduo que se dedica à produção artística, como música, teatro, escultura, etc.

O termo *poiésis*, que também significa “produção, fabricação, criação” (NUNES, 2000, p. 20), diferencia-se de *techné* por uma “densidade metafísica e cosmológica” (NUNES, 2000, p. 20). Segundo o professor Benedito Nunes, esse termo, o mesmo que Aristóteles usou para se referir às artes de seu tempo, poderia ser empregado para designar, também, o ato divino da criação do universo, conforme a cosmologia platônica, segundo a qual um Demiurgo teria moldado a realidade sensível a partir das formas imutáveis do mundo das ideias, neste que teria sido o arquétipo do primeiro ato poético (e também mimético) por excelência: “A ação do Demiurgo, que fez do universo a sua obra, e que o gerou como artefato, foi o ato poético fundamental que os artistas

repetem ao impor à matéria, segundo a idéia que trazem na mente, uma forma determinada” (NUNES, 2000, p. 20).

A conhecida discussão levantada por Platão no Livro X da *República* apresenta a arte mimética como atividade inferior, na medida em que se ocupa com a representação de realidades que, em princípio, já são representações de uma realidade anterior, esta sim verdadeira. Se considerarmos que, para essa teoria, o estatuto da verdade encontra-se no mundo das formas arquetípicas, a arte ocupa um lugar desfavorável quanto à possibilidade de acesso à verdade, uma vez que sua condição é a de cópia da cópia, pálida aparência, portanto, das essências eternas.

Platão fala, no entanto, de outra ordem de “poetas”, que se diferenciariam daqueles a que nos referimos acima. Aqueles estariam mais próximos da condição do artífice: “Platão dá aos poetas uma posição privilegiada, separando-os dos *artífices*, tanto dos artesãos propriamente ditos quanto dos pintores e escultores, que trabalham com as mãos, usando a matéria” (NUNES, 2000, p. 23). O que definiria, portanto, essa condição privilegiada? É no diálogo *Íon* que o filósofo fala do poeta “inspirado”. Este estaria menos próximo do artífice (e, por esse motivo, da categoria da *poiésis*) do que do adivinho³¹, uma vez que a inspiração é uma espécie de intuição mística, resultado de uma experiência que independe totalmente das faculdades racionais e a elas se opõe. Devemos fixar aqui que, nesta experiência, o que está em jogo não é mais a categoria da *poiésis*, segundo Nunes, mas sim a

categoria religiosa do *delírio* (mania), que compreende três manifestações diversas: a *divinatória*, como a profecia e as previsões feitas pelos vãos dos pássaros ou pela inspeção das vísceras dos animais, oferecidas em holocausto; a das *purificações* do corpo e da alma e, finalmente a *inspiração* das Musas, que nenhum conhecimento técnico supre e à qual se devem todas as perfeições da poesia, quer a sua capacidade para recriar os feitos que merecem memória, quer a indispensável influência que ela exerce na educação da humanidade. (NUNES, 2000, p. 240)

Invocar esses conceitos, pertencentes aos primórdios do pensamento ocidental, no universo de nossa discussão, prende-se ao nosso intuito de demarcar o que talvez possa ser a origem do antagonismo entre a arte entendida enquanto trabalho submetido a regras (ou seja, a *techné* e a *poiésis*) e a noção de arte como inspiração, que, em Platão, está relacionada ao êxtase divinatório, no qual o poeta transcende o mundo sensível e alça voos para alcançar outras regiões onde vai buscar o conteúdo do seu canto.

³¹ Daí o termo “vate” que aproxima o poeta da arte do vaticínio.

Entre as vanguardas é possível identificar, em movimentos artísticos distintos, a encarnação de uma ou de outra das posições apontadas. No surrealismo, por exemplo, encontramos, *mutatis mutandis*, a ideia, presente no *Íon*, do poeta que transcende uma realidade configurada por convenções racionais e, através de processos que lembram os da magia (no caso de Platão, a “mania” – o delírio – e no caso do surrealismo, o sonho, a hipnose e a escrita automática), liberta-se do império da lógica e “recebe”, alheio à sua vontade e determinação, os ditames da composição de sua obra. Nas vanguardas e neovanguardas de índole mais construtivista, como é o caso da arte e da poesia concretas, ocorre exatamente o contrário do exemplo surrealista. Nesse caso, dá-se a ênfase sobre a *techné* e o repúdio à inspiração e à magia/mania. Entram em jogo o tema do controle do acaso, já abordado por Mallarmé em seu *Lance de dados*, e a racionalização dos processos de composição.

João Cabral abordou o tema da distinção entre os dois modos do fazer poético (a inspiração e o trabalho de arte) em uma conferência realizada na Biblioteca de São Paulo em 1952³². Na sua fala, Cabral delimita duas “famílias de poetas” que se distinguem quanto à postura diante do ato criador. Há, de um lado, os poetas inspirados. Para eles, os poemas “brotam, caem, mais do que se compõem” (MELO NETO, 1994d, p. 723). A postura desses poetas é mais passiva justamente porque, para eles, o trabalho da busca é mínimo, já que o poema é um “achado” em que o escritor pouco labora e mais registra uma “voz” de alguma forma alheia à sua decisão: “a poesia para eles é um estado subjetivo pelo qual certas pessoas podem passar e que é necessário captar, tão fielmente quanto possível” (MELO NETO, 1994d, p. 729).

Por outro lado, há os poetas ativos para os quais a poesia não é “achado”, mas “procura”. A busca pela objetividade poética norteia o trabalho dessa classe de poetas: “O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema” (MELO NETO, 1994d, p. 733). O trabalho, o labor, os “fracassos” e as “concessões” fazem parte do exercício poético e o poema, por sua vez, será um “organismo acabado, capaz de vida própria. É um filho, com vida independente e não um membro que se amputa, incompleto e incapaz de viver por si mesmo” (MELO NETO, 1994d, p. 734).³³

³² Trata-se do texto “Poesia e composição”, que se encontra no volume de sua obra completa (cf. Referências).

³³ Apesar de todas essas oposições citadas e mais algumas outras apontadas por Cabral, o poeta de *Educação pela pedra* diz que “essas duas maneiras de fazer não se opõem” (MELO NETO, 1994, p. 725). Segundo ele, “são ambas conquistas de homem, de um homem tolerante ou rigoroso, de um homem rico de ressonância ou de um homem pobre de ressonâncias. Por este lado, ambas as ideias se confundem, isto é, ambas visam à criação de uma obra com elementos da experiência de um homem” (MELO NETO, 1994, p. 725). A nosso ver tal colocação não condiz com o todo da conferência que mostra nitidamente que a

A conferência de Cabral traz ainda uma série de outras questões interessantes, que poderiam ser aqui consideradas, não fosse a prioridade da questão que nos ocupa no momento. Procurando estabelecer a passagem do que foi dito acerca da clássica oposição entre inspiração e trabalho artístico para a posição da vanguarda concretista sobre esse assunto, vale mencionar ainda algumas considerações do texto de Cabral que antecipam a forma que o problema tomou quatro anos depois da conferência em questão, com a 1ª Exposição de Poesia Concreta em São Paulo (dezembro de 1956). As considerações dizem respeito ao lugar do autor no “poema objetivo” (o poema que Cabral considera como resultado do trabalho de arte). Enquanto que, para a poesia de cunho subjetivista (a que resultou da inspiração), “o autor é tudo” (MELO NETO, 1994d, p. 729), uma vez que, como aparece numa das citações que fizemos anteriormente, o poema é como um membro do poeta, o outro tipo de poema, o objetivo, define-se como aquele “no qual não entra para nada o espetáculo de seu autor” (MELO NETO, 1994d, p. 733), e ainda: “Outro aspecto importante a que visa o trabalho artístico, a saber, o de desligar o poema de seu criador dando-lhe uma vida objetiva independente, uma validade que para ser percebida dispensa qualquer referência posterior à pessoa de seu criador ou às circunstâncias de sua criação” (MELO NETO, 1994d, p. 729).

A Poesia Concreta esforçou-se, teoricamente, em limitar o quanto possível o concurso da subjetividade na produção do poema. Nesse ponto, é justa a colocação de Cabral no seleto time de brasileiros que integraram o seu *paideuma*. Também Mário Chamie (mentor da vanguarda Práxis, adversária dos concretistas) enalteceu os “achados” poéticos do autor de *O cão sem plumas* e identificou, neles, procedimentos da instauração praxis³⁴. Em um processo de radicalização tipicamente vanguardista, o poema “objetivo” de Cabral torna-se o “poema útil” das vanguardas, o trabalho de arte vira racionalização de procedimentos e a busca pela impessoalidade gera, em alguns casos, o extremo da equiparação entre o fazer poético e o modo de operação da máquina. O exame mais acurado sobre as proposições do movimento concretista assim como da poética do Haroldo de Campos posvanguardista (ou, como ele prefere: pós-utópico) será objeto do nosso próximo capítulo.

predominância de uma ou de outra disposição poética acarreta resultados divergentes que partem da visão do poeta, passam pela feição que o poema recebe e chegam a determinar a relação deste com o leitor. Evidente que entre ambas as posições cabem inúmeras soluções intermediárias, o que não desmonta, contudo, a relação de oposição entre as duas posturas.

³⁴ “Mesmo em relação à poesia de poetas que adotam uma atitude de omissão tática a respeito da instauração, o fato é indisfarçável. Esta aí a *Educação pela Pedra*, livro diferente na produção de João Cabral de Melo Neto, pela grande absorção de nossos prospectos” (CHAMIE, 1974, p. 75).

3. HAROLDO DE CAMPOS

No percurso teórico e artístico de Haroldo de Campos, a questão da concretude poética assume duas formulações que, embora não completamente opostas entre si, demonstram claramente dois tipos de atitude diante do problema da poesia.

A primeira dessas formulações, que ocupará o tópico a seguir, é marcada pela postura vanguardista e, enquanto tal, está atrelada à necessidade de oferecer respostas às premências históricas do Brasil dos meados de 1950. Sua marca principal é a utopia, manifestada pelo senso de totalidade (o ímpeto de congregar num mesmo gesto revolucionário a transformação da realidade e do pensamento por meio da transformação

da linguagem), e os manifestos são, nesse sentido, tão significativos quanto os próprios poemas. Não temos, aqui, a intenção de nos aprofundar no problema da vanguarda nem, tampouco, a de refletir acerca do leque de relações que ele estabelece com questões de ordem tanto literária como cultural, histórica, política e filosófica. Sendo nossa questão norteadora a noção de concretude em poesia, caberá à parte do trabalho dedicada ao concretismo assinalar qual foi a concepção de concretude para Haroldo de Campos nesse momento de sua trajetória como poeta.

A mudança pela qual passa a poética haroldina pós-vanguardista (ou pós-utópica, como ele preferirá) no que diz respeito à formulação do problema da concretude poética, além de constatável em seus poemas, é declarada pelo próprio poeta-crítico em alguns de seus textos ensaísticos e entrevistas. Ela diz respeito à passagem do “concretismo” para o “concreto”. O abandono do sufixo “ismo” do primeiro para o segundo termo já possui algo de sugestivo. É que, ao abandonar as estratégias de legitimação típicas da programática do grupo *Noigandres*, a poesia e a teoria de Haroldo eximem-se das exigências de intervenção direta na realidade e na história e liberam-se para outras formas de experimentação, muitas delas dirigidas a outro tipo de atitude afirmativa, desta vez a que tem em vista o próprio cânone literário.

A necessidade de uma intervenção num dado cânone já existia na fase “concretista” (leia-se: da ortodoxia de vanguarda) da poética de Haroldo e o conceito de *paideuma*³⁵ é uma prova disso. Contudo, tal conceito, em virtude da sequência linear de valores poéticos que o grupo forjou para sua própria instauração, sofria as restrições e limites impostos pelo rigor do pensamento revolucionário do qual estava imbuída a vanguarda concretista. Ao libertar-se de tais exigências a poesia e o pensamento de Haroldo puderam ampliar seu raio de inclusão de poetas, ao passo que a noção de concretude, já reformulada, continua servindo como critério não somente para a seleção e análise crítica dos mais diversos autores (desde poetas japoneses a Dante e Camões) como,

³⁵ “‘Paideuma’ significa ensino, aprendizagem, aquele que se educou [*paidos* = criança]. Na terminologia dos poetas concretos, tomada diretamente da proposta poundiana, significa aqueles poetas com os quais se pode aprender” (AGUILAR, 2005, p. 65). A função didática do *paideuma*: “A ordenação do conhecimento para que o próximo homem (ou geração) possa encontrar da maneira mais rápida possível a parte viva do mesmo, e gastar o menos tempo possível com caminhos obsoletos” (CAMPOS, A. et alii, 2006, p. 26). Trecho de Pound citado por Haroldo em “Poesia e paraíso perdido”, na *Teoria da poesia concreta*. Em “olho por olho a olho nu”: “PAIDEUMA / elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas” (CAMPOS, A. et alii, 2006, p. 74). Quanto aos autores/táticas que compõem o *paideuma*, nos primeiros textos da *Teoria* são apontados: “mallarmé (*um coup de dés* – 1897), joyce (*finnegans wake*), pound (*cantos* – ideograma), cummings e, num segundo plano, apollinaire (*calligrammes*) e as tentativas experimentais futuristas-dadaístas [...]” (CAMPOS, A. et alii, 2006, p. 72). Em textos posteriores observa-se a inclusão de poetas brasileiros como Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

também, afirma-se enquanto essência da poética do próprio autor e guia da sua prática de tradução (e.g. o *Gênesis* e a *Ilíada*). Esse segundo momento da poesia de Haroldo (tendo em vista, evidentemente, a reformulação da sua noção de concretude) será examinado no tópico subsequente ao dedicado ao concretismo.

3.1 A concretude segundo o grupo *Noigandres*: a utopia da palavra-objeto

É preciso não esquecer que, antes de a Poesia Concreta brasileira existir, já havia a arte concreta. Esta informação não pode ser negligenciada se a tarefa consiste em observar de perto os fundamentos da proposta poética articulada pelo grupo *Noigandres*. Como o termo escolhido pelo grupo para designar o seu projeto estético já fazia parte do repertório das artes, convém saber em que medida ele foi assimilado ou modificado ao inserir-se nas particularidades da arte poética.

Em *Etapas da arte contemporânea*, diz Ferreira Gullar que “a expressão arte concreta parece ter sido cunhada por Theo Van Doesburg, em 1930” (GULLAR, 1985, p. 207). Por mais contraditório que possa parecer, o intuito era o de definir com maior propriedade o que então se conhecia por arte abstrata. A justificativa baseava-se no argumento de que o termo “abstrato” seria melhor empregado se servisse para nomear a arte figurativa, na medida em que o “concreto” seria o objeto real, enquanto que a representação pictórica seria a “abstração” desse mesmo objeto. Nesse sentido, pintar o cavalo é partir de um dado concreto (o cavalo “real”) e abstrair dessa concretude uma figura ilusória: o cavalo pintado. Na arte não-figurativa, a obra, negando o propósito de “ilusão” e emulação da natureza, volta-se sobre seus próprios elementos (plano, cor, linha, etc.) e ganha em concretude, pois oferece ao mundo das coisas um objeto outro, de significações iminentes e autônomas, sem que sua realidade esteja subordinada a uma causa anterior, no caso da arte figurativa o objeto que ela representa. Só seis anos depois, com Max Bill, segundo Gullar, o termo “concreto” passaria a vincular-se a uma arte relacionada a problemas matemáticos e, com isso, começaria a diferenciar-se da arte abstrata genericamente considerada.

É perfeitamente possível fazermos um paralelo entre a argumentação em torno da acepção original da expressão arte concreta e as ideias desenvolvidas pelos poetas brasileiros do concretismo. O que há em comum é o propósito de desmistificar a arte e dar-lhe um estatuto de concretude. A ideia é banir da arte, seja ela pictórica ou poética, o seu caráter ilusório, que, na tradição figurativo-naturalista das artes plásticas, consistia em um

modo de ver a representação artística como emulação da natureza. Já no âmbito da poesia, as presenças do “mito”, do “símbolo”

³⁶, do “discurso sobre”, da expressão das emoções e outros aspectos são indícios de uma poesia anticoncreta, uma vez que esta, em princípio, não trata a palavra em sua “concretude”, mas subordina-a à condição de veiculadora de conteúdos, mesmo quando explorando a materialidade da mesma. Assim, a imanência “absoluta” da obra a partir de seus próprios significantes resulta numa autonomia estrutural que justificaria o qualificativo de “concreto”.

O que se aplica aos códigos da arte pictórica, no entanto, nem sempre pode servir à arte que lida com a palavra. Entendemos que o ideal da concretude apontado acima possa ser realizado numa escultura, mas que no caso de um poema a questão seja consideravelmente mais problemática. A pergunta que deve ser feita é: seria possível que o poema (entendido como obra cuja matéria é a linguagem verbal) se despisse de todo revestimento de simbolismo e, como pretenderam os poetas concretos, atingisse o estatuto de “coisa”, entendido como um dado puramente empírico, cujas significações se encerrassem dentro de sua própria feição estrutural, sem remeter a significações extrínsecas? Ou seja, o poema concreto, teoricamente assim formulado é, ontologicamente, possível?

Bem entendido o sentido da palavra “concreto” no cerne desta discussão, é bom que fique claro que o termo designa aquilo que é do âmbito da realidade empírica e verificável e que, para a poesia, a questão coloca-se através do desafio de fazer um uso não simbólico da palavra em prol de um aproveitamento material (ou físico, ou plástico) do significante, tendo em vista uma estrutura poética que comunique a si mesma enquanto estrutura, ou seja, que não seja expressão de realidades alheias a ela.

Tal posição representa, a nosso ver, o acirramento racionalizante da tendência geral da arte moderna que Ortega y Gasset chamou de “desumanização da arte”. Para o filósofo espanhol, a “nova arte” europeia do século XX apontava para uma profunda transformação dos seus propósitos estéticos, que se vinha refletindo nas várias modalidades artísticas.

O fenômeno da desumanização significa a opção da arte moderna em distanciar-se da fidelidade para com os temas e motivos “humanos”³⁷ e voltar-se sobre

³⁶ “a poesia concreta acaba com o símbolo, o mito, com o mistério. o mais lúcido trabalho intelectual para a intuição mais clara. acabar com as alusões” (CAMPOS *et alii*, 2006, p. 69).

³⁷ “Pois bem: o humano, o repertório de elementos que integram o nosso mundo habitual, possui uma hierarquia de três categorias. Há primeiro a ordem das pessoas, depois a dos seres vivos e, por fim, há as coisas inorgânicas. Pois bem: o veto da nova arte se exerce com uma energia proporcional à altura hierárquica do objeto. O pessoal, por ser o mais humano do humano, é o que mais a arte jovem evita”

seus aspectos eminentemente artísticos, leia-se: seus aspectos mais formais. Isso não significa uma simples tendência ao não-figurativo, mas sim à ideia de que o valor da obra está na reconfiguração do mundo e não na apresentação fiel de sua realidade. Ortega y Gasset resume a diferença entre arte tradicional e arte moderna na analogia que faz com uma “questão óptica extremamente simples” (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 27). Ele pede que imaginemos uma janela de vidro e, fora dela, um jardim. Se nossa meta for, simplesmente, olhar o jardim, a nossa visão passará para o lado de fora, ignorando a existência do vidro da janela. No caso de, ao contrário, quisermos enxergar o vidro, “então o jardim desaparece aos nossos olhos e dele só vemos uma massa confusa que parece grudada no vidro” (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 27). À primeira acomodação visual corresponde, metaforicamente, a intenção da arte tradicional e à segunda a da arte moderna.

Baseado nesse exemplo, conclui-se que, para Ortega y Gasset, o “artístico” não está no conteúdo, mas na forma de apresentação da obra. Assim, quando o leitor se comove com a fábula de um romance, ele não se acha, de nenhuma maneira, fruindo a obra no que tange especificamente ao seu valor artístico, mas, sim, às paixões humanas (que são da ordem da realidade vivida e não essencialmente pertinentes à realidade estética) que tal romance encena. Nesse sentido, o leitor julgará positivo o valor da obra em questão quanto mais “ilusória” ela for:

E diz que é “boa” a obra quando esta consegue produzir a quantidade de ilusão necessária para que as personagens imaginativas valham como pessoas vivas. Na lírica procurará amores e dores do homem que palpita sob o poeta. Na pintura só lhe atrairão os quadros onde a pessoa encontre figuras de varões e fêmeas com quem, em certo sentido, fosse interessante viver. Um quadro de paisagem lhe parecerá “bonito” quando a paisagem real que ele representa mereça, por sua amenidade ou patetismo, ser visitada em uma excursão. (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 25-26)

É sobretudo neste aspecto que a arte (e mais posteriormente a poesia) concreta representa o acirramento do processo de desumanização: no combate que o pensamento estético concretista travou contra tudo quanto lhe parecesse “ilusório”. Arte e poesia concretas aprofundaram essa posição ao ponto de projetarem uma poética absolutamente racional e objetiva, cuja aproximação com a matemática foi fundamental, como defende o teórico alemão Max Bense, do qual falaremos a partir de agora.

Bense foi, sem dúvida, um dos importantes alicerces teóricos da Poesia Concreta. Interessam-nos, aqui, alguns aspectos da discussão efetuada por ele na sua

(ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 49)

Pequena estética que digam respeito à pergunta que levantamos acerca do estatuto ontológico do poema concreto como superação da condição simbólica e, conseqüentemente, sobre a possibilidade da sua existência como coisa, objeto autônomo. Antes de tudo, vale transcrever o seguinte trecho, em que o autor explicita a sua concepção do termo “concreto”:

No que concerne à expressão “concreto”, ela pode ser desde logo entendida, como em Hegel, simplesmente como o oposto da expressão “abstrato”. O concreto é o não-abstrato. Todo abstrato tem como pressuposto algo, de que foram abstraídos determinados característicos. Todo concreto é, ao contrário, somente *ele* próprio. Uma palavra, para ser compreendida de maneira concreta, deve ser tomada com tal, literalmente. Opera concretamente toda arte cujo material é utilizado em consonância com a materialidade de suas funções e não no sentido de representações translatas que circunstancialmente poderia assumir. De certa maneira, a arte *concreta* poderia, portanto, ser entendida também como arte material. (BENSE, 1971, p. 194: destaques do autor)

A citação é pertinente aos nossos propósitos no instante em que tangencia pelo menos duas questões cruciais para este momento da discussão. A primeira surge na colocação de que “todo concreto é [...] somente *ele* próprio”; a segunda, expressa nos períodos seguintes do trecho citado, revela que, se aplicarmos o que foi dito sobre o “operar concretamente” no âmbito da poesia, podemos concluir que, pelo menos em termos teóricos, a palavra, no poema concreto, deve escapar da função de veiculadora de “representações translatas” para figurar em “consonância com a materialidade de suas funções”.

Daí que fazer poesia concreta, tal como nossos poetas *noigandres* intencionaram, não significa realizar um discurso que se aproxime mais da realidade imanente e das coisas mundanas do que outras formas de poesia. Ou seja, não se trata da posição de uma “vertente realista” frente a uma outra mais mistificadora, simbolista ou romântica. Também não tem a ver com o que, em *O arco e a lira*, Octavio Paz considera ser uma das especificidades da imagem poética diante do discurso científico (conceitual)³⁸. Embora essas acepções possam ter sido utilizadas como critério de valor pelos teóricos do grupo na análise de outros momentos literários da história, a rigor, tomando por base os textos da *Teoria da poesia concreta*, assim como a proposta estética de Max Bense, fica claro que “concreto” refere-se à materialidade do código da obra tomada em si mesma.

