



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

RÔMULO GIÁCOME DE OLIVEIRA FERNANDES

**ALGUNS PROCEDIMENTOS NA POÉTICA DE JOÃO CABRAL E SUA
RELAÇÃO COM A POESIA CONTEMPORÂNEA
(DÉCADA DE 80 E 90)**

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
FEVEREIRO/2016

RÔMULO GIÁCOME DE OLIVEIRA FERNANDES

**ALGUNS PROCEDIMENTOS NA POÉTICA DE JOÃO CABRAL E SUA
RELAÇÃO COM A POESIA CONTEMPORÂNEA
(DÉCADA DE 80 E 90)**

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,
Campus de São José do Rio Preto, para a
Defesa em banca, como parte integrante dos
requisitos para obtenção do título de Doutor
em Letras (Área de concentração: Teoria da
Literatura).

**Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José
Gonçalves**

**SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
FEVEREIRO/2016**

Fernandes, Rômulo Giácome de Oliveira.

Alguns procedimentos na poética de João Cabral e sua relação com a poesia contemporânea (década de 80 e 90) / Rômulo Giácome de Oliveira Fernandes. -- São José do Rio Preto, 2016
150 f. : il.

Orientador: Aguinaldo José Gonçalves

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História, crítica - Teoria, etc. 2. Poesia brasileira - Séc. XX - História, crítica - Teoria, etc. 3. Semiótica e literatura. 4. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999 – Crítica e interpretação. 5. Poética. I. Gonçalves, Aguinaldo José. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869-1.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

FOLHA DE APROVAÇÃO

ALGUNS PROCEDIMENTOS NA POÉTICA DE JOÃO CABRAL E SUA RELAÇÃO COM A POESIA CONTEMPORÂNEA (DÉCADA DE 80 E 90)

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,
Campus de São José do Rio Preto, para a
Defesa em banca, como parte integrante dos
requisitos para obtenção do título de Doutor
em Letras (Área de concentração: Teoria da
Literatura).

Orientador: Prof. Dr. AGUINALDO JOSÉ GONÇALVES

Prof.(a). Dr.(a). BRUNNO V. G. VIEIRA (UNESP/ARARAQUARA)

Prof.(a). Dr.(a). ALBERTINA V. ASSUMPÇÃO (PONT. UNIV. CATÓ. DE GOIÁS)

Prof.(a). Dr.(a). MARIA DE L. O. G. BALDAN (UNESP/ARARAQUARA)

Prof.(a). Dr.(a). ALVARO L. HATTNER (IBILCE-UNESP)

DEDICATÓRIA

Dedico esta Tese ao professor Aguinaldo José Gonçalves, por levar tão a sério o ofício de Professor, e por mostrar-me que o maior intelectual é o que ensina.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, Helem Cristiane Aquino dos Anjos Fernandes (esposa), Pedro Henrique Aquino Fernandes (filho) e Lívia Sofia Aquino Fernandes (filha), pessoas amadas que apoiaram irrestritamente esta empreitada.

Aos meus pais Francisco Canidé de Oliveira Fernandes e Maria do Carmo Biazatti Fernandes, por mostrarem-me as primeiras letras.

Agradeço à minha amiga Elis Regina Fernandes, por ter me acolhido em sua casa.

Agradeço à amiga Rosemar, Secretária da Pós-Graduação, pela recepção sempre profissional, mas nunca destituída de afeto.

Ao professor Ismael Cury, que oportunizou o que parecia impossível pela distância.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar alguns procedimentos poéticos esculpidos na poesia de João Cabral de Melo Neto, a partir de algumas de suas obras, levando em conta estratégias da linguagem que atuem na questão da performance linguística / semiótica do signo poético. Foram analisadas obras fundamentais da poesia cabralina, a saber: Pedra do Sono (1942); O Engenheiro (1945); O cão sem plumas (1950) e Educação pela Pedra (1966). As categorias descritas e isoladas foram resumidas em: ilusão referencial, semissimbolismo, ícone, índice, mobilidade sígnica e tridimensionalidade do signo. Essas categorias de análise foram implicadas na leitura de alguns autores contemporâneos que representaram, de alguma forma, as décadas de 80 e 90, citados agora: Paulo Henriques Britto, Armando Freitas Filho e Carlito Azevedo. O autor Aguinaldo José Gonçalves também foi referendado pelo texto, em virtude de sua obra “Vermelho” (2000). A fortuna crítica do papel de Cabral na poesia da década de 80 e 90 foi construída a partir de contrapontos com o movimento concreto, bem como críticos relevantes à poética cabralina, a exemplo de (João Alexandre Barbosa, Antônio Carlos Secchin e Aguinaldo José Gonçalves) e a própria visão do poeta sobre seu trabalho (obra Prosa). Foi possível perceber a influência de João Cabral como representante legítimo da tradição do verso em face da tentativa de derrocada desta unidade frente ao visual (signo) proposto pelos Concretos, assim também como a função de ponte que estabeleceu entre as décadas de 80 e 90 e o Modernismo de Drummond e Manuel Bandeira. Por fim, as análises puderam comprovar convergências e divergências em elementos como a visualidade e plasticidade, uso de elementos espaciais e indiciais, semissimbolismo, iconicidade, objetividade e subjetividade específicas, os quais foram pontos de articulação entre o poeta estudado e a poesia atual.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto. Procedimentos poéticos. Poesia Contemporânea. Semiótica.

ABSTRACT

The objective of this study is to analyze some poetic procedures in some of João Cabral de Melo Neto's poetry, from some of his works, taking into account strategies of the language that work on the linguistic performance / semiotics of poetic sign. Cabral's main works of poetry were analyzed, including: *Pedra do Sono* (1942); *O Engenheiro* (1945); *O cão sem plumas* (1950) and *Educação pela Pedra* (1966). The described and isolated categories were summarized as follows: referential illusion, semissymbolism, icon, index, signical mobility and the tridimensionality of the sign. These analysis categories were implied in the reading of some contemporary authors, who somehow represented the 80s and 90s, they are: Paulo Henriques Britto, Armando Freitas Filho and Carlito Azevedo. The author Aguinaldo José Gonçalves was also quoted in the text because of his book *Vermelho* (2000). The critical fortune of the role of the poet, who is the object of the thesis (JCMN), in the poetry of the 80s and 90s was built from counterpoints with the concrete movement, as well as relevant critics to Cabral's poetry (João Alexandre Barbosa, Antônio Carlos Secchin and Aguinaldo José Gonçalves) and also the vision of the poet about his own work (Prose). It was possible to note John Cabral's influence as the legitimate representative of the tradition of the verse in face of an attempt to downfall of this unit forward into the visual (sign) proposed by Concretes, as well as the connection that was developed between the 80s and 90s and the Modernism of Drummond and Manuel Bandeira. Finally, the analysis could prove convergences and divergences on elements such as visibility and plasticity, use of spatial and indexical elements, semissymbolism, iconicity, specific objectivity and subjectivity, which were points of articulation between the studied poet and the current poetry.

KEYWORDS: João Cabral de Melo Neto. Poetic Procedures. Contemporary Poetry. Semiotics

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 JOÃO CABRAL DE MELO NETO: ALGUM CONTEXTO TEÓRICO E UM DIÁLOGO CRÍTICO COM O PRESENTE DE SUA OBRA.....	15
1.1 João Cabral de Melo Neto por João Cabral de Melo Neto.....	15
1.2 O Signo Poético e uma nota sobre a Ilusão Referencial e o Semissímbolo.....	23
1.3 Alguns procedimentos da poética de João Cabral	39
2 DO VERSO AO SIGNO: UMA HIPÓTESE CONCRETA.....	49
2.1 A crise do verbal ou desencantamento da palavra.....	65
2.2 A tradição e a vanguarda Concretista: a morte do verso ou da tradição?.....	70
3 ALGUNS PROCEDIMENTOS NA POÉTICA DE JOÃO CABRAL	85
3.1 “Pedra do sono” (1943) e “O engenheiro” (1945): da imagem insólita ao semissimbolismo	85
3.2 “Educação pela Pedra” (1966) - Bifurcados de ‘Habitar o tempo’ – Categorias de Espaço e Tempo	98
3.3 “A de Poética, sua carnadura concreta”: Signos e Semissímbolos	107
4 UM CABRAL POR ENTRE POETAS DA DÉCADA DE 80 E 90	116
4.1 Década de 80 - Paulo Henriques Britto, <i>Liturgia da Matéria</i> (1982) <i>Mínima Lírica</i> (1989)	119
4.2 Ainda na Década de 80 - (Armando Freitas Filho, “3x4”, 1981-1985)	132
4.3 A Década de 90 - Carlito Azevedo - <i>Sublunar</i> , Antologia (2010).....	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERÊNCIAS.....	151

INTRODUÇÃO

A presente tese nasce de um contexto de estudos sobre alguns recursos da linguagem que residem no cerne dos procedimentos poéticos da modernidade. Dito de outro modo, a partir dos paradigmas poéticos erigidos pelos poetas simbolistas Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé, bem como Ezra Pound e William C. Williams, incluindo T. S. Eliot, para ficar com os mais relevantes, um olhar sobre as técnicas operacionais da palavra e sua quase evolução como unidade de uma comunicação mais complexa, acabou por caminharmos rumo a uma pesquisa de mais de uma década (12 anos de docência da disciplina de Teoria Literária no Curso de Letras) tentando problematizar as questões do signo poético dentro da poesia moderna e contemporânea.

Dessa forma, a aproximação com a Semiótica e alguns outros postulados que tratam das questões do signo poético foi inevitável. Com a tomada teórica e poética do Concretismo no Brasil, pela força e extensão deste movimento, a Crítica acabou por imaginar que o verso estaria em fase de exaurimento, e uma nova ordem se constituiria. A dominação de novas técnicas poéticas, radicais e inovadoras propostas pelos manifestos Concretistas, daria lugar à tradição do verso, emuladas pelas inovações midiáticas, como a computação gráfica, diagramação e fotografia. No entanto, um olhar arguto e mais específico sobre a poesia da década de 80 e 90 fez-nos perceber que o projeto Concretista não conseguiu abater a tradição do verso em sua totalidade, mas também avisou que a poesia contemporânea nunca mais seria a mesma. Isto em função de alguns recursos que ela iria utilizar a partir de sua aparição.

Por outro lado, João Cabral de Melo Neto surgiu como objeto principal desta tese a partir da Leitura de João Alexandre Barbosa, Antônio Carlos Secchin e Aguinaldo José Gonçalves (os quais serão citados no transcorrer do texto), além da leitura de alguns livros cabralinos escritos anteriormente ao Concretismo e imediatamente posterior ao movimento.

No imbricado e indefinido jogo de influências e relações entre poetas e movimentos, percebemos que existiam duas questões que envolviam João Cabral de Melo Neto (nosso objeto de estudo), os concretistas e a poesia da década de 80 e 90, produzida após esses movimentos. A primeira é: qual o diálogo estabelecido

entre a poesia de João Cabral e os concretistas? Um desdobramento inevitável desta primeira pergunta nasce de outro questionamento: qual a relação da poesia deste poeta com a poesia da década de 80 e 90, ou seja, aquela poética construída a partir do Concretismo / poesia marginal? Uma segunda pergunta, e a mais complexa, é qual o papel da poesia de Cabral em alguns poetas importantes da década de 80 e 90?

Logo, o estopim deste trabalho nasceu a partir dos questionamentos (problemática da pesquisa acima), que em busca de trato científico, se constituirá da seguinte metodologia: uma pesquisa exploratória / analítica / descritiva, que perscrutará a fortuna crítica de Cabral, selecionada pelo olhar do critério do desempenho da Linguagem, evitando a crítica meramente temática; posteriormente, a análise literária de bases semióticas / formais, efetuando a leitura de alguns livros de João Cabral a partir da égide da palavra / signo, tentando compreender suas potencialidades comunicativas a partir da descrição, isolamento e análise de procedimentos poéticos da linguagem do poeta pernambucano. Por fim, a seleção de algumas obras representativas da poesia da Década de 80 e 90 que serão analisadas, procurando identidades comparativas ou semelhanças entre os procedimentos cabralinos levantados em etapa anterior.

O objetivo geral da tese é detectar, descrever e analisar alguns procedimentos da poética cabralina e relacioná-los com o movimento concretista e alguns poetas da década de 80 e 90. Salientamos que estes procedimentos estão à luz da palavra / signo, ou seja, tem evidência no plano formal mais do que no temático.

Para cumprir a generalidade do objetivo acima, outros objetivos secundários deverão ser cumpridos. O primeiro é o de referendar e citar parte da fortuna crítica cabralina a partir da égide formal (signo / palavra / desempenho da linguagem). O segundo é contrapor a poética de Cabral em face ao Concretismo, evidenciando aspectos correlatos, convergentes e divergentes. O terceiro é analisar algumas obras de João Cabral de Melo Neto em face dos procedimentos ensejados. E por fim, o quarto objetivo é analisar alguns poetas representativos da década de 80 e 90 a fim de propor a relação entre os procedimentos detectados no poeta objeto desta tese.

O *corpus* do objeto que a pesquisa necessitou para construir suas afirmações foi constituído a partir dos seguintes recortes:

a) Alguns autores fundamentais erigiram a tese da poesia do menos (Antônio Carlos Secchin) e projeto denotativo / referencial (João Alexandre Barbosa), culminando no desempenho da palavra / signo (Aguinaldo José Gonçalves) e no formalismo e rigor dos usos poéticos;

b) Para a análise e descrição dos procedimentos utilizados pela tese para comparação na poesia da década de 80 e 90, encontrados na obra de Cabral, selecionamos as obras estrategicamente dispostas ao redor do epicentro Concretista: “Pedra do Sono” (1942); “O Engenheiro” (1945); “O Cão sem Plumas” (1950) e “Educação pela pedra” (1965);

c) As obras dos anos 80 e 90 selecionadas para analisar a presença dos procedimentos cabralinos isolados pela análise literária, no primeiro momento, estão dispostas no texto da seguinte maneira: as obras situadas nos anos 80; Paulo Henriques Britto, “Liturgia da Matéria” (1982) e “Mínima Lírica” (1986). Armando Freitas Filho, “3x4” (1985). Na década de 90, selecionamos as obras de Carlito Azevedo: “Collapsus linguae” (1991); “As Banhistas” (1993) e “Sob a noite física” (1996). Ambas estão dispostas na antologia “Sublunar” (2010).

Para a construção do presente texto, algumas premissas teóricas foram utilizadas para sustentar a presente tese. Estas premissas estão dispostas nos tópicos e capítulos sistematizados para argumentação necessária.

O primeiro capítulo pode ser esquematicamente resumido pelo viés das premissas propostas:

Primeira premissa: a noção cabralina de objetividade, produção e autonomia do texto poético frente ao eu criador / criativo. A noção de trabalho com a linguagem e o isolamento do ato de escrever em face da inspiração. E o notório afastamento do caráter personalíssimo da poesia em detrimento do “falar pelas coisas”. (Tópico 1.1)

Segunda premissa: o trabalho poético é uma realização pela / por linguagem, diferenciando o “eu inventor” do “eu criador”, na acepção técnica da palavra, uma espécie de “eu realizador”. Isso faz com que voltemos nossos olhares para a observação ontológica da poesia e sua performance enquanto linguagem. Esta premissa nos aproxima dos procedimentos especiais com a palavra.

Terceira Premissa: um ponto nevralgico para a tese: a questão da referencialidade como potência expressiva. Para não confundir com função referencial, lançamos mão do conceito de “ilusão referencial”. Esta ilusão referencial parte dos processos de “reificação” e “uso denotativo da palavra”. Resumidamente,

o significante atua como campo expressivo, permitindo um significado do significante, o que relaciona os campos da expressão e do conteúdo, possibilitando a presença de uma figura interessante chamada semissímbolo. Por outro lado, este tópico trata da “potência” ou “tensão” semântica de alguns tropos que, arquitetados pelo uso de Cabral, não designam diretamente o significado, mas ficam no átimo do sentido, como *quase-signos*. São signos indiciais e icônicos, que sobrepujam os símbolos. (Tópico 1.2)

Quarta premissa. Neste tópico (1.3) isolaremos alguns procedimentos que não necessariamente surgem bem definidos e esquadrinhados nas análises das duas fases (Cabral e poetas contemporâneos), mas que agindo como categorias, agrupam modalidades de análise e entendimento dos textos poéticos analisados. Separamos as categorias em três: a **tridimensionalidade** sígnica, que nada mais é do que um desdobramento do verbivocovisual e Fanopeia, Logopeia e Melopeia (Pound). A **ilusão referencial**. E por fim, a **mobilidade sígnica**, ou seja, o caminhar da palavra para a funcionalidade do signo poético.