Nesse sentido, de que maneira um poema pode ser “somente ele próprio” e não pressupor “algo de que foram abstraídos certos característicos”?

³⁸ Conferir, a esse respeito, o capítulo desta Tese dedicado ao poeta Augusto dos Anjos onde foi comentada a referida passagem de Octavio Paz.

À demonstração de tal possibilidade vota-se a teoria estética bensiãna. Se, até aqui, paira alguma dúvida diante da viabilidade do poema concreto, é porque estamos pensando a partir de um paradigma que a estética de Bense julgou superado. É tendo em vista a superação desse paradigma, entendido de maneira genérica como “metafísico”, que se coloca a questão ontológica da legitimidade do estatuto do signo como entidade não-representacional e autônoma. A esse paradigma contrapõe-se o modelo bensiãno dentro do qual é possível uma “teoria material do signo” (BENSE, 1971, p. 82). Na abordagem metafísica, ou “na temática-do-ser clássica vê-se o mundo sob o prisma das coisas e de suas propriedades [...]; em conexão com essa sentença-inerência a coisa e sua propriedade significam o objeto clássico, visível e representável, tanto na arte como na física clássicas” (BENSE, 1971, p. 165). Já na perspectiva do paradigma adotado por Max Bense, que compreende uma “moderna estética abstrata e exata” (BENSE, 1971, p. 190), em lugar de “coisa” fala-se em “estrutura”, e em lugar de “propriedade” da coisa fala-se em “função”.

A cada um dos modelos teóricos apontados corresponde, respectivamente, uma categoria de poesia, denominada uma de “poesia natural” e outra de “poesia artificial”. Na poesia natural estão incluídas as obras poéticas tradicionais pertencentes à história da poesia ocidental. O fundamento dessa poesia é o seu caráter de expressão. Nela “pressupõe-se uma consciência que possui vivências, experiências, sentimentos, lembranças, pensamentos, representações de uma faculdade imaginativa, etc., numa palavra, que possui um mundo preexistente e se presta a nos oferecer uma expressão verbal dele” (BENSE, 1971, p. 181-182).

Caso diverso ocorre com a poesia artificial. Nela,

[...] não há nenhuma consciência poética pessoal, com suas experiências, vivências, sentimentos, lembranças, pensamentos, representações de uma faculdade imaginativa, etc.; [...] não há, portanto, nenhum mundo preexistente e [...] o escrever não é mais um processo ontológico, através do qual o aspecto-do-mundo das palavras possa referir-se a um eu. Em consequência, não se extraem na fixação linguística dessa poesia nem um eu lírico nem um mundo épico fictivo. Enquanto que, para a poesia natural, um início intencional do processo verbal é característico, para a poesia artificial só existe uma origem material. (BENSE, 1971, p. 182)

Enquanto processo de composição que visa à transfiguração do mundo em linguagem, a poesia natural, pelo que se pode depreender da argumentação de Bense, faz uso da palavra em seu âmbito simbólico, diferentemente da poesia artificial, que trabalharia com a matéria verbal segundo outras modalidades de abordagem, como a icônica e a indicial. A terminologia é tomada do semioticista norte-americano Charles

Sanders Peirce e, no que diz respeito à diferença de trabalho com a palavra entre a poesia natural e a artificial, conclui-se que a primeira emprega a palavra na perspectiva de “dizer” o mundo, “nomeá-lo”, o que significa uma abordagem no domínio do símbolo, que se caracteriza pela arbitrariedade para com o referente. Daí Bense afirmar que somente na poesia natural é possível ao leitor a “interpretação”, entendendo-se por isso a conexão de elos entre as palavras dos textos e a realidade do mundo. Em suma, a característica do símbolo, se comparado ao índice e ao ícone, é a maior distância (arbitrariedade) para com o objeto que nomeia. A poesia natural atua como agenciadora de palavras no domínio simbólico, uma vez que tanto a realidade como a experiência do poeta possuem o primado no processo da criação.

Na direção contrária à que expusemos, a poesia artificial representa o primado do signo sobre o mundo. O desiderato dessa poesia é a “realização material das palavras ou das sequências de palavras” (BENSE, 1970, p. 184), sem qualquer implicação conotativa (império da poesia natural). Esse “desligamento” do mundo (entendido como arcabouço de conteúdos) é o que define, na visão de Bense, a especificidade da realização propriamente estética. Como fica claro em seu livro, o teórico alemão apresenta, reiteradas vezes, a sua concepção de realidade estética como correalidade em relação ao mundo físico. Tudo se passa como se a relação de anterioridade e pressuposição do mundo físico sobre o “mundo” estético se resumisse ao fato de que é daquele que este toma de empréstimo os materiais concretos a partir dos quais erige uma realidade autônoma (ou seja, é o mundo físico que fornece o suporte para as obras de arte), como mostra a resposta dada por Bense a Haroldo de Campos, a propósito da pergunta sobre o objetivo de sua estética: “dar uma explicação da realidade estética como uma realidade autônoma face à realidade física” (BENSE, 1971, p. 231)

Assim, fica explícita a razão da inclusão da Poesia Concreta, tal como foi desenvolvida pelos poetas brasileiros, na categoria da poesia artificial. A Poesia Concreta teria operado, com o suposto corte no estrato simbólico da palavra, uma redução do texto ao nível do “essencial estético” (BENSE, 1971, p. 157), logrando, com o espaço *verbivocovisual*, uma facticidade singular no manejo com a palavra poética. Curiosamente, a ideia de realização estética, para Bense, pressupõe uma menor quantidade de comunicação, que implica, por sua vez, uma maior quantidade de criação. Isso justifica o porquê de a informação estética da Poesia Concreta ser “mais difícil de perceber e apreender que a da poesia clássica, convencional. Só em raros casos se deixa reconhecer de

maneira imediata e intuitiva e tem qualidade sensorial. No mais das vezes, deve ser reexecutada de maneira intelectual, construtiva” (BENSE, 1971, p. 198).

Tal pensamento está ligado diretamente aos postulados da teoria da informação conforme consta no livro de Décio Pignatari *Informação linguagem comunicação*. Tentemos sintetizar, em linhas gerais, alguns elementos dessa teoria que possam iluminar as relações entre comunicação e informação, presentes no parágrafo anterior.

A ideia básica da obra citada é a de que o êxito da comunicação (leia-se: a transmissão da mensagem de um emissor ao destinatário) está diretamente ligado ao grau de redundância da enunciação da mensagem. Por redundância devemos entender a quantidade de repetição de elementos já conhecidos (e até mesmo previstos) pelo repertório do intérprete. Os lugares-comuns e os provérbios podem ser tomados como exemplo.

No entanto, o sucesso da comunicação não implica alta quantidade de informação. Esta depende diretamente da quantidade de elementos novos (não redundantes) incorporados à mensagem. Assim, “lugares-comuns, por exemplo, são menos esclarecedores do que grandes poemas” (PIGNATARI, 1991, p. 48). O elemento novo representa, também, a possibilidade de combater a “tendência entrópica” do sistema de comunicação, na medida em que contribui para o “alargamento do repertório” e redução da “taxa de redundância” desse mesmo sistema. Entropia significa, aqui, o coeficiente de desordem de um determinado sistema. No caso do sistema de comunicação, quanto maior a entropia menor o êxito da comunicação (entropia negativa = informação).

Trazendo tais conceitos para o âmbito da poesia, temos que um poema de fácil compreensão pode ser consequência do alto grau de redundância dos elementos que entraram na sua composição. Um poema que causa resistência à rápida compreensão, por sua vez, indica a presença de elementos novos (ou, pelo menos, pouco redundantes) em sua apresentação. Tal poema é, nessa visão, mais inventivo e, além disso, mais informativo do que o primeiro: “E, realmente, a ideia de ‘informação’ está ligada, mesmo intuitivamente, à ideia de surpresa, de inesperado, de originalidade. Quanto menos previsível, ou mais rara, uma mensagem, maior sua informação” (PIGNATARI, 1991, p. 48).

Voltando à distinção bensiana, o autor alemão afirma também que, ao passo que a poesia natural é uma poesia de interpretação, na medida em que sua natureza simbólica e, portanto, arbitrária, proporciona ao leitor o jogo de leituras semânticas em torno do texto, a poesia artificial é, por seu turno, uma “poesia de realização”, pois “ela tem, por assim dizer, como os signos, não um poder essencial, mas um poder *colocador de existência*, ela

realiza as palavras e seus conexos como materiais”³⁹ (BENSE, 1971, p. 185-186: destaques nossos).

Percebe-se, com isso, em que medida o poema concreto aspira à condição de objeto. Em uma situação ideal, espera-se do poema um “comportamento” plástico, em que o leitor, preferencialmente, procedesse menos à leitura (convencionalmente falando) das palavras do que à observação de uma “escultura” verbal.

Tal proposta, de cunho fortemente utópico, suscitou e continua suscitando intenso debate em torno do problema da poesia. Do centro daquela discussão tomamos o alerta de Cassiano Ricardo, em *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*, para o que seria uma limitação do projeto concretista tal como o descrevemos acima. Diz ele:

Mas esse mínimo de discurso será apenas o material linguístico indissociável à elaboração do poema, que “se presentifica” (oticamente) mas também “diz”; que é “visto”, mas também que é “lido”; porque ver palavras sem as “ler” é coisa que só quem não sabe ler (não há aqui nenhuma conotação pejorativa) poderá realizar, impunemente. (RICARDO, 1964, p.33)

Em seu outro livro intitulado *22 e a poesia hoje*, o autor retoma essa crítica e observa algo semelhante: “Bastasse isso [o caráter material do significante], não seria preciso traduzi-lo de uma língua pra outra; nos contentaríamos com o seu desenho e com o seu som” (RICARDO, 1962, p. 82).

A observação de Cassiano aponta para o problema da conversão do poema em coisa. Já vimos que esse projeto, para o qual a estética bensiana serve de alicerce, consiste numa re colocação do problema estético, que, privilegiando a realização semiótica do poema, faz dele algo como um objeto correal ao mundo físico. Isso pressupõe que encaremos a palavra menos pelo que ela tem de conotação do que pelo que ela configura fisicamente na relação com as demais palavras do poema.

No entanto, o próprio Max Bense, como também os concretistas brasileiros (na pessoa de Haroldo de Campos, que organiza a edição da *Pequena estética* de Bense e dialoga com o autor em várias notas de rodapé), tinham consciência da impossibilidade da completa extirpação da carga simbólica que a palavra comporta. Prova disso é o fato de Bense afirmar que, no próprio texto concreto, a natureza indicial da sua composição possa gerar símbolos ou ícones:

³⁹ É importante frisar que, também nesse caso, Bense raciocina de maneira a supor como seria a poesia artificial “pura” e “abstrata”, ou seja, trata-se de uma situação ideal. O próprio Haroldo, em nota às palavras de Bense (página 185 da *Pequena estética*), assinalou o valor do aspecto semântico para a Poesia Concreta brasileira.

A informação estética de cunho material, autônoma, dos textos da poesia concreta é, primacialmente, de natureza indicial. Correspondentemente, a simultânea materialidade verbal, vocal e visual das palavras constitui sua faticidade [*Gegebenheit*] de maneira plenamente real, não ideal, irreal ou possível, e a realidade, dotada dessa peculiar autonomia, só é acessível à compreensão de maneira primacialmente indicial. Só em relação a esse mundo próprio indicial dos textos da poesia concreta podem formar-se, no curso da evolução semiótica do texto, símbolos ou ícones. (BENSE, 1971, p. 197)

Aqui, Max Bense cita o poema “vai e vem”, de José Lino Grunewald:

vai e vem
e e
vem e vai

Com efeito, a partir da carga simbólica dos verbos “ir” e “vir”, e das conexões sintáticas (indiciais) dos seus termos, que permitem leituras em qualquer direção, o texto “representa portanto, em sua totalidade visual, um ícone”, vale dizer, o do “eterno retorno” (BENSE, 1971, p. 198)

Esse “nó” que se interpõe entre a irreparável natureza simbólica da palavra e o desejo de tornar exequível o projeto do poema-objeto desnuda um flanco utópico do sofisticado arcabouço teórico bensiano (e concretista). Roland Barthes (1971), embora tratando de outros problemas referentes à literatura, já dissera algo em entrevista a *Tel Quel* que pode servir para enfatizar o “nó” a que nos referimos. Trata-se do “estatuto particular da literatura” com relação às outras artes. Por se tratar de uma arte que se serve de um material específico que é a linguagem verbal (um sistema, portanto, já significante), a literatura se distingue radicalmente de outras artes, como a pintura, para usar o exemplo do autor. Diz Barthes que a “substância” de um quadro, suas linhas e cores, “não são significantes em si” (BARTHES, 1971, p. 171), ao contrário do caso da literatura. Nesta, a substância que a compõe já faz parte de um sistema de significação que a antecede.

É certo que, como dissemos, não é proposta da Poesia Concreta a denotação do mundo, ou seja, não é propriamente a representação da coisa que a preocupa, mas a consecução de um objeto estético autônomo, correal ao mundo físico. E é justamente nesse ponto que pretendemos contrapor-lhe o argumento barthesiano. Como compor um objeto de significação autônoma e intrínseca se esse mesmo objeto irá servir-se, na sua constituição, da palavra, que, por seu turno, já faz parte de um sistema anterior de significações? Tal problema não se colocaria para a linguagem pictórica, uma vez que seus

códigos (linhas, cores, etc.) são, por assim dizer, neutros, em si mesmos (se retiramos uma linha ou uma cor de um quadro, cada elemento desses, isoladamente, não remete a nenhum significado).

Visto sob tal prisma, portanto, a questão do poema-objeto coloca-se como um ponto referencial para os procedimentos experimentais da Poesia Concreta. O verdadeiro poema-objeto é algo inscrito num horizonte para o qual os poetas concretistas dirigem seus olhares e orientam suas experimentações. Somente porque existe uma inviabilidade constitutiva na realização plena do poema-objeto é que tanta teoria foi consumida na perspectiva de apontar para sua possibilidade. Isto que caracteriza uma das várias facetas do motor utópico do movimento não é assinalado aqui de maneira a desmerecer toda a construção teórica e crítica arrolada pela Poesia Concreta. Ao contrário, é o que confere ao grupo a sua fisionomia, o que revela a partir de quais referenciais aqueles “escritores-críticos”, para usar um termo cunhado por Leyla Perrone-Moisés⁴⁰, pensaram a consciência do próprio tempo e erigiram valores.

Por fim, tão certo quanto o fato de que a atitude racional (como no caso em questão também teórica e científica) não elimina o fulcro utópico, assim como este não contradiz aquela, é a certeza de que tal conciliação era algo previsto e acalentado pelo próprio Max Bense, como mostra esta passagem de Haroldo de Campos na apresentação da *Pequena estética*:

A filosofia de nosso tempo, segundo Bense, tem três funções principais: a fundadora, a crítica e a utópica. A função utópica é a outra face da crítica e também a sua projeção no futuro. A *Pequena Estética*, mesmo nos seus aspectos mais expostos ao debate, se deixa perpassar por duas raias complementares, que a vinculam e unificam, como as marcas em linha de água na sucessão das páginas de um livro: a vontade de rigor e o descortino utópico, que estão, uma para com o outro, na mesma relação dialética de razão e sensibilidade (título significativo, aliás, de uma coletânea de ensaios do autor, *Rationalismus und Sensibilität*, de 1956). Chamado a opinar sobre qual, a seu ver, o futuro da poesia na perspectiva da era tecnológica, Bense recorreu não a uma figura de retórica, mas a uma figura matemática: a *assíntota*, linha que se aproxima cada vez mais de uma curva dada, sem tocá-la nunca dentro de uma distância finita. Através desse tropo geométrico seria possível, talvez, definir também toda a atividade bensiense no campo da estética e da crítica: a convergência de racionalidade e fantasia, de método e imaginação, convergência que não se deixa exaurir na coincidência absoluta, pois se rege pela medida mesma dessa sua diferença permanentemente perseguida e jamais abolida, espaço intersticial onde se move o pensamento criativo. (CAMPOS, In BENSE, 1971, p. 39)

3.2 Subjetividade e trabalho artístico segundo a Poesia Concreta

⁴⁰ Referimo-nos ao livro *Altas literaturas*, em que a autora inclui Haroldo de Campos (ao lado de Pound, Eliot, Borges, Paz, Calvino, Butor e Phillipe Sollers), no rol de autores que contribuíram decisivamente para a fixação dos valores poéticos da contemporaneidade.

Certamente que, entre as três poéticas aqui estudadas, a Poesia Concreta compreende o momento de maior repúdio à expressão subjetiva em poesia. Se, em Augusto dos Anjos, ainda encontramos um lirismo ainda que de cunho não subjetivista e, em João Cabral, a consciência expressiva cede terreno à consciência posicional, é o concretismo o momento do percurso de Haroldo de Campos em que encontramos mais fortemente o eu poético como uma instância que deve ser eliminada do fazer poético.

É preciso não perder de vista, para o exame dessa questão, o fato de que a vanguarda concretista espousa a ideia de que os princípios de sua poética deveriam traduzir o modo de ser da época em que estiveram inseridos. Para isso toma, de forma mais ou menos determinante, como signo desse *ethos* epocal, a lógica da industrialização e do consumo e entende ser possível projetar essa configuração da realidade no cerne de um projeto poético. Foi a partir desse propósito que os concretistas articularam o ideal da eliminação da subjetividade como origem do poema, tal como pode ser observado no seguinte trecho da *Teoria da poesia concreta*:

O poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico. A poesia concreta responde a um certo tipo de “forma mentis” contemporânea: aquele que impõe os cartazes, os “slogans”, as manchetes, as dicções contidas no anedotário popular, etc. O que faz urgente uma comunicação mais rápida de objetos culturais. (CAMPOS et alii, 2006, p. 81).

Utilidade, no sentido empregado acima, não deve ser entendida como se o poema precisasse ter uma finalidade prática muito bem definida. Não se trata disso. O ponto de vista da utilidade é o critério a partir do qual o poema, encarnando a lógica da produção e do consumo dos bens de mercado, reabilita o seu lugar no seio da vida social e passa a fazer parte dela, uma vez que encontrou a forma compatível com as transformações que essa realidade social atravessou. Com uma linguagem condizente com uma realidade modificada, o poema recupera a possibilidade de ser consumível por um homem que, em virtude das alterações advindas da modernização, sofreu também modificações nas suas faculdades cognitivas, assim como nos seus referenciais axiológicos. Essa é a noção de utilidade presente na Poesia Concreta, como mostra, a seguir, o trecho de Iumna Simon e Vinicius Dantas sobre esse movimento vanguardista:

As exigências da vida moderna solicitam uma comunicação rápida e eficiente. Assim, incorporando técnicas e recursos dos meios de comunicação modernos (jornal, propaganda, cinema, cartaz), o poema é concebido como um “objeto de consumo” – utilitário e funcional.

Isso não significa que a realidade urbano-industrial esteja diretamente reproduzida no poema. Como diz Décio Pignatari: “Objetos-bens-de-consumo, sim, mas no âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são a valores meramente utilitários”. O que implica transformar a realidade num universo imaginário, de formas sensíveis. Universo que tem a aparência do real,

mas que, por sua beleza racional, visa a uma crítica do capitalismo e das suas formas de consumo. Uma verdadeira utopia construtivista: o poema quer tornar-se mercadoria, mas sem valor de troca, para poder resgatar e afirmar o poético e a poesia numa sociedade em que tudo está à venda. (SIMON/DANTAS, 1982, s/p)

Não foi só a categoria da obra que se conformou aos novos padrões da modernidade industrial, convertendo-se em objeto útil. A categoria do “autor”, poderíamos dizer, cedeu lugar à do “produtor”. A ideia de autoria, em grande parte, ainda está atrelada à da personalidade do homem por detrás da obra. A atuação de um “eu” no perfazimento do objeto artístico inspira a compreensão de que este põe em jogo forças expressivas, sentimentos e idiosincrasias que a noção de “produtor” poderia eliminar, pelo menos utopicamente, de forma definitiva. A figura do produtor remete à ideia de um operador de máquinas. Ele aciona certos mecanismos e permanece “neutro” no resultado final. Dessa forma, o produto não terá a sua “presença” transfigurada, o seu “estilo”: “Um operário que trabalha uma peça ao torno não escreve nela o seu nome ou a sua revolta” (CAMPOS et alii, 2006, p. 175).

Esse é o fundo da discussão, presente na *Teoria da poesia concreta*, que coloca a necessidade de superar a ideia de “artesanato” na poesia em nome de uma concepção “industrial” do poema. É o que sugere Pignatari no trecho abaixo:

O operário quer um poema racional, que lhe ensine a agir e pensar como a máquina lhe ensina. [...] Portanto, aos poetas, que calem suas lamúrias pessoais ou demagógicas e tratem de construir poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos. (CAMPOS et alii, 2006, p. 176)

Na mesma chave antissubjetiva encontra-se a defesa de Haroldo, na *Teoria*, em nome do “poeta factivo”, “trabalhando rigorosamente sua obra (o poema útil, de consumação), como um operário um muro, um arquiteto seu edifício” (CAMPOS et alii, 1975, p. 104). Tentando oferecer uma ilustração sumária da questão, poderíamos dizer que tudo se passa como se a impessoalidade pretendida pela Poesia Concreta fosse análoga à pretensa neutralidade do cientista diante do seu objeto de estudo, sendo que, no caso do poeta concreto, sua postura estaria mais próxima da de um matemático, ou de um geômetra, no trato com estruturas, relações, funções, espaços, quantificação, etc.

3.3 Do concretismo ao concreto

De maneira geral, o contexto pós-utópico⁴¹, no campo da poesia, possui relação direta com o papel histórico desempenhado pelas vanguardas. O experimentalismo, por elas conduzido até uma situação limite, desliga-se do compromisso universalizante de edificação de uma poética fundadora e passa a fazer parte do repertório de procedimentos e técnicas de composição poética como apenas uma possibilidade a mais entre elas. Isso significa que a pesquisa de linguagem deixa de ter um alcance prospectivo e assume razões outras que estão fora de uma proposta teleológica mais ambiciosa: nenhum futuro é perseguido. O presente constitui o tempo da poesia pós-utópica.

Tal retraimento do horizonte teleológico é responsável por uma mudança de perspectiva sobre as relações da poesia com o mundo e com a tradição. Quando a marcha do progresso deixa de fazer sentido, é a própria ideia de evolução histórica que perde sua vigência. Dessa forma, a perspectiva sincrônica avança em detrimento da diacrônica, esvaziando a possibilidade da atuação vanguardista em um mundo em que a linearidade do tempo histórico caiu em descrédito. Daí porque as vanguardas, no dizer de Paz, encerrem a tradição da ruptura e, partindo de premissas semelhantes, o polonês Zigmunt Bauman demonstre que vanguarda e pós-modernidade são termos incompatíveis:

A multiplicidade de estilos e gêneros já não é uma projeção da seta do tempo sobre o espaço da coabitação. Os estilos não se dividem em progressista e retrógrado, de aspecto avançado e antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado. Num cenário em que a sincronia toma o lugar da diacronia, a co-presença toma o lugar da sucessão e o presente perpétuo toma o lugar da história, a competição domina desde as cruzadas. Já não se fala de missões, de advocacia, de profetização, de uma e única verdade firmada para estrangular todas as pseudoverdades. [...] E, quando a competição domina, há pouco espaço ou tempo deixado para a ação de grupo, confraria de ideias, escolas disciplinadas e disciplinadoras – todas essas “forças de associação e alinhamentos confiantes” tão característicos dos tempos de guerras santas. Há pouco espaço, portanto, para normas e cânones coletivamente negociados e coletivamente proclamados. (BAUMAN, 1998, p. 127-128)

O problema da história (ou da perda de sua dimensão na contemporaneidade), zona de interseção entre a ideia de pós-utopia e a de pós-modernidade é, também, o viés de que Gianni Vattimo lança mão para fazer o diagnóstico da cena cultural pós-moderna. Sua obra reforça a já assinalada presença de uma volição anistórica no bojo das utopias da modernidade, o que ajuda a explicitar as motivações da saturação do progresso histórico e dos projetos utópicos.