Quinta premissa. Disposta no segundo capítulo mostra o caminhar de João Cabral rumo a uma poesia minimalista de espacialidades, iconicidade e plasticidade, munida de rigor formal e atividade intelectual que culmina em objetividade como forma de expressar “pelas coisas”, é provavelmente uma poesia no sentido das vanguardas concretas de morte do verso tradicional e projeção do signo poético, ou seja, um elemento designativo maximizado e elevado a níveis mais amplos de linguagem. Assim, existe um contato de Cabral com a vanguarda concretista e alusão evolutiva do verso ao signo. Mas, neste tópico, percebemos que Cabral não compartilha totalmente da aversão ao verso proposta pelos irmãos Campos e Pignatari, podemos inferir que Cabral personifica a tradição no seio da vanguarda da década de 50 e 60.

Sexta Premissa. Cabral retoma, não totalmente, o acaso de Mallarmé, mas não se deixa seduzir totalmente pela liberdade total do signo. A palavra ainda está presa a uma unidade existencial: o verso. Neste tópico, é discutida a relação do acaso poético de Mallarmé com o poeta recifense. (Tópico 2.1).

Sétima premissa. Neste tópico 2.2, discute-se a recorrente questão da agonia do verbal e seu desencantamento em face à progressiva evolução do visual. Discutido dentro de um viés das posições da modernidade e pós-modernidade, este pequeno tópico procurar enxergar a questão do visual frente aos paradigmas da

década de 50 e 60. Sobressai a continuidade da palavra enquanto meio / fim da poesia.

Oitava premissa. Expressa no Tópico 2.2, contextualiza a edificada questão dos dois paradigmas centrais do meio do século XX: a tradição e a morte do verso. Neste momento, o impacto e as rupturas propostas pelos concretistas são colocados em xeque, e o desmoronamento da palavra em detrimento do visual, e da língua em relação ao semiótico, é testado logo após a década de 70 (poesia marginal). O projeto concreto não se efetivou nas proporções em que se propunha, e a tradição exerceu seu papel de equalizadora das tensões entre a modernidade e a pós-modernidade, exercendo seu sistema de pesos e contrapesos.

No terceiro capítulo, serão efetuadas as análises, visando descrever e analisar os procedimentos fundados nas categorias do tópico 1.4.

No quarto e último capítulo, efetivaremos as comparações e identificações entre as categorias do segundo capítulo nos poetas Paulo Henriques Britto, Armando Freitas Filho e Carlito Azevedo. Com estes poetas, esperamos ter uma representatividade mínima da poesia da década de 80 e 90.

1 JOÃO CABRAL DE MELO NETO: ALGUM CONTEXTO TEÓRICO E UM DIÁLOGO CRÍTICO COM O PRESENTE DE SUA OBRA

1.1 João Cabral de Melo Neto “em / por” João Cabral de Melo Neto

Aqui pretendemos analisar a concepção poética que o poeta em questão erigiu por meio de alguns apontamentos deixados em sua obra crítica, entrevistas e poemas. Como questão inicial, imprescindível se faz questionar sobre o aparente interesse do autor em apresentar ou teorizar sobre um projeto poético amplo. Partindo da premissa cronológica e de importância da produção poética de Cabral, principalmente o que a história literária propõe como o início da geração de 45, em que se sobressaem obras como “Pedra do Sono” (1942) e o “Engenheiro” (1945), questionamos qual a efetiva participação deste poeta na movimentação estética promovida pelo seu tempo literário, perpassando pelo Concretismo na década de 50, e impactando na produção literária pós década de 70.

Analisando por outro ângulo, preliminarmente, Cabral tinha um projeto poético em que já vislumbrava impactar o cenário literário brasileiro. Grosso modo, todo poeta tem um projeto estético e, em certa medida, intenta participar de um maior, até mesmo como protagonista.

A consistência da produção poética cabralina, marcada pela disciplina e rigor que lhes são característicos, fortalecem a hipótese da sua função como agente de transformação na literatura brasileira. Evidenciado por Antônio Cândido (1945), o lançamento independente de seu primeiro livro não foi marcado pela indiferença da crítica.

João Cabral intentou ser um poeta inovador, que pensava um moderno na poesia brasileira. Este moderno está mais para processo do que para identidade (modernidade). A forma com que tratou suas influências, desde a explícita adoração por Carlos Drummond de Andrade no início de sua produção, rubricada com a dedicatória ao poeta em questão, como pela nítida influência de Murilo Mendes e suas imagens insólitas, surpreendentes e translúcidas que habitam “Pedra do Sono” (1942), mostram que o poeta pernambucano visou construir uma ponte entre a poesia pós-concreta e o modernismo, calcado no cânone dos poetas modernistas.

A influência de Murilo Mendes viria a marcar uma leitura surrealista de Cabral, e por que não afirmar, um caminho aberto rumo ao experimento da liberdade poética da palavra, inclusive uma liberdade que possibilitaria chegar a um grande momento da performance da linguagem.

Evidenciando uma espécie de protagonismo no cenário poético brasileiro, Cabral tinha certa noção da consistência de um projeto poético novo. Em sua conferência proferida na biblioteca de São Paulo¹, em 1952, o poeta já deixava explícita sua necessidade de classificar as espécies que ele considerava antagônicas: a inspiração e o trabalho de arte.

Logo, a pretensão de mostrar imperfeições na crítica literária, também se constitui em apresentar problemas nos rumos tomados pela poesia nacional. Ao inferir que a crítica, de tão individualista, tornou-se “incompreensiva por excelência²”, Cabral deixa entrever que pender para os caminhos da subjetividade e da pessoalidade do autor faz com que nossa poesia nacional perca um propósito maior, tornando-se apenas uma câmera de captar “meios momentos”, fazendo com que a poesia seja mero instrumento de experiências atreladas ao autor. (MELO NETO, 1952).

Esta negação ao subjetivismo e pessoalismo que a poesia encontra-se enjaulada, impele Cabral a discutir sobre um tipo de poeta que, ao escrever, já exerce a dupla articulação entre autor e crítico. “O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema. Não é o olho crítico posterior à obra. O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta”. (MELO NETO, 1952, p. 65).

A antissubjetividade proposta como parte de um processo de criação do artista e não da obra, aponta como saída os caminhos tomados pela literatura do presente, segundo Cabral. Separar alguns fios que ligam a obra ao autor, promovendo uma isenção da “personalidade” do autor na produção escrita ou, em outras palavras, uma obra poética que retrata o instantâneo da experiência imediata do criador, acaba por ser um dos pontos centrais da discussão promovida em pelo menos dois dos ensaios conhecidos de João Cabral, hoje possíveis de serem lidos a partir da compilação da obra *Prosa* (*op cit*).

¹ MELO NETO, João Cabral de. **Prosa**. 3ª Impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

² *ibidem*.

Talvez uma colocação crucial para entendermos onde Cabral queria chegar com alguns de seus preceitos pode ser captado a partir da seguinte citação:

Por outro lado, não se pode negar que essa atitude pode contribuir para uma melhor realização artística do poema, pode criar o poema objetivo, o poema no qual não entra para nada o espetáculo de seu autor, ao mesmo tempo, pode fornecer do homem que escreve uma imagem perfeitamente digna de ser que dirige sua obra e é senhor de seus gestos. (CABRAL, 1952, p. 65)

Essa pretensa separação entre as experiências pessoalíssimas do poeta com seu poema alicerça uma objetividade poética que Cabral acaba por problematizar em duas situações: a primeira pode ser entendida a partir da busca constante do poeta em construir suas próprias regras, tendo como ponto de partida suas negações dos estilos de outros artistas. Isto porque a crítica acabou por abandonar “as normas definidas para o verso”, o que torna o trabalho poético perdido em meio ao ermo do individual e do possível, e não do correto. Essa visão idealista e categórica de Cabral, de uma espécie de sistema de fazer correto a poesia ou, ao menos, uma referência da criação, atormenta sua visão funcionalista de composição, que pode ser entrevista no próprio epílogo de “O Engenheiro” “*a máquina de fazer emoções*”. (1945).

A segunda é a tendência teórica de Cabral em aproximar-se de uma visão ontológica da arte poética, no momento em que ele decreta a independência do objeto artístico do ente criador, promovendo esta espécie de autonomia da obra. Esse desligamento é a ponta da lança da premissa de que o objeto artístico pode ser entendido de modo fenomenológico, ou seja, possível de abordagens descritivas das suas funcionalidades enquanto linguagem.

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, tudo que lhe é completamente inimigo. Neles o poema não se desliga completamente de seu autor. (MELO NETO, 1952, p. 60)

Em ensaio intitulado “Da função moderna da Poesia³”, a preocupação de Cabral em problematizar sobre a necessidade de uma poesia que fale com o tempo presente, justamente porque este exige novas técnicas e tecnologias, determina pensarmos sua vontade de compreender a evolução dos gêneros poéticos frente

³ Tese apresentada no Congresso de Poesia, 1954. In: Prosa. Op. Cit.

aos anseios do homem moderno. Com isso, a própria ansiedade do poeta em atingir novos fatos estéticos dentro da tecnologia da linguagem, assegura, ainda, o espaço para a discussão da linguagem enquanto objeto mais que pertinente das questões estéticas.

Apesar de os poetas terem logrado inventar o verso e a linguagem que a vida moderna estava a exigir, a verdade é que não conseguiram manter ou descobrir os tipos, gêneros ou formas de poemas dentro dos quais organizassem os materiais de sua expressão, a fim de tornarem-se capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõem modernamente. (MELO NETO, 1952, p.100)

Esta busca de uma nova tecnologia de expressão, como uma espécie de novidade nos programas de tipos, gêneros e formas do poema, consagra o grande avanço que os concretistas proporcionaram, uma vez que elevaram a crítica literária e a composição a patamares mais longínquos do ponto de vista da experimentação, com novos recursos conectados ao tempo presente.

Esse enriquecimento técnico da poesia moderna manifestou-se principalmente nos seguintes aspectos: a) na estrutura do verso (novas formas rítmicas, ritmo sintático, novas formas de corte e enjambement); **b) na estrutura da imagem (choque de palavras, aproximação de realidades estranhas, associação e imagística do subconsciente)**; c) na estrutura da palavra (exploração dos valores musicais, visuais e, em geral, sensoriais das palavras: fusão ou desintegração de palavras; restauração ou invenção de palavras, de onomatopeias); d) na notação da frase, (realce material de palavras, inversões violentas, subversão do sistema de pontuação), e e) na disposição tipográfica (caligramas, uso de espaços brancos, variações de corpos e famílias de caracteres, disposição sistemática dos apoios fonéticos ou semânticos). Em consequência de não se terem fixado tipos de poemas (grifo nosso)

A citação acima foi dita em 1954, nessa ocasião, Cabral já havia passado pela experiência da escrita de “A Pedra do Sono” (1942), “O Engenheiro” (1945) e, principalmente, “O Cão sem plumas” (1950). Isso implica que as técnicas e recursos citados deflagram a própria concepção cabralina de sua poesia, que sempre está aliada à objetividade.

Em primeiro lugar, o ponto que nos chama a atenção e merece análise é o que trata da imagem; especificamente no ponto que ele descreve “aproximação de realidades estranhas”. É aqui que se engendra um ponto nevralgico da tese, ora visto que esse tipo de recurso, notadamente uma estratégia para fisgar a atenção do leitor pelo estranhamento e construção de imagens insólitas, propõe uma análise mais profunda que irá eclodir no próprio cerne do poema cabralino; a objetividade e

o uso de recursos poéticos advindos desta objetividade, como a referencialidade (melhor explicada pela semiótica do que pela função referencial da linguagem), o processo denotativo como hipervalorização da imagem e das camadas expressivas dessa.

Quando falamos em objetividade, levamos em conta tanto sua presença no olhar que evita a simples ressonância do homem criador no poema, quanto daquela objetividade em encarar o ato de composição como um trabalho com a expressão e suas séries de recursos exequíveis e potencialmente possíveis de serem criados.

Um modelo de arte objetiva, amplamente discutida em algumas de suas ideias críticas, também entrevista no primeiro livro “Pedra do sono”; nele, dez poemas são metapoemas, com função metapoética (explicar seu processo de composição do poema) o que mostra a intenção de Cabral em fincar um estandarte de um projeto singular de arte poética.

É possível propor um tipo de composição que seja perfeitamente representativo do poema moderno e capaz de contribuir para a realização daquilo que exige modernidade de um poema. A dificuldade que existe neste terreno é da mesma natureza de contradição que existe, hoje em dia, na base de toda atividade crítica. (MELO NETO, 1952, p. 52)

Para a presente tese, em que discute alguns procedimentos da poética cabralina, falar em uma forma de nascedouro ou moldura desse possível signo em sua obra é vital. Isto porque, interpretada na intencionalidade metapoética, espalhada nos mais de dez poemas metapoéticos de “Pedra do Sono”, é perceptível a intenção de construir uma espécie de “máquina de sentimento”, tal qual sua epígrafe deixada em “O Engenheiro”. Em outros termos, a “palavra” de seu poema tem que atingir algo mais do que apenas sua função linguística, mas sim compreender porções semiotizadas pelos seus potenciais eixos de expressão e conteúdo.

Por fim, um ponto que é relevante tocar e que surge a partir dos diálogos de Britto (assunto tratado adiante, no capítulo III) com o cânone do verso cabralino é sobre a relação da “tradição” e seu papel na construção da modernidade. Este ponto não é tão somente um detalhe, mas talvez um ponto relevante dentro da função da poética cabralina na relação do modernismo com a poesia da década de 80 e 90. Assim, tanto ao negar a tradição como insuflá-la, passa a ser força motriz da poesia na década de 80 e 90.

Mesmo com os aparatos tecnológicos da linguagem concreta e todo o contingente de libertação e liberalidade da linguagem marginal, a tradição permaneceu como sombra ou como renovação, no painel da poesia da década de 80 e 90, tendo como pressupostos os poetas analisados para esta tese.

Essa dualidade de João Cabral, em se manter na tradição e, ao mesmo tempo, tentar renová-la por meio do seu recurso máximo, o verso, é ponto forte do próprio pensamento enquanto construtor de uma poética vigorosa e vindoura. Tal hipótese norteia a pesquisa de Helânia Cunha de Souza Cardoso⁴ (2005, p. 188):

A hipótese é a de que, na esteira de Paz, Cabral parece construir ao longo de sua obra (de forma dispersa ou concentrada) os seus conceitos de modernidade. A obra do poeta nordestino consiste em não separar a busca do *novo* da busca da sua origem, enquanto poeta brasileiro, ambas configuradas, na obra de Paz, como negação do estabelecido e desejo de alteridade, então, sob a sua ótica, em constante tensão.

A base da construção poética em João Cabral é um processo de tentativa de consolidação em uma esteira cronológica de fases evolutivas de sua obra, em que o próprio poeta contempla criticamente o movimento deflagrado.

Cardoso (2005) direciona sua pesquisa de Doutorado rumo à tentativa de descrever o movimento de consolidação da poética de Cabral a partir do uso e renovação das vozes da tradição.

O traço comum entre os poetas de 45 é o fato de partirem da experiência de um poeta mais antigo. Desse modo, Cabral reafirma a tese da necessidade dos novos poetas de estarem sintonizados com as vozes consagradas pela sensibilidade vigente em suas épocas, como ponto de partida para a realização de uma nova poesia: (CARDOSO, 2005, p. 199)

Poderíamos inferir que João Cabral de Melo Neto acaba por persistir temporalmente na poesia brasileira por ser representante da tradição, justamente no momento em que a multiplicidade de identidades e estilos se digladiam, procurando espaço? Sua influência configura-se a partir de um marco referencial ou até mesmo ponte de contato entre o moderno e o contemporâneo? Estas são questões que não são respondidas por este texto, mas que por si mesmas alocam a problemática da pesquisa na relação entre a dicção cabralina de manter e renovar a tradição e o uso que alguns poetas da década de 80 e 90 fazem dela.