⁴¹ Haroldo de Campos explica sua preferência por esse termo ao usual pós-moderno no texto intitulado *Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico* (incluído em *O arco-íris branco*) sobre o qual falaremos mais adiante.

Os filhos do barro, de Octavio Paz, é uma obra que pode ser acrescida às referências anteriores no que diz respeito à discussão acerca do fim da modernidade pelo viés da perda do referencial histórico-linear:

A concepção da história como um processo linear progressivo revelou-se inconsistente. Esta crença nasceu com a idade moderna e, de certo modo, foi sua justificação, sua *raison d'être*. Sua quebra revela uma fratura no próprio centro da consciência contemporânea: a modernidade começa a perder a fé em si mesma. (PAZ, 1984, p. 191)

Paz é conclusivo quanto ao papel das vanguardas na perda da razão de ser moderna: “A vanguarda é uma ruptura e com ela se encerra a tradição da ruptura” (PAZ, 1984, p. 134). O autor não usa o termo pós-moderno para definir essa nova conjuntura contemporânea, embora não hesite em afirmar o fim da modernidade artística que, contudo, não representa o fim da arte em si mesma: “Não quero dizer que vivemos o fim da arte: vivemos o fim da *ideia de arte moderna*” (PAZ, 1984, p. 190).

Diante do exposto, cabe a pergunta sobre qual a relação existente entre a prática de vanguarda (ou mais precisamente o seu ocaso) e o prelúdio do contexto da pós-utopia.

Pelo menos dois vieses possíveis de abordagem podem ajudar a explicitar a relação à qual a pergunta se refere. O primeiro toca diretamente em um dos fundamentos básicos do Modernismo (inclusive o brasileiro), que é a já mencionada liberdade de pesquisa estética que, nas vanguardas, é acirrada a limites imprevistos. O segundo diz respeito ao processo de apropriação e desvirtuamento, por parte da sociedade, do potencial transformador das práticas vanguardistas. São essas duas linhas de abordagem que iremos desenvolver a partir de agora, começando pela primeira delas.

“Mais cedo ou mais tarde, tinha-se de alcançar o muro”, diz o autor de *Mal-estar da pós-modernidade*, “o fornecimento de fronteiras para a transgressão e de modelos para a violação era tudo menos infinito” (BAUMAN, 1998, p. 126-127). Comparemos essa passagem do livro de Bauman com o seguinte trecho de Octavio Paz: “Ainda que a vanguarda abra novos caminhos, os artistas e poetas percorrem-nos com tal pressa que não demoram em chegar ao fim e tropeçar em um muro” (PAZ, 1984, p. 146).

Em ambos a imagem do muro é evocada: sugere-se que as vanguardas teriam conduzido a experiência modernista, caracterizada pela livre inovação literária, a tal processo de aceleração que as teria feito esbarrar em alguma espécie de impossibilidade prática ou comunicativa. Bauman, na esteira dos exemplos arrolados por Eco, flagra exemplos de tais “inviabilidades” “na tela em branco ou queimada, nos desenhos raspados

de Rauschenberg, na galeria vazia de Nova York [...], no buraco desencavado por Walter de Maria em Kassel, na composição silenciosa para piano de Cage” e em outras soluções não menos ilustrativas. Paz, por sua vez, lembra, entre outros, os exemplos de Joyce e Mallarmé, no limiar da aventura modernista.

Nesse sentido, esses dois autores, embora não tendo pertencido a nenhuma vanguarda *stricto sensu*, têm algo de vanguardista no sentido de que a experimentação da linguagem, em suas obras, atende a um projeto de utopia totalizadora, no caso, a consecução do ideal do “Livro” absoluto, seja na forma do “doble do universo” como coloca Octavio Paz acerca de *Um lance de dados*, seja na forma do grande ciclo que arremata a história linear⁴²: “Justamente como a imagem da dissolução do tempo determinado da história no tempo rítmico do poema. Abolição do ontem, do hoje e do amanhã nas conjugações e copulações da linguagem” (PAZ, 1984, p. 140).

As vanguardas, conforme análise de Octavio Paz, imprimem tal ritmo à lógica moderna de ruptura, inovação e disseminação de tendências, que o resultado é a sensação de estagnação, como ocorre com a aparência de imobilidade de algo que se movimenta em uma velocidade muito alta.

O muro é o símbolo dessa interdição, o beco sem saída de um trajeto movido por incessantes renovações. A nosso ver, essa ideia de finitude das “fronteiras para transgressão” e dos “modelos de violação”, para usar as expressões de Bauman, não deve ser tomada em um sentido muito literal, como se não houvesse sobrado mais nada para ser feito. Tal como o entendemos, esse tipo de argumento aponta para o fato de que o que deixou de ter vigência foi a lógica do imperativo da novidade e não as possibilidades de criação. Enquanto valor por excelência da modernidade artística, a lógica da novidade sofreu, com as vanguardas, um processo de evaporação do seu significado. A esterilidade, o silêncio ou a repetição imitativa são os becos sem saída da aventura vanguardista: novidades sem valor, obras (ou anti-obras) que já não desafiam o público, tédio diante do que, em princípio, deveria chocar.

Há, ainda, o que chamamos de “institucionalização” da vanguarda, questão esta abordada por Bürger na sua *Teoria*. A vanguarda (ou neo-vanguarda) concretista, diferentemente do Futurismo e do Dadaísmo, caracterizou-se pelo interesse em sistematizar um paradigma poético. O ímpeto de renovação, que é comum a toda vanguarda, se distingue, na Poesia Concreta, pela acentuada proposta construtivista. No primeiro caso (vanguardas europeias), portanto, quando se fala em “institucionalização”,

⁴² O *Finnegans wake* foi concebido como um projeto de obra cíclica, tanto na sua experiência formal (como mostra o próprio título: *finn*, fim em latim, + *again*, novamente) quanto na fábula que ele encerra.

tem-se em mente pelo menos duas coisas: primeiramente, tanto o propósito de chocar o gosto vigente, quanto o de se autoafirmar pelo “desvio” com relação à arte convencional se arrefecem. Isso ocorre, sobretudo, pela velocidade com que as “novidades” se sucedem aos olhos do público, bem como porque a tendência à repetição, mesmo de algo a princípio inusitado, tende a cair no hábito, perdendo, assim, seu potencial de contestação. Em segundo lugar, o cerne da razão de ser vanguardista, a saber, a destruição do *status* institucional da arte (e sua fusão com o mundo da vida) malogra, ao mesmo tempo em que aquilo que, em sua origem, se destinava a ser a contrapartida aos meios convencionais de produção e recepção artísticas termina por neles ingressar: a vanguarda vai para o museu.

A vanguarda no museu, sentença cujo sentido figurado expressa o contraditório destino ao qual esse tipo de prática artística foi conduzido (contraditório em virtude de ser, tal destino, aquilo que toda vanguarda pretendeu, por princípio, negar), assinala que, uma vez nas malhas de instituições como a Academia e o mercado de consumo, o potencial crítico do qual a experimentação vanguardista esteve imbuída, se não é de todo esvaziado, fica, contudo, à mercê de interesses que, em tese, eram alvo de combate por parte desses movimentos. Seja como objeto de teorização acadêmica, seja como produto de mercado, a obra (ou a anti-obra) vanguardista deixa escapar parte considerável de seu escopo: a perda do ideal totalizador converte-se em segregação e critério de estratificação, como bem observa Bauman referindo-se ao fenômeno de cooptação mercadológica da arte vanguardista:

O mercado rapidamente farejou o enorme potencial estratificante que as “artes incompreensíveis” levavam consigo. Logo se teve conhecimento de que todo aquele que desejasse informar seus pares sobre seu progresso no mundo e tivesse meios adequados para sustentar o seu desejo, podia fazê-lo facilmente decorando sua residência com as últimas invenções das artes da linha de frente, que desafiavam e amedrontavam os mortais comuns e não-refinados. [...] Em sua capacidade estética e principal, a arte de vanguarda, como antes, podia desconcertar seus espectadores, chocar e espantar; em sua outra capacidade, de conferir distinção e estratificar, ela atraiu sempre um número crescente de admiradores acrílicos e, o que é mais importante, de compradores. [...] A arte de vanguarda foi absorvida e assimilada não pelos que (sob sua influência nobilitadora) se voltaram para o credo que ela ensinava, mas por aquelas pessoas que desejavam aquecer-se na glória refletida do recôndito, exclusivo e elitista. (BAUMAN, 1998, p. 126)

A Poesia Concreta nasce em um momento histórico em que, no âmbito internacional, o processo acima descrito já estava consolidado. Côncios, certamente, desse “fatalismo” cultural, os concretistas optaram por uma estratégia menos direta: à instituição-arte e à instituição econômica capitalista, os *Noigandres* responderam com uma atitude

menos negativa do que inclusiva se comparada àquelas que marcaram o acontecimento vanguardista do início do século XX.

Primeiramente, a Poesia Concreta não se revelou hostil a todo o passado literário e, à medida que transcorreram os anos, mais autores foram inseridos no seu *paideuma*. Isso significa que a Poesia Concreta pretendeu autoafirmar-se como o ponto culminante de uma linha evolutiva da literatura moderna, pois, como dissemos, almejou ser a linha de chegada dessa história, arrematando-a no utópico encontro da linguagem estritamente literária com as demais formas de expressão da cultura. O capitalismo, por seu turno, ainda que alvo de crítica em alguns poemas concretos, não foi de todo negado por essa poesia. É esse sistema econômico que fornece, através dos seus mais expressivos avatares, a industrialização e o consumo, a fisionomia de uma época para a qual todas as formas de expressão deveriam convergir.

Tais considerações sobre a Poesia Concreta pretendem mostrar que esse movimento, ciente dos limites e das aporias inerentes ao empreendimento de vanguarda, soube não cair na repetição da estratégia já levada a cabo pelos “ismos” europeus como, também, pelos grupos que mobilizaram o primeiro ciclo do Modernismo brasileiro. Os mentores do concretismo compreendem o papel da Semana de 1922 da mesma forma como perceberam que, para fazer jus ao progresso rumo ao alcance de uma verdadeira modernidade artística no Brasil, teriam de ser mais propositivos e mais edificadores, o que significou fundamentar muito mais a beligerância e a verve combativa.

Por essa precavida distinção de procedimentos, o processo de assimilação que a Poesia Concreta sofreu foi de ordem distinta, portanto, daquele que ocorrera com as vanguardas históricas. Do ponto de vista do prospecto utópico, não há dúvida de que elas malograram. Não poderia ser diferente, uma vez que a utopia não é algo que se realiza porque sua razão de ser consiste em estar sempre adiante do real, daí que a melhor maneira de ilustrá-la seja através da metáfora do horizonte. Destituídas da arrojada fundamentação que lhes servia de suporte, as pesquisas concretistas converteram-se, sob o ponto de vista literário, em parâmetro para a produção de alguns poetas das gerações subsequentes e, sob a perspectiva teórico-crítica, trouxeram à baila novas ferramentas para a abordagem das nossas história e crítica literárias. Nossa opção de análise, por seu turno, tomará por base o que Gonzalo Aguilar chamou de transformação da “vanguarda mais em uma *categoria operacional* do que em um momento determinado da linha evolutiva” (AGUILAR, 2005, p. 311: destaque nosso).

A nosso ver, a noção de “categoria operacional” indica a existência de um fundamento que se desprende da teoria de uma poética de vanguarda e que continua, mesmo após o seu ocaso, a ter vigência como referencial para a produção poética posterior e critério de valor para o estudo das obras literárias (o que pode se estender, no caso dos *Noigandres* e, em especial, Haroldo de Campos, para o procedimento da tradução). É nessa perspectiva que é possível se dizer que Haroldo de Campos abdica do “ismo” em prol do “concreto”.

A já mencionada flexibilização do *paideuma* e a inclusão, nele, de autores alheios à explicação evolutiva que o justificava são, talvez, o fato mais sintomático (sem falar, é claro, da perda do referencial utópico) da derrocada da aventura concretista. As experimentações, por parte dos *Noigandres*, que incluem o retorno ao discurso e a reintegração do “eu” à poesia, podem ser interpretadas como indícios do fim do concretismo como atitude coletiva e ortodoxa. Tomemos, pois, o seguinte trecho de Haroldo de Campos extraído do texto “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (presente em *O arco-íris branco*):

Tenho dito, em mais de uma oportunidade, que a “poesia concreta” dos anos 50 e 60, como “experiência de limites”, não clausurou nem me enclausurou. Ao contrário, ensinou-me a ver o concreto na poesia; a transcender o “ismo” particularizante, para encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção signica, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens). Safo e Bashô, Dante e Camões, Sá de Miranda e Fernando Pessoa, Hölderlin e Celan, Góngora e Mallarmé são, para mim, nessa acepção fundamental, poetas concretos (o “ismo” aqui não faz sentido). (CAMPOS, 1997, p. 269)

Percebe-se que, para Haroldo, preservar o “concreto” significa salvaguardar pelo menos um dos pilares da fase vanguardista, que é a valorização do poema sob o ponto de vista de sua materialidade. Já não se fala mais, contudo, que, para que se evidencie a chamada “concreção signica”, o discurso precise ser abolido e que a linearidade sintática deva ser substituída pela escrita ideogrâmica e paratática. No entanto, não seria um truísmo tal colocação, uma vez que todo fazer artístico pressupõe uma concreção, uma materialização da linguagem? Expliquemos.

A categoria operacional que permanece a constante do pensamento de Haroldo de Campos desde o concretismo até seus últimos trabalhos decorre do paradigma estético que serviu de estofó para o seu pensamento durante todo esse período. Trata-se do modelo formalista de abordagem literária.

A vanguarda concretista trouxe para o centro de uma proposta poética aquele que é, certamente, o traço mais distintivo do pensamento formalista: a definição da linguagem poética pela ênfase dada à mensagem, entendida como algo indissociável à forma de apresentação do poema (Jakobson). Além disso, primaram, os concretistas, pela “estética do desvio” e pelo “estranhamento” como recursos para a desautomatização da linguagem, tal como pensaram os teóricos formalistas. O livro de Krystyna Pomorska, intitulado *Formalismo e futurismo*, traça um entrecruzamento entre as teorias da linguagem e a vanguarda russas, análise esta que, *mutatis mutandis*, pode ser revertida para o caso *Noigandres*. Faremos uma enumeração de alguns tópicos, sem pretensões de aprofundamento comparativo, visando assinalar como a prática dos poetas concretos tangenciou o Futurismo russo exatamente no que diz respeito à incorporação da teoria formalista: 1) Poesia como ofício, guerra contra a inspiração: “Em contraste com os simbolistas, os futuristas sustentaram o conceito da *poesia como ofício*. A inspiração e todos os conhecimentos secretos foram varridos da poesia como misticismo ridículo” (PORMORSKA, 1972, p. 122); 2) Velocidade e condensação: “O princípio da velocidade e da compressão (‘para que se escreva e se veja num abrir e fechar de olhos’) conduziu à máxima condensação das sentenças e à dinamização de toda a mensagem poética” (PORMORSKA, 1972, p. 116); 3) Princípio da desautomatização baseado no preceito formalista de que a linguagem poética se distingue da linguagem comum por chamar a atenção para sua própria apresentação:

Na opinião deles [formalistas do grupo da *Opoiiaz*] a linguagem poética cria um sistema cujos principais pontos mostram um *desvio da norma*, isto é, da linguagem prática. [...] A linguagem poética, na interpretação da *Opoiiaz*, é um sistema de signos de natureza peculiar, um sistema de *procedimentos (priom)*, enquanto que a linguagem prática é o sistema de signos automatizados. (PORMORSKA, 1972, p. 34)

E, por fim: 4) Revolução na forma e experimentalismo: “Os futuristas russos [...] começaram pela revolução da forma, declarando que em literatura a *forma é um tema e um alvo de desenvolvimento*” (PORMORSKA, 1972, p. 74). “Deste modo, a poesia não é apenas um ofício, mas se torna uma espécie de ciência experimental. De fato, os futuristas russos se consideravam um importante elo na corrente de revolução científica do seu tempo” (PORMORSKA, 1972, p. 123-124).

Ainda que outras aproximações possam ser levantadas, essas já nos bastam para depreender o princípio que estamos tentando demonstrar. O que interessa enfatizar aqui,

contudo, é que, após a dissolução do grupo, o postulado da linguagem poética como mensagem voltada sobre seu próprio modo de apresentação permanece como critério norteador da visão de Haroldo sobre o objeto literário. Sobretudo com ele, dentre os *Noigandres*, esse princípio torna-se filtro axiológico aplicado à história da literatura e até elemento norteador da tradução de textos poéticos e não-poéticos. Em suma, como diz o próprio autor:

O poeta é aquele que é o configurador por excelência da linguagem, qualquer que seja a sua escola; o poeta clássico, o poeta romântico, o poeta simbolista ou um poeta de vanguarda, só pode ser digno do nome de poeta se ele realmente souber manipular a materialidade dos signos, aquilo que o lingüista Roman Jakobson chamava a função poética. Aquilo que faz com que a atenção do poeta se volte para a própria linguagem e saiba configurar a sua mensagem, qualquer que seja o tipo dessa mensagem. (Haroldo em entrevista a Pedro Maciel publicada no Jornal do Brasil, caderno “Ideias”, em 07/07/1995)⁴³.

Observando bem a citação de Haroldo de Campos veremos que o poeta paulista equaciona o problema em questão por meio de um enunciado pretensamente tautológico em que o predicado encerraria um atributo inerente ao sujeito a que se refere: todo poeta, se é poeta, é concreto. É nesse ponto que devemos sublinhar a diferença da concepção de concretude em Haroldo de Campos com relação aos outros dois poetas discutidos nos capítulos anteriores. A ênfase sobre o significante, aqui entendido como “material”, ênfase esta já presente (ainda que de maneira não tão determinante) em Augusto e Cabral, passa a ocupar lugar de destaque na poética de Haroldo, lugar esse jamais pensado por seu predecessor João Cabral e, muito menos, pelo poeta do *Eu* sobre quem, aliás, Haroldo teceu o seguinte comentário que, se não apresenta razão suficiente para incluir o poeta paraibano no *paideuma* concretista, pelo menos assinala o reconhecimento do valor de “invenção” e de excepcionalidade presente em seus poemas: “[...] enquanto que Augusto dos Anjos, entre simbolista [*sic*] e expressionista, com algo de brutalismo primitivo e de um cientificismo que já é incorporação inventiva do *Kitsch*, deve ser reconhecido como um de nossos poetas mais singulares.” (CAMPOS, 1976, p. 17)

Continuando a discussão em torno da modificação ocorrida com relação ao modo de se conceber a ideia de concretude, o que se pode perceber na poesia de Haroldo de Campos é que o propósito de realce dos estratos materiais do signo verbal, ao passo que indica uma intenção “desviante” do discurso poético com relação ao uso cotidiano (referencial) da língua, acarreta necessariamente uma rarefação do significado e, por sua vez, uma maior distância com relação à representação da realidade, pelo menos tal como

⁴³ Extraída do sítio: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2409> (acessado em julho de 2009)

convencionalmente entendemos o sentido de representação: aquela baseada no princípio da semelhança.

De fato Haroldo tem razão em sempre fazer lembrar que o poeta se preocupa em dizer as coisas de uma maneira incomum e isso faz dele, sim, um artista da palavra. Porém, o que a sua declaração não permite ver, caso a consideremos apressadamente, é que ser um “configurador da mensagem”, um “manipulador de signos” do ponto de vista de um poeta “tradicional” (seja clássico ou romântico) é algo bastante diverso de ser um *designer* da palavra segundo o ponto de vista de um poeta vanguardista. No primeiro caso, a referencialidade coexiste de maneira harmônica (o que pode variar de um estilo de época – e autor – a outro) com as estratégias de “desvios” de linguagem. Já para o poeta vanguardista, e aqui estamos nos referindo tanto ao Haroldo concretista quanto ao pós-utópico (variando apenas em grau e não em natureza), o mergulho na manipulação sónica acarreta um desenraizamento com relação ao mundo, muito embora isso não signifique a morte da mimesis, pois, tal como pretendemos ter deixado claro ao longo deste trabalho, isso seria algo impossível.

Para ficar mais claro o encaminhamento do problema, vejamos o seguinte sucinto retrospecto. Ao considerarmos Augusto dos Anjos e João Cabral como representantes de poéticas da concretude levamos em conta, além de outros, basicamente dois argumentos: o da problematização do eu lírico e o da eleição de um universo referencial da concretude, entendida como atributo específico da realidade mundana. Ambos são argumentos interdependentes porque o “afastar-se” do eu, como vimos, sugere uma maior ênfase no não-eu, no caso, o mundo, o real (não o real ideal à maneira platônica, mas o real factivo, concreto). No caso de Haroldo, porém, a redução ou o apagamento elocutório do eu tem em vista a contribuição de um realçamento não da realidade, mas sim da linguagem ou, se quisermos, não da realidade mundana mas sim da realidade linguística. Em Haroldo a linguagem ganha foros de realidade concreta, não apenas no sentido de que ela possui uma dimensão material (fônica e visual) mas também no sentido da formulação pós-estruturalista segundo a qual nossa apreensão do mundo não é simplesmente mediada por signos, mas tudo o que fazemos é acessar signos, nunca uma realidade em si.

Nesse sentido, para falarmos do elemento que confere coerência à obra haroldiana desde suas primeiras publicações pré-*Noigandres* até a fase pós-utópica passando pelo empreendimento vanguardista, consideramos que esse elemento tem início com a concepção formalista da palavra como material. O esposamento dessa concepção de

palavra enseja, por sua vez, uma identificação entre realidade e linguagem cujos corolários podem ser assim sintetizados: a palavra, sendo realidade em si mesma, não é um mero transporte de realidades outras. Não é (ou pelo menos não deve ser) majoritariamente signo da coisa, mas também ela mesma, coisa. Sendo a poesia (e, de maneira mais abrangente, a literatura) a arte que lida com a palavra, em última instância não é ela representação do real, mas representação de si mesma, na medida em que à palavra cabe o estatuto da própria realidade.

Retomando a discussão sobre a citação de Haroldo de Campos transcrita acima, podemos agora perceber que a ideia de configuração da mensagem assumida pelo autor de *Crisantempo*, com o nível de rejeição referencial e rarefação do significado apresentado pelos seus poemas, só é possível porque cronologicamente situada num contexto que permitiu um entendimento da arte poética segundo certos padrões de radicalidade. Fora dessa perspectiva histórica (poderíamos falar, por exemplo: antes da iniciativa do Mallarmé de *O lance de dados*) a noção de poeta como artista da palavra encerra uma visão totalmente distinta. Em um Camões dos *Lusíadas*, por exemplo, malgrado o trato com a linguagem em desvio com a fala comum, o universo referencial aludido ocupa lugar de destaque e não se deixa obnubilar por estratégias de “concreção sígnica”. A poesia de Haroldo de Campos revela, por seu turno, a dupla compreensão de que o significado não necessariamente é produzido tendo em vista uma ligação entre palavra e realidade externa e que o apagamento elocutório do eu, ao rasgar as malhas da linguagem, dá a ver não o mundo mas, novamente, a linguagem. Adiante comentaremos trechos de poemas do autor no intuito de observar como essas questões são atualizadas poeticamente ao longo de sua obra.