⁴ CARDOSO, Helânia Cunha de Souza. **O discurso de João Cabral de Melo Neto e a construção da modernidade brasileira**. São Paulo: Revista Alpha, (6):188-199, 2005.

O distanciamento entre um “eu criador” e um “outro trabalho” ou, em termos literários, um eu “ideia” e um eu “performance”, é possível tendo em vista a analogia entre o que Cabral chama de um “eu” subjetivo e um “eu” objetivo. Poderíamos conjecturar que, para Cabral, o eu criador só se constrói a partir do ato de criar? Ou seja, apenas no trabalho o trabalhador se realiza, como a poesia só se realiza no poema, e a arte só se realiza como construção? Mas por outro lado, se a realização só se dá em processo, tanto o material poético quanto o leitor deve ser ímpar. Para o primeiro, um tipo especial de linguagem parece necessário.

Octavio Paz (1982), em sua obra “O Arco e a Lira”, aborda magistralmente a relação poema e poesia; mais do que uma diferença material, o autor renova o entendimento de “realização”. O leitor como recriador ou incitador da potência de linguagem introduzida e montada, que deverá perfazer o mesmo caminho suscitado pela autoria, lembra e muito a obra aberta ou obra em movimento.

Podemos afirmar que tanto Eco quanto Paz fala da obra enquanto estrutura aberta, com peças que podem ser jogadas diante das regras impostas pela autoria, quanto pelas regras criadas pelo leitor, no claro processo de semiose (termo caro à semiótica), onde o interpretante constrói, no ato de sua leitura interpretativa, outro signo, com seus objetos imediatos específicos, derivados de sua idiossincrasia, mas que não decompõe o projeto inicial do texto ou aquilo que o faz “obra”, o que Paz (1982) chama de Unidade.

No próprio “Um Lance de Dados⁵”, de Mallarmé, o poeta náufrago ou em estado de naufrágio, procura salvar sua subjetividade a partir do jogo aberto dos sinais poéticos, organizados ou semiorganizados de modo que o leitor, ao efetuar e recodificar a leitura certa ou errada possa salvar o texto.

Seguindo o viés teórico de Paz, podemos ler poemas sem poesia, irrealizados, mas podemos ler um único poema realizado, que explicará todos os outros poemas. Essa ideia de micro e macro espaço dentro da poética advém da noção universal de unidade ou mais acertadamente, de organização do estrato formal, mesmo que negado pela crítica contemporânea. Além disso, tangencia a busca dessa unidade da poesia, aquilo em que ela é indivisível e identitária.

Muito do que Octavio Paz (1982) afirma, intentamos realizar como críticos de poesia e consumidores de poesia. No entanto, esta pesquisa acaba por trilhar os

⁵ Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Poema simbolista publicado por Stephane Mallarmé.

caminhos de um princípio fundamental que levamos como máxima para entendimento do trabalho com o poema: processá-la e realizá-la, torná-la pulsante nas veias acadêmicas e populares, a partir da análise literária. “A unidade da poesia só pode ser apreendida através do trato desnudo com o poema”. (PAZ, 1982, p. 16)

Mesmo que a discursividade da crítica tenha absorvido o estruturalismo, a crítica imanente, a noção de constructo e a formação de todo trato linguístico do poema, não podemos negar a criação enquanto um processo de genialidade “com a linguagem” e por ela. Além disso, que seus efeitos “evocam” a riqueza de leituras e interpretações anacrônicas e atemporais, possibilitando a subsunção entre as leis das teorias e o poema, um objeto de sentido ou semi(sentido), criado pelo ardor do homem.

Para fomentar uma aproximação com o signo poético semiótico, o trabalho do homem sobre a linguagem e sua tecnologia (e aparato para tanto), foi se moldando às novas tendências e instrumentais modernos. Todavia, certos princípios remontam eras e séculos. Este trabalho de deslocamento da palavra, sua transação (Umberto Eco) em contextos e sintagmas diferentes, a provocação em torná-la mais voltada para si o possível, retomando sua essência significante, parece-me mais do que explicado, na genial passagem de Paz:

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação e desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar. (PAZ, 1982, p. 47)

É tentador aproximar tal citação ao processo de “des”significação da poética contemporânea, que justamente tenta retomar o grau zero da palavra, buscando seu átimo original, sua forma primitiva, desnuda, livre para propor novas relações com outras palavras, buscando e assimilando novos sentidos, como em um processo de contaminação. E esta palavra não pode ser mais encarada como apenas um “vocábulo” da língua, mas como um objeto, uma coisa que traz para si facetas de significações relevantes, como sonoridade sua e daquilo que remete; acima ainda, sua visualidade gráfica, mais a visualidade daquilo que designa ou sugere, além

daquilo que não é, ou aquilo que pode ser, no processo do quadrado semiótico⁶ do poder, querer e ser.

Quanto mais “coisificada” a palavra, mais estará livre para “mover-se” pelo discurso, procurando relações onde queira, esquivando-se do óbvio e buscando parcerias improváveis. “Derivados da natureza significativa da linguagem, dois atributos distinguem as palavras: primeiro, sua mobilidade ou intermutabilidade; segundo, em virtude de sua mobilidade, a capacidade de uma palavra poder ser explicada por outra”. (PAZ, 1982, p. 134). Por meio desta libertação, liberdade que a torna única e valorativa, não podemos mais chamá-la de palavra, mas como os próprios irmãos Campos já deflagraram em sua “Poética sincrônica” (1977), devemos chamá-la de signo poético.

1.2 O Signo Poético e uma nota sobre a Ilusão Referencial e o Semissímbolo

Antes de existir como um objeto de estudo para a semiótica, o signo, seja natural ou poético, é uma denominação descritiva, que a seus postulados proporciona existência. Atento às críticas que o método semiótico ainda recebe hoje, em ser uma ciência que busca construir metalinguisticamente outra linguagem para explicar a linguagem literária, é importante determinar, antes de tudo, que o método descritivo engendrado por ela possibilita visualizar, por milhares de frames por segundo, alguns dos processos interessantes efetivados nas poéticas modernas.

Deve-se aceitar a possibilidade de leitura parcial do objeto. No entanto, esta contaminação ideológica, impossível de escapar em qualquer nível de crítica, mesmo com ônus, permite-nos, cientificamente, perceber categorias modais de uso na poesia, que não seriam perceptíveis ao nível empírico.

Um elemento de interesse peculiar para esta tese é a questão da referencialidade. O problema surge de pronto na seguinte indagação: Se a literatura atual incita a (des)referencialização, porque tratar de “referencialização” cabralina? Para tratar desta questão polêmica, é preciso compreender o ponto de análise em que a semiótica da expressividade pode contribuir. Para isso, analisemos a premissa postulada por Aguinaldo José Gonçalves em “Transição e Permanência” (1989), p. 23): “Esse tipo de discurso, para falar com Vitor Cklóvski, se forma como um

⁶ NA. Termo da Semiótica Francesa.

engendramento de imagens, cujo revestimento verbal e seu modo de articulação constroem o que se pode chamar de patamar de iconicidade”. Neste ponto, Gonçalves (1989) intenta promover o ponto de articulação entre o poema de Cabral e as artes plásticas, provocando o conceito de intertextualidade defendido por A. J. Greimas.

Como nossa tese não se centra sobre a intertextualidade promovida entre Cabral e as artes plásticas, via do uso imagístico de seus poemas, deixamos realçada a problemática advinda do conceito ou perspectiva conceitual, sobre a referência do signo poético cabralino. Gonçalves (1989) acaba por problematizar uma referencialidade que, de tal modo, ancorada nas semióticas naturais, e em certa medida ao figurativo, chamado por ele de “revestimento exaustivo do plano figurativo”, acaba por produzir uma “ilusão referencial”. Isto porque as imagens de a “A Educação pela pedra”, organizadas de modo isotópico ou, grosso modo, semiotizadas no tecido verbal do poema, agem por deturpar a noção cristalizada de referente /e ou realidade. (GONÇALVES, 1989)

Dessa forma, o que pensamos ser uma alusão ao referente na linguagem visual de João Cabral, nada mais é do que a evolução da referencialidade ao ponto de deturpar o referente regular, aquilo que se diz real pela denotação, simplesmente usando-a não como um significado limitado, mas sim como significante. É a exposição do significado como significante, promovendo a interação da linguagem pela imagem, sinestesia e todo amplo campo sensorial. Logo, é consolidar a face visual significante como dimensão expressiva de sua poesia.

Esta ideia nos remete ao poema “Isto” de Fernando Pessoa, na obra o “Cancioneiro”,

Em primeiro lugar pelo distanciamento da condição da criação com a circunstância da inspiração, ou do não controlável; de certo modo, implica afirmar que todo o poético do poema deva partir da manipulação do artista, ou ao menos da *performance* do artista em consolidar a leitura possível.

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,
 O que me falha ou finda,
 É como que um terraço
 Sobre outra coisa ainda.
 Essa coisa é que é linda.

Do outro lado, a questão promovida pela relação semiótica entre as categorias verticais embaixo / sobre, oriundas da construção terraço sobre / outra coisa ainda; a qualificação eufórica positiva concentra-se no que está abaixo do terraço ou mais profundamente engendrado, se pudéssemos correlacionar esta verticalidade com a noção de “profundidade”.

A “coisa linda” está abaixo ou recolhida em uma posição além ou aquém, promovida pelo advérbio “ainda”. Entende-se como expressividade mais profunda, ou mais profundamente arraigada no cerne da palavra, como a fruta e a semente, esta última, escondida nas entranhas da fruta.

Em sequência à problematização teórica sobre a referencialidade, é importante salientar que não tratamos da função referencial da linguagem, aquela demarcada por Jakobson (1956). Postulamos que a busca da referência não é exatamente um caminho à denotação, o que torna a literatura pobre e limitada semanticamente. Além disso, não afirmamos que a busca pela referência agrava a figurativização. Ao reduzir o signo ao grau mínimo, o que é torná-lo significante, passou a tê-lo como expressão. Os irmãos Campos já intentavam argumentar sobre a possibilidade da linguagem exercer novas formas ou caminhos de construção da poesia, esta que, uma vez “abstrata”, tem seu nascedouro em uma estrutura lógico-discursiva material. Em “Teoria da Poesia Concreta” (2006), Augusto de Campos elencou no texto “A moeda concreta da fala”, alguns preceitos de Susanne Langer, que tratam da função comunicativa da poesia e acabam por problematizar a própria relação linguagem e poesia. Na fala de Suzanne⁷, sob os ombros de Augusto, a poesia não pode ser confinada a apenas uma função comunicativa, mas sim a uma “(...) função formulativa da linguagem, normalmente coincidente com as funções comunicativas, mas largamente independente delas”. Seguindo por este caminho, Augusto de Campos ainda evoca outra citação de Suzanne que diz: “O símbolo artístico não significa, mas apresenta, articula e apresenta seu conteúdo emotivo”. (CAMPOS A, 2006, p.158).

⁷ Problems of Art.

Destituir o símbolo poético de seu trabalho de significar é desarticular toda a premissa básica da teoria da comunicação e os alicerces da teoria da fala. Mas, por outro lado, se encararmos que este conteúdo emotivo pode ser substituído por conteúdo sensorial é possível alargar as perspectivas da significação artística no poema, eclodindo mais possibilidades expressivas por meio do visual, sonoro, rítmico, por meio de categorias ainda não decodificadas, em uma nova experiência de uso e leitura do texto poético. O que também implica em uma nova subjetividade, onde não são tão ou mais necessárias noções clássicas e paradigmáticas de belo e estético, uma vez que o ponto de articulação da linguagem pode renovar, inclusive, as próprias possibilidades estéticas, criando ou recriando novos conceitos de belo, pleno e poético.

Cabral tem uma espécie de intento plástico, como forma de remontar o painel do belo a partir do ponto de vista cerebral e objetivo, construindo a beleza arquitetônica, real e clara das formas ou pelas formas. Para isso, otimiza categorias específicas da pintura, como os ângulos e texturas. Mas como representar estes ângulos e texturas sem um sinal ou palavra sinal que possa evocar estas aparições estéticas? Poderia ser por uma palavra que “soe” ao mesmo tempo coisa, e ao mesmo tempo o nada. Que deixe de ser ela mesma, mas evoque sua parte que é importante, que é sinal poético, que é utilitarista, funcional, como a máquina de sentir ou a máquina de fazer poema. Das laranjas e maçãs de alguns poemas de Pedra do Sono, dispostas na “*não-cesta*” em natureza morta, não a representação da fruta, mas seu ângulo curvo róseo à sombra, aquele ângulo voluptuoso de suas formas à contraluz. Ou da faca não somente a faca, mas o átimo difícilíssimo de captar, seu corte, sua espessura ou não espessura de navalha.

Dessa forma, como o som das aliteraões nas palavras são categorias expressivas, e a disposição gráfica do poema é uma categoria expressiva, é possível afirmar que o desnudamento da palavra de seu revestimento de conteúdo e/ significado, permite atuar como categoria expressiva. Seja realizando a imagem, seja desdobrando sua forma em analogia a outras formas. No cerne do visual provocado pela palavra, categorias expressivas como tempo e espaço funcionam. Tais situações podem ser vistas em poemas como “Rios sem Discurso”, “Habitar o Tempo” e o “Cão sem Plumas”.

Cabral afirmava que não gostava da música, o que a princípio poderia ser um despiste, tendo em vista o amplo marco teórico que perscrutou o poeta no caminho

do semissimbolismo gerado entre o eixo de expressão fonológico e o eixo de conteúdo semântico. Na verdade, um blefe, tendo em vista as magníficas tensões expressivas fonológicas proporcionadas em poemas como “Sentar estar no mundo”, um marco na estrutura expressiva fonética.

Por outro lado, ancorado pela possibilidade do choque de imagens insólitas e o que elas podem remontar no campo semântico, decorre daí uma homologia entre o campo de expressão da imagem referencial estimulada e o campo de conteúdo, que emularia um semissímbolo da tradição semiótica francesa.

É bom falar em emulação, tendo em vista que os postulados que sustentam o semissímbolo partem de campos expressivos mais amplamente difundidos, como o de expressão fonético e o pictórico, a exemplo do estudo desenvolvido por Aguinaldo José Gonçalves em “Transição e Permanência” (1989) e “Laokoon Revisitado” (1994). Além das obras de Jean Marie Floch sobre semiótica sincrética. Logo, emulação seria estender o cenário de análise do semissímbolo para um campo expressivo visual filiado à denotatividade, ou seja, oriunda desta espécie de referencialidade que se desnuda em vista da expressividade.

Esquemáticamente, o signo visual ativado pela palavra, ao eclodir e projetar sua imagem no campo denotativo atua como expressão e não conteúdo. Isso porque, na referência à imagem, o interesse do poema não é o significado da imagem, o que proporcionaria uma conotação, mas sim, apenas a imagem, tal qual é, em seu estado denotativo, que é apenas um degrau do processo; dele em diante, pois ele é, ainda, a expressão, dá-se a modulação semantizada.

Meus olhos tem **telescópios**
 espiando a rua
 espiando minha alma
 longe de mim mil metros
 (Pedra do Sono, 1942)

A **bailarina** feita
 de **borracha** e pássaro
 (O Engenheiro, 1945)

Fugindo de uma lógica semântica natural, os usos de palavras como as grifadas nos trechos de poemas acima, nos permitem visualizar um uso não convencional dos arranjos semânticos; na verdade, as palavras são agrupadas por valores semióticos e não pelo discurso natural; esta semiotização implica na busca da expressividade visual e conceitual de “telescópios”, por exemplo, que se

desdobra em um leque de semas como /profundidade/, /visão mecânica/; interessante perceber que o processo de articulação sintático se dá pela inclusão e não pela comparação; o verbo “tem” indica que os “telescópios” agem como uma dimensão dos olhos ou como uma característica deles, e não “como telescópios”.

O ato de promover estas imagens insólitas, senão também a contaminação semântica de objetos por meio de um léxico estranho ao agrupamento semântico natural, dentro do gênero poético, é uma estratégia cabralina que se não é original, tendo em vista a influência de Drummond sobre seu espírito, é amplamente cultivada e evoluída em sua poesia. Certo é que usos deslocados de palavras causam o tão relevante estranhamento poético, caro como recurso de foco de atenção ao poema. Assim, a funcionalidade da palavra, transigindo o mero uso sintático / semântico da língua em seu sentido primário, torna-a um signo semiotizado, que atua em níveis secundários e terciários de representação.

Ontologicamente, o signo pode ser encarado como uma “porção material de representação”, que em si mesma é mais função do que identidade, pois depende sempre de relações internas e externas. Essa busca pela noção de “unidade” tem muito a ver com a própria intenção de fugir do fragmento anônimo da modernidade, e intentar definir o uno, mesmo dentro do caos.

Mesmo sabendo que esta unidade é impossível, uma vez que sua redutibilidade ao mínimo significante, semioticamente falando, sempre vai ser outro signo (semiose), pelo fato já exposto acima, em que a semiótica se utiliza da metalinguagem para tornar o processo criativo possível de ser explicado. No entanto, a ideia de semente vai ser clara e disposta como argumento cabralino de encontrar o seminal, literalmente o sinal que leva a poesia. Paulo Henriques Britto fez uso desta semente em “Liturgia da Matéria”. Teoricamente, a semiótica traduz ou tenta traduzir estes sinais, de modo à reexplicá-los semanticamente, na tentativa de entendê-los. O que não é tarefa fácil, pois uma vez que o descrevemos, também interpretamos, e não podemos afirmar que o assimilamos na altura da negação / afirmação do poético circunscrito no hoje.

Por outro lado, a semiótica possui metodologia suficiente para descrevê-los, qualificá-los, segundo sua ótica íntima, mas, acima de tudo, propor uma categorização do fenômeno de isolamento da unidade, em função de seu comportamento ante ao eixo de combinação e seleção. Eixo esse que é inerente ao

próprio ato do texto moderno, levando em conta Cabral e Carlito Azevedo, autores objeto desta tese.

Isto porque o signo poético, como afirma Marília Rothier Cardoso⁸, em análise à obra que trata de Mário de Andrade e suas poesias, completa:

Com sua sintaxe peculiar, o texto poético moderno propõe uma conjunção de signos capaz de diagnosticar o crescimento dos veículos de massa e opor-lhes resistência. Quando, na modernidade, os meios de comunicação, desvencilhando o signo das marcas subjetivas, buscam mantê-lo neutro e genérico, a poesia, ao contrário, quer combinar universalismo e particularidade original. Se todas as notícias e reclames devem assemelhar-se, um texto só se faz poema se se tornar inconfundível.

Se parece fato consumado que o signo poético tem em vista um paralelo com as técnicas e tecnologias da comunicação moderna, ao mesmo tempo ele é a negação e afirmação do universal que a arte tem, em busca do sentido infinito ou o não sentido local, tentando a forma plena do sentido *mutatis mutandis*.

Diacronicamente, se o signo poético intenta um *estar em um quando*, sincronicamente ele reflete a tentativa cognitiva de entendê-lo enquanto unidade, tal qual a evolução da poesia desde seus primeiros movimentos, do verso ao signo. Usamos este ponto de convergência como marco da poesia concreta no Brasil, o mesmo que elege Cabral como um de seus precursores, evidentemente pelo uso racional da palavra.

Este processo de transmigração que nomeamos como processo do verso ao signo, está enquadrado na porção contributiva do Concretismo como movimento emblemático da queda discursiva da expressão verbal enquanto conhecida pela tradição, mas esmiuçada e alterada pelos modernistas do começo do século XX. O que nos serve para o momento é a iniciativa de tentar compreender o uso da palavra na poética cabralina como um procedimento mais semiótico do que verbal. Isto porque ele não pode ser verso, nem palavra, nem coisa, nem forma; mais do que um lexema, em sua frieza técnica, a palavra em João Cabral é um signo, que na literatura é um ato de síntese / “transbunde” ou o luxo de inundar / esvaziar, **com que simples na forma e vazante em conteúdo**.

Procurar perscrutar procedimentos poéticos de uma estética literária pós-modernista, como é a obra de João Cabral, acaba por tentar percorrer o caminho do signo poético. No entanto, mais do que uma jornada de ranço estruturalista é o ato

⁸ CARDOSO, Marília Rothier. **Signos da Modernidade**. In: Matruga. Rio de Janeiro: UERJ.

de entender o caráter da criação em seu átimo de tempo, como que percebendo, em *slow motion*, os processos e construção poética em seu ato de potência, isto é, descrevendo sua constituição e configuração como *constructo*, mesmo que míope, de transigir a forma e chegar ao conteúdo do belo verbal.

Olhar a literatura pela ótica do *constructo* e o signo enquanto “verbo divino estruturador”, celebra um contrato tácito de uso de metodologias linguísticas / semióticas para descrição dos procedimentos utilizados na poética contemporânea, principalmente na década de 90 e a influência cabralina nesta produção. “Pode-se perceber a importância da semiótica para o estudo da literatura, uma vez que situar mais claramente o signo verbal em relação aos demais signos é uma tarefa de primeira ordem [...]”. (PIGNATARI, 1987, p. 22)

A ideia de *relação* no processo de confecção da obra poética entre unidades de construção polifórmicas (signos), serve como entrecruzamento de interfaces apropriadas à ampliação da expressão, desdobrada pelo concretismo, pela mobilidade verbal de Mallarmé e outros.

Agir como interface de expressão, assim como visualidade, sonoridade e conteúdo, é fruto de um processo avançado de entendimento do signo como elemento importante das vanguardas modernas ou quem sabe contemporâneas (por um sentido de imprecisão).

Para este projeto moderno, deflagrado por Baudelaire, Mallarmé, Pound; entre nós (Brasil) pelo modernismo, tendo o auge em Cabral e o Concretismo, a tentativa de buscar o ícone como base significante deste processo implementa a tentativa da obra *constructo*, aquela que está sempre em construção, em movimento. “Logo, o que basicamente caracteriza o fenômeno poético é a transformação de símbolos em ícones. Na poesia, predominam as relações de formas; [...]”. (PIGNATARI, 1987, p. 24)

O símbolo, por sua relação legitimada e culturalmente definida, apresenta-se como a predisposição do significado por sobre o significante. Na altura da poética moderna, os espaços de obras em construção ou capazes de serem lidas de variadas formas, fazem-se imprescindível a retomada do signo neutro, livre de predicções e que possa ser conduzido pelo leitor (coautor) para um jogo diferente daquele inicial ou proposto.

Semioticamente⁹, a referencialidade advém da própria *iconicidade*, uma vez que a relação triádica entre o signo e seu objeto na poesia pode se estabelecer em três parâmetros: a) o signo possui uma relação de “aparência” ou evoca alguma particularidade do objeto: cores, formas, sons, etc; b) o signo possui uma relação de contiguidade ou de contato próximo com o objeto; a exemplo do sinal do carro percorrendo o mapa no GPS, indiciando o movimento, a ação; c) o signo possui uma relação total com o objeto, na última jornada da recepção, onde não resta dúvida do objeto, ele é designado integralmente, pois já é legitimado.

Para Diana Junkes Martha Toneto¹⁰, no texto “*Percorrer por dentro, visitar: uma leitura de a mulher e a casa, de João Cabral de Melo Neto*” (2009), “(...) podemos dizer que em João Cabral, a imitação das formas transcende a iconicidade, porque, mais do que ícones dos objetos imitados, as formas cabralinas são dotadas de plasticidade”. (TONETO, 2009, p. 459)

Esta tentativa de captar as formas a partir do elemento plástico e pictórico promove a evolução do temático ao formal, procedendo ao processo gradativo de modulação da linguagem poética.

No texto supracitado, Toneto (2009) faz uso do semissímbolo como foco de leitura semiótica do texto “A mulher e a casa”, do livro “Quaderna”. O semissímbolo apresentado acaba por estabelecer contato com a visualidade, em oposição à questão rítmica e sonora, que já é uma discussão tradicional no uso do semissímbolo poético. Uma das questões suscitadas é a *performance* do signo adensado, promovido pelo processo de “modulação” do referente rumo ao ícone poético.

A figuratividade do texto é resultado do processo de criação estética do poema à medida que este possibilita a passagem da tematização à iconicidade; quando a iconicidade se intensifica ao extremo, **a referencialidade cede lugar a uma plasticidade que também tende ao máximo**. A plasticidade revela, então, um adensamento maior do signo poético, porque privilegia a focalização sobre a dimensão figurativa do discurso. (TONETO, 2009, p. 05)

Interessante perceber o processo de referencialidade como potencializador da significância do signo. A face significante do referente é signo dentro de outro signo, promovendo uma semiose no texto poético que projeta as tensões de sentido.

⁹ NA. Utilizando conceitos fundamentais da semiótica americana; ícone, índice e símbolo.

¹⁰ TONETO, Diana Junkes Martha. **Percorrer por dentro, visitar: uma leitura de a mulher e a casa**, de João Cabral de Melo Neto. Revista Alfa. São Paulo, 53 (2): 457-477, 2009.

Cabral tenta captar este procedimento, plasmando no secundarismo da língua ou sua camada semiótica da linguagem, uma tentativa de chegar ao máximo do símbolo, sem ao menos chegar, promovendo um ato *em potência*.

Nas linhas do pensamento de Toneto (2009), o caminho percorrido pela referencialidade enquanto iconização, ou o inverso, quando posto signos aleatórios na órbita sintática e desta rumo a uma figuratividade, ocorre pela determinação de um vetor de direção rumo ao simbólico que não se consolida em sua plenitude (usando um termo próprio). Assim, será eternamente um “semi” ou “quase” símbolo, (quase-signo), que irrompe na teia do poema castrado de significado, apenas significante e réstias de conteúdo.

Os cortes promovidos pela relação entre um campo de expressão que surge dentro da relação do significado, ou seja, o próprio conteúdo plástico do significado é uma face significante (expressiva). Vemos que, o que se retira do poema “O cão sem plumas” nada mais é do que esta relação em dimensão de intersecção, um semissímbolo plástico evocado por Cabral.

“O cão sem plumas”, de 1950, é um poema marco para a presente tese, pois assinala o movimento da linguagem rumo ao quase-signo que repercute na tessitura verbal cabralina. Alguns consideram (Aguinaldo José Gonçalves, *in verbis*), o poema extremamente alegórico e, portanto, limitado em *performance* do signo. A correlação metafórica entre o Rio e o Cão, incluindo seus desdobramentos que eclodem no “mar”, na última parte, contribui para confirmar tal declaração. No entanto, a leitura semiótica acaba por sublimar esta alegorização ao perceber “como” este processo temático ocorre.

Na leitura de Antônio Carlos Secchin¹¹:

Mais do que qualquer obra anterior, é “O Cão sem plumas” que exprime com maior consistência as relações entre o discurso poético e o espaço referencial. Tais relações, diversamente da explicitação metalinguística do livro precedente, se estabelecerão pelo próprio modo de trabalhar com o dado referencial. (1985, p. 71)

Ora, esse uso da referencialidade ou da busca de uma “materialidade” é a âncora que suporta as relações tensivas de sentidos semânticos entre os signos,

¹¹ SECCHIN, Antônio Carlos. **João Cabral**: A poesia do Menos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985.

que intercomunicam ao nível profundo, trocando semas e intercambiando seus significantes.

Existe confluência nas relações inusitadas entre os elementos significantes que são oriundos da visualidade (*aquoso / pano sujo; rio ferve / pão que fermenta*). Assim, existe um transpor de semas, determinados pela fricção da face significante de cada signo.

No movimento poético do signo cabralino, mais do que nomear, ele sugere (termo adotado por Mallarmé), ou seja, o signo “evoca” (Umberto Eco), liberando e potencializando a interpretação. Vejamos esta estrofe do poema “O Cão sem Plumas”, de João Cabral de Melo Neto (1950):

*Aquele rio
jamais se abre aos **peixes**,
ao brilho,
à inquietação de **faca**
que há nos peixes.
Jamais se abre em peixes.*

O signo “peixe” mostra toda a sua fuga da figuratividade, deixando de lado seu significado e permanecendo signo icônico, que não leva ao objeto, mas às suas qualidades. A construção poética de Cabral, dele extrai a desconstrução de um símbolo, que agora é um elemento solto, cravejado de semas denotativos em processo de reificação. Um objeto dotado de particularidades referenciais e materiais que evocam sinais icônicos: cor, forma, textura, desenho, movimento, existência. A leitura evoca a partir da contaminação denotativa do “peixe” e seu feixe de semas concretos sobre a retórica poética do verso. Desse modo, é o “rio” que não se abre ao “peixe”, que não tem o brilho do “peixe” e que não será “peixe”, seja o que o signo peixe for enquanto ícone evocativo.

Não efetuando qualquer interpretação arbitrária e limitadora, interessa-nos que o processo de relação entre as unidades de linguagem que o poeta João Cabral alinha, está ao nível do significante, buscando proximidade com o campo de expressão, o que ressalta no sentido denotativo dos signos.

Utilizando as palavras de João Alexandre Barbosa (1974), (tratando da diferença entre Cabral e Murilo Mendes ao falar de Miró: neste último, o interesse era captar as nuances do impacto expressionista da assimilação do trabalho do pintor espanhol; já Cabral buscava recriar ou explicar o processo de Miró na poesia, como em busca de um poema crítico). “E o que, na verdade, conduz a uma

sensação desta ordem é o processo de afastamento e recusa dos valores conotativos, com a predominância da denotação e da racionalidade que lhe serve de fundamento” (1974, p. 145)

Pelo mesmo caminho, a mobilidade da palavra é total, pois ela não está amarrada à lógica sintática e gramatical do discurso, mas sim de uma sintaxe visual, montada sobre a plataforma dos significantes e suas categorias.

Deste modo, indagando por uma poética da denotação, quando os elementos são destruídos em sua opacidade e recebem o impacto de uma constante dessacralização, João Cabral apontava, desde então, para aquilo que, mais tarde virá a ser uma espécie de projeto permanente em sua poesia: a liquidação das relações metafóricas pela inclusão, no verso, de uma desmontagem reflexiva de suas próprias tessituras poéticas. (BARBOSA¹², 1974, p. 140)

É o que proporciona entendimento para os seguintes versos: “[...] à inquietação de *faca* que há nos *peixes*”. Na superfície aparente, não existe nexo semântico nesta relação de predicação do signo *faca* para *peixe*. A relação motivada entre o signo peixe e faca não está contemplada na inclusão ou predicação, mas na similaridade de seus eixos significantes.

Logo, é preciso buscar na referência (denotação), na reificação, o extrato liberto que possibilita a tensão poética; sempre advertidos por Aguinaldo Gonçalves (1989), esta referencialidade é ilusória, destituída de seu contexto regular da fala, ela é uma estratégia discursiva de limar as arestas do que não é necessário, sublimar sentidos falhos e propor uma nova leitura do real. É o que Paul Valéry¹³ chama de “Limpeza da situação verbal”, ou seja, destituir a palavra de sentidos arraigados pelos arquétipos e impurezas do instrumento complexo chamado de Linguagem comum. Assim, a comunicação não ocorre somente entre a categoria aparente, de semas aparentes, mas a comunicação oculta, aquela que ocorre entre as categorias que unem signos e não palavras. As camadas referenciais se comunicam entre “faca” e “peixe”; o elo está mais para o “brilho” que permite a comunicação, do que por qualquer outra categoria modal. O poeta fala através do significante, cruzando uma categoria de expressão com uma de conteúdo, processo que pode ser explicado utilizando o conceito de semissímbolo semiótico.

¹² BARBOSA, João Alexandre. **A Metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

¹³ VALÉRY, Paul. Poesia e Pensamento Abstrato. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

[...] as linguagens “molares” ou semi-simbólicas, [são] caracterizadas não mais pela conformidade entre elementos isolados, mas pela conformidade entre categorias: as categorias prosódicas e gestuais, por exemplo, são formas significantes – o “sim” e o “não” correspondem, em nosso contexto cultural, à oposição *verticalidade/horizontalidade* – da mesma forma que as categorias reconhecidas na pintura abstrata ou em certas formas musicais. (GREIMAS; COUTÉS, 2008, p. 452-453)

[...] a semiose se estabelece como uma relação entre uma categoria do significante e uma categoria do significado, relação necessária entre categorias ao mesmo tempo indefinidas e fixadas num contexto determinado. (GREIMAS, 1981, p. 116)

Refletindo sobre os usos cabralinos à luz dos semissímbolos, é possível perceber que sua poética, a partir de “O cão sem Plumas”, reúne os signos por facetas significantes, utilizando de categorias de expressão para a conjunção (o brilho metalizado da escama do peixe com o brilho da faca) para o campo do conteúdo, que velado e opaco, só pode ser designado por categorias semânticas como eufórico e disfórico. Mesmo que o “O cão sem Plumas” seja uma obra metafórica e naturalmente figurativa, em seu dorso é possível entrever alguns recursos poéticos inusitados que rompem com a tradição modernista.