Incluída na antologia *Xadrez de estrelas*, “As disciplinas” encerra um conjunto de poemas já situados nos umbrais de entrada de Haroldo para a experiência efetivamente concretista. “Teoria e prática do poema”, poema adiante abordado e inserido na referida obra, ainda não possui as marcas da experimentação concretista ao contrário, por exemplo, de “Orfeu e o discípulo” e “A naja vertebral” (poemas presentes no livro) cujas composições já sinalizam para a aventura vanguardista, em especial o segundo poema mencionado no qual surge a experiência caligrâmica (à Apollinaire) que será levada a cabo em alguns poemas da fase inicial da Poesia Concreta, antes da conversão da “fenomenologia da composição” para a “matemática da composição⁴⁴”. No entanto, é possível perceber uma espécie de declaração dos princípios cardeais da trajetória poética

⁴⁴ Conferir, a esse respeito, o texto de Haroldo de Campos intitulado “da fenomenologia da composição à matemática da composição” presente no livro *Teoria da poesia concreta*.

que então se inicia e que passará por um processo de radicalização até chegar a uma maturidade conciliadora, como veremos exemplificado nos poemas escolhidos. Eis, portanto, o primeiro deles:

Teoria e prática do poema

I

Pássaros de prata, o Poema
ilustra a teoria do seu vôo.
Filomela de azul metamorfoseado,
mensurado geômetra
o Poema se medita
como um círculo medita-se em seu centro
como os raios do círculo o meditam
fulcro de cristal do movimento.

II

Um pássaro se imita a cada vôo
zênite de marfim onde o crispado
anseio se arbitra
sobre as linhas de força do momento.
Um pássaro conhece-se em seu vôo,
espelho de si mesmo, órbita
madura,
tempo alcançado sobre o Tempo.

III

Equânime, o Poema se ignora.
Leopardo ponderando-se no salto,
que é da presa, pluma de som,
evasiva
gazela dos sentidos?
O Poema propõe-se: sistema
de premissas rancorosas
evolução de figuras contra o vento
xadrez de estrelas. Salamandra de incêndios
que provoca, ileso dura,
Sol posto em seu centro.

IV

E como é feito? Que teoria
rege os espaços de seu vôo?
Que lastros o retêm? Que pesos
curvam, adunca, a tensão do seu alento?
Cítara da lingual, como se ouve?
Corte de ouro, como se vislumbra,
proporcionado a ele o pensamento?

V

Vede: partido ao meio
o aéreo fuso do movimento
a bailarina resta. Acrobata,
ave de vôo ameno,

princesa plenilúnio desse reino
 de véus alísios: o ar.
 Onde aprendeu o impulso que a soleva,
 grata, ao fugaz cometimento?
 Não como o pássaro
 conforme a natureza
 mas como um deus
 contra naturam voa.

VI

Assim o Poema. Nos campos do equilíbrio
 elísios a que aspira
 sustêm-no sua destreza.
 Ágil atleta alado
 iça os trapézios da aventura.
 Os pássaros não se imaginam.
 O Poema premedita.
 Aqueles cumprem o traçado da infinita
 astronomia de que são órions de pena.
 Este, árbitro e justiceiro de si mesmo,
 Lusbel libra-se sobre o abismo,
 livre,
 diante de um rei maior
 rei mais pequeno (CAMPOS, 2008, 55-56 pp.)

Separamos de “Teoria e prática do poema” três domínios semânticos que apontam, como facilmente se perceberá, para uma forte influência de Cabral se não com a sua dicção, pelo menos com o “pensamento” e as metáforas que compreendem a metalinguagem do poeta pernambucano. Os três domínios são: o da materialidade (trata-se de termos ou expressões concretas para referir-se ao poema), o do controle (contenção e racionalização) e o da clareza (por vezes transparência). A esses três domínios semânticos podemos associar, sem intenção de esgotamento, os seguintes termos ou expressões extraídos do poema. Semântica da materialidade: “pássaros de prata”, “zênite de marfim”, “corte de ouro” etc. Semântica do controle: “mensurado geômetra”, “o Poema se medita”, “o crispado anseio se arbitra”, “equânime o Poema [...]”, “Leopardo ponderando-se no salto”, “Que teoria rege os espaços de seu [do poema] vôo?”, “o Poema premedita” etc. Semântica da luminosidade: “fulcro de cristal do movimento”, “salamandra de incêndios”, “Sol posto em seu [do poema] centro”, “plenilúnio” etc.

Nesse poema Haroldo presta culto a seu antecessor João Cabral tomando do autor de *O engenheiro* o espírito da sua “psicologia da composição”. Repare-se que, por vezes, como não bastasse o fato de os três domínios semânticos apontarem diretamente para o universo poético cabralino, Haroldo lança mão de imagens muito particulares, digamos assim, da poesia de Cabral como, por exemplo, a menção ao “geômetra” ao

referir-se à poesia, bem como o trecho que mostra a “bailarina” [...] “Acrobata, [...], princesa plenilúnio desse reino de véus alísios: o ar⁴⁵.”

Em todo o poema não se nota, tampouco, qualquer referência a uma subjetividade criadora. Tudo se passa como se o poema se fizesse a si mesmo. É ele o sujeito de seu próprio processo criador, como se pode verificar em trechos como “o poema se medita”, “o poema propõe-se: sequência de premissas”, “o poema premedita”. Assim, ao passo que lima do texto as marcas de subjetividade que indicariam a atuação da função emotiva da linguagem, Haroldo faz com que o poema assuma, em primeiro plano, a função metalinguística que tanto mereceu a atenção, também, de João Cabral e Augusto dos Anjos.

Ocorre que fazer poesia falando de poesia acabou por se tornar algo mais caro para Haroldo do que foi essa prática para os dois outros autores mencionados. Se nesse momento ainda pré-concretista o poeta paulista já assumia essa função como objeto de sua escrita poética e, na fase concretista *stricto sensu*, a perspectiva do poema que se refere a si próprio torna-se a parte constitutiva da prática poética reflexiva do grupo *Noigandres*, na sua fase pós-utópica o autor de *Galáxias* mantém aquilo que, segundo entendemos, serve de denominador comum a toda a sua poética: as funções referencial e emotiva relegam-se a planos inferiores quando comparadas ao lugar de destaque ocupado pelas funções poética e metalinguística. Em outros termos, ou o poeta é entendido como um *designer* da palavra e a poesia um objeto artístico concreto que possui valores imanentes e não relacionados ao universo referencial a que alude (ambas as possibilidades podem coexistir) ou então a poesia é a mensagem voltada para seu próprio universo, tal como explicaremos adiante. Porém, nunca a ideia de que a poesia seja prioritariamente representação da realidade não literária ou extralinguística será assumida por Haroldo de Campos. É somente devido ao fato de que a palavra não consegue se desnudar de sua carga semântica, ou seja, é pela razão de que toda palavra obrigatoriamente refere-se a um “além” dela mesma, que a função referencial precisará de alguma maneira se fazer presente no texto poético. Contudo, caberá ao poeta brigar contra essa função, forçando-a a ceder terreno às outras duas mencionadas. Daí a razão pela qual o “difícil” sempre foi uma obstinação do poeta e também do tradutor Haroldo de Campos. Isto porque o discurso diferenciado, “estranho”, se impõe como discurso “desviante” da fala usual, lugar da referencialidade por excelência.

⁴⁵ A última referência diz respeito ao poema “A bailarina” de Cabral (presente em *O engenheiro*) e, em segundo plano, à associação véus e voos (alísios) proposta por Haroldo e que também se acha, de maneira similar, abordada na referida obra de Cabral: “o véu que olhei voar / caiu no deserto.” (MELO NETO, 1994b, p.71).

Essa visão, legada do formalismo, continua a reverberar na poesia de Haroldo até o fim de sua vida.

Ao olharmos de perto o itinerário poético de Haroldo de Campos veremos que praticamente todas as suas obras obedeceram a alguma intenção de diálogo intertextual desde a forma mais sutil de “influência” ou “inspiração” em algum poeta até a mais evidente apropriação crítica. Isso indica que, coerentemente a seu pensamento, o universo referencial da poesia é, não a realidade, mas a própria poesia. Sigamos sucintamente esse apanhado bibliográfico tendo em vista a revisão que Haroldo faz da própria trajetória no texto “Da Poesia Concreta a *Galáxias* e *Finismundo*” presente no pequeno volume intitulado *Depoimentos de oficina*. Apresentaremos tal apanhado de maneira esquemática, lembrando que tal esquema não engloba toda a produção do poeta.

“Lamento sobre o lago de Nemi” (de *Auto do possesso*) – “O tema provém de *The Golden Bough* de Frazer (Eliot e seu *The Waste Land*, que li com deslumbramento naqueles anos, está de algum modo por trás dessa referência)” (CAMPOS, 2002, p. 22-23)

“Thálassa Thálassa” (*Noigandres* n. 1)- “[...] esse barroquismo acentuar-se-á, ganhará um sopro épico sob a influência de outro poeta cuja leitura me foi cara na época: o Saint-John Perse de *Anábasis*; isso sem falar do Camões maneirista [...]” (CAMPOS, 2002, p. 23)

O â mago do ô mega – “Propondo-se como uma ‘fenomenologia da composição’ esses poemas dialogavam, por um lado, com o célebre texto auto-exegético de Poe, *The Philosophy of Composition*, [...]; por outro, com a ‘Psicologia da Composição’ sequência de poemas de João Cabral de Melo Neto, publicada em livro de 1947 [...]” (CAMPOS, 2002, p. 35)

Galáxias – aqui indicamos a leitura do trabalho de K. David Jackson intitulado “Viajando pelas *Galáxias*, guia e notas de orientação” presente na coletânea “Céu acima: para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos” em que o autor oferece, à maneira de Joyce em seu *Ulisses*, um guia dos 50 fragmentos de *Galáxias* no qual aparece uma coluna que acusa a “referência literária-estética” a que corresponde cada um dos fragmentos. As referências são muitas e incluem além do próprio James Joyce, William Carlos Williams, Pound, Rabelais, Oswald, Lorca, Sousândrade entre outros.

Signância / Quasi Coelum (Signância quase céu) – “divide-se em três partes, cada uma das quais corresponde a uma etapa da topografia dantesca [...]. Comecei com um quase-paraíso, terrestre [...]. Passei, em seguida, a um purgatório [...]. Concluí com uma descida aos ‘Infernos’” [...](CAMPOS, 2002, p. 46)

Finismundo: a última viagem – “É tematizada a última viagem de Odisseu/Ulisses, que Homero não contou, mas que Dante elaborou ficcionalmente na *Comédia*.” (CAMPOS, 2002, p. 55)

Máquina do mundo repensada – Em *Depoimentos de oficina* encontramos outro texto de Haroldo dedicado exclusivamente a essa obra. Trata-se de “De uma cosmopoesia: sobre a *Máquina do mundo repensada*”. Dele, extraímos as principais linhas de atuação de referenciais literários que entraram na composição da obra que é, por si só, um monumento intertextual desde a forma (o esquema estrófico e rímico da *Divina Comédia*) até o conteúdo (o *topos* da máquina do mundo presente em Camões e Drummond).

Isso posto, passemos ao segundo poema a ser abordado. Trata-se de um texto já completamente absorto na experiência concretista: “o â mago do ô mega” do qual abordaremos o primeiro fragmento, “si len cio”.

Antes, contudo, convém observarmos que o momento poético de Haroldo ilustrado pelo poema em questão é aquele em que ocorre o acirramento da visão teórica formalista já discutida anteriormente. Já temos, neste poema, mostras, em ato, das tentativas da anulação do eu e da “desreferencialização”, postulados poéticos da obra de Haroldo levadas ao radicalismo nesse momento de sua trajetória. Sobre o primeiro item (a anulação do eu poético), a sugestão já está contida desde o título, cujas sílabas perpassam, em caixa alta, o corpo do poema, a formarem, ironicamente, a presença de um eu oculto, cuja marca nos é dada pela forma verbal na primeira pessoa do indicativo do verbo silenciar (“silencio”). Trata-se do eu que se acusa para, em seguida, negar-se, como se dissesse: cá estou, mas em silêncio, para deixar falar o próprio poema.

SI

marsupialamor mam
 ilos de lam
 préias presas can
 ino am
 or
 turris de talis
 man
 gu (LEN)
 tural aman
 te em te
 nebras febras
 de febr
 uário fe
 mural mor
 tálamo t’

aurifer
 oz : e
 foz
 paz
 os

CIO (CAMPOS, 2008, p. 73)

A mais evidente das estratégias de desligamento do referente extralinguístico neste e na maioria dos poemas concretistas encontra-se na ruptura com a sintaxe. A sintaxe é a própria “ordem” do discurso que se faz em favor da comunicação, da troca de informações. Quando rompemos com a sintaxe corremos o risco, dependendo do grau de complexidade da mensagem, de não efetuarmos satisfatoriamente o trânsito da informação. Por outro lado, quando lemos um texto ou nos comunicamos oralmente, o fluxo da cadeia sintática, ou seja, o fluir das frases, orações etc., impede que percebamos, na maioria das vezes, as potencialidades da palavra em toda a sua integridade. Assim, ao lermos ou ouvirmos um texto estamos preocupados com o sentido e, para isso, privilegiamos a carga semântica dos signos, ou seja, seus significados, minimizando, por isso, o valor fonético e visual que as palavras carregam consigo.

No intuito de evidenciar tais potencialidades é que os concretistas assumem a oposição à discursividade da língua, na poesia, como a rota principal dos caminhos do movimento de vanguarda por eles encampado.

Descurar da sintaxe exige, todavia, uma forma sucedânea de ordenação das palavras. Nesse sentido, surge toda uma teorização em torno do aproveitamento da lógica das línguas orientais (as que são constituídas por ideogramas), assunto esse que não necessariamente nos diz respeito no momento⁴⁶. Aqui, interessa observar que os cortes sintáticos e silábicos presentes no poema exigem, além da inevitável compreensão simbólica dos signos que compõem o poema (referimo-nos à relação entre significante e significado baseada no princípio da arbitrariedade e da convenção), uma compreensão “indicial” (no sentido peirceano) para o processo de produção de sentido do texto. Exemplo: “ilos de lam / préias presas can”. A palavra lampreia que significa uma espécie de animal marinho (portanto sem mamilos, diga-se de passagem) aparece separada silabicamente. “Lam” que nada significa em si mesmo exceto por sugestão, por aproximação fonética com “lã”, ocupa o final de uma linha do poema. O início da outra é ocupada por “preia” que, de acordo com o dicionário Houaiss, é o mesmo que “presa”,

⁴⁶ Tal teorização pode ser acessada nas obras *Teoria da poesia e concreta* e, principalmente, no livro *Ideograma. Lógica poesia linguagem*, de Haroldo de Campos.

animal caçado. Eis, portanto, uma curiosa manipulação sígnica que, subvertendo o processo convencional de leitura (ler a palavra “lampreia” e associá-la ao seu significado arbitrário) amplia a possibilidade de produção de sentido. Senão vejamos: tomemos, pontualmente, “marsupialamor” como a ideia geradora de sentido do trecho em questão onde o que se tem, por força da justaposição entre “marsupial” e “amor”, é a sugestão de um amor que acolhe ou aprisiona (instigados que fomos pela imagem da bolsa dos marsupiais), já que ténues são os limites entre proteger e prender. Assim, “ilos de lam” que, foneticamente sugere “elos de lâ” aponta também para a mesma dupla possibilidade: a do acolhimento (a lâ que protege do frio, como a bolsa dos marsúpios) e a situação do enredado contra a vontade, como a mosca presa na teia de aranha.

Reforçando essa última ideia, “préias presas can” apresenta “presa”, como adjetivo, qualificando uma palavra que lhe é sinônima quando tomada na sua função substantiva: preia (presa, animal caçado) presa (cativa, prisioneira). Este último vocábulo logo muda sua acepção quando o colocamos em relação indicial ao signo que o sucede, “can”. Se o tomarmos como parte de “caninos”, cujo complemento encontra-se na linha subsequente, “presa” será não mais o adjetivo a que ora nos referimos mas justamente o substantivo referente ao dente incisivo (canino) dos animais: presa canina.

Dessa forma, os signos “apontam” uns para os outros na trama da configuração de sentido. Esse “apontar para” consiste na função do índice, segundo a terminologia de Peirce abaixo explicada, exatamente no ponto que nos interessa, pelo professor Lino Machado em seu artigo sobre o próprio Haroldo de Campos, intitulado “Uma das ‘marinhas’ de Haroldo de Campos”:

O índice mantém ligação direta, causal, com o seu objeto, estabelecendo com este nexos tão forte que conduz a nossa atenção diretamente para ele. É o signo que aponta para algo ou o assinala de feição mais específica. Não poucas vezes, essa ligação pressupõe elementos naturais, entretanto, existem conexões indiciais que têm por base um elo fixado culturalmente (vale afirmar, de novo notam-se “regras convencionais” e atuação). Entre os índices, resultantes de ações inseridas pela natureza ou não, encontram-se: fumaça (sinal de fogo), pegadas, cata-ventos, sintomas, ponteiros de relógio, dedos apontando, setas, datações, nomes próprios, grifos e mais realces de vocábulos, metonímias.” (MACHADO, 2006, p. 132)

A abordagem que fizemos de apenas duas linhas do poema só foi possível devido à subversão sintática que o poema apresenta e que nos força a percorrer as pistas (indícios) deixadas pelos próprios signos brancos ao longo da folha negra⁴⁷. Uma vez que

⁴⁷ No trecho em questão, e em todo “o â mago do ô mega”, a folha de papel possui fundo preto e as letras é que são brancas.

as palavras não estão mantidas na sua integridade e uma não está relacionada a outra tão somente pelos nexos sintáticos (sujeito – verbo – predicado), a nossa atenção que, habitualmente, se dirigiria diretamente para o sentido das palavras, agora é obrigada a deter-se e emaranhar-se nas imbricadas malhas dos significantes, visto que eles não nos levam diretamente para seus significados, mas obriga-nos a remontar o sentido jogando-nos de um signo a outro, assim indefinidamente. Essa é, na prática, uma das modalidades de concreção sgnica que preside a atitude criativa (poética e tradutória) de Haroldo de Campos. Outras estratégias nesse sentido podem ser arroladas, como a escrita icônica analisada por Lino Machado no artigo mencionado anteriormente. Primeiramente o poema e, depois, o comentário.

```

vem navio
vai navio
vir navio
ver navio
ver não ver
vir não vir
vir não ver
ver não vir
ver navios

```

(CAMPOS, 2008, p. 119)

As reiterações, as equivalências horizontais, diagonais e verticais, típicas da função poética, saltam tanto aos olhos quanto os ouvidos, pois aqui os planos óptico e acústico se fundem: a letra v, repetida, deve ser vista com a sua sugestão gráfica sutil de navio em movimento e, ao mesmo tempo, ser ouvida, como fonema consonantal cuja aliteração sugere o mesmo movimento. Iconicidade, portanto, em diversos níveis de composição. (MACHADO, 2006, p. 134)

Da fase caracterizada pelo poema acima à fase desligada da atitude de vanguarda, em termos formais o que se tem é basicamente a flexibilização com relação a certos radicalismos tais como a rejeição absoluta do eu e da sintaxe em poesia. *Galáxias* representa, nesse sentido, um elo entre esses dois momentos, uma vez que recupera a presença do eu e da sintaxe, evidentemente que sob o signo da transgressão e, ainda, dirigido por estratégias de encarecimento do significante com vistas à autorreferencialidade, como se pode notar no seguinte trecho de abertura do livro pela presença dos verbos na primeira pessoa e a sintaxe relativamente preservada: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso / e aqui me meço quando se vive sob a espécie de viagem o que importa [...]”. Adiante, na mesma página, é possível constatar algumas alusões à ideia da literatura que se refere a si mesma, ideia essa que tornará a aparecer em outros momentos do livro: “[...] escrever sobre o escrever / é não escrever sobre não escrever sobre não escrever e por isso descomeço pelo / descomeço

desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e / forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um **umbigodomundolivro** / um umbigodomundolivro [...]” (CAMPOS,2004, s/p [fragmento 1º] grifo nosso)

Estabelecidos tanto os comentários acerca de fragmentos da poesia de Haroldo de Campos quanto os referenciais teóricos que balizam o pensamento do poeta em questão, pensamos ter deixado assinalada a mudança de ênfase operada por Haroldo com relação aos dois poetas estudados anteriormente. Tal mudança pode ser assim sintetizada: até então, ou seja, em Augusto dos Anjos e João Cabral, assentamos a visão de que concreto é um termo pertinente à realidade mundana, empírica e material e que uma poesia da concretude é aquela destinada à apreensão desse mundo, seja de que maneira for, em seus atributos mais determinantes. Tal colocação força-nos a assumir o fato de que a lírica desses poetas possui uma inegável índole mimética, uma vez que julga realizável o desiderato de representar o real. Neste capítulo, contudo, observamos que a poesia de Haroldo, desde suas primeiras realizações, compartilha o atributo da concretude com o signo linguístico e minimiza o caráter de representação da realidade da poesia ao superestimar uma determinada noção de autonomia estética.

Devemos notar que o interesse pelo propriamente estético é o que legitima o ofício do poeta e, sendo este um artista da palavra, de fato todo poeta é alguém que tem como preocupação central a invenção no plano da linguagem. Augusto dos Anjos, autor caudatário de formas poéticas vigentes em sua época, soube produzir o efeito de estranhamento desde dentro dessas formas ao extrair sonoridade e até visualidade, se pensarmos com Zuenir Campos Reis⁴⁸, em forte dissonância com o seu contexto poético. Cabral, por seu turno, dá mostras abundantes de que sempre compreendeu o fazer poético do ponto de vista de uma concreção sígnica: “Certo não, quando ao catar palavras: / a pedra dá à frase seu grão mais vivo” (MELO NETO, 1994c, p. 347). Dessa forma, a ênfase sobre a concretude é mantida na poesia de Haroldo de Campos, ainda que o sentido dessa concretude seja divergente do de seus antecessores.

⁴⁸ Conferir capítulo referente a Augusto dos Anjos, primeira página.

4. O NADA E AS POÉTICAS DA CONCRETUDE

4.1 A “lição” de Bernardo Soares

A presença do tópico do nada e seus correlatos (vazio, deserto, ausência, não-ser etc.) perpassa o universo poético dos três autores por nós abordados e ocupa, nele, uma extensão de considerável importância.

Tão logo fosse encetada a inquirição sobre o significado, ou os significados, assumidos por esse tópico em suas várias ocorrências em Augusto dos Anjos, João Cabral e Haroldo de Campos, perceberíamos que os resultados obtidos por meio dessa investigação, conquanto importantes, teriam um valor sobretudo, digamos, “catalográfico” e extensivo e, dessa forma, de indireto e digressivo interesse ao curso de nossas discussões.

Preferiu-se, portanto, uma abordagem que, pouco preocupada com a quantidade e o sentido assumidos pelas várias ocorrências temáticas desse tópico, pudesse acercar-se da questão do nada naquilo que ela interessasse diretamente ao debate sobre a concretude poética. Por essa via, menos que uma análise destinada à elucidação de um ou outro poema em especial, a discussão sobre o nada será conduzida, neste capítulo, tendo

em vista seu estatuto geral de problemática teórica pertinente à maneira como, na poesia (e, em especial, nas poéticas da concretude), a ideia de negatividade concorre para a realização do processo de mimesis da realidade.