Neste ponto, é interessante adotar uma inferência para a tese. O entendimento de campo de expressão que muitas vezes se dá, por exemplo, na sonoridade do verso (expressão sonora), ou na disposição gráfica do texto (categoria visual), tem seu correspondente no caráter denotativo do signo. Assim, aspectos visuais, tácteis, dimensionais e espaciais atuam, em sua face referencial, como categorias de expressão que, quando articuladas, interagem-se e promovem sentidos (categoria de conteúdo). Neste ponto, é salutar assinalar as importantes contribuições de Pietroforte¹⁴ (2011), para o uso dos semissímbolos na poesia concreta.

*Entre a paisagem
o rio fluía
como uma espada de líquido espesso.
Como um cão
humilde e espesso.
(O Cão sem Plumas, 1950)*

¹⁴ PIETROFORTE, Antônio Vicente. **O discurso da poesia concreta**: uma abordagem semiótica. São Paulo: Ed. AnnaBlume, 2011.

Os signos poéticos do trecho acima não designam o objeto por si; mas sim uma categoria deste objeto que remete a uma leitura mais sensorial do que cognitiva, advinda de seu sentido original (denotativo); ou seja, mais do que o entendimento conceitual dos adjetivos “humilde” e “espesso”, é preciso perceber que eles agem como signos modernos, pois se apresentam mais visualmente do que verbalmente, comunicam uma categoria de significados edificadas sobre o visual e, a partir deste ainda, abstraindo em uma teia de referências sensoriais imprecisas que tornam o texto rico, marcante ao leitor, atingindo uma zona de entendimento não tão definida no interpretante.

É o que ocorre com a estrofe abaixo, onde o termo “lama”, mais do que um símbolo legítimo e político do verso em questão, também atua solto, contaminando os outros versos com sua face sensível. A potencial amplitude do eixo de contaminação dos semas do signo “lama” ao conjunto de outros signos da estrofe, organizados pelas mais variadas identidades, constrói um painel interessante de atuação do ícone no processo de construção expressiva do poema. É icônico porque é estabelecida uma comunicação entre as várias nuances sensoriais e materiais do signo “lama” em processos de condicionamento, predicação, relação adicional, comparativa, e outras, envolvendo os outros termos do poema por um relacionamento intersemiótico das categorias significantes, que determinam conteúdos como “sujeira”, “disforia”, “deformação”, “antiestética”, etc.

*Entre a paisagem
(fluía)
de homens plantados na **lama**;
de casas de **lama**
plantadas em ilhas
coaguladas na **lama**;
paisagem de anfíbios
de lama e lama.
(O CÃO SEM PLUMAS, 1950)*

Esquemáticamente, o significado do signo poético cabralino, em função de semissímbolo, possui um conteúdo / significante. O conteúdo denotativo (referencial) passa a significar, a ser face significante, provocando a semiose (interpretante também é um signo e, ao mesmo tempo, objeto¹⁵).

¹⁵ Tricotomia semiótica de Charles Sanders Peirce.

Reiterando o fio condutor deste trabalho que ressalta a relação de alguns processos de composição cabralinos na poesia da década de 90 e 80 (tendo em vista que discutiremos, em tópico próprio, o papel de João Cabral nas proposituras do Concretismo e seu plano-piloto), é visível certa influência cabralina no *manguebeat*¹⁶, movimento que muito fecundou as sementes poéticas lançadas por João Cabral. Em Chico Science, a relação de estética e valorização dos signos (símbolos refratários e ideológicos de Bakhtin) tomam corpo e volume nas letras das canções. Ocupando aquela função primeira do significado, ou seja, de agir como símbolo social, espaço reservado ao “elemento crítico”, constatamos a primeira intersecção que mais chama o foco da observação: o signo “lama”.

“Da lama ao caos, do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana”
(SCIENCE, DA LAMA AO CAOS, DA LAMA AO CAOS, 1994)

Estou enfiado na **lama**
É um bairro sujo [...]

Ninguém foge ao cheiro sujo
Da **lama** da Manguetown [...]

Ela também vai andar
Na **lama** do meu quintal
Manguetown

Fui no **mague** catar lixo
Pegar caranguejo, conversar com urubu.
(SCIENCE, MANGUETOEN, DA LAMA AO CAOS, 1994)

A homologia vai além da palavra. A marca deixada por João Cabral, desde 1950, com o poema “O Cão sem Plumas”, reverberou no presente e sua estética, traduzindo o mesmo anseio ideológico da arte do mangue, atualizando as questões sociais e políticas engendradas no antes, mas acima de tudo, valorizando e ressignificando a estética do “Mangue”, com elementos isotópicos que constituem a estética do *manguebeat*, bem como seus elementos oriundos do imaginário nordestino, da força motriz do rio Capibaribe e seu veio de riqueza e vida biológica no seio da cidade. Tudo isso, perpassando sua existência original de urubus, lamas

¹⁶ NA. Movimento da década de 90, no Recife, que teve como apogeu discutir uma caldeira cultural oriunda do Mangue e dos ritmos tribais com uma veia pop. Os expoentes foram Mundo Livre S/A e Chico Science e Nação Zumbi.

e caranguejos, assimiladas como metáforas *classemáticas*,¹⁷ muito bem construídas, que funcionam como discurso artístico.

A durabilidade desta influência permitiu à década de 90 soar original, ato que o movimento *MangueBeat* foi protagonista. Localizado em Recife, buscou na obra de Cabral seu “húmus” poético, perfazendo a importância original de “O Cão sem Plumas” nesta tomada de influência. A década de 90, principalmente em Recife, foi alimentada por esta estética baseada no manifesto “Caranguejos com Cérebro”, repercutindo em criações extremamente originais na música e estética, que podem ser representadas em discos antológicos: “Da Lama ao Caos” (CHICO SCIENCE, 1994); “Afrociberdelia” (CHICO SCIENCE, 1996); “Samba Esquema Noise” (MUNDO LIVRE S/A, 1994); “Guentando a oia” (MUNDO LIVRE S/A, 1996); “Carnaval na Obra” (MUNDO LIVRE S/A, 1998).

Onde os urubus têm casas
E eu não tenho asas
Mas estou aqui em minha casa
Onde os urubus têm asas
(SCIENCE, 1996)

O mesmo processo de figurativização utilizado pelo *manguebeat*, no trecho acima, é o que foi revelado muitas décadas antes pelo famoso “O cão sem Plumas”, de Cabral. É importante notar que este processo de figurativização, onde se relativiza o signo em face de algumas tensões modais (ver quadrado semiótico na teoria Greimasiana¹⁸) está instaurado sobre uma relação de ter x ser, que pode ser modalizada entendendo que a ausência de plumas (*não-ter*) é eufórica em relação a disforia do ser “saqueado” ou do ser “assassinado”. O *não-ter* as plumas impetra sobre o caráter semântico delas uma intensidade modal tão representativa que nos faz cismar sobre o real sentido do “plumas” enquanto um signo muito maior do que representa. Um signo tão virado para si próprio, tão voltado para sua essência ou “quase essência”, que ele só pode ser aquilo que de mais importante constitui: o que reivindica ao nosso olhar, um perscrutar o caráter ontológico do signo “pluma”, o que ele é em si e significa. Metalinguisticamente, o signo só poderia estar olhando para sua referencialidade, ou seja, para aquilo que ele é denotativamente, e daí sua riqueza representativa.

¹⁷ GREIMAS, A.J. **Semântica Estrutural**. 2. Ed. São Paulo: ed. Cultrix, 1966.

¹⁸ GREIMAS, A. J. et. alii. **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1975.

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).

1.3 Alguns procedimentos da poética de João Cabral

Alguns estudos já foram construídos acerca de vetores da Obra de Cabral, como a ideia do metapoema e de toda a sua poesia crítica, do antilirismo e objetividade latente, bem como a construção processual e descritiva do poético, (assistida pelo formalismo e rigor do novo verso). Sendo assim, optamos por partir das bases da sua referencialidade, que se pode chamar de um extenso projeto denotativo, onde João Alexandre Barbosa (1974), afirmou ter seu auge na “Educação pela pedra” (1965). João Alexandre já havia esmiuçado alguns outros pontos do formalismo cabralino em “A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto” (1975). Outro crítico que esmiuçou a porção referencial / mínima da linguagem do poeta pernambucano foi Antônio Carlos Secchin “João Cabral: a poesia do menos” (1985).

Mas outros fatores foram preponderantes para a escolha do caminho desta tese, como a incursão na brecha proposta por João Alexandre Barbosa a partir de seus postulados em a “Metáfora Crítica”, como em Marta Peixoto (1983), em sua obra “Poesia com coisas”, um estudo livro a livro da materialidade e referencialidade cabralina, mas, sobretudo, pelas análises de Aguinaldo José Gonçalves em “Transição e Permanência” (1989), e “Laokoon revisitado” (1994). Não podemos esquecer certos sinais da hipótese que percorremos, citada por André Dick em

artigo publicado na revista Zunái¹⁹. Neste texto, André destaca que a influência cabralina na poesia Concreta não pode ser encarada em definitivo, tendo sido mais uma experiência individual do poeta, do que um projeto de elisão do verso. Por fim, uma análise minuciosa do semissímbolo e de certa aplicação semiótica seria cabível, como é notável sua aplicabilidade em artigo publicado por Diana Junkes Martha Toneto (2009). Nota-se que esta referencialidade deve ser encarada sobre a perspectiva de uma “falsa referencialidade” ou como Aguinaldo Gonçalves nomeou, uma ilusão referencial.

Teoricamente, as categorias de análise que nos levarão a confrontar e descrever usos na poesia contemporânea que certificam certa relação com um *topos* cabralino na poesia pós-concreta, partem sempre do intento de analisar o comportamento de seu signo poético em sua dimensão de mobilidade das amarras tradicionais da sintaxe e semântica, tornando-o mais próximo da coisificação ou deste que podemos chamar de ente tridimensional, o qual representa e se conecta com os outros entes. O que, em certa medida, não podemos deixar de dar razão aos concretos, quando declararam, na década de 50, os princípios do verbivocovisual.

No duelo entre dois influentes pilares da poesia moderna, o projeto referencial cabralino e o plano-piloto concretista, que na verdade não estão em dissonância total, (exceto por um único ponto: a negação do verso), podemos apostar nossas fichas que quem acreditou que o verso estava abolido perdeu. Por isso, Cabral torna-se vital para o entendimento da poesia contemporânea, pois sua sede de expressão proporcionou anos de evolução à dicção da poesia da década de 80 e 90, que muitas vezes não esteve motivada o suficiente para laborar as rudezas da técnica.

Mas este signo móvel vem de onde? Vejamos o poema histórico e precursor de Mallarmé:

JAMAIS²⁰

MESMO ATIRADO EM CIRCUNSTÂNCIAS ETERNAS²¹

¹⁹ DICK, André. **João Cabral, Irmãos Campos, Leminski**: Diálogos. Revista Zunái. Revista de Poesia e Debates. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/andre_dick_dialogos.htm. Acessado em Maio/2014.

²⁰ N.A. A tipografia das citações preservam o original por motivos estéticos.

²¹ Tradução de Haroldo de Campo. (1991).

DO FUNDO DUM NAUFRÁGIO

PORQUE

o Abismo

Branco

se expõe

furioso

sob uma inclinação

desesperadamente plana

d'asa

No trecho do poema *Um lance de dados*, citado acima, poema escrito em 1897, por Mallarmé, é possível antever a modernidade com que é tratada a unidade significativa do poema, que já agora não pode ser chamada simplesmente de palavra, uma vez que esta unidade é absorvida pelo leitor em mais de uma possibilidade, ou seja, além dos significados conceituais, pode ser apreendida pela porção visual ou sonora, constrói-se a noção de signo poético. Tal declaração irrompe do tipo de dicção empregada por Mallarmé, que conflita com a unidade do verso e da palavra. O problema da representação passa a ser a pedra de toque do dito moderno. O que para Compagnon (2010), revela um dos cinco paradoxos da modernidade: a mania teórica ou este fetiche pela teorização que culmina na contradição em que se encerra grandes projetos teóricos sem sucesso e obras com pequenas intenções técnicas eternizadas (COMPAGNON, 2010, p. 63).

Na contemporaneidade, Carlito Azevedo retoma este termo “signo” em poema de 1991.

ESTRAGADO

No jardim zoológico

um ganso

as patas afundam na lama

e ele imperial

como uma macieira em flor

mas está estragado

como qualquer um pode ver

estragado

pensa que foi para isso

que o resgataram do dilúvio

mas não

resgataram o signo

estragaram o ganso

Mas esta visualidade não é apenas deflagrada pela própria escrita da palavra. Ela é “disparada” pelo gatilho da visualidade do interpretante, utilizando dos conceitos de Octávio Paz (1982), e Ezra Pound (2003), sobre as três dimensões da poética: sonoridade, visualidade e sentido (logos). A inter-relação entre estas dinâmicas de sentido e a representação constitui o primeiro procedimento do signo da poesia de Cabral que passamos a encarar, que nada mais é do que a correspondência entre o logos de Ezra Pound (2003), (fanopeia, logopeia e melopeia), como o verbivocovisual concreto, a saber: a **tridimensionalidade**²². Portanto, temos a palavra da língua comum em sentido de signo complexo para a semiótica.

Um segundo procedimento é fruto de um processo de desgaste natural da unidade significativa e a desautomização de seu uso; a palavra se impregnou de uma carga semântica profícua e especializada que já não consegue aderir ao ente estético escrito. Para tanto, é preciso tornar a palavra referencial, retornando seu sentido natural, voltando ao princípio semântico e agrupando-a em novos contextos orgânicos de significação. Isto dá à palavra um caráter “coisificante”, que possibilita representar em novos contextos. Assim, o processo de relação sintático-semântico é alterado, criando relações entre termos de naturezas semânticas díspares, construindo novos processos de sentido no poema. Este processo nomeamos de **ilusão referencial** ou processo de coisificação, que se traduz em um uso potencializado do signo poético.

Como um ser vivo
Pode brotar
De um chão mineral
(CABRAL, O Engenheiro, 1945, p. 90)

A tensão proposta entre universos semânticos específicos criam a diferença necessária à disjunção sêmica que provoca polissemia (a exemplo do campo semântico biológico com o mineral), ou o efeito de estranhamento e causalidade artística. Assim como no trecho acima de “O poema”, a convicção do poeta na “mineralidade”, que se traduz em objetividade, constitui-se da ressonância da

²² N.A. O Verbivocovisual concretista; as três facetas da representação, que irrompe sentidos ou quase-sentidos. Por outro lado, são três interfaces a mais de conexão, o que torna o signo muito mais conectivo.

experiência humana do autor no objeto de linguagem, fazendo com que ele funcione a partir da leitura.

Na busca de explicações que relacionassem certos estímulos de composição emocional e formal em Shakespeare, T.S. Eliot²³ acabou por tentar traduzir o anseio da representação a partir do choque entre emoção x forma. O que seria o mesmo que afirmar um consenso entre pessoalidade e impessoalidade. Desta tensão essencial e de uma de suas variáveis nasce o conceito de “Correlativo Objetivo”. Esta busca pelo correlativo objetivo pode nos fazer entender, lendo “Educação pela Pedra” que há uma espécie de distanciamento semântico do signo ao significado, evidenciando sua pretensão de significante puro na poética cabralina. É o máximo da expressão, chegando ao sublime e desvendando o verdadeiro homem.

O único meio de exprimir emoção sob a forma de arte consiste em achar um correlativo objetivo; noutras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos, que constituirá fórmula daquela emoção particular; de tal maneira que, quando ocorrerem fatos exteriores, que devem culminar numa experiência sensorial, a emoção seja imediatamente invocada. (ELIOT, 1992, p. 20)

Já discutido em momento anterior deste texto, esta ilusão referencial tem bastante conexão com a premissa de João Alexandre Barbosa (1974), e também pelos semióticos de Cabral que percebem este uso “crítico” do verso. Nós inferimos que, além deste uso crítico, Cabral proporciona um movimento descritivo processual da unidade significativa na poesia, sempre tentando delinear seu processo de composição, didatizando seu próprio método. (vide a larga pesquisa do metapoema em sua obra).

Para os objetivos desta tese, propomos cientificamente, que uma abordagem eficaz dar-se-á pelo processo de entendimento do *devir* da linguagem cabralina, ancorada em procedimentos que delineiam a potência do significante mais do que o significado dos símbolos. Logo, a *iconização*²⁴ e os *semissímbolos*²⁵, (apresentados em momento anterior), podem ser potencialmente modelos descritivos eficazes para perceber os processos e usos poéticos do poema em Cabral, e assim a penetração destes usos em poemas pós-concretos, ou seja, a poesia vindoura depois do auge concretista.

²³ ELIOT, T. S. **Ensaios escolhidos**. Lisboa: Edições Cotovia, 1992.

²⁴ Herança metodológica da semiótica americana, que será emulada em nossas análises.

²⁵ Herança metodológica da semiótica francesa, de base Greimasiana.

Percorrer os livros iniciais de Cabral pela esteira dos ícones e semissímbolos é acabar por intentar perceber sua evolução enquanto operador do poema, decodificando alguns de seus usos recorrentes que foram, em certa medida, caros aos concretos e, posteriormente, à poesia de 80 e 90, como em Paulo Henriques Britto, Armando Freitas Filho, Aguinaldo José Gonçalves e Carlito Azevedo.

Notório declarar que não faremos a análise promovendo tais recursos semióticos como o ponto nevrálgico da tese, mas sim como instrumentos de precisão para tentar apreender, descrever e analisar o uso do signo poético de Cabral e sua penetração na poética de alguns autores do pós-concretismo. Claro também que algumas imagens insólitas construídas sob a égide da imagem pura e sua dimensão semântica contribuem à constituição do estranhamento poético do poema de Cabral, como também o uso de certos elementos e objetos do agora, como os que encontramos no poema “Dentro da Perda da Memória”, “Infância” e “A poesia Andando”, do primeiro livro, “Pedra do Sono” (1942), só para citar alguns poemas que tratam da constituição de certos elementos alegóricos que agem no plano de categorias temporais e espaciais. Assim, é possível perceber influências em diferentes intensidades na poesia concreta e na poesia pós-concreta.

Em sequência à noção de referencialidade, torna-se evidente que o nascimento do projeto denotativo cabralino é promovido pelo uso singular da palavra em seu caráter performático “do” e “no” verso, ressaltando seus aspectos “substantivos” e individuais. Por outro lado, isto irrompe, a partir de escolhas, traduzindo o eficiente princípio da seleção e combinação. Modernamente, a semiótica francesa proporcionou avanços no entendimento das escolhas lexicais de órbita semântica, bem como suas relações no interior do verso. São as *isotopias*²⁶ que permitem antever identidades semânticas para escolhas poéticas. Vejamos este processo em João Cabral de Melo Neto (1945):

Dentro da perda da memória
uma **mulher azul** estava deitada
que escondia entre os braços
desses pássaros friíssimos
que a lua sopra alta noite[...]
[...] cresciam prodigiosamente
para que as **bicicletas** de meu desespero
corressem sobre seus cabelos.
E nas **bicicletas** que eram poemas

²⁶ RASTIER, François. Sistemática das isotopias. In: GREIMAS, A. J. **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1975.

chegavam meus amigos alucinados.
Sentados em desordem aparente,
ai-os a **engolir regularmente seus relógios**
enquanto o **hierofante** armado cavaleiro
movia inutilmente seu único braço²⁷.

O estranhamento do ilogismo entre as categorias modais elencadas (bicicletas, mulher azul), que participam de conjuntos temáticos inusitados possibilitam as tensões entre eixos modalizantes de conteúdo altamente visual, que propõem uma estética pictórica mais do que o *logos* cognitivo. Mesmo que em a Pedra do Sono a intenção surrealista seja aflorada, muitos recursos expressivos posteriores nasceram deste choque de imagens insólitas. Esta categoria impactou a poesia contemporânea, a exemplo deste fragmento da poesia de Nelson Ascher (1993):

Se tenho um coração maior que
o mundo, por que seus **ventrículos**
fecham-se em pontos tão ridículos,
quando **oxigênio** algum retorque
às carências da carne? À parte
isto, o **lipídio**, lento, encarde o
sangue que irriga o **miocárdio**
por dentro até que o seu enfarte
maciço torne, enfim, as várias
figuras líricas, diletas –

É possível visualizar que o choque de imagens insólitas é um procedimento com a linguagem, como poderá ser visto em alguns poemas da poesia contemporânea da década de 80 e 90, um pouco aqui e lá, assim como em seu catalisador pós-simbolista, Oswald de Andrade, que emula o cubismo em famoso poema visionário:

O Capoeira
- Qué apanhá sordado?
- O quê?
- Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada.

No poema acima, já é possível antecipar outro procedimento que vai ser utilizado por Ana Cristina César em alguns de seus textos. Mesmo que uma de suas marcas seja a subjetividade, fato é que faz uso, em certa medida, do correlativo

²⁷ Uma outra leitura do poema pode ser encontrada em “Transição e Permanência” de Aguinaldo José Gonçalves. Op cit.

objetivo de Eliot (1992). As experiências soltas nomeadas em fatos, coisas e momentos não permitem deixar de analisar sem trazer a lume tal perspectiva teórica, que será valorizada, inclusive, na crônica dos anos 70, como em “Morangos Mofados” de Caio Fernando Abreu ou a ordem periférica de um João de Deus:

Meu filho. Não é automatismo. Juro. É **jazz** do
coração. É prosa que dá prêmio. Um **tea for two**
total., tilintar de verdade que você seduz,
charmeur **volante**, pela **pista**, a toda. Enfie a
carapuça.
E cante.
Puro açúcar branco e blue.

Derivada das potencialidades erigidas pela denotação, a terceira categoria tem seu marco visual notoriamente fecundo no poema “Um lance de dados”, de Mallarmé. A mobilidade de leitura, que pode ser multidirecional, tende a possibilitar o “desancoramento” do signo no poema. Ele passa a “estar” em vários locais que antes não estaria, justamente por ser livre de estratos e condicionantes linguísticos, tornando-se signo potencial. Uma palavra pode ocupar múltiplos espaços no texto, sem estar alocada ou limitada pelo condicionante sintático / semântico. Logo, a **mobilidade sígnica** parece um nome ousado para um procedimento cabralino, mas quando pensamos em seu uso a partir não da condição literal de símbolo, mas sim do ponto de vista de uma perspectiva indicial ou icônica, esse soslaio de uso da palavra a torna um átomo vivo e quântico dentro de um sistema de linguagem discursiva regida pela ordem da lógica.

A partir daqui, aberta por este mínimo prelúdio, as atividades ficarão focadas em desvelar leituras de alguns poemas de Cabral, dispostos em suas obras mais representativas. Cada leitura problematizará alguns destes procedimentos e sua possibilidade de correlação com a poesia das décadas posteriores ao Concretismo.

Para tanto, o caminho de análise e descrição dos procedimentos a ser seguido passa pelas obras iniciais de João Cabral “Pedra do Sono” (1942), e “O Engenheiro” (1945), culminando em “Educação pela pedra” (1966), que com certeza, por sua localização histórica e conceitual, torna-se obra indelével e emblemática da produção cabralina sobre a tônica da tese.

Um poema que pode ser inserido como prova de alguns movimentos críticos da poética de João Cabral é aquele que abre a obra “Pedra do Sono” de 1942. Nele

estão circunscritos alguns elementos que merecem uma observação maior para o andamento da tese. Transcrevemos integralmente o texto:

Poema

Meus olhos têm telescópios
Espiondo a rua
Espiondo minha alma
Longe de mim mil metros

Mulheres vão e vêm nadando
Em rios invisíveis
Automóveis como peixes cegos
Compõem minhas visões mecânicas

Há vinte anos não digo a palavra
Que sempre espero de mim
Ficarei indefinidamente contemplando
Meu retrato eu morto
(CABRAL, Pedra do Sono, 1942).

O primeiro poema que abre o livro inaugural de João Cabral de Melo Neto é um *metapoema*, texto metacrítico e crítico da produção, assim como uma espécie de texto totem da poética do autor. Isso porque, nele encontramos três marcas identitárias relevantes:

A primeira é o uso da palavra “telescópios” em seu estado verbivocovisual, com uma acepção sonora, visual e conceitual. Palavra esta que pode se estender como signo poético, uma vez que é móvel ao conjunto semântico proposto. Esta premissa de agir conjuntivamente com um léxico por muitas vezes incompatível semanticamente, intenta classificar estes usos com a premissa de um olhar mais sógnico do que lexical. Além disso, existem imagens insólitas que acabam por funcionar como signos poéticos libertos. É o caso do terceiro verso da segunda estrofe, com a palavra “automóveis”.

Um segundo uso é perceptível na necessidade de referendar o espaço, criando uma dêixis própria. É o caso do verso “longe de mim mil metros”. Utilizando a si mesmo como marco e uma referência de distância visual (longe), temos um marco objetivo de espaço interessante (mil metros) que coaduna com a premissa do engenheiro e poeta artífice objetivo. Essa geometrização e espacialização encontram contrapontos em outros poemas, a exemplo do verso “ver poema”.

O terceiro ponto é sobre o distanciamento do eu criador da expressão do poema. Esse distanciamento é proposto quando o próprio “ser subjetivo” passa a ser

simulacro. Do “eu” que é apenas retórica plástica. “Compõem minhas visões mecânicas”. Este olhar claro sobre as coisas lança metal e lucidez sobre o campo do lúdico. Mas também demarca o espaço onde o poeta não fala, mas sim seu poema. A espera da palavra que há 20 anos devia ser dita, por quem? Em dois “eus”, duas formas subjetivas de existência: o eu retrato e o eu morto do último verso. A única maneira de tornar antissubjetiva a subjetividade é criando-lhe um espelho: olhando para a outra, a subjetividade se torna objeto do olhar e passa a não se sentir, tornando-se objetiva. Confrontadas, o “eu morto” e o “eu retrato” são o “ele” macabro da objetividade.

Esta maneira correlativa entre o eu e o objeto sugere expressar as experiências pelas coisas. O que não deixa de ser uma espécie de distanciamento ou processo de singularização da experiência do ser com a experiência poética da palavra. O que encerra a pedra de toque filosófica cabralina, ante ao objetivismo atroz do cérebro, golpeando a subjetividade da poesia.

2 DO VERSO AO SIGNO: UMA HIPÓTESE CONCRETA

Aqui discorreremos sobre o diálogo entre a poesia de João Cabral e o concretismo, promovendo alguns pontos de contato pertinentes à argumentação da tese e consolidação de seus objetivos. Isto em virtude da necessidade de confrontar e refletir sobre dois grandes paradigmas da poesia do meio do século XX.

Chamar a poesia pós 45 como poesia cerebral por influência única e exclusiva de “O Engenheiro” e “Pedra do Sono” seria uma afirmação perigosa e presunçosa. Mas é inegável que o projeto poético cabralino lançou luz ao caminho que a poesia contemporânea trilhou a partir do “pensar” a poesia enquanto constructo.

Torna-se ainda mais evidente quando percebemos o impacto que Cabral teve na poesia concreta, talvez o movimento de vanguarda mais bem definido de nossa literatura. De pronto podemos perceber sua influência na poesia concreta a partir da leitura de seu Plano Piloto²⁸. Ao citar precursores como Mallarmé e Cummings, João Cabral é referendado, citado pelas obras “O Engenheiro”, “Psicologia da Composição e Antiode”. Segundo os mentores do Concretismo, Cabral deve seu lugar de precursor devido a três importantes procedimentos no uso e na concepção da linguagem poética: linguagem direta, economia formal e arquitetura funcional do verso. (2006, p. 216).

Evidente que esta linguagem direta, mesmo que de forma imprecisa nesta terminologia, acaba por reproduzir a objetividade latente de um projeto pela linguagem, ou seja, de um trabalho poético pelo e no discurso. Ainda podemos inferir que este “direto” refere-se à busca do índice e ícone como forma objetiva de realizar o real pelo mundo do discurso. Isso o torna próximo da ilusão referencial, uma vez que aparenta um discurso denotativo objetivo.

Ainda tateando em textos teóricos dos mentores do concretismo, verificamos que Cabral aparece outras vezes referendado como ilustre pensador e desarticulador dos excessos metafóricos e alegóricos que a literatura Brasileira vinha trilhando. “A João Cabral se deve o primeiro ataque lúcido contra o jargão lírico e a peste metafórico-liriferante que assola a poesia nacional e mundial.” (PIGNATARI, 1957 In: 2006, p. 95).

²⁸ CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 4. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

Mas no que Cabral acerta ante aos interesses concretistas? Seguindo a descrição de Pignatari (2006, p. 98) no uso da palavra substantivo, da palavra nua e seca, ou palavra direta, usando os termos do próprio Pignatari, Cabral constrói os primórdios da linguagem direta e naturalmente o ponto inicial do concreto enquanto movimento funcional da linguagem pela arte poética. Assim, a palavra objeto que tanto simpatiza Pignatari e todos os concretos acaba por não eclodir naquilo que os poetas do novo movimento simpatizavam e ansiavam, não deixando escapar certa frustração em relação às obras posteriores de Cabral, adjetivadas como opções ao “Humilde e Tradicional”, nas palavras de Pignatari. De certo modo, Cabral acabou por usar recursos objetivos e correlativos funcionais em sua poesia, tendo o apogeu na própria “Antidade”; no entanto, não aceitava a morte do verso tradicional, promovendo uma espécie de pensamento vanguardista sem vanguarda ou vanguarda na tradição.

Com clareza, Cabral²⁹ esclarece seu posicionamento sobre a morte do verso e a nova identidade concreta.

Não participo da aversão que vocês sentem pelo verso: isto é, pela frase, pelo discurso. Não creio que a retórica, por pior que seja, tenha o poder de corromper este aspecto da linguagem e do uso possível: o discursivo. O que é possível é introduzir no discurso a preocupação com a estrutura.

Da mesma forma, em entrevista ao “*Cadernos de Literatura*” (1996, p. 25) à pergunta: “O sr. se considera uma espécie de antecessor dos concretistas?” João Cabral responde: “Não. Eu acho que eles fizeram uma coisa inteiramente nova. Talvez haja essa ideia por causa do rigor, da falta de lirismo, da ausência de imagens abstratas. Mas insisto que eles fizeram uma obra original estupenda, não devem nada a mim”.

No texto “A evolução das formas: poesia concreta”, de Haroldo de Campos (2006, p. 77), o autor cita João Cabral e Oswald de Andrade como seletos autores do pré-concretismo que não tematizam e figurativizam de forma empobrecedora. Nos ombros de Aguinaldo José Gonçalves (1989), o entendimento do que Haroldo afirma quando diz “o jargão desifetado da poesia bom-tom, sujeita a “clima”(…) que não admite uma metáfora dissonante”. Que pode ser traduzido como o anseio

²⁹ MELO NETO, João Cabral de apud CAMPOS, Haroldo de. João Cabral: um testemunho. *Continente Sul/Sur* (Revista do Instituto Estadual do Livro). Porto Alegre, n. 3, dez. 1996, p. 127-128.

enérgico da tradição em ser temática. Importante analisar a tensão oriunda do entendimento entre as formas do conteúdo e os conteúdos da forma.

Não é possível afirmar que Cabral se lançou em um projeto concreto ou vanguardista semelhante, intentando uma modernidade própria. Cabral sempre dialogou com a tradição, manteve o que de melhor ela lhe poderia fornecer, e tacitamente acordou com o novo em matéria de procedimentos exemplares que dialogam com novas tecnologias da linguagem e do discurso dentro do poema.

No entanto, reflexos ou sombras da poética cabralina sempre estiveram presentes no Concretismo e também em alguns pontos interessantes da poesia produzida no pós-concretismo, adentrando a década de 80 e 90.

Neste tópico enquanto um todo, abordaremos alguns dos preceitos que fizeram o concretismo lançar, talvez, o mais sólido e eficiente programa poético, construído a partir dos avanços das artes plásticas, das vanguardas, das teorias da linguagem e análise poética, bem como da renovação proposta por Mallarmé e Baudelaire. O primeiro, o mais lido e interpretado pelos concretos, em função de sua obra “Crise de Verso” ou “Crise do Verso”, que teve leituras polêmicas engendradas por Sartre (1986), Paz (1996) e Siscar (2010).