É dessa forma que foi estabelecida a solução de continuidade deste momento do trabalho com os capítulos precedentes. Além disso, os principais problemas que, a nosso ver, reclamam ainda por uma discussão mais detida terão agora a ocasião de virem a lume. Referimo-nos, a esse respeito, a um maior aprofundamento sobre o trânsito da realidade para a palavra poética o qual constitui o cerne da questão da mimesis. O problema do nada revela-se de fundamental interesse quando o que está em jogo é a compreensão da natureza ou do modo de ser da relação mimética entre palavra e mundo concreto. Tendo em vista que, como foi visto em outros momentos, o atributo da concretude é uma propriedade da coisa e que só se “transfere” para a palavra poética por uma astuciosa transfiguração, o nada será parte do mecanismo dessa transfiguração, senão o seu próprio suporte. Adiantando o corolário do que está por vir, diremos que é somente nadificando a coisa que a palavra emerge. Ou, de maneira mais acertada, com Cabral: “onde foi palavra / (potros ou touros /contidos) resta a severa /**forma do vazio**” (MELO NETO, 1994e, p. 97: grifo nosso)

Pela razão já apresentada, a saber, a de se fazer um aproveitamento mais teórico do que extensivo do tema do nada na obra dos autores aqui estudados, preferimos não subdividir esta seção em momentos separados, cada qual dedicado a um poeta, mas sim abordá-los de maneira conjunta examinando o valor do nada como expediente mimético para a realização de uma poética da concretude.

Tomaremos como ponto de partida desta análise um trecho de Bernardo Soares (semi-heterônimo de Fernando Pessoa) ora considerado, o referido trecho, como uma verdadeira lição de concretude poética. O autor do *Livro do desassossego* tem em vista, no comentário citado, conseguir alcançar, por meio de palavras e da maneira mais “concreta” possível, uma definição de espiral. Tomemos sua “aula”, portanto, como guia inicial para as reflexões que se sucederão:

A maioria da gente enferma de não saber dizer o que vê e o que pensa. Dizem que não há nada mais difícil do que definir em palavras uma espiral: é preciso, dizem, fazer no ar, com a mão sem literatura, o gesto, ascendentemente enrolado em ordem, com que aquela figura abstracta das molas ou de certas escadas se manifesta aos olhos. Mas, desde que nos lembremos que dizer é renovar, definiremos sem dificuldade uma espiral: é um círculo que sobe sem nunca conseguir acabar-se. A maioria da gente, sei bem, não ousaria definir assim, porque supõe que definir é dizer o que os outros querem que se diga, que não o que é preciso dizer para definir. Direi melhor: uma espiral é um círculo virtual

que se desdobra a subir sem nunca se realizar. Mas não, a definição ainda é abstracta. **Buscarei o concreto**, e tudo será visto: uma espiral é uma cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma. [...] (PESSOA, 1997, p. 140: grifo nosso)

O “exercício” de Bernardo Soares é uma proposta de fazer “ver”, por meio de palavras, um determinado objeto, no caso, uma espiral⁴⁹. Visto dessa perspectiva o trecho apresenta apenas um exercício de técnica de definição sem maiores implicações sobre a questão da poesia. Contudo, o texto de Bernardo Soares contém ainda a provocação sobre os usos, digamos, literário e não-literário da palavra. De um lado, a definição de acordo com “a maioria da gente” supõe certa convenção da linguagem no sentido de servir-se de construções de enunciados que, na intenção de definir, recorrem a uma perspectiva de objetividade, ao uso referencial da linguagem. Contudo, um campo maior de questionamentos é aberto no momento em que atentamos para o fato de que, transcendendo o uso referencial e, no intuito de propor uma definição ainda mais concreta que a anterior, o autor recorre a outras possibilidades da linguagem e deixa ao leitor a constatação de que a definição que seria a mais “poética” é mais satisfatória do que a convencional em se tratando de seu objetivo maior: o “fazer ver” a coisa por meio da palavra.

O motivo pelo qual a definição (aqui tomada como) poética é mais satisfatória do que a referencial diz respeito diretamente ao ponto para onde convergirão as reflexões sobre a questão do nada na medida em que o âmbito de nossa problemática intersecta o raio da discussão de Bernardo Soares. O semi-heterônimo de Pessoa demonstra como uma arrumação inusitada de imagens (“cobra sem cobra enroscada em coisa nenhuma”) suscita a visão de uma realidade extralingüística: a espiral. Se somente isso já nos põe no cerne do problema da mimesis, adentramos mais ainda a questão ao atentarmos para o modo como ela é produzida. Esse modo pode ser sintetizado pela ideia de que, para dizer de uma dada realidade, a poesia “desrealiza” a coisa para, em seguida, deflagrá-la na palavra. Esse “desrealizar-se”, no caso, é possibilitado pela clareira aberta pela dupla negativização operada no interior da definição poética que pode ser facilmente detectada pelos termos “sem” (cobra sem cobra) e “nenhuma” (enroscada em coisa nenhuma). O que torna tão encantador o efeito poético e a sua alta voltagem de evocação da realidade é o fato de que o real é afirmado e imediatamente furtado, ficando, em seu lugar, o vazio da coisa perdida e, paradoxalmente, concretizada.

⁴⁹ É bem verdade que a espiral, no exemplo citado é, menos que um objeto, a ‘forma’ partilhada por vários objetos (a escada e as molas). A nosso ver isso não compromete o desenvolvimento de nossa discussão pois permanece o problema de fazer brotar por meio da palavra algo que existe “fora” da realidade linguística.

“Cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma” é, assim, uma alegre ilustração de como é desejável que, na poesia, o sentido seja produzido mediante certo grau de independência com relação às convenções lógicas que regem a linguagem referencial. Entretanto, tal autonomia não se impõe como razão suficiente para se afirmar que a poesia não se refere à realidade. Nesse sentido, concordamos com a afirmação de José Guilherme Merquior segundo a qual “a fidelidade ao concreto e, de certo modo, a própria mimese começam na articulação da estrutura verbal do poema” (MERQUIOR, 1997, p. 23). Tal afirmação, por seu turno, não é suficiente, a nosso ver, para sustentar a opinião de que é próprio da poesia não se referir a nenhuma realidade além dela mesma. Parece ser essa a opinião de Adolfo Casais Monteiro na seguinte passagem:

Mas, se a poesia tem existência independente, não significa isso que ela exprima uma realidade à parte da realidade. Poesia tem um mundo próprio no mesmo sentido em que tal podemos dizer da física ou da matemática, que igualmente não existem senão porque o mundo existe, mas que dentro dele são uma linguagem que o exprime de maneira inteiramente incomensurável com qualquer outra maneira de o exprimir. (MONTEIRO, 1965, p. 17)⁵⁰

Toda poesia refere-se ao mundo. A irredutibilidade do discurso poético não implica “irreferencialidade”. Que na poesia as palavras são mais importantes que as coisas isso é algo aceito, mas só porque entrevemos nas palavras as coisas e julgamos que as primeiras podem “pesar” mais do que as segundas. Entretanto, que na poesia as palavras, como quis Sartre, são como coisas e não puramente signos⁵¹ só podemos considerar senão como uma metáfora, já que entre palavra e coisa (e isso Sartre bem sabia) reside um abismo ontológico, o mesmo existente entre as modalidades de ser e de significar.

Na brilhante definição de Soares surge algo que só pode existir no seio da construção linguística de tipo poética pois, a rigor, “cobra sem cobra” é algo cuja pertinência só se afirma em função de sua natureza puramente linguística. “Cobra sem cobra” não tem qualquer validade fora da linguagem. Porém, só é possível constatar essa autonomia frente ao mundo porque tomamos dele as noções de cobra e espiral e, somente por meio desse contraste, somos capazes de fruir a subversão do enunciado pessoano. Da mesma forma: uma vez que a cobra está enroscada verticalmente, ela tem de estar enroscada em alguma coisa, daí que “enroscada verticalmente em coisa nenhuma” é algo, ao que parece, de impossível realização para uma cobra. O que parece incorreto inferir a

⁵⁰ A única ressalva com relação à citação de Casais Monteiro refere-se ao fato de que a matemática refere-se a uma realidade formal constituída por objetos ideais, ou seja, não encontráveis no mundo concreto. Já o mundo referencial da poesia é o mundo das coisas, ainda que haja vertentes de poesia que, embora tendo-o como ponto de partida, se desencaminhem dele.

⁵¹ “O império dos signos é a prosa; a poesia fica ao lado da pintura, da escultura e da música. [...] o poeta se descartou, de um só golpe, da linguagem-instrumento; ele escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos [...]” Este fragmento é parte de um trecho extraído da obra “O que é literatura” de Jean-Paul Sartre que foi citado por Haroldo de Campos no manifesto “Evolução de formas: poesia concreta” inserido na *Teoria da poesia concreta*.

partir dessa inegável “irrealidade” é que as noções de “enroscada” e “verticalmente” precisem deixar de endereçar-se ao mundo pelo único fato de integrarem, agora, o discurso poético. Em outros termos, não parece concebível a afirmação de uma função poética sem o concurso da função referencial atuando como uma espécie de pano de fundo no centro do qual se dá a emergência do poético. Ora, se, de repente, “cobra” não remetesse mais ao réptil “real” seria impossível a apreensão do próprio efeito poético contido em “cobra sem cobra”. Isso de subverter o “possível” gerando uma realidade verbal ficta mas sem a perda do elo com real consiste na essência da noção de mimesis desde Aristóteles, já que foi justamente pelo estagirita que se soube que, na poesia, o discurso poético não trata das coisas que são mas de como elas deveriam ser ou que, “quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença” (ARISTÓTELES, 2005, p. 48). Ora, “Cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma” não é um enunciado válido para o ser, mas sim para um poder-ser. Contudo, é este impossível que melhor “convence” o leitor tendo em vista o fim pretendido: a definição de espiral. De um lado tem-se, portanto, a autonomia da obra de arte e, de outro, a preservação de seu vínculo com o mundo.

Nesse sentido, na hipótese aqui defendida de ser a terceira definição aquela que ilustra o modo de dizer poético, percebe-se que a concretude seria, em princípio, um elemento diferenciador da poesia com relação ao uso não-poético da linguagem, senão vejamos. Lembremos as três definições fornecidas pelo autor. Uma espiral é: 1- “um círculo que sobe sem nunca conseguir acabar-se”; 2- “um círculo virtual que se desdobra a subir sem nunca se realizar” e 3 - “uma cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma”. Sem maiores demonstrações, a ilustração da nossa hipótese pode ser depreendida do simples cotejo entre essas definições. A julgar tão somente pela escolha lexical das três definições, percebe-se que a eleição vocabular da terceira delas apresenta uma predileção pelo concreto contrastante com a das definições 1 e 2 que permanecem numa seleção abstrata de repertório vocabular. Se na 3ª tem-se o vocábulo “cobra”, nas 1ª e 2ª observa-se, como termos equivalentes, respectivamente: “círculo” e “círculo virtual”. Quando na 3ª nós lê-se “enroscada verticalmente”, nas 1ª e 2ª tem-se, como equivalentes, “sobe” e “desdobra a subir”. Nesse sentido, dentro da proposta comparativa, é sabido desde já ser o terceiro mais concreto que os demais pela seleção vocabular (e conseqüentemente imagética) que informa o enunciado em questão.

Apesar de todo o êxito de concretude alçado pela descrição proposta por Bernardo Soares, não há dúvida de que aquilo a que chamamos concreto, nesse caso, não

passa de um efeito de concretude ou, se quisermos, uma concretude ficta, uma vez que a experiência empírica mais elementar nos afirma, reiteradamente, que a palavra, qualquer que seja seu poder de evocação das coisas, não se converte em objeto, este sim o único depositário, de fato, do atributo da concretude.

O leitor que se indague, mesmo que ingenuamente, ou seja, desarmado de categorias teóricas, acerca das relações existentes entre as palavras e as coisas deverá sentir, em maior ou menor grau, o hiato que medeia o ser e o significar, o existir concretamente e o efeito de representação da concretude deflagrada numa palavra. Saberá esse leitor que qualquer materialidade que possa constatar a partir da audição ou da leitura de uma palavra, virá sempre acompanhada da sensação de certa diafaneidade quando comparada à densidade comprobatória de um objeto ao alcance de sua mão: a caneta, o livro, a pedra etc.

Se nenhum poema é, de fato, concreto, porque nenhum poema é feito com as coisas mesmas mas sim com palavras, a mimesis, quando empreendida no bojo de uma poética da concretude, colabora de maneira intensiva na produção do efeito de concretude próprio, por exemplo, da obra dos autores estudados nesta tese. Contudo, é agora desse lugar da impossibilidade, desse vazio aberto pela diferença abissal entre coisa e palavra que gostaríamos de nos aproximar.

Estamos no lugar mesmo da experiência do não-ser que dá suporte, em princípio, a toda e qualquer situação de linguagem, no sentido de ser o signo o “substituto” da coisa ausente. O que se percebe não apenas nos poetas aqui trabalhados como também naqueles que o antecederam e que são associados à “invenção” da modernidade em poesia é que, de diversas maneiras, seja concebida em termos de insuficiência da linguagem, seja como dimensão constitutiva do ser da linguagem (ou mesmo como signo de oposição social), a experiência do nada afirma sua condição de *topos* recorrente da poesia moderna.

4.2 O nada e o fenômeno poético.

Parece oportuna, por razões que serão oferecidas mais adiante, a retomada de um teórico a que já recorremos em outros momentos deste trabalho. Mais uma vez, dele serão extraídas importantes coordenadas para a trajetória argumentativa traçada para este capítulo. A começar pela seguinte passagem:

Mallarmé é cauteloso o suficiente para não se aventurar em especulações acerca do Nada. Portanto, também nós devemos abster-nos de qualquer especulação. Mas é preciso, porém, apreciar o papel eminente que este conceito desempenha em sua lírica, e sublinhar o fato que num ápice da poesia moderna se anuncie

com tanta insistência o mais negativo de todos os conceitos. (FRIEDRICH, 1978, p. 125)

Do trecho citado, já é possível depreender as questões que nos interessam diretamente e que constituirão os problemas norteadores deste momento da presente análise. Mais do que fornecer as questões-chave para nossa argumentação, Friedrich ressalta o tipo de conduta aconselhável à condução do tema em discussão: a cautela. Seremos, tal como o teórico alemão, bastante cautelosos quanto à matéria em questão. Não há como ser diferente haja vista a carga acumulada sobre o problema do nada durante os séculos da tradição filosófica ocidental (sem falar, é claro, das acepções que essa ideia assume em certas doutrinas orientais, como o budismo). Nesse sentido, eximimo-nos, por assumida incompetência, da tarefa de transitar pelas searas da tradição filosófica no vão intento de de lá voltar com grandes achados que aclarassem de uma vez por todas o conjunto das indagações que ora se apresentam. Dessa forma, tal atitude de cautela absolve-nos da temerária incursão histórica e conceitual no problema do nada enquanto questão metafísica. Todavia assumimos, ainda sob a disciplina da cautela, o trabalho de pensar como a paradigmática elaboração do nada em Mallarmé demarca uma determinada concepção desse conceito que, posto em sua prática poética desencadeia, segundo Friedrich, o processo de afastamento do real que resulta na afirmação de uma “essência espiritual”: “[...] Mallarmé interpreta poesia como aniquilamento do objeto concreto [...] porque o objeto deve tornar-se na palavra ‘ideia pura’, essência espiritual.” (FRIEDRICH, 1978, 127-128pp.).

A perspectiva aqui adotada será a de que é possível, mesmo partindo da formulação mallarmaica do problema do nada, ter como ponto de chegada não a afirmação da ideia espiritual, mas sim a do mundo em sua concretude. Isso justifica o porquê do retorno a Friedrich: é que ao se tratar do nada em poesia faz-se inevitável o encontro com a paradigmática formulação que sobre essa questão forneceu o poeta francês. Ocorre que a compreensão dessa formulação, para nós, não adveio de conclusões obtidas da leitura direta da poesia e das reflexões teóricas de Mallarmé mas sim do que afirma Hugo Friedrich (e, posteriormente, Costa Lima) acerca das implicações dessa concepção do problema para as relações entre palavra poética e realidade, eixo de todas as análises empreendidas ao longo desta tese.

A leitura de Friedrich constata, como “um dos atos fundamentais da poesia de Mallarmé [...], [o] transferir o objeto concreto à ausência”. (FRIEDRICH, 1978, p. 123). Observa ainda ser tal ato motivado pelo mesmo “anseio de fugir da realidade”

(FRIEDRICH, 1978, p. 123) presente, também, na teoria de Baudelaire e na poesia de Rimbaud. Essa fuga estaria relacionada, ainda segundo o autor, ao “anseio de encaminhar-se rumo a uma idealidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 124). Nota ainda, por último, que a “desrealização aparece nele [Mallarmé] consequência de uma incoerência, entendida ontologicamente, entre realidade e linguagem”. (FRIEDRICH, 1978, p. 123). Dessa forma a poesia seria a expressão de um nada, a afirmação de uma realidade espiritual não encontrável na realidade.

Pelo intenso grau de autorreflexão sobre as relações entre linguagem e mundo, as elaborações de Friedrich sobre Mallarmé, aqui tão insatisfatoriamente resumidas, apontam para os dois extremos da questão da mimesis: seu ponto de partida e seu *telos* norteador. O curso de nossas considerações tentará demonstrar de que modo as poéticas aqui trabalhadas, embora incorporem o nada como fator constitutivo de seus procedimentos, não se endereçam ao mesmo ponto de chegada a que se propôs o projeto poético do autor de *un coup de dès*.

O ponto de partida contido na experiência do poeta francês é referente a um intenso questionamento acerca do lugar do advento da palavra poética. Nesse instante da articulação do problema poético, a maior parte dos poetas, do mais inconsciente ou intuitivo até o mais crítico e especulativo, desde que não encare o fazer poético como exclusiva reformulação de *topoi* já preestabelecidos, mas perceba minimamente que dispõe de um discurso que deverá “dizer” do mundo (ainda que tomado subjetivamente, que seja), terá diante de si o horizonte ao mesmo tempo da insuficiência e da potencialidade do material de que se serve. O grau de precariedade (insuficiência) ou precisão da linguagem será sentido em direta proporcionalidade ao tipo de tensão que um determinado poeta travará com o mundo, com a realidade. É bom deixar claro que não estamos, com tais considerações, tomando o ato da produção poética como um tipo de produção em que de um lado encontra-se o poeta, artista da palavra e, de outro, a realidade que será convertida, por ele, em discurso. Não é necessário, para o entendimento do que se propõe, que o fazer poético seja reduzido a esse esquema redutor. O que se quer trazer à tona é que o problema da mimesis, estabelecido pela tensão entre palavra e realidade, faz-se presente desde o mais primordial instante do advento da palavra poética. Tudo se passa como se, já no momento em que uma única palavra é inscrita no papel – tomemos como exemplo a palavra flor – já nesse instante fosse exigido do poeta um posicionamento sobre que tipo de solução ele tentará estabelecer entre a poesia e a realidade que, contra ou a favor dela, se coloca. Seguindo tal conjectura, é possível que o suposto poeta em questão tenha diante de

si, por exemplo, a possibilidade de fazer de sua flor desde uma representação de uma flor real, plantada num canteiro qualquer, até um símbolo de uma entidade espiritual. O exemplo, por mais simplório, serve para fazer ver que a questão da mimesis impõe-se desde o instante mais inicial da fatura poética, pois é a própria palavra que instaura um elo com a realidade que pode ser, dependendo da cosmovisão do poeta e da concepção que ele possui de sua arte, conduzida em favor de um encontro com o mundo ou, via contrária, encorajada a divorciar-se dele. Mallarmé, segundo Friedrich e Luís Costa Lima, seria um exemplo da segunda solução. Nesse sentido, tudo se passa como se todo poeta tivesse como ponto de partida um horizonte problemático comum cujo cerne concentra-se no domínio da intersecção entre palavra e realidade. Contudo, o escopo a que decide (conscientemente ou não) se dirigir define a essência da poesia que produzirá, daí afirmarmos que as poéticas da concretude optam por um caminho contrário ao seguido por Mallarmé.

É possível que tal afirmativa soe estranha se considerarmos que, à exceção de Augusto dos Anjos (certamente mais próximo de Baudelaire do que do poeta do *Igitur*), tanto a poesia de João Cabral de Melo Neto quanto a de Haroldo de Campos (este último um tradutor e tributário declarado da poesia mallarmeana) guardam algum tipo de participação, seja fisionômica, seja imagética ou em termos de procedimentos, com a produção de alguma fase da poesia de Mallarmé. Não é impossível que seja assim, dada, por um lado, não só a complexidade da obra do poeta francês e o lugar ocupado por ele no que diz respeito à modernidade em poesia como, por outro, a inegável multiformidade das experimentações a que se dedicaram, em graus e intenções distintas, o autor de *O engenheiro* e o poeta das *Galáxias*. Em se tratando da poesia de Cabral é talvez mais fácil notar que, mesmo quando algo de sua “dicção” parece explicitar o legado da poesia de Mallarmé, seu resultado poético é bastante distinto do que se esperaria de um poema do autor francês. Já com Haroldo de Campos, embora seja possível isolar experiências muito mais filiadas às de Mallarmé, especialmente no procedimento da negação da referencialidade, é preciso resguardar a cautela de se saber se uma leitura analítica de algum poema do poeta paulista autorizaria a depreensão de uma afirmação de “essências espirituais” por meio das palavras ou se, ao contrário, é visando um realçamento de uma materialidade concreta (ainda que seja a do significante) que o poeta lança mão de recursos caudatários aos do autor do *lance de dados*. É possível que tais distinções se esclareçam com as considerações que passaremos a desenvolver.

A impossibilidade de um discurso poético fora do campo da mimesis foi uma premissa adotada ao longo de todo este trabalho. É ainda sobre ela que nos deteremos a fim de darmos mais um passo rumo ao sentido do nada nas poéticas da concretude. Dessa forma, todas as considerações estabelecidas até agora nesta seção do trabalho servirão como importante preâmbulo.

Se, como já foi observado, toda poesia é mimética e, conforme outra premissa cara ao curso das argumentações desenvolvidas até o momento, é facultado ao discurso poético assumir uma imagem indireta da própria realidade com a qual ele se relaciona (diríamos até que se trata de uma exigência para a própria efetivação do caráter especificamente artístico desse discurso), cremos já ter assentado, também, que a “diferença” inserida entre a imagem poética e o real não é fator que impugne o caráter de concretude de um determinado poema. Basta, para a certificação disso, termos em mente que “cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma”, enunciado tomado aqui como tipicamente poético, é uma irrealidade que mais concretiza do que falseia um determinado objeto.

É preciso, portanto, associar ao já dito algumas informações que, até o momento, talvez estiveram latentes à nossa argumentação e que, agora, devem ser acionadas para um melhor aproveitamento dos resultados pretendidos. Será de grande serventia, para tanto, as considerações de Luiz Costa Lima referentes à diferença entre mimesis de produção e mimesis de adequação, discussão que perpassa, salvo engano, toda sua produção teórica dedicada ao tema da mimesis e que aqui será apresentada a partir da formulação dada no tópico 5 do livro *Sociedade e discurso ficcional* intitulado “a mimese como não *imitatio*”.