A importância da discussão aqui é afunilar um campo histórico / teórico sobre a composição poética no raio de alcance proposto. Na verdade, os irmãos Campos e Pignatari proporcionaram, além da inventividade promissora do poema concreto, os alicerces da crítica literária no Brasil, principalmente no campo da tradução. Logo, muito dos conceitos engendrados na poesia dos modernos estudos da linguagem são devidos à efervescência teórica deste grupo.

Historicamente, com a obra de Mallarmé, em “*Um Lance de Dados*” (1897), os teóricos do concretismo dão seu ponto de partida na poética, apresentando textos que incorporam uma nova epistemologia da comunicação literária, não voltada para o tema ou figuratização, mas “por” e “em uma” estrutura discursiva.

A linguagem direta e objetiva surge como a insígnia desta nova poética, demarcando um novo olhar sobre o material significante. Outro ponto bastante significativo e que será retomado mais adiante, é o fator comum na exploração da *paronomásia*, em que existem relações não arbitrárias entre o significante e o significado. Este tom aparentemente “isolado” ou “alienado” acabou por ser motivo de crítica da poesia marginal, principalmente no abandono do projeto radical concreto que Ferreira Gullar impetrou.

É possível perceber que este novo projeto concretista não nasceu no limbo. A contribuição do modernismo em sua fase heroica e pouco compreendida lançou os alicerces seminais. O poema-minuto de Oswald e o uso de imagens e técnicas cinematográficas tiveram forte influência sobre os concretos.

Por outro lado, a participação do leitor no processo de recodificação da linguagem artística passa a ser vital, pois a execução da obra depende, também, da coautoria, uma vez que o leitor passa a selecionar e combinar os elementos sógnicos, pretendendo atingir um significado dentro de suas possibilidades. O que teria significância do Leitor em Umberto Eco, com sua *Obra Aberta* (2010), como a leitura de “obra aberta” feita por Haroldo de Campos em texto homônimo “A obra de arte aberta” (1955), em que ele cita a máxima influência de Mallarmé, Pound, Cummings e Joyce neste processo de otimização da linguagem entre o acaso e o caso factível do significante. Tais premissas baseadas em Eco levam em conta a leitura do texto aberto ou erigido por signos, uma leitura sempre renovada ou obra sempre reconstruída.

Se não se pode, por exemplo, compreender a informação estética de um poema senão dentro do processo de signos em que ela está codificada e se não é possível alterar essa codificação sem destruir aquela informação (diferentemente do que ocorreu com a informação semântica, que pode ser transmitida por diferentes codificações sem que a mensagem se perca), no caso da obra de arte provável ou aberta a informação estética ficará, ademais, inseparável de seu consumo: entre realização e consumo da informação estética, então, se estabelece uma relação arbitrária no momento pelo intérprete-operador, co-produtor da informação, e esta já não será a mesma numa segunda ou terceira execuções. (CAMPOS H., 1977, p. 23)

Benedito Nunes, em introdução ao livro “Poesia Experiência”, de Mário Faustino (1977), elencou características da poética concreta que nos são caras. Não se apresentou como uma necessidade didática, mas como objeto de transformação, buscando no poema uma visão mais objetivada com uma linguagem “*reificadora*”³⁰ e “*coisificante*”³¹. Ao falar do trabalho crítico de Faustino, Benedito Nunes ressalta esses dois termos:

O registro definitivo que o critério pragmático à eficácia recebeu, firmado na autossuficiência do poema como objeto e como forma de linguagem,

³⁰ N.A. Tendência inaugurada pelos simbolistas, de procurar as paronomásias ideais nas repetições lexicais.

³¹ N.A. Demarcada pela presença do material, produto da visão concreta imposta aos signos.

“reificadora”, “coisificante”, que o Concretismo visou, e de que Mário Faustino fez o teto valorativo de seus juízes críticos, foi de caráter estético. Sobre esse ponto, como acerca da não-discursividade da linguagem poética que Faustino adotara com terminologia diferente, antes do contato com o grupo pioneiro de São Paulo [...]. [...] sua poética, sintetizada nos *Diálogos de Oficina* e consequentemente a crítica que a prolongou, ia ao encontro, inclusive, na correspondência da estrutura *logofanomelódica*³² que adotou com a *verbivocovisual*³³ reclamada pelo Concretismo. (NUNES In: FAUSTINO, 1977, p. 18-19)

Como visto, a palavra tornou-se um elemento correlacionado ao objeto, o que demonstra toda a possibilidade de leitura e, até mesmo, promovendo inter-relações acústicas. Os termos adotados (*coisificante* e *reificadora*) acabam por serem proposições anteriores à referencialidade, e um dos objetos de discussão desta tese, ancorada em termos utilizados por João Alexandre Barbosa (1974), e Marta Peixoto (1984). Esta última, em sua obra “Poesia com Coisas”, fez um amplo trabalho de análise e leitura da obra de Cabral a partir dos pontos denotativo / referencial. Logo, a tendência inaugurada pelo Concretismo promovia novas relações entre categorias de significantes improváveis para uma poética discursiva somente verbal.

Com base nas correlações dos elementos sonoros e semânticos da palavra, especialmente diagramáticos, por uma sintaxe visual das formas. Desenho orgânico dos significados, o poema concreto atualizaria sob um grau de máxima condensação, as virtualidades objetivantes reduzidas ou estancadas nas formas tradicionais. (NUNES In: FAUSTINO, 1977, p. 19)

Não sem um preço, a proposta concretista de avanço da palavra rumo ao signo coisificado, assim como toda e qualquer vanguarda agudamente experimentalista foi recepcionada de modo polêmico e teve isso registrado na historiografia literária.

O Concretismo foi um impacto violento na arte da época. A ousadia da poesia concreta, sua posição no poema, e agregando sua significância visual, desarticulava o verso ortodoxo com fragmentação, para uma representação vivenciada (que denominou-se “verbivocovisual”), com uma correspondência às três dimensões da palavra: semântica, sonora e gráfica. O poema é praticamente “projetado” no “branco” da página, quebrando o seu gratuito suporte por uma sintaxe espaço-temporal, impedindo-se uma leitura linear, para uma visualização de conteúdos. O momento de eclosão do movimento foi caracterizado por grande polêmica nacional, que marca o período de 1956/60. (COUTINHO, 2001, p. 230)

³² NA. Conceitos trabalhados por Ezra Pound (2003): Logopeia, fanopeia e melopeia;

³³ NA. Os múltiplos campos expressivos: verbo, imagem e som.

Hoje podemos olhar o concretismo macroestruturalmente, pois é possível observar seu início, meio e fim; do esgotamento à influência na poesia de hoje. Quando indagado sobre as concepções da poesia concreta num período após 40 anos de sua existência, Décio Pignatari (CADERNO MAIS, 1996), movido ainda pelo impulso do “sentimentalismo concreto”, lança bases subjetivas do entendimento acerca do assunto:

Em 1907, Picasso conclui o quadro sobre aquelas senhoritas da rua Avignon, em Barcelona. Imagine-se – 40 anos depois – alguém perguntando: “M. Picasso, que é cubismo?”. Uma das respostas possíveis, dentre as bem-educadas, poderia ser: “Connais pas”. Ou então: “Pergunte ao Raynal (Maurice)”. Ou ao Read (Herbert). Ou (daqui a alguns anos), ao Greenberg (Clement). (PIGNATARI, 1996, p. 02)

Décio Pignatari, ainda em entrevista concedida ao Caderno Mais da Folha de São Paulo (08 de Dezembro de 1996), não se referiu diretamente ao conceito de concretismo, mas indicou que é inconsciente o que ele considera ser esse movimento e que deve ser visto pela realização e não pelo conceito. Porém, mais adiante, acaba por valorizar o que é de maior relevância no concretismo: um projeto de transcender o verso tradicional para uma nova unidade poética, o signo:

[...] a ênfase inicial no visual deveu-se à ideia de assinalar a ruptura com a unidade-padrão tradicional da poesia, o verso. Visual básico: “lettering & layout”. Acrescentem-se: voz, som, cor, movimento, materialidade real (objetos, esculturas), materialidade virtual (holografia), elementos não-verbais (icônicos). (PIGNATARI, 1996, p. 02)

É possível delinear o argumento central deste tópico, que retoma algumas referências/ ideias que norteiam a tentativa de ruptura com o paradigma do verso tradicional, caldo cultural em que brotam procedimentos cabralinos anteriores e posteriores, afetados ou não por esta nova postura. Cabral tem concepção diametralmente oposta ao dos Concretistas fundamentalistas. À medida que avança sua poesia, fica mais aliado ao verso e sua retórica, ao contrário de alguns pensadores concretos, como Augusto e Décio, que enveredam pelas novas tecnologias e flertam, cada vez mais, com o poema objeto visual.

Haroldo de Campos, na mesma entrevista concedida por Décio Pignatari ao Caderno Mais da folha de São Paulo (08 de Dezembro de 1996), postula sobre isso na sua fala quando cita Octavio Paz, fazendo referência ao pensamento crítico impregnado nos poemas dessa época, como uma negação do discurso pelo próprio discurso, isso “[...] é talvez o que define toda a grande poesia do Ocidente, desde

Mallarmé até nossos dias. [...] A poesia moderna é a (dis)persão do curso: um novo (dis)curso. A poesia concreta é o fim desse curso e o grande recurso contra esse fim” (HAROLDO DE CAMPOS, 1996, p. 02).

Mais didaticamente, Augusto de Campos na mesma entrevista³⁴ (1996), conceitua o concretismo baseando-se, segundo ele, nas três principais características do movimento:

a) A abolição do verso; b) a apresentação “verbivocovisual”, ou seja, a organização do texto segundo critérios que enfatizem os valores gráficos e fônicos relacionais das palavras; c) a eliminação ou rarefação dos laços da sintaxe lógico-discursiva em prol de uma conexão direta entre as palavras, orientada principalmente por associações paronomásticas. (1996, p. 03)

Aqui é explícita a formulação da proposta de eliminação do verso. Esta propositura de esgotamento do verso e uso do signo enquanto elemento mais comunicativo permite inferir que a evolução da poesia a partir da modernidade dos simbolistas como Mallarmé e Baudelaire, e com a evolução das técnicas de interface linguística, cria um caminho ou falso caminho para explicar um conceito de “modernidade” como algo inerente à própria condição de alteração dos pilares epistemológicos da linguagem poética, reconhecendo-se como tal a partir desta condição de mudança, além de toda a teoria extratextual que sinaliza e tenta caracterizar a modernidade.

Como a modernidade não pode ser definida e esgotada por esta tentativa de transição puramente no campo da linguagem, não podemos negar que a modernidade também passa por ela. Discutida em Campagnon³⁵ (2010), ultrapassada a era do domínio da técnica, a modernidade propõe a ruptura como forma de ampliação à medida do esgotamento das possibilidades da arte; sem rumo, a pós-modernidade, na visão do referido autor, tende a promover a ruptura da ruptura, como forma de reaver, em certa medida, a tradição perdida que lançava lastro e direção às artes.

A importância de alguns apontamentos sobre o concretismo tem relação com o próprio cerne da questão entre verso e signo no seio da modernidade. Cabral tem para com o concretismo e sua proposta poética uma função epistemológica de

³⁴ FOLHA. **Concretismo**: Movimento concretista dividiu a intelectualidade Brasileira. Folha de São Paulo. Caderno Mais. 08 de Dezembro de 1996.

³⁵ COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

discutir o próprio saber poético. Desta discussão epistemológica do fazer e ser da poesia, Cabral experimentou uma gama de recursos diferenciados que acabaram por alicerçar alguns poetas do presente e futuro, não tão distante. Afirmações categóricas de poetas como Carlito Azevedo, Armando Freitas Filho e Paulo Henriques Britto alicerçam tal afirmativa.

Ainda na questão do verso e nova ordem poética intentada pelos concretos, sobressai à crise estigmatizada do “verso” em detrimento da “imagem” nas poéticas contemporâneas. Mais do que atingir um objetivo específico de uma poesia totalmente desligada do verso, uma nova questão surge a partir das mutações que a linguagem e seus estudos promoveram. A presença de uma nova unidade que vagueia pelo discurso, alimentando-se de qualquer recurso expressivo que lhe caiba, e de modo pragmático, ainda não temos nome para lhe nomear. Para estas circunstâncias, chamamos de signo poético.

É a partir da resposta ou ao menos da percepção desse processo resultante das forças do acaso em oposição às do verso, que o movimento de vanguarda posiciona-se como antidiscurso, na medida em que vai abandonando gradativamente o verbal denotativo do verso fechado para a liberdade tridimensional (som, imagem, sentido) do signo, apoteose da modernidade, da arte produto e do semiotizado.

A poesia concreta, segundo Alfredo Bosi, foi a “expressão mais viva da nossa vanguarda estética” (2003, p. 475). Ensinado desta forma nas academias, tal qual é a proporção de citações de Alfredo Bosi no seio escolar, temos a relevância canônica do concreto no entendimento, historiografia, ensino e crítica deste momento. Este projeto concreto promoveu uma ruptura da sintaxe tradicional e do uso da palavra, apontando para o antidiscurso, no sentido da língua mãe, para um semidiscurso, delineando os aportes de uma poesia com ênfase nos significantes e não somente nas temáticas.

Logo, a poesia concretista tem como ponto de partida uma comunicação não ao nível do tema, mas na estrutura verbo-visual do próprio poema, o material significativo passa a ser o primeiro plano (verbo e visual) e os poetas concretos, mais uma vez, inovam nos diversos campos. (CAMPOS H., 2006)

Em uma análise não tão profícua, é possível perceber poemas ancorados na não-linearidade, nos usos nominalizados e coisificados, bem como nos semissímbolos dos planos sonoro e visual e outras experiências pela linguagem. Os

experimentos de Arnaldo Antunes, como em “As coisas” (1992), e “Nome” (1993), margeiam ícones e semissímbolos, bem como uma poética da simultaneidade entre som e imagem. Aguinaldo José Gonçalves articula semissímbolos e ícones, semiotizando em poemas da obra “Vermelho” (2000).

Todavia, esses campos abordados até então também devem ser considerados como processos compositivos a partir do princípio linguístico da substituição das frases por uma estrutura nominal, que leva ao espacial, de forma que esta estrutura possa ser constituída na direção horizontal, promovendo a “exploração das semelhanças sonoras (paronomásia)” (CAMPOS A., 2006), ocorrendo o não-arbitrário entre o significante e o significado.

Esta busca constante pela “des-significação” da unidade significante tenta subtrair do signo seu peso, e como Cabral, “soprando o feijão”, pelo catar, eliminar as impurezas da prosa designativa e flutuar rumo ao signo evocativo. Na verdade, a busca pela “pedra” que em riste, chame o texto ao estranhamento.

A poesia concreta ousou em sua criação de novas posições para o poema, visando à homogeneidade das formas e sua fragmentação³⁶ representativa denominada verbivocovisual³⁷, disposta em “três dimensões da palavra semântica, sonora e gráfica”. O poema é lançado no branco do papel, assumindo várias formas e interpretações, quebrando o sentido da leitura linear e representando novos conteúdos em sequência desarticulada não idealizada.

Para Siscar (2010), a influência de Mallarmé não está na abolição do verso, mas na valorização da página em branco. Paz (1996), também aponta este caminho. Cabral, em “Psicologia da Composição”, faz do papel cenário e contexto, até mesmo o próprio poema, palavra / silêncio.

Segundo Coutinho³⁸, no início de sua configuração, o “poema concreto” também foi conhecido como orgânico – fisiogrâmico, que significa uma espécie de jogo de “*palavra – puxa – palavra*”. Em seguida, devido suas combinações de palavras e a composição formal, recebeu o nome de “geométrico – isomórfico”, em que era possível perceber uma espécie de forma “*matemática de composição*”. Expressão de Haroldo de Campos (1976).

³⁶ NA. Ato ou efeito de fragmentar.

³⁷ NA. Aspecto verbal, sonoro e visual.

³⁸ COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Global, 2001.

Esse isomorfismo mencionado por Haroldo refere-se à disposição das palavras, símbolos em que “fundo – forma” se interagem e identificam, na forma de “ver e ler” os desenhos “*in foco*”, que apresentam signos *ideogramáticos*³⁹, criando um conjunto de valores e de renovação substantiva da palavra.