Numa abordagem que estabelece as razões materiais que convergiram para pelo menos duas compreensões sobre o sentido da mimesis (uma amparada numa produção da semelhança e outra dirigida para a produção da diferença)⁵², Costa Lima mostra que, “[a] um mundo que se tinha por bem ordenado [referência às sociedades pré-capitalistas], sendo então decisiva a instância religiosa, correspondia, para a arte, a exigência de multiplicar a semelhança” (LIMA, 1986, p. 360). Já longe desse mundo “bem ordenado” e, portanto, mais perto de outro bastante familiar ao nosso, é preciso, segundo o autor, perceber que a arte, relacionada como sempre esteve aos seus meios materiais de produção, esboça então uma “radical mudança quanto ao que dele [“o velho barco da mimese”]

⁵² Razões que estamos impossibilitados de reproduzir tendo em vista não apenas a extensão dos argumentos do autor como, também, a diferença de foco entre nosso trabalho e o método social da abordagem de Costa Lima especificamente no momento de sua obra a que estamos nos referindo.

fizeram as poéticas clássicas. A mimese, ao contrário de sua falsa tradução, *imitatio*, não é produção da semelhança, mas produção da diferença. Diferença, contudo, que se impõe a partir de um horizonte de expectativas de semelhança.” (LIMA, 1986, p. 361).

Grosso modo, Costa Lima aborda o tema da comunicação artística no plano mais abrangente da comunicação como um todo. Nela, a troca de informações ocorre mediada por um processo de atualização do novo dentro de um horizonte de expectativa que corresponde a um determinado estoque de informações, uma espécie de “seletor”, como coloca o autor, a partir do qual nos situamos no mundo em meio aos dados que, dentro do nosso processo de seleção, são considerados mais ou menos relevantes. Suprimindo drasticamente os passos da argumentação de Costa Lima e chegando ao ponto referente à comunicação estética, é possível dizer que é próprio da mimesis artística dar-se sob a forma da discrepância com relação ao horizonte de expectativas do receptor. Ou, nas certamente mais esclarecedoras palavras do autor: “Tomar a mimese como produção da diferença supõe, portanto, que um fenômeno qualquer é tratado por um sujeito como discrepante, mas não hostilmente entrópico, a seu horizonte de expectativas”. (LIMA, 1986, p. 362). Por fim, a citação que melhor abarca a ideia que pretendemos tomar de empréstimo ao autor:

Insistamos por fim: definir a mimese como produção da diferença, a partir de um horizonte de semelhança, significa dizer, do ponto de vista do ficcionista (poeta ou prosador), que ele cria “irrealidades”, irrealidades e não reconhecimentos, a partir do que, entretanto, lhe atinge como realidade; e, do ponto de vista do receptor, que este, a partir da semelhança que reconhece no que lê, vê ou escuta, realiza a “irrealidade” do objeto com que está em contato. (LIMA, 1986, 364-365 pp.)

A citação é das mais esclarecedoras e pertinentes ao atual propósito deste capítulo. Chegamos ao ponto em que parece já assegurado que o processo de representação da realidade por parte da poesia (mesmo a poesia que se dirige ao real especificamente sob o prisma da concretude) pressupõe, como seu suporte subsidiário, o recurso à irrealização. Aqui o preâmbulo apresentado no primeiro tópico por meio da “lição” de Bernardo Soares encontra sua mais acabada explicação teórica. Tanto da parte do produtor do poema quanto daquele que o recebe, exige-se aquilo que Sartre, lembrado por Costa Lima, chama *néantisation du monde*. Estamos diante da “nadição⁵³” que, não sendo ainda o nada em si mesmo, aparece como seu correlato enquanto procedimento implícito ao processo mimético na poesia.

⁵³ O termo não está dicionarizado, razão pela qual grafamo-lo entre aspas. Ele aparece, contudo, na tradução de Perdígão a *O ser e o nada*. As próximas aparições desse termo dispensarão as aspas e se referirá, a depender do contexto, ora à noção sartriana ora ao aproveitamento que dela fizermos à poesia.

Em Augusto dos Anjos a tematização do nada segue de maneira bastante semelhante àquela já examinada quando discutimos o sentido da transcendência nos poemas do *Eu*. Na ocasião, foi sublinhada a volição do eu poético de alçar-se para ultramundos que servissem como redenção ao apavorante espetáculo da realidade mundana. O que é característico dessa poesia é que essa “idealidade” (retomando a denominação de Friedrich utilizada na ocasião) funcionará sempre como um lugar jamais atingido, no sentido de que na poesia de Augusto, seja a transcendência, seja a elevação ao espiritual, jamais se efetivam. Tal fato enriquece sua poesia de componentes de representação da realidade concreta uma vez que, para referir-se a um mundo ideal desejável, Augusto dos Anjos explora a realidade terrena em seus meandros mais recônditos e, nisso, sua poesia compromete-se mais ainda com as representações concretas, ainda que tingida por um *pathos* que lhe é singular e sobre o qual já comentamos no capítulo dedicado ao autor do *Eu*.

Nesse sentido a poesia de Augusto dos Anjos assenta-se num paradoxo que, em vez de limitar, alimenta sua referência à concretude. É que o Nada atua como *leitmotiv* latente, desiderato almejado porém inalcançado de um projeto poético que, enquanto se assume como negação do real, recorre a imagens que corroboram sua detração e vedam a vantagem de um além-mundo que, afinal, nunca é apresentado ou descrito poeticamente. O Nada é sugerido, portanto, como o negativo do ser, logo: se este é afirmado em seu horror, aquele deve conter o reverso dos atributos do ser. Contudo, tal como em um registro fotográfico, não é a imagem negativa que é vista. Nos poemas do *Eu* a única imagem que se pode conhecer é a deste mundo, em seus contornos mais concretos:

Na retina do poeta é o preto a cor predominante, não devendo os matizes passar do meio-tom violáceo. A vida, na afligente esterelidade de suas energias, não lhe merece ser vivida. Tudo é negação. A felicidade reside no Nirvana, na Paz Absoluta, no Não Ser, no Nada, e tal é a convicção aterradora do poeta que chega a suplicar à geléia – forma incabada, primeira animação da matéria – que não progrida, que não passe do seu silêncio de geléia, que fique na inexistência tranqüila para evitar o infortúnio, a desgraça das desgraças, a desgraça de vir a ser alma (SOARES, O. In.: ANJOS, 2001, p. 45)

Espraiada em toda extensão do *Eu*, a utopia da “noumenalidade do NÃO-SER⁵⁴” assume formas diversas e, tal como dito no início deste capítulo, seria intempestivo o arrolamento exaustivo dos exemplos. Fiquemos com a seguinte passagem de “Gemidos de arte” como referência-síntese:

[...]

⁵⁴ Passagem extraída do soneto dedicado ao filho natimorto. A expressão “não-ser” é a única, de todo o *Eu*, grafada em caixa alta.

Soberano desejo! Soberana
 Ambição de construir para o homem uma
 Região, onde não cuspa língua alguma
 O óleo rançoso da saliva humana

Uma região sem nódoas e sem lixos,
 Subtraída à hediondez de ínfimo casco
 Onde a força feroz come o carrasco
 E o olho do estuprador se encha de bichos.

Outras constelações e outros espaços
 Em que, no agudo grau da última crise,
 O braço do ladrão se paralise
 E a mão da meretriz caia aos pedaços! [...] (ANJOS, 2001, p. 143)

Como passagem exemplar do todo do projeto poético do *Eu* no que concerne às relações entre ser e nada, o adjetivo “soberano”, duas vezes mencionado no primeiro verso da passagem citada, sublinha a extensão que toma a princípio o “desejo” (primeiro verso) e, logo em seguida, a “ambição” (segundo verso) por uma realidade outra como horizonte utópico inscrito no discurso poético do *Eu*. Havendo uma gradação crescente entre “desejo” e “ambição” (o que acentua um crescendo da volição), logo sabemos que essa região que é indicada como um lugar “outro” (“outras constelações e outros espaços”) só se afirma em função da “subtração” de certos atributos do ser: “[...] onde **não** cuspa língua alguma [...]”, “**sem** nódoas e **sem** lixos”, “**Subtraída** à hediondez de ínfimo casco”. Seguindo as indicações dos nossos grifos nos versos citados, percebe-se de que maneira aquilo que não é verbalizado é, no entanto, afirmado por meio da negação. O conteúdo do negado possui teor moral (o crime, a prostituição), porém suas raízes repousam, como comprova a leitura de outros poemas do *Eu*, no fato mesmo de existir a matéria carnal, a “hediondez do ínfimo casco”, onde casco, se não se refere diretamente à primeira acepção constante no dicionário Houaiss, a saber, “coberta óssea da cabeça, crânio”, diz respeito, por metonímia, ao corpo físico ora qualificado como ínfimo e que, segundo o mesmo dicionário, consiste no “que ou o que é o mais baixo de todos; que ocupa o lugar mais baixo numa hierarquia⁵⁵”.

Não havendo a necessidade de retorno ao tópico da bipartição dos mundos, já discutido no capítulo dedicado a Augusto dos Anjos, basta lembrarmos que as dualidades implícitas nas três estrofes citadas de “Gemidos de arte” dependem diretamente daquela bipartição da realidade que, por sua vez, concorre com a oposição baixo/alto para formar o sentido axiológico (aquilo que deve ser rejeitado e o que é almejado) do projeto do sujeito poético em Augusto dos Anjos. A região “outra” é sempre indicada como um além dessa e

⁵⁵ Verbetes consultados na versão eletrônica do referido dicionário (conferir referências).

esse estar-além, por sua vez, pressupõe a orientação do alto/baixo como referencial cujo correlato axiológico pertence às antinomias do puro/impuro, bem/mal etc. O lugar das “nódoas” e dos “lixos” só pode ser superado tendo em vista a subida rumo às alturas de “outras constelações”, lugar etéreo, desmaterializado, como muitas vezes aparece referido na poesia de Augusto dos Anjos.

Sem o pressuposto teórico do mundo dividido, a poesia cabraliana transita pela temática do vazio de maneira despojada da ânsia de transcendência a um além-mundo como na poesia de Augusto dos Anjos, o que não a libera, contudo, de um ímpeto de negação dirigido a certa noção de realidade, de sujeito e de poesia.

Já tivemos oportunidade de observar, em capítulo dedicado ao poeta pernambucano, que uma dada filosofia da composição subjaz à sua poesia dotando-a de uma coerência admirável que só não se confunde com limitação ou monotonia porque não empareda a abrangência temática de sua obra nem atravanca seu movimento produtor de insuspeitas, e por isso tão louváveis, variações do “mesmo”.

De sua “filosofia” da composição foi salientada a correlação que pareceu haver com a fenomenologia no que diz respeito à redução do eu como interioridade ao eu posicional. Mais que mera postulação teórica essa redução repercute de maneira veemente na poesia de João Cabral no sentido de evitar, de maneira deliberada, uma poesia expressiva: aquela que faz do eu afetivo o cerne onde se dá a transfiguração do real cuja expressão é produto da fusão empática entre a realidade e o sentimento do sujeito lírico. Conseguindo desvencilhar-se dessa modalidade de lirismo, a poesia de Cabral faz das coisas o lugar mesmo da emergência do discurso. O sujeito poético, que continua a existir e nem é menos atuante do que o da poesia de expressão, age no sentido de “iluminar” as coisas, fazer girá-las e, nesse girar, promover a sua compreensão, ainda que a lógica em que se baseie essa compreensão não seja a lógica convencional (e nem seria adequado exigí-lo) e seu discurso aproxime coisas aparentemente díspares no processo de descrição comparativa dos objetos ou dos processos de composição como é o caso do rio Capibaribe em *O cão sem plumas* ou a metalinguagem da composição poética em “Catar feijão”.

Há algo na contribuição de Cabral para a poesia (e para a reflexão teórica sobre o problema da poesia) que, analogamente, remete ao papel da fenomenologia ante a filosofia tradicional. Em Cabral o “retorno às coisas mesmas”, premissa mestra da visão fenomenológica, encontra-se, nesse todo coerente que constitui a sua poética, como uma diretriz que não se impõe ao projeto poético como doutrina ou conteúdo, mas que inspira uma orientação metodologia observada, por exemplo, na preocupação com uma descrição

da realidade em termos eidéticos e no princípio de que o conhecimento das coisas pressupõe o exame da própria consciência. No bojo da obra de João Cabral essas três premissas da filosofia fenomenológica, a saber, “retorno às coisas mesmas”, fenomenologia como “ciência eidética” e investigação da atividade da consciência⁵⁶ encontram como correlatos poéticos os seguintes aspectos: a apreensão da realidade em termos de concretude, a redução do real ao nível do elementar concreto e a inquirição da própria linguagem como meio de apreensão do mundo. O primeiro desses aspectos foi objeto do capítulo sobre o autor de *O engenheiro* que teve como questão norteadora a razão pela qual a obra de João Cabral de Melo Neto pode ser considerada uma poética da concretude. Os dois últimos tópicos, nos quais o tema da “nadificação” se faz diretamente presente, serão discutidos nesta seção do trabalho.

Uma das reconhecidas marcas da poesia de João Cabral é a da concomitância entre a apreensão do real e a reflexão sobre os mecanismos linguístico-poéticos que a possibilitam. Dá-se, assim, nesses casos, uma descrição e, ao mesmo tempo, uma perscrutação sobre o processo de captação do real. O final de *Faca só lâmina* é um exemplo desse tipo de caso:

e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,

e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,

por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta. (MELO NETO, 1994g p. 215)

Assentada a interpretação, amparada pelo contexto do poema, de que a realidade prima é a realidade dada à percepção direta (em oposição à realidade lembrada, que é evocada pela memória), sabemos-la, ainda em acordo com a visão de mundo que nos oferece o todo da poesia cabraliana, que se trata da realidade concreta, mundana, oferecida à intuição direta como “espessa”: “Espessa é a realidade concreta, a realidade social e o seu próprio substrato biológico, essas dimensões que o poeta reconhece mais densas que tudo mais⁵⁷.” (MERQUIOR, 1997, p.174).

⁵⁶ Os tópicos do pensamento fenomenológico acima descritos podem ser encontrados na Introdução (“Sartre e a fenomenologia”) do já mencionado livro de Paulo Perdigão sobre Sartre.

⁵⁷ Merquior refere-se, na passagem citada, ao poema-livro *O cão sem plumas* onde se lê: “como todo o real/é espesso//aquele rio/é espesso e real” (MELO NETO, 1994f, p. 115)

O último verso encerra uma ambiguidade ocasionada pela presença do verbo “rebentar” que pode nos levar tanto à admissão de que a imagem desmantela-se, destrói-se ante a violência da realidade ou que esta faz com que aquela desabroche, prolificamente, ante a densidade do real. Pelo critério da coerência com a visão estética de Cabral (que não tende a uma resolução pacífica e triunfante para o problema mimético), somos inclinados à aceitação da primeira interpretação em detrimento da segunda. Por essa via, a leitura das estrofes citadas autoriza a constatação da tensão entre mundo e linguagem em termos de descontinuidade e segmentação. Explicando: a imagem, já aqui considerada imagem poética construída a partir da palavra na folha de papel, não terá a dimensão da espessura do real e requererá uma atitude de corte, de redução da sua espessura a uma estrutura plana e elementar. Como afirma Alcides Villaça, a poesia de Cabral apresenta uma “[...] ética de *afirmação* do elementar sobre o compósito, do limpo sobre o sujo, do analítico sobre o sintético, do ordenado sobre o caótico, do deduzido sobre o especulado” (VILLAÇA, 2010, p. 149). É no cerne desse sistema estético que se faz atuante o processo de nadificação.

O que diz Sartre (de quem tomamos a noção de nadificação) sobre a imagem será de grande valia para o curso da argumentação a seguir:

A imagem deve conter em sua própria estrutura uma tese nadificadora. Constitui-se como imagem designando seu objeto como existente em outro lugar ou não existente. Traz uma dupla negação: é primeiro nadificação do mundo (na medida em que não é o mundo que neste momento oferece como objeto real de percepção o objeto captado como imagem), depois nadificação do objeto da imagem (na medida em que é designado como não-real) e, ao mesmo tempo, nadificação de si mesma, imagem (na medida em que não é um processo psíquico concreto e pleno). (SARTRE, 1997, 69-70pp.)

Uma das diferenças que separam a obra de Cabral de uma proposta poética de caráter estritamente autorreferencial, ou mesmo de uma poesia que proponha a conversão do real em essências ideais (à Mallarmé, por exemplo) está no fato de que a “nadificação do mundo” se faz tematizada, em Cabral, como reconhecimento dos inelutáveis limites da linguagem frente ao mundo: o real nunca pode ser transposto ao domínio da palavra sem uma drástica redução. Tal aceitação e reconhecimento compreendem uma recusa à concepção ingênua de linguagem como “espelho” do real tendo em vista que a condição incontornável de todo ato linguístico é a suspensão da coisa (“flor é a palavra flor”) muito embora a construção da imagem possa servir tanto para fins de “dar a ver” a realidade como, também, para mistificá-la, estando a poesia cabraliana situada no primeiro caso. Em passagem que contesta a leitura estritamente formalista da poesia cabraliana, Alcides Villaça sublinha, na poesia de Cabral, a convivência exitosa entre autorreferência e representação da realidade: “Para muito além do fetichismo da palavra, o poeta

pernambucano faz agir a face expressionista dos objetos representados [...]. É sempre atuante na poética de Cabral essa operação aproximativa da linguagem que, rigorosa enquanto processo que se expõe a si mesmo, não o é menos enquanto *movimento para*.” (VILLAÇA, 2010, p. 151: destaque do autor).

A flor do poema não cresce da terra preta do chão mas sim, para perplexidade do eu lírico do poema intitulado “O poema” (“como um ser vivo/ pode brotar/de um chão mineral?”), da folha branca do papel. Eis a primeira nadificação: concernente ao mundo. A segunda: a flor do poema não é a flor do canteiro de flores que vejo na praça (“flor, imagem de// duas pontas, como/ uma corda”) e, por fim: a flor do poema é uma representação e não a apreensão da coisa-flor: “onde foi palavra / (potros ou touros /contidos) resta a severa /forma do vazio⁵⁸.”

Subjaz a essa tripla nadificação aquela orientação metodológica a qual estamos aqui, por analogia, fazendo uma aproximação com o método fenomenológico: a redução e a inquirição acerca da relação linguagem e mundo. Com relação ao primeiro item, percebemos que a conversão da flor-coisa em flor-palavra implica na redução do ser à imagem “de duas pontas como uma corda”. Que seria essa imagem de duas pontas senão a palavra, o significante impresso na folha e sua forma horizontal com duas “pontas”: a primeira e a última letra da palavra flor? E o que seria isso senão uma redução da tridimensionalidade do objeto para o plano “raso” do papel? A esse respeito, várias são as referências na obra de Cabral que exprimem a sedução pelas noções de plano, liso e raso que poderiam muito bem ser condensadas na imagem-chave: o deserto. Se há uma imagem-modelo a ser perseguida pela poesia de João Cabral esta será, certamente, a ideia de deserto. Afinal, qual não é a lição poética de “Psicologia da composição” senão a contida nos versos: “cultivar o deserto / como um pomar às avessas”?

O segundo item a que nos referimos é o mais autoevidente e diz respeito à metalinguagem na poesia cabraliana. Nos exemplos arrolados, enquanto a mimesis é desenvolvida, o processo de linguagem em jogo é exibido e inserido no conteúdo poético. Afirma Perdigão, referindo-se ao procedimento fenomenológico, que “não seria possível descrever as essências a partir da nossa experiência cotidiana sem colocarmos no centro desse campo de pesquisa a nossa própria subjetividade individual.” (PERDIGÃO, p. 32). Da mesma forma: tudo se passa na poesia de Cabral como se a captação eidética do mundo exigisse a problematização da consciência perceptiva (o eu) que se encontra implicada no

⁵⁸ As referências das passagens citadas são, pela ordem: MELO NETO, 1994b, p.77; MELO NETO, 1994e, p.99 e MELO NETO, 1994e, p.97

processo de mimesis poética. Aliás, como escreve Benedito Nunes: “[...] conforme temos insistido, o processo de composição, exposto na transparência da linguagem, que não oculta seu mecanismo, é um dado efetivo da poesia cabraliana [...]” (NUNES, 2007b, p. 71)

Uma das metáforas que condensam a atitude nadificadora e a associação do fazer poético ao ato de nadificar está presente na metáfora da lâmina. Em vários dos poemas de Cabral é possível encontrar ocorrências dessa imagem e seus correlatos (faca, corte etc.). “Cultivar o deserto” como lição de escrever poesia pode ser entendido como usar a “faca” ou a lâmina para transpor a coisa (ser) para o poema (signo). Em *Uma faca só lâmina* esse processo pode se percebido com bastante clareza. Como se trata de um poema longo, transcreveremos apenas as estrofes sobre as quais comentaremos diretamente, a começar pelos trechos em que o poema, conforme Nunes, apresenta “a presença exposta dos andaimes de construção” (NUNES, 2007b, p. 71).

“Lâmina” é logo apresentado como o símbolo (imagem ou metáfora) mais adequado (mais que relógio e bala, os outros dois comparantes do poema) aos desígnios descritivos do poema:

Por isso é que o melhor
dos símbolos usados
é a lâmina cruel
(melhor se de Pasmado):

porque nenhum indica
essa ausência tão ávida
como a imagem da faca
que só tivesse lâmina, (MELO NETO, 1994g,206)

Das mais surpreendentes
é a vida de tal faca:
faca, ou qualquer metáfora,
pode ser cultivada. (MELO NETO, 1994g,207)

ou ainda uma faca
que só tivesse lâmina,
de todas as imagens
a mais voraz e gráfica. (MELO NETO, 1994g,211)

da imagem em que mais
me detive, a da lâmina,
porque é de todas elas
certamente a mais ávida; (MELO NETO, 1994g, 215)

Sendo o desígnio central da poesia o dar a ver as coisas (o “movimento para”, como se refere Villaça à índole mimética da poesia de Cabral), a lâmina refere-se à operação de recorte do real, operação essa que já se inicia, na verdade, no íntimo do poeta, como volição, ânsia de captação da coisa. Nada há no poema, contudo, que identifique essa

ânsia intrínseca, essa “fome pela coisa”, a um estado emocional do eu poético. A existência da faca no interior do homem à maneira de uma ausência indica, a nosso ver, uma informação da condição existencial do próprio homem entendido como consciência nadificadora.

assim como uma faca
que sem bolso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia

qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto (MELO NETO, 1994g, 205)

Seja bala, relógio,
Ou a lâmina colérica,
É contudo uma ausência
O que esse homem leva. (MELO NETO, 1994g, 205)

Ao enveredar pela busca da origem da negação Jean-Paul Sartre, após demonstrar a impossibilidade de o nada advir do Em-Si (o modo de ser das coisas), aproxima-se da tese segundo a qual “a condição para a realidade humana negar o mundo, no todo ou em parte, é que carregue em si o nada” (SARTRE, 1997, p. 71). O corolário dessa afirmativa já estava assentado em páginas anteriores, nas quais o filósofo francês indicava que “o homem é o ser pelo qual o nada vem ao mundo” (SARTRE, 1997, p. 67). É por existir enquanto um ser que comporta uma ausência que o homem é capaz de apreender a realidade. Os processos de percepção e imaginação pressupõem, sempre, o ato nadificador constitutivo que subjaz a atividades simples da vida cotidiana como ler um livro, por exemplo⁵⁹. Porém, na poesia, espaço em que o embate de conversão do real em palavra se apresenta de forma mais intensa, a ausência e o nada são postos em cena (e a presença da metalinguagem tem essa missão) como fatores atuantes no processo da nomeação no discurso poético. Neste processo reforça-se o “nada de mundo” inscrito no texto como algo irremediável, uma fatalidade. Mas a poesia de João Cabral, na medida em que não vislumbra o “aniquilamento do real” sob a forma de uma postulação do absoluto como “essência pura” desprovida de conteúdo⁶⁰, não elimina as pegadas deixadas na trilha percorrida da coisa ao nome mas, pelo contrário, deixa expostos os andaimes da construção por meio dos quais podemos regressar à realidade que serviu de ponto de partida.

⁵⁹ Conferir capítulo 2 sobre a diferença entre a consciência irreflexiva e consciência reflexiva em Sartre.

⁶⁰ As aspas referem-se às palavras de Friedrich sobre Mallarmé: “absoluto como essência pura (livre de todo conteúdo) do Ser e de aproximar-se de uma poesia em que a própria linguagem torne presente o nada, na medida em que este pode realizar-se mediante o aniquilamento do real” (1978, p. 125)

Já no que concerne à poesia haroldiana, a presença do “nada” é parte integrante de um projeto que compreende uma utópica formulação do ser da poesia, na medida em que a concepção de palavra poética que subjaz a tal arcabouço pressupõe um alto nível de negação do mundo e afirmação autotélica do discurso poético. Com certo ar de *boutade*, as palavras de Haroldo de Campos no poemeto “Minima moralia” brincam com a centralidade desse tema em sua obra:

já fiz de tudo com as palavras

agora eu quero fazer de nada (CAMPOS, 1992, p. 100)

Quando relacionadas ao contexto em que esse poema está inserido, as marcas textuais que indicam um antes (“fiz”) e um presente (“agora”) podem se referir não apenas ao tempo ficto do eu poético mas, também, à situação contextual que atravessa a obra *A educação dos cinco sentidos* de 1985. Em outras palavras: “Minima moralia” é um poema que trata diretamente da situação pós-utópica em poesia, tal como outro poema da mesma época (1984) escrito por Augusto de Campos:

61

A proximidade entre ambas as composições é nítida, como podemos perceber nos seguintes pares de vocábulos do poema de Haroldo e de Augusto, respectivamente: “fiz”/ “quis”, “tudo”/“tudo”, “agora”/“agora”/ “nada”/“mudo”. Postos sob o signo da mesma problemática, a saber, a do lugar da poesia no contexto da pós-vanguarda, os dois poemas (e os dois poetas) forjam uma resposta comum por meio de procedimentos de linguagem muito similares. Ambos sublinham a situação do esgotamento das vanguardas e respondem a essa problemática através de uma formulação ambígua de linguagem. Em “Minima moralia” o “fazer de nada” é a fórmula equivalente ao “mudo” em “Pós-tudo” no sentido de que ambas comportam uma resposta (no mínimo) dupla à cena pós-utópica.

⁶¹ Extraído da página de Augusto de Campos na internet: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm> (acessado em dezembro de 2010)

“Fazer de nada” promove o choque entre o fazer (que pressupõe ação) com o “de nada” (que nega a ação), o que permite uma dupla via de sentido a depender de em qual dos termos pusermos ênfase. Semelhantemente, “mudo”, no poema de Augusto, pode ser lido num sentido “ativo”, como primeira pessoa no presente do indicativo do verbo mudar, mas permite, também, uma leitura “(neg)ativa”: mudo enquanto mudez.

Tais considerações convergem para o ponto em que a experimentação vanguardista é apresentada não como esgotamento das possibilidades criativas, mas como um desafio a elas. Em meio ao já feito, a tarefa do criador torna-se, certamente, mais complexa. Ele tem diante de si os “becos sem saída” e os “muros”, como se costuma dizer quando se quer fazer referência ao grau de radicalidade a que as vanguardas levaram a poesia. Inventar saídas e transpor muros significa dizer que, guardadas as devidas especificidades contextuais, o poeta contemporâneo permanece “em crise” (termo bastante recorrente na época das vanguardas) e o horizonte de sua prática, ainda que ensimesmada numa “agoridade” temporal, como a definiram Octavio Paz e Haroldo de Campos, continua sendo o de redimir a palavra poética da sua morte iminente e eternamente adiada. Mudam-se os *topoi* a serem alcançados (o *u-topos* teleológico ou os novos devires individuais em processo), mas a tarefa do poeta continua a incidir sobre a órbita do impossível.

Se levarmos a sério tais argumentos, será forçoso reconhecemos que o termo pós-utopia (que já aparece, em Haroldo, em substituição a pós-moderno) também não é inteiramente adequado quando aplicado ao fazer poético mesmo tendo em vista sua inserção na cena contemporânea. É certo que, em se tratando da noção de utopia trabalhada pelo autor, as conclusões a que ele chega em seu ensaio fazem jus à anteposição do prefixo pós ao termo utópico justamente porque definem um tipo de prática (cuja melhor expressão foram os movimentos de vanguarda) que foi, de fato, ultrapassada. Para melhor entendermos as ideias de Haroldo acerca desse problema, tomemos a seguinte passagem do ensaio sobre a pós-utopia:

O trabalho em equipe, a renúncia às particularidades em prol do esforço coletivo e do resultado anódino, é algo que só pode ser movido por esse motor “elpídico”, do grego *elpis* (expectativa, esperança). Em seu ensaio de totalização, a vanguarda rasura provisoriamente a diferença, à busca da identidade utópica. Aliena a *singularidade* de cada poeta ao *mesmo* de uma poética perseguida em comum, para, numa etapa final, desalienar-se num ponto de otimização da história que o futuro lhe estará reservando como culminação ou resgate de seu empenho desdiferenciador e progressivo. Vanguarda, enquanto movimento, é busca de uma nova linguagem comum, de uma nova *koiné*, da linguagem reconciliada, portanto, no horizonte de um mundo transformado.” (CAMPOS, 1977, p. 266)

O apagamento do horizonte histórico e a dissolução do empenho coletivo centrado em um projeto de modificação da realidade são, de fato, elementos que perderam a vigência nas práticas artísticas contemporâneas que, como é sabido, segmentaram-se ou singularizaram-se em sendas e buscas “ensimesmadas”. Nesse ponto é inegável o desaparecimento da utopia como *Leitmotiv* dos movimentos artísticos coletivos. Contudo, no âmbito mesmo da atividade poética individualizada, parece pouco provável que todo e qualquer lastro de utopia tenha deixado de se fazer atuante. Em outros termos, parece-nos difícil enxergar determinado tipo de poesia (como a de Haroldo de Campos, mesmo a pós-vanguardista) fora dos limites de um empreendimento utópico, ainda que essa outra modalidade de utopia seja entendida, agora, de maneira desligada de uma visão teleológica de história e da adesão ao “motor elpídico”. Nesse sentido, parece bastante oportuna a resposta de Mario Chamie⁶² à indagação sobre o contexto pós-utópico presente em seu livro *A palavra inscrita*. Eis alguns trechos de sua resposta:

[...] Toda ilha é ensimesmada [...]. Mas o indivíduo é portador de utopias próprias. Essa questão de modernidade e pós-modernidade merece outro equacionamento, o da práxis individual. Historicamente, a utopia cobra dos indivíduos uma cumplicidade compulsória em relação a projetos coletivos. A idéia de ilha ensimesmada [o autor se refere a um poema de seu livro *Caravana contrária*] introduz uma ambigüidade crítica nessa questão. Assim, se a ilha é metáfora de um indivíduo, de uma subjetividade, esse ensimesmamento torna-se combustível para uma explosão de comunicação poética, a favor de ressurreições utópicas possíveis. [...] Com o suposto fim da história e a entrada em cena da globalização num mundo de pensamento único, adveio a desilusão das utopias associadas às grandes mobilizações coletivas. Mas há a práxis individual. [...] Não é possível o indivíduo desvincular-se de um processo utópico, ainda que entrincheirado em sua ilha ensimesmada. (CHAMIE, 2004, p. 319-320).

Parece oportuno tomar as colocações de Chamie e associá-las ao que foi dito no capítulo anterior referente à poesia de Haroldo de Campos para chegarmos ao problema do nada na obra do autor de *Galáxias*. Ao tratarmos da passagem da poesia de Haroldo de Campos do momento vanguardista para o pós-utópico⁶³, foi assinalada como característica, entre outras coisas, o abando do projeto de instauração de uma “linguagem reconciliada” em um “mundo transformado”. Dessa forma, fica selado o momento efetivamente concretista, ainda marcado por uma intenção de intervenção na realidade por meio de uma nova poesia, para dar lugar ao “concreto” como categoria operacional, mais voltado para

⁶² Chamie, poeta-crítico paulista, também esteve, como seus contemporâneos Augusto e Haroldo de Campos, envolvido com o mesmo campo de questões e problemáticas sobre o qual se debruçaram os poetas *noigandres* e, como eles, foi poeta e autor de considerável material crítico sobre poesia. Suas soluções (ou proposições) são, contudo, quase sempre antagônicas às dos concretistas. O lamentável e injustificado “silêncio” em torno de sua obra (inclusive em referências importantes sobre o tema como o “Vanguarda e subdesenvolvimento” de Gullar) empobrece o debate sobre o sentido da vanguarda no Brasil na medida em que torna hegemônico o que deveria ser apenas um dos pontos de vista, que é o do pensamento concretista.

⁶³ Cf. tópico 3.3 “Do concretismo ao concreto”

um “diálogo” com o universo literário do que para um contato direto com a realidade. É nesse momento que se intensificam as traduções de obras canônicas (incluindo a Bíblia), a criação poética de alto teor metalinguístico e os estudos críticos de obras e autores da literatura, alguns impensados na fase da ortodoxia concretista (como José Alencar⁶⁴, por exemplo).

Nesse momento, o intuito de uma poesia antirreferencial ou autotélica (no sentido de prescindir, em seu processo comunicativo, de um campo referencial fora de si mesma) destituída de propósitos “participantes” ganha estatuto de utopia singular do poeta, dirigindo o tipo de experimentação e abordagens temáticas que se farão presentes até seu último livro, *A máquina do mundo repensada*, misto de autorreflexão sobre a poesia e zona de convergência intertextual.

O nada surge, portanto, enquanto utopia da anulação do mundo referencial como parâmetro para a produção de sentido na poesia de Haroldo de Campos. É de notar, a esse respeito, a insistência da fortuna crítica sobre o poeta paulista, no que se refere a esse aspecto de sua obra. São exemplares, nesse sentido, os textos críticos de João Alexandre Barbosa, Severo Sarduy e Andrés Sánchez Robayana que acompanham a edição de *Sigantia quase coelum*. À título de exemplificação, tomemos um trecho do primeiro dos nomes mencionados: “[...] o poema, em que o leitor atua como um viajante para quem os signos não são mais apenas signos, sinais, de alguma coisa para fora de uma topologia cujos limites cartográficos estão dados na página que os acolhe como um espaço privilegiado” (BARBOSA, 1979, p. 11)

O projeto de uma linguagem que pudesse comunicar-se sem precisar referir-se a uma realidade alhures já estava presente nos manifestos concretistas e sobrevive na poesia pós-vanguardista de Haroldo de Campos mesmo após o abandono das linhas mestras do movimento, como a morte do verso e o desaparecimento do sujeito lírico. Isso atesta, por conseguinte, a impossibilidade de se poder considerar a poesia de Haroldo de Campos escrita posteriormente à articulação conjunta com o grupo *Noigandres* como integralmente pós-utópica. Na verdade, se se entende por utópica a crença na autorreferencialidade da palavra poética, no texto como um universo em si mesmo e na leitura como viagem sem referenciais que não a própria articulação interna dos significantes, então, nesse caso, tem-se, de maneira bastante viva, sobrevivente e atuante, a permanência do escopo utópico no bojo de sua prática poética.

⁶⁴ Cf. “Iracema: uma arqueografia de vanguarda” em *Metalinguagem e outras metas*.

O poeta de *Galáxias* corteja o nada, portanto, desde suas primeiras empreitadas no campo da poesia. É o próprio Haroldo quem nota a “sobreposição” de parte de seu *O â mago do ô mega* (do início de sua carreira como poeta) com o último verso (uma *terzina* incompleta) de *A máquina do mundo repensada*⁶⁵. Os fragmentos são, respectivamente:



O nexo o nexo o nexo o nexo o nex (CAMPOS, 2004b, p. 97)

A relação entre os fragmentos transcritos estabelece uma interessante configuração icônica do “percurso textual” de Haroldo de Campos no que concerne ao seu interesse pelo nada não apenas do ponto de vista temático como, também, em termos de diretriz de uma busca pela autonomia autotélica do texto poético. Tudo se passa como se a sobreposição dos dois trechos compusesse um ideograma significante da abrangência do nada desde a “origem” até o “fim” da trajetória poética de Haroldo de Campos. Ambos os fragmentos, juntos, “iconizariam”, portanto, a circularidade dessa travessia. Mesmo o segundo trecho que, por ser linear, não assume uma diagramação que, tal como o primeiro, permita uma leitura cíclica, ainda sim o último verso (truncado) do último livro de poemas lançado em vida por Haroldo de Campos possibilita uma leitura circular, uma vez que a complementaridade do último vocábulo só se realiza mediante o retorno ao início do verso, onde o “nex” encontra-se com o “O”. Esse significante, aliás, grafado em negrito e em fonte maior que as demais parece querer, por um apelo visual, sintetizar a ideia constituinte do todo do projeto estético haroldiano: a culminância (“zênite”) no zero!

Assim voltamos (circularmente) à origem quando, no fragmento citado de *O â mago do ômega*, o poeta já dava sinais de sua intenção de fazer do poema uma constelação, uma galáxia, pela qual o leitor, sem referenciais senão as próprias estrelas que são as próprias palavras, deveria empreender sua viagem pessoal, ou seja, estabelecer o sentido partindo do nada (ou do zero) como pré-requisito de sua jornada. Em outras palavras, a situação a que um poema daquela natureza conduz o leitor é a de que, para este, de nada

⁶⁵ [...] Mas o efeito grafemático do **O** (em maiúscula e negrito), que inicia a incompleta (uma só linha), ‘terzina’ terminal, recolhendo em modo retroativo o ‘o’ final, reiteradamente rasurado, da palavra ‘nexo’ (o nexo o nex o nex [sic.]), se superpõe, em meu ‘percurso textual’, ao ‘Zero ao zênit/nitescendo/ex-nihilo’ do poema final do ciclo ‘O â mago do ô mega’ (55-56), impresso em branco estelar sobre fundo negro-noturno, antecipatório do ‘zero significante’ em que a semioticista Julia Kristeva, num lance de ousadia hermenêutica, viu resumir-se o conceito sânscrito de ‘sunyata’ (vazio pleno). (CAMPOS, 2002, p. 69-70)

adiantará a tentativa, isolada, de estabelecer liames entre os significantes e as coisas (ou contextos) a que eles se referem na realidade. Embora isso ajude até certo ponto, a estruturação dos poemas da lavra de Haroldo de Campos exige uma atenção bem maior, por parte do leitor, para as associações icônicas e indiciais contidas no poema, além, é claro de um grau de “abertura” também relevante, inscrito no texto. Até mesmo a inversão cromática que se dá em *O â mago do ômega* já é, em si mesma, um ícone, na medida em que, sendo as palavras grafadas em branco e o fundo da página negro (inversamente ao convencional), o que se tem é um ícone de um céu estrelado e, em termos de correlação à ideia estética da poética haroldiana, revela a intenção de negação do mundo enquanto parâmetro referencial do texto poético.

A partir disso a configuração utópica do projeto do poeta paulista se faz mais bem desenhada: é que tudo se passa como se fosse viável a consecução do poema que pudesse prescindir da realidade como parâmetro referencial. Ora, já houve mais de uma ocasião, neste trabalho, em que apontamos para essa impossibilidade, dado o caráter já significativo do “material” de que se serve o poeta. Outrossim, insistimos no fato de que esse tipo de poética é, também, mimética, muito embora não mais no contexto de uma mimesis de representação, mas sim no de uma mimesis de produção, conforme terminologia de Luiz Costa Lima. É dessa forma, portanto, que o nada funciona, também em Haroldo, como realce da concretude e é a impossibilidade constitutiva de tal propósito que lhe confere um caráter utópico. Por mais paradoxal que possa parecer, tudo ocorre da seguinte forma: se o mundo é anulado como realidade preexistente à linguagem, só resta a linguagem, ela mesma. O poeta (o verdadeiro poeta que, enquanto tal, é “concreto⁶⁶”) deve ser aquele que dá a ver a própria concretude da linguagem por meio de uma operação de *designer* do verbo. Nesse sentido o nada oferece suporte a uma apresentação da concretude sígnica, o modo de ser do poema por excelência, tal como preconizou Jakobson em seu “Linguística e poética” (presente em *Linguística e comunicação*).

Essa utopia se faz presente também em *Galáxias*, onde ganha foros de projeto de livro-total. Nele, também, o nada é pressuposto à maneira de uma condição *sine qua non* da leitura: “[...] e nada e néris e reles e nemnada / de nada e nures de néris de reles de lo de raro e nacos de necas / e najas de nillus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e / nenhumzinho de nemnada nunca [...]” (CAMPOS, 2004a, s/p)

Tal como tivemos oportunidade de frisar, ainda que *en passant*, no capítulo anterior, pouco adianta, para a compreensão de *Galáxias*, o processo decodificador de

⁶⁶ Conferir cap. 3 em que o ser “concreto”, entendido como capacidade de configuração da mensagem, é a virtude do poeta por excelência.

leitura tal como procederíamos ante um romance convencional. A esse respeito, as seguintes considerações de Gonzalo Aguilar são bastante esclarecedoras:

O signo é submetido a uma pressão anti-referencial, em que só valem suas vinculações com outros conjuntos de signos (o texto como “selva”, zona semântica muito elaborada em seus poemas) ou com os desencadeamentos significativos próprios do poético (em que ainda predomina a classificação poudiana: logopéia, fanopéia e melopéia). Quando existe um referente organizador muito forte (como sucede em muitas das Galáxias), os encadeamentos paranomásticos substituem as designações descritivas. (AGUILAR, 2005, 326)

Tendo em vista o exposto neste capítulo podemos perceber que os usos da noção de negatividade flagrados no *Eu* de Augusto dos Anjos e em parte da poesia de João Cabral e Haroldo de Campos aqui examinada certamente não se encontram apenas na breve amostragem que foi usada como *corpus* nem, tampouco, prestam-se tão somente aos propósitos que até aqui foram observados. Contudo interessa-nos diretamente a imbricação entre negatividade e encaminhamento da palavra poética aos atributos da concretude, relação essa existente (assim pretendemos ter mostrado) na obra dos três autores abordados.

O cerne da interdependência entre essas duas forças, uma negativa e outra de afirmação do ser, tem algo de ínsito ao próprio ser da linguagem na medida em que o advento do signo aponta para um lastro de ausência deixado pela coisa que ele, em sua função sgnica, está “substituindo”. Contudo, parece mesmo ser a poesia o espaço privilegiado da aparição dessa tensa relação entre a palavra e a coisa ou pelo menos o campo discursivo em que essa questão encontra meios de se autorrefletir. Nesse ponto, as poéticas da concretude, a nosso ver, mais do que outras modalidades de poesia, conferem a essa problemática um lugar especial, seja por razão de ordem histórica (o tempo da modernidade em que essas obras se inserem, tempo de recrudescimento da força metalinguística em poesia), seja por mérito ontológico; neste último caso, a afirmação do concreto, sendo ele uma modalidade do “ser” exigiria, para sua maior ostentação, certa tensão com seu oposto, o nada. De outro modo não se justificaria a recorrência tanto temática quanto “problemática” dessa questão na obra dos três poetas.

Nos três casos, portanto, o nada exerce um interessante efeito ativo. A presença de uma reflexão sobre essa situação (aparentemente?) paradoxal de um nada que move não parece ser nenhuma novidade e pode ser encontrada naquelas searas cujo tráfego por suas sendas foi interdito desde o início deste capítulo. Estamos nos referindo ao pensamento dos filósofos ocidentais sobre essa questão. Embora evitando tal incursão já foi feita a referência, em outro momento, ao Para-Si sartreano, o “nada que traz o ser ao mundo” ao

qual poderíamos acrescentar, tão somente a título de exemplificação, a passagem da Introdução à *Fenomenologia do espírito* em que Hegel, referindo-se a um antigo pré-socrático, tece a seguinte consideração: “Por esta razão alguns antigos filósofos⁶⁷ conceberam o vazio como o que move, pois conceberam verdadeiramente o que move como o negativo, mas não apreenderam ainda o negativo como Si.” (HEGEL, 1999, p. 311)

Assim vemos, na poesia de Augusto dos Anjos, a “noumenalidade do NÃO-SER” funcionar como polo de atração e, à força da negação do mundo fenomênico (seu oposto), o eu lírico converter-se em um habilíssimo inventariante desse mundo. Em outro campo de problemaização surge João Cabral tratando de uma “ausência tão ávida / como a imagem da faca / que só tivesse lâmina” e Haroldo, por fim, insistir nas múltiplas variações do vazio (ou nada) pleno de significação como não apenas na já citada “Minima moralia” mas também várias outras ocorrências, entre as quais: “o zero / zereia” (xadrez estrelas, s/p.). Não à toa foi tão presente a preocupação concretista com o branco da página que, muito mais que mero suporte do poema, foi compreendido como elemento significante. E não é o branco um vazio que é algo na medida em que é a cor que contém todas as cores?

⁶⁷ Parece ser do tradutor do texto, o professor Henrique C. de Lima Vaz, a nota de pé de página que explica que Hegel se refere, nessa passagem, “ao atomismo antigo de Demócrito e dos epicuristas”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia é uma família dispersa de náufragos bracejando no tempo e no espaço. Tento reunir aqui alguns dos raros sobreviventes, dos que me falam mais de perto: os que lutaram sob uma bandeira e um lema radicais – a invenção e o rigor. (Augusto de Campos)

Este trabalho, que agora chega às suas últimas linhas, se não teve no horizonte de seus objetivos a intenção de oferecer novas perspectivas de leitura acerca da obra dos três poetas aqui abordados, intenção essa por demais temerária dada a extensa e competente produção existente a respeito desses autores, tentou investir, contudo, no campo do que poderíamos chamar de abordagem relacional. Com essa expressão estamos querendo nos referir a um tipo de visada crítica que tenta estabelecer, entre autores não necessariamente afins quanto às suas propostas estéticas, um tipo de interligação que possa de alguma maneira ser produtivo no tocante à compreensão de problemas pertinentes aos estudos sobre poesia, para falar especificamente do caso do *corpus* desta tese.

No que tange a esse tipo de abordagem, as aproximações e cotejos aqui estabelecidos não têm como objetivo, tal como foi observado na Introdução, nem a busca de relações de influência entre os poetas envolvidos nem tampouco o alinhamento de suas realizações em uma esteira evolutiva. O respeito à ordem temporal com que os autores foram aqui abordados não é reveladora de uma metodologia efetivamente diacrônica, apenas indica pouco mais que uma mera concessão à convenção cronológica na medida em que, assim arrolados, é possível perceber, na passagem de um poeta a outro, um adensamento das questões que constituem os eixos da problemática principal deste trabalho: o eu lírico e a mímesis na poesia.

Que não seja inferida, a partir de tais considerações, uma atitude de repúdio aos fatores histórico e contextual certamente imprescindíveis a uma colocação mais totalizante da investigação do fenômeno literário. Se não nos eximimos totalmente da tarefa de incluir tais fatores no trâmite de nossa argumentação (uma vez que tratamos de sua relevância na Introdução deste trabalho) reconhecemos como certas, por sua vez, tanto a parcialidade deste estudo (que certamente seria enriquecido caso fosse associado a conexões mais incisivas com a realidade extraliterária) como, também, a opinião de que a opção por uma metodologia, por assim dizer, mais sincrônica dos poetas escolhidos não implica, moto-contínuo, o fazer *tabula rasa* do eixo da diacronia. Preferimos, a esse respeito, a solução dialética oferecida por Haroldo de Campos na seção de seu *A arte no horizonte do provável* intitulada “Por uma poética sincrônica”:

“a) a operação sincrônica se realiza contra um pano de fundo diacrônico, isto é, incide sobre os dados levantados pela visada histórica, dando-lhes relevo crítico-estético atual; b) a partir de cortes sincrônicos sucessivos é possível fazer-se um traçado diacrônico renovado da herança literária (uma *Antologia da Poesia Brasileira de Invenção*, por exemplo, considerando nossa evolução poética desde as origens até o presente, mas perfilando-a de acordo com intervenções sincrônicas, estaria neste caso)⁶⁸. (CAMPOS, 1977, 214-215 pp.)

Dado o caráter relativamente curto da faixa temporal em que se inserem os poetas por nós estudados (o século XX), as bases da abordagem sincrônica não podem ser de todo testadas e, com isso, minimizam-se os eventuais riscos com que poderíamos nos deparar caso fosse assumida a tarefa de relacionar poetas do presente com outros do nosso período colonial, por exemplo. Por esse motivo, os grandes postulados da análise sincrônica, cujas sentenças mais emblemáticas remontam ao Pound de *Abc da literatura* (“literatura é novidade que permanece novidade” ou “todas as idades são contemporâneas”) não se fazem tão perceptíveis neste trabalho. Assim sendo, a assumida adesão à visada sincrônica no trato com seu material de análise se revela, basicamente, por outro fator principal: a questão do valor.

Diz-se, ainda com ressonâncias poudianas, que o crítico se reconhece pelos autores (ou obras) que ele escolhe e toda escolha, como sabemos, é presidida por um ou mais critérios. No nosso caso, a pedra de toque foi o fator aqui denominado de concretude.

Em se tratando da utilização de certos critérios como parâmetros críticos de análise é preciso ter a cautela de não exercer sobre o *corpus* analisado a imposição de algo

⁶⁸ Na mesma página de onde extraímos essa citação Antônio Cândido é lembrado pelo valor de sua Formação da Literatura Brasileira que, desenvolvida “segundo um critério de exposição diacrônica” se deixa “pontilhar de iluminadoras aberturas sincrônicas” (CAMPOS, 1977, p. 215)

que nele se espera que seja constatado. Explicando melhor: sendo a poesia um tipo de discurso marcado pela constante renovação em seu modo de expressar-se e de dizer (ela é o próprio “como” e não apenas o “quê” da mensagem), ainda mais em se tratando de um *corpus* colhido da poesia moderna, em que a renovação é vivida como força de lei, não seria lá muito edificante fazer do critério da concretude um fator *a priori* que devesse ser constatável, de maneira inexorável, nos poemas, e que à análise caberia apenas a tarefa de descrevê-lo. O modo que nos pareceu mais proveitoso procede de maneira totalmente contrária a essa. O fator concretude é acusado, sim, como uma forte marca nos poemas dos três autores mas é algo que se atualiza, contudo, de maneira singular em cada um deles. Menos que um dado empírico presente no texto e que caberia à crítica isolar, o elemento em questão faz-se perceber ou, poderíamos dizer, permite-se produzir por meio da análise relacional, quando se torna sensível a percepção de modos distintos de atualização da concretude: da captação de forças da natureza (“vivida” afetivamente pelo eu lírico) à concretude sígnica utopicamente desligada de referentes não-linguísticos.

Desse modo, nossa análise não pode se furtar à conclusão de que a triangulação por nós proposta não queira acusar uma estirpe poética que, tal como em uma família, pressupõe um elo de elementos comuns (os genes) que, de maneira nenhuma, contudo, anula as diferenças (por vezes enormes) entre os membros que a compõem⁶⁹.

Do que foi exposto já é possível depreender o porquê da colocação do trecho de Augusto de Campos extraído de seu texto “Poetas malditos do maldizer” (em *Verso, reverso controverso*) como epígrafe desta seção final de nosso trabalho. Como se pode perceber no trecho citado, a “invenção” e o “rigor” são evocados como critérios de valor para a apreciação crítica de antigas cantigas trovadorescas presentes na então recém-divulgada antologia de Rodrigues Lapa do cancionero satírico galego-português. A leitura integral do texto de Augusto de Campos mostra que a afirmação da atualidade e da novidade daquelas cantigas não está no fato de elas guardarem uma relação de semelhança (embora isso também possa ocorrer) com a poesia do século XX, mas sim no ponto em que, sob os recursos específicos de sua época (e nessa parte entram os elementos contextuais), a leitura atenta das cantigas trovadorescas analisadas poderá reconhecer marcas de concisão, “realismo” e preocupação estética (entendida aqui como apuro verbal, trabalho com o significante), valores que, para Augusto de Campos, conferem atualidade e “novidade permanente” à referida produção medieval. Nesse sentido se explica a seguinte frase contida no prefácio ao referido livro: “Eu defenderei até a morte o novo por causa do

⁶⁹ Lembramos aqui a declaração de Cabral que considera Augusto como seu “parente” (cf. capítulo 2)

antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo” (CAMPOS, 1988, p. 7)

Movidos pelo valor da concretude fizemos um corte triangular no espaço de tempo percorrido por praticamente um século. Aqui vale deixarmos registrado que a opção pelo três não representa um fechamento definitivo da reconstituição “genealógica” que foi proposta para este trabalho. Ainda que pequena, pois trata-se de um caso de exceção (como assinalaremos mais adiante), há pelo menos mais dois autores que poderiam transformar nossa delimitação triangular em um pentágono, são eles: Ferreira Gullar, especialmente o do *Poema sujo* naquilo que diz respeito a uma poetização do corpo e a um memorialismo sinestésico e o Mario Chamie da práxis poética assentada sobre uma “área de levantamento”. Não à toa esses autores exercem alguma parcela de participação nesta tese na medida em que nos servimos da leitura (e por vezes citação) de seus textos críticos em alguns momentos ao longo deste trabalho. Porém, se foi deixada provisoriamente de lado a produção poética desses autores, foi por medida de cautela tendo em vista a exequibilidade do projeto proposto nos limites de tempo e energia que nos eram disponíveis. Sabemos, também, das restrições existentes em se propor laços “familiares” entre autores assumidamente adversários (melhor seria dizer, adversos) entre si como seria o caso de Gullar e Chamie com relação a Haroldo de Campos. Contudo, se estamos certos quanto ao fato de que a incidência de um elemento comum não anula a existência de importantes diferenças entre as obras eleitas para fins de estudo, possivelmente as divergências que existem entre os autores citados não representariam, de fato, um entrave analítico. Muito pelo contrário, tal procedimento poderia mesmo corroborar as nuances de oposição e acentuar as fronteiras intransponíveis que há entre, por exemplo, a poesia de intenção antirreferencial de Haroldo de Campos e a obra poética de Mario Chamie⁷⁰.

A extensão do *corpus* deste trabalho, por mais que pudesse comprovar que as poéticas da concretude na poesia brasileira não se restringem a Augusto dos Anjos, João Cabral e Haroldo de Campos, não revelaria, a nosso ver, uma tradição dominante em nossa

⁷⁰ O próprio Mario Chamie, em correspondência trocada via e-mail com o autor desta tese acerca de um trabalho desenvolvido em 2007, reconheceu como acertada a análise proposta no referido trabalho no qual foram cotejados os textos teóricos (manifestos, artigos etc.) da vanguarda concretista e da vanguarda práxis a partir dos quais foram assinaladas as bases comuns dos propósitos de ambas bem como os hiatos que as distanciavam: “Desde já, porém, considero um acerto de relevância crítica, você ter tomado o ‘problema da utopia como pano de fundo’ para o estudo que faz dos pressupostos teóricos do movimento concretista e da instauração praxis. Esse pano de fundo, a meu ver, cobra do intérprete dessas vanguardas uma postura isenta e equidistante de aferição e julgamento. Isto porque, perante a utopia, a vanguarda (como a entendo) mobiliza prospectos possíveis da realidade de uma linguagem instaurada, acima dos retrospectos já codificados da linguagem de uma realidade dada e instituída. Na ponta dessa prospecção de vanguarda encontra-se, pois, a ‘modificação das sensibilidades’, a que você se refere”. (mensagem enviada por Chamie por e-mail em 04 de fevereiro de 2008)

poesia. Já houve oportunidade de tocar nesse assunto quando tratamos de João Cabral de Melo Neto, especialmente na parte em que ele se considera “marginal” à poesia brasileira e mais próximo da poesia espanhola. É nesse sentido que está sendo conferido a esses poetas o lugar de excepcionalidade no quadro de nossa poesia.

A proposta de escrita de uma “tradição da exceção”, ao que parece, não seria algo inédito em termos de estudos literários. Porém, na falta da erudição e do fôlego necessários para empreendê-la, submetemos todo este trabalho à condição de prolegômenos a esse estudo futuro. Para tanto, convém demarcar-lhe, ainda que minimante, as sendas por onde futuramente possamos trilhar no encaixo de tal objetivo.

A excepcionalidade dos poetas por nós escolhidos dentro do quadro da poesia brasileira pode ser observada a partir de mais de um aspecto a depender, evidentemente, do que é tomado como critério de estabelecimento da noção de tradição. Na Introdução deste trabalho mencionamos o caráter de disparidade da produção dos poetas escolhidos com relação ao momento literário em que estão cronologicamente inseridos. De um ângulo mais abarcante, a obra desses autores, tomada em conjunto, assinala seu caráter de exceção com relação a toda uma tradição de poesia no Brasil no que concerne, por exemplo, à opção pela linguagem “difícil” em contraste à linguagem cativante e envolvente pela retórica da beleza de que é imbuída as linhas de força da nossa história da poesia (a seus modos: nossos árcades, parnasianos, românticos e setores da época moderna). É de se notar a resistência oferecida por nossos poetas ao trato da temática amorosa, temática essa de forte dominância em nossa Poesia.

A rejeição, por parte desses poetas, a uma linguagem fluida (é assim Augusto com o esdrúxulo léxico cientificista, o Cabral da dicção de pedra⁷¹ e o Haroldo com a subversão do significante) e a uma possibilidade de compreensão empática de seus poemas é o que estamos considerando aqui como opção pelo difícil na linguagem poética.

Percebemos que, na mesma medida em que a situação do eu lírico, na poesia dos três autores estudados, se problematiza, ocorre uma aproximação maior com a realidade no que diz respeito ao modo de ser ‘concreto’ dessa realidade. Com isso não estamos dizendo que a poesia essencialmente confessional não diga respeito à realidade tão somente pelo fato de tratar mais do ‘eu’, o que seria um absurdo. Ocorre que, nos poetas por nós estudados, a intenção de captação da concretude ganha estatuto de programa poético. Em Augusto, todo o real pode ser apreendido na sondagem de fenômenos microscópicos como um inseto sendo esmagado. A poesia, nesse caso, torna-se mimesis de

⁷¹ Cabral fazia questão de insistir nesse ponto em suas entrevistas e, de formas variadas, dizia que procurava uma linguagem em que o leitor tropeçasse e não uma linguagem em que ele deslizasse.

um modo de ser da realidade em seu aspecto concreto. Não perde, com isso, sua natureza lírica, pois continua a haver um ‘eu’ a captar afetivamente essa realidade, a seccionar seus ângulos mais representativos, etc. Ou seja, a obra de Augusto, mesmo sendo intensamente lírica, tem os olhos postos na carnadura das coisas e, mimetizando-a, apresenta uma poesia de feição, índole e temática concretas.

Poder-se-ia perguntar, nesse caso, se ‘concretizar’ não seria um procedimento próprio e distintivo da palavra poética, razão pela qual isso que ora apontamos em Augusto não seria uma singularidade mas sim um expediente encontrado em toda poesia. De fato a palavra poética possui a especificidade de fazer ‘realizar’ as imagens em oposição, por exemplo, ao conceito, na ciência (ou na filosofia) que, nesse caso, busca o geral e, por isso, tende a ser mais abstrato. Ocorre que, além dessa característica comum à palavra poética, uma poética da concretude afirma-se pela escolha de um determinado e específico atributo da realidade (que é o atributo da concretude) que, integrado na poesia, faz do universo referencial para o qual aponta, do repertório temático que elege e da fatura material que enforma o poema, um todo indiscernível. Uma poesia de cariz romântico, simbolista ou seja a que outra estética esteja vinculada, em geral, sem perder a direção mimética, faz opção por outros atributos da realidade (ora pendendo mais para o mundo ora mais para a subjetividade), opção essa que impacta diretamente no tipo de poema que dessa opção sairá resultante.

João Cabral de Melo Neto é poeta em tudo moderno: nos valores que dirigem sua poesia, no *paideuma* que elege (no qual, inclusive, Augusto dos Anjos está inserido), na coerência programática que estabelece entre sua visão teórica e o poema que executa, na metalinguagem, na alta voltagem crítica de seus poemas, bem como no tipo de tensão com a realidade que sua obra apresenta. Optamos, portanto, por falar da sua poesia como um projeto que tem nas imagens do engenheiro e do didatismo da pedra as principais hastes de sua plataforma poética. No primeiro caso, tem-se o redimensionamento da função do eu dentro da poesia. O eu serve para “desvelar” (tirar o véu), não para projetar sobre a coisa o manto do sentimento. O eu é, nessa poesia, o elemento solar, o jato d’água que lava a coisa para torná-la mais visível. Isso de dizer que o recuo da subjetividade estreita o elo entre a palavra poética e o mundo não significa que estamos nos referindo a um tipo de poesia mais objetiva ou mais realista (no sentido naturalista ou “fotográfico” do termo). Muito pelo contrário. Dissemos que a fidelidade ao real, na poesia, não pode ser concebida como registro imagético da aparência da realidade, o que inviabilizaria a natureza efetivamente artística de uma obra. O valor estético, como tentamos demonstrar, é engendrado em

relação direta ao grau de “diferença” com relação ao próprio conteúdo referencial do qual tenha partido e com o qual mantém ainda uma relação de tensão. Dessa forma, faz sentido dizer que no poema interessa, tanto quanto o sentido, aquilo que Merquior se refere ao chamar de “a carnadura das palavras”, ou seja, aquilo que apreendemos, no signo verbal, como materialidade. O que não se pode deixar de constatar, no entanto, é que a percepção de tal materialidade não deve embotar a percepção sobre a anterioridade do real com relação à palavra, constatação essa que nos adverte sempre sobre o fato de que material e concreto só o podem ser as coisas. Além disso, a mais antirreferencial das artes ainda irá se referir a uma realidade que lhe sirva como pano de fundo. Apenas os níveis desse ‘referir-se’ variarão a depender das estratégias artísticas das quais os artistas costumam lançar mão. Dessa forma, a noção de que a poesia não se refere a nenhuma realidade se não a ela mesma nos parece uma visão no mínimo hiperbólica e de difícil patenteamento lógico.

Só admitimos tal proposição como justificada quando ela surge no bojo de uma grade teórica que se faz necessária quando o propósito é a ação vanguardista, como foi o caso do último dos poetas por nós discutidos. Nesse caso, o direcionamento é utópico e, por isso, às vezes certas posturas servem mais como suscitadoras de problemas do que propriamente como realização de propostas. Algo parecido foi possível notar na poesia (e teoria) de Haroldo de Campos que começa por identificar poesia concreta com comunicação de estruturas, de onde resulta que o espaço do poema não é o linear mas o “verbovocovisual”, e termina (na fase pós-utópica que, como foi apresentado, não é tão “pós” assim) com a conclusão de que concreto é uma qualidade de todo verdadeiro poeta, pois concretizar, em poesia, é configurar esteticamente a mensagem, exercer sobre o código (entendido como material) uma ação diferenciada com relação ao uso informacional e cotidiano que fazemos desse mesmo material, razão pela qual todo bom poeta é um *designer* da mensagem.

De qualquer forma, permanece em Haroldo, da sua fase ortodoxa para o momento maduro de sua poesia, a noção de que o concreto é uma propriedade não apenas da coisa como, também, da palavra. Isso porque a própria cosmovisão subjacente à poesia, e às práticas críticas e tradutórias de Haroldo, apresentam uma noção da realidade diferente da que estamos lidando. Tudo se passa como se o próprio real, para Haroldo, fosse uma construção da linguagem e que, para nós, sujeitos do conhecimento, nunca fosse a coisa em si que acessamos, mas sim os signos que a representam. De maneira que a poesia (e a literatura em geral), jamais fala diretamente do mundo: o que se tem é sempre um signo referindo-se a outro signo e assim *ad infinitum*.

REFERÊNCIAS:

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

ANJOS, Augusto dos. *Augusto dos anjos poesia e prosa*. Organizado por Zuenir Campos Reis. São Paulo: Editora Ática, 1977.

_____. *Eu e outras poesias*. 44ª edição especial revista e ampliada. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Cartas e crônicas de Augusto dos Anjos*. Organizado por Irani Medeiros. João Pessoa: A União, 2002.

ARISTÓTELES. “Poética”. In.: *A poética clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”. In.: *Questões de literatura e de estética* (a teoria do romance). Trad.: Aurora F. Bernardini/José P. Júnior/Augusto G. Júnior/Helena S. Nazário/Homero F. de Andrade. 2ªEd. Hucitec: São Paulo, 1990.

BARTHES, Roland. “Literatura e significação”. In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Aula*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. “Elevação”. In.: *As flores do mal* (Tradução de Ivan Junqueira). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pp.112-113

BAUMAN, Zygmunt. “A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda”. In: *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENSE, Max. *Pequena estética*. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

CAMPOS, Augusto de.; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. “Texto e história”. In.: *Operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. “Por uma poética sincrônica”. In.: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Signantia quase coelum. Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. .. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In.: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. (org.). *Ideograma*. Lógica poesia linguagem. 4^a Ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco, 2002.

_____. “O geômetra engajado”. In.: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Galáxias*. 2^a Ed. (organização de Trajano Vieira). São Paulo: Editora 34, 2004a.

_____. *A máquina do mundo repensada*. 2^a Ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004b.

_____. *Xadrez de estrelas*. Percurso textual 1949-1974. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CANDIDO, Antonio. “O escritor e o público”. In.: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Vol. I. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1968.

CHAMIE, Mário. *Instauração praxis II*. São Paulo, Quíron, 1974.

_____. *Casa da época*. São Paulo: Conselho estadual de artes e ciências humanas, 1979.

_____. *A palavra inscrita*. Ribeirão Preto: FUNPEC Editora, 2004

CURTIUS, Roberto Ernst. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1996.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. João Cruz Costa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1960.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. Uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade*. A literatura e o senso de realidade. São Paulo: Escrituras, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GULLAR, Ferreira. “Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina”. In: ANJOS, Augusto dos. *Toda a poesia; com um estudo crítico de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. In: *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Toda poesia*. (1950-1999). 16ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Trad. de Henrique C. de Lima Vaz. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HORÁCIO. “Arte poética” In.: *A poética clássica*. Aristóteles. Horácio. Longino. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Versão 3.0. Editora Objetiva, 2009.

HUGO, Vitor. “Prefácios às poesias”. In.: LOBO, Luíza (org. e trad.). *Poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blickstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2008.

JACKSON, K. David. “Viajando pelas Galáxias: guia e notas de orientação”. In.: MOTTA, Leda Tenório da (org.). *Céu acima para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

MACHADO, Lino. “uma das ‘marinhas’ de Haroldo de Campos”. In.: *O eixo e a roda*. Revista de literatura brasileira da UFMG. Vol. 13: Dossiê 50 anos de poesia concreta. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006.

MAMEDE, Zila. *Civil geometria*. Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto 1942-1982. São Paulo: Nobel, 1997.

MARTINS FILHO, Antônio. *Reflexões sobre Augusto dos Anjos*. Fortaleza: Casa José de Alencar, 1987.

MELO NETO, João Cabral. "Serial". In.: *Obra completa*. Volume único. Organizada por Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a.

_____. "O engenheiro". In.: *Obra completa*. Volume único. Organizada por Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b.

_____. "Educação pela pedra". In.: *Obra completa*. Volume único. Organizada por Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994c.

_____. "Prosa". In.: *Obra completa*. Volume único. Organizada por Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994d.

_____. "Psicologia da composição". In.: *Obra completa*. Volume único. Organizada por Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994e.

_____. "O cão sem plumas". In.: *Obra completa*. Volume único. Organizada por Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994f.

_____. "Uma faca só lâmina". In.: *Obra completa*. Volume único. Organizada por Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994g.

_____. "Depoimento". In.: DERRIDA, Jacques. PAZ, Octavio. INFANTE, G. Cabrera. *Homenagem a Haroldo de Campos*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Ensaios sobre lírica. Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. Romantismo. Realismo. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial*. Estudos sobre a Poesia. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORENTE, Manuel Garcia. *Fundamentos da filosofia*. Lições preliminares. Tradução de Guilherme de la Cruz Coronado. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1979.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Hermenêutica e poesia*. O pensamento poético. Belo Horizonte; UFMG, 2007a.

_____. *João Cabral: máquina do poema*. Organizado por Adalberto Muller. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007b.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. *Reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea*. São Paulo: Loyola, 1996.

ORTEGA Y GASSET, José. *Desumanização da arte*. Trad.: Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2001.

PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. Trad.: de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Trad.: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. Uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PERDIGÃO, Paulo. *Existência e liberdade*. Uma introdução à filosofia de Sartre. Porto Alegre: L&PM, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1991.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*. A teoria formalista russa e seu ambiente poético. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PLATÃO. *República*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Íon*. Sobre a inspiração poética. Tradução de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2007.

PROENÇA, Cavalcanti Manuel. "O artesanato em Augusto dos Anjos". In.: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Grifo, 1976.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

RICARDO, Cassiano. *22 e poesia hoje*. Serviço de Documentação do Ministério da Educação e da Cultura, 1962.

_____. *Algumas reflexões sobre a poética de vanguarda*. Rio de Janeiro. José Olympio, 1964.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

- SANTOS, Mario Ferreira dos. *Tratado de simbólica*. São Paulo: Logos, 1964.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Ensaio de ontologia fenomenológica. 8ª Ed. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad.: Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix 1995.
- SCHLEGEL, Friedrich. “Fragmentos do *Athenaeum*” In.: LOBO, Luíza (org. e trad.). *Poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- SIMON, Iumna Maria/DANTAS, Vinícius. *Poesia Concreta*. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- SOARES, Orris. “Elogio a Augusto dos Anjos”. In.: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 44ª edição especial revista e ampliada. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SOUSA, João da Cruz e. “Em sonhos”. In.: *Poesias completas. Broquéis. Faróis. Últimos Sonetos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- VILLAÇA, Alcides. “Expansão e limite da poesia de João Cabral”. In.: BOSI, Alfredo (org.). *Leituras de poesia*. São Paulo: Ática, 2010.
- WORDSWORTH, Willian. “Prefácio às baladas líricas”. In.: LOBO, Luíza (org. e trad.). *Poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

PÁGINAS NA INTERNET:

- CAMPOS, Haroldo de. Entrevista com Haroldo de Campos <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2409>. Acesso em janeiro de 2009.
- CAMPOS, Augusto de. “Pós-Tudo”. <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/> Acesso em outubro de 2010.
- REIS, Zenir Campos. *O poeta do Eu está mudando de público*. <http://www.secrel.com.br/JPOESIA/augusto20.html>. Acessado em 29/01/2009.