Devido à proximidade da poesia com o visual, o poema ganhou novas dimensões e estruturas do não-verbal, aderindo a estruturas como fotografias, desenhos, símbolos e gráficos. Por exemplo, o “*Haica*”, poesia japonesa com 17 sílabas que revela uma estrutura gráfica - semântica.

Essa manifestação provocou uma transformação altamente visual e sintética nas grafias e na comunicação jornalística, o qual também recebeu influências concretas.

Sem sair da palavra, a poética cabralina mimetiza a pintura de modo mnemônico e intuitivo, buscando a inflexão de uma gama pequenina do feixe semântico poderoso que a palavra tem. Basta saber usá-la, como um pequeno átomo se relaciona com a bomba nuclear.

Uma relação entre a técnica (Cabral) e a tecnologia (Haroldo de Campos), para ficarmos em termos genéricos sobre usos e possibilidades da linguagem poética que ambos praticam, fica entendido que Cabral tinha mais afinidade prática com Augusto de Campos. “(...) sinto uma extensão do meu trabalho em relação a Augusto de Campos, embora acredite que ele tenha feito, como seus companheiros, uma obra original estupenda⁴⁰”.

No livro “Agrestes” (1985), Cabral dedica um poema ao poeta concreto,

A AUGUSTO DE CAMPOS

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

Você aqui reencontrará
as mesmas coisas e loisas

³⁹ Ideogramas/símbolos.

⁴⁰ João Cabral de Melo Neto. **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 1., mar. 1996, Instituto Moreira.

**que me fazem escrever
tanto e de tão poucas coisas:**

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

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

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

Existe algo de biográfico na relação entre Cabral e Augusto, elemento que o texto aponta. O direcionamento a um interlocutor que provavelmente poderia ser Augusto torna o texto mais confessional no âmbito de questionar a validade de uma poética considerada morta, “talvez veja no defunto / coisas não mortas de todo”.

Por outro lado, existe um contraponto entre o buscar o novo e a tradição; este ponto é novamente revolido quando distribuímos os papéis que a poesia Concreta exerce de provocar a novidade, enquanto que Cabral seria esta espécie de tradição perene.

Por fim, uma maneira epistemológica de ver e pensar a poesia acaba por encontrar eco nas formações entre ambos os poetas; estas semelhanças são obliquamente citadas pelo poeta pernambucano “as mesmas coisas e coisas / que me fazem escrever / tanto e de tão poucas coisas”. Esse minimalismo reflete o

próprio verso, verso de oito sílabas que quase não foi, assim como a poesia rasteira, pertíssimo da prosa.

Por outro lado, Augusto responde ao poeta pernambucano ao dedicar-lhe um poema “João/Agrestes”.

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

A estrutura do poema de Augusto de Campos homenageia a quadra, métrica bastante utilizada por Cabral.

As afirmações postas neste ponto, mesmo que curto, tem a função de demarcar um contato com um grande marco para a modernidade poética e toda a reflexão postulada a partir de Mallarmé para a evolução da poesia universal e, especificamente, a poesia brasileira. Com um “Lance de dados” (1897), uma nova forma de pensar o poema e suas unidades foi determinada. Esta nova forma atingiu as vanguardas, os poetas modernistas brasileiros e inspirou os concretos, bem como figurou como influência em alguns procedimentos cabralinos. Não é a toa que o poeta cita Mallarmé no epílogo de seu primeiro livro “Pedra do Sono” (1942). Abaixo Campos declara a importância do poeta Francês para o movimento de vanguarda concreto:

O marco divisório da linguagem poética de invenção na modernidade é a obra “Um Coup De Dês” de Mallarmé (1897), o poema concebido intersemioticamente como estrutura fragmentária, na confluência do painel visual e da partitura musical. A partir da compreensão dessa obra foi possível rever as experiências das vanguardas do começo do século e caminhar para novas elaborações. (CAMPOS A., 1977, p. 102)

O conceito de “imprevisível” e de “acaso” são máximas concretistas herdadas nos moldes da música de Cage, dos móveis de Calder e, principalmente, de “Um lance de Dados”, que inaugura uma nova premissa de legitimação poética:

[...] justamente por força do poder eversivo de textos de vanguarda que põem em cheque a categoria da legibilidade da literatura tradicional (Roland Barthes), parece evidente que se requer do crítico uma abertura constante do signo novo, uma contínua capacidade de renovar suas opções, para colher novas redes de um sistema dútil ⁴¹, não rígido e não concluso, a imprevisibilidade. (CAMPOS H., 1977. p. 10)

Não se controla o acaso, apenas criam-se possibilidades de controlá-lo pelas permutas, ou seja, pela forma combinatória dos signos que permitem que este faça parte do caos da desordem poética. No entanto, vale dizer que o acaso permeia por todos os signos ideológicos com precisão incógnita no ato de transpor o real para o ideal. Assim sendo, Haroldo de Campos (1977) define o acaso como uma forma estrutural linguística que se manifesta como “[...] a imprevisibilidade, a surpresa e a mobilidade da informação original”.

Muito deste jogo de informações significantes na literatura foram utilizados na poesia dos anos 80, principalmente por Leminski. Arnaldo Antunes retoma, em certa medida, o visual / verbal de improviso.

O espaço como elemento de composição busca unificar o acaso numa dialética simultânea, de modo a justapor os sentidos num estreito laço fenomenológico e a totalidade do signo *verbivocovisual*.

Segundo Haroldo de Campos (1997), Mallarmé está na raiz do procedimento e, como tal, impõe-se ao modo de organização formal do verso, inclusive o poeta reveste-se de um alicerce *silogístico* e discursivo que abrange uma realidade mais íntegra e absoluta.

O poema “Um Lance de Dados” foge literalmente da ordem usual do livro, embora assim o tenha denominado Mallarmé. Essa obra foi produzida de modo que

⁴¹ Que pode ser comprimido ou reduzido a fios sem se quebrar, maleável, flexível, fácil de moldar.

pudesse ser lida de todas as formas e ser transportada para qualquer espaço seguindo, de certa forma, uma ordem combinatória entre as páginas.

As folhas desse livro seriam Cambiáveis, poderiam mudar de lugar e ser lidas de acordo com certas ordens de combinações determinadas pelo autor-operador (que do resto não se considera mais do que um leitor situado numa posição privilegiada, face à objetividade do livro que se anonimiza). (CAMPOS A., 1977, p. 18)

A estrutura poética da obra “Um Lance de Dados” vai além de um poema imagístico e de percepção momentânea. É um labirinto de possibilidades que irão vigorar conforme a leitura e o leitor.

Já não se trata mais de uma obra circular, sempre a propor um “da capo” [...]. [...] mas de um multi-livro, onde a partir de um número relativamente pequeno de possibilidades de base, se chegaria a milhares de combinações. (CAMPOS A., 1977, p. 18)

Não gratuitamente, Cabral mencionou como epílogo ao seu primeiro livro a clássica frase de Mallarmé “*Solitude, récif, étoile - A n'importe ce qui valut - Le blanc souci de notre toile.*”

A noção de leitura como “caminho a percorrer” destrói várias noções clássicas de leitura, destituindo o cargo canonizado de “demiurgo” que a linguagem carregava. Potencializando o leitor, retira-se do poema o caráter de sentido unívoco e mágico, que estaria tão somente nele, mas na possibilidade de leituras melhores ou piores, novos caminhos ou velhos caminhos, que podem ser mágicas evocações do texto, assim como simplórias exaltações. Haroldo de Campos (1977, p. 141) afirma que: para Mallarmé, a poesia se faz com palavras e não com ideias. Por este motivo, Sartre⁴² pode sustentar que, na poesia, a palavra funciona como *coisa*. Rebatido por Marcos Siscar (2010), Sartre (1986), em seu famoso ensaio sobre Mallarmé, declara a importância da “objectualidade” a partir do poema “Um lance de dados”.

O poeta modernista e, logo depois, alguns poetas contemporâneos acabam por se preocupar com a relação “palavra / representação”, como se uma crise tensiva fosse matéria própria da poesia da modernidade. Neste ato de apresentar e esconder, dilatar e distender, o signo, em sua face biunívoca, acaba por ser evocado mais por sua porção significativa do que pela parte do significado. Portanto,

⁴² SARTRE, J.P. La Lucidité et as face d'ombre. Paris: Gallimard, 1986. In: SISCAR, Marcos. **Poesia e Crise**. Campinas: Ed. Unicamp.

promove-se em demasia a figura do poeta / teórico, que além de ter toda a leitura literária já produzida, acaba por ser técnico da linguagem, dominando, criando ou pesquisando teorias da linguagem.

O poeta é um “designer” da linguagem, como exprime Pignatari, num paralelo que toma como ponto de referência o desenhista industrial empenhado na melhor configuração do objeto que projeta [...]. [...] o poeta é um “diagramador” da linguagem, tirando especial partido, no campo onde a função poética é a dominante, das virtualidades desses constituintes icônicos. (CAMPOS H, 1977, p. 142)

A capacidade icônica de representação, modernamente, tem alcançado status de pedra de toque da poesia dita contemporânea. A negação do conteúdo como elemento do novo e da própria evolução da arte faz com que, a exemplo do “reset” promovido pelos artistas suprematistas e concretistas nas artes plásticas, a exemplo de Mondrian e Kandinsky, seguida da derrocada do figurativismo, trouxessem para o poema uma verve de “resvalo da significação”.

Discutida de modo mais conceitual posteriormente nesta tese, esta iconicidade do poema não representa apenas a negação política da poesia ou a obrigação de encarar o conteúdo como âncora de um tempo gasto e culturalmente extraviado, o que também proporciona ao poeta a evolução da expressão como forma autônoma de revelação. Justamente a revelação proporcionada pela autonomia do leitor. Somente o leitor pode, a partir de um conjunto de sinais, perceber que o reflexo no espelho liso do ícone aparece.

Pelo processo de iconização, o poema potencializa uma relação em que apenas um item está deflagrado pela metade, proporcionando não vínculos, mas alusões entre significante e objeto. Não analogias, mas sim evocações, lembranças, sentidos de soslaio, incitações e sugestões, percepções momentâneas, e tudo de mais fluídico, nascido no seio do não arbitrário.

Como em “O cão sem plumas”, no movimento e languidez do rio, nos “urubus com asas”; em Francisco Alvim, “*Tudo se veste da cor de teu vestido azul / Tudo - menos a dona do vestido: / meus olhos te passeiam nua / pela grama do campo de golfe*”. No processo de contaminação da cor pelo espaço, no movimento da cor pelo espaço e nas possibilidades de espaço dentro da cor. O trecho acima merece uma relação eventual com a lona branca do trecho antológico de Mallarmé.

Interessante perceber que o processo icônico do poema não é tão somente exclusivo do modernismo ou da modernidade e sua identidade formal. Mas é uso

identificado em vários poetas das gerações de 80 e 90. O que deve e vai ser analisado em Cabral, um grande utilizador deste recurso.

Segundo Faustino (1976), Mallarmé refugiou-se na poesia para não enfrentar o mundo que ele denominava infame. Em todos os tempos, não houve nenhum poeta que o superasse na forma em que ele personificava e dignificava a poesia. A integridade do poema está no reino do leitor. Edificado a partir de sua experiência literária, mostra e se mostra a partir de suas opções de textos, interpretações e análises. A busca de meios sentidos e sentidos e meios, faz parte da fuga do moderno em busca de seu *apriom*.

A unidade poética é assegurada pelas cores, pelo ângulo, pela proposição semântica, pelo som e, pela mobilidade das unidades de sentido.

Na poesia concreta, pode-se perceber que o visual é captado pelo caráter eminentemente ideogramático, pelo qual o signo veicula esquadrinhando o texto e as nuances contidas. Esses fatores são extremamente importantes, pois estão ligados diretamente a uma preocupação central da estilística da poesia moderna.

Por outro lado, muito deste arcabouço citado acima é pedra de toque da poesia da década de 80 e 90, como o poema-rápido, poema-piada, os *flashes*, as incursões de isomorfismo e tipografia, mesmo que tímidos, já irrompem em poéticas contemporâneas.

2.1 A crise do verbal ou desencantamento da palavra

Desde que o espaço do poema é o próprio poema, na verdade a sua “lição” está para além deste espaço: está naquilo que Eliot configurou como a vitória sobre a “agonia da criação” a fim de levar o poema “à sua perfeição”. E esta “agonia” está antes no ensaísta que examinava, sob a mais rigorosa inteligência, os mecanismos da poesia, os desvãos da criatividade e do símbolo, do que no escritor que terminava o seu objeto, o poema, impregnando-o de um significado que buscava a perfeição, a realização. (BARBOSA, 1974, p. 51)

A poesia concreta rompe com toda a tradição poética, causando impacto nos usos dos componentes da linguagem, inaugurando novos elementos como o signo, o símbolo, o absurdo e o fantástico. Esses efeitos ampliam-se de forma acentuada, sem o compromisso de fazer-se entender, mas esgotar as várias possibilidades de leitura. “A chamada crise da palavra escrita não é senão a crise de um sistema

sígnico que se vê obrigado a conhecer seus próprios limites. É a crise geradora de liberdade e de criatividade”. (PIGNATARI, 1987, p. 97-98)

A abolição do verso contaminou a poesia com uma sintaxe que mais prima pela arquitetura do que pela discursividade verbal. Podemos perceber essas características no poema “Olho por Olho” (AUGUSTO CAMPOS, 1964).



Mesmo que totalmente visual, a prerrogativa de uma leitura estruturada e componencial se faz presente. A articulação dos signos visuais, isolados e reintegrados forma uma unidade isomórfica. A ideia da substituição da substância do poema não exclui a noção de poesia. Parece que imanente à noção de estrutura ou relação entre signos, a poesia sobrevive como que parte de um “ato” ou “ação” de

própria estrutura significativa, do próprio modo de produzir-se no e entre os resíduos sígnicos que o compõem. Este significado não está dado, mas pode produzir-se. (FERRARA, 2000, p. 15)

A ideia de produção de sentidos é salutar para a poesia experimental contemporânea. Nasce daí uma “pedagogia cognitiva” acerca da leitura e fruição do poema concreto. Nasce também a tentativa de evoluir a linguagem poética em busca de torná-la mais expressiva e próxima do sublime da poesia. Vejamos em “Antirruído” um exemplo desta busca de sentido.



POPCONCRETOS, Augusto de Campos. 1964.

Uma pequena espiadela em alguns poemas concretos de Augusto de Campos, já posteriores ao radicalismo do epicentro do plano-piloto que aconteceu na década de 50, é perceptível a presença do Layout como comunicação de um signo discursivo em busca de sua face comercial, atendendo aos anseios da *Pop Art* no que concerne ao consumo e atestação midiática.

Grosso modo, é a proposta que engendra o próprio discurso pós-moderno em fomentar a quebra dos muros que separam a arte do consumo e a arte do sistema “midiático de consumo”, em que ambos levam sempre ao capital. (COMPAGNON, 2010).

Antoine Compagnon⁴³ desdobra a ideia da proximidade da arte dita culta e celebrada no eixo acadêmico como a arte de consumo, além da vinculação midiática como objeto ou coisa de apreciação. Tendo em Duchamp o pivô desta chamada “crise da arte” ou fim da história da arte, o concretismo avançou, assim como a Pop Art da década de 60, em contornar o problema infundável da arte de consumo e utilizar seus recursos a favor da linguagem artística, praticando a *performance* do poema imagético a partir da publicidade e dos recursos visuais da propaganda.

Interessante analisar que aos olhos da poesia concreta, elevar o consumo seria uma forma de criticá-lo. Não somente no Brasil, mas no mundo, o momento histórico da década de 60 foi marcado por esta noção de contestação ao mercado e às leis cruéis do consumo.

O senão é que esta espécie de contestação não pode ser encarada como a legitimação crítica do discurso antissociedade de consumo, como problematiza Campagnon (2010, p. 95):

O paradoxo político, simétrico ao do expressionismo abstrato, é que esta arte, dependendo da sociedade de consumo, tenha sido percebida, por exemplo, na França de 1968, como uma contestação dessa sociedade e não como a manifestação paroxística de suas leis.

Campagnon (2010) aborda a questão da chamada democratização da arte, insinuando que a repetição em série de latas de coca-cola e sopas elevadas à alçada de arte não podem sustentar, por si, a democratização da arte. Para isso, Campagnon afirma a relevância descomunal e definitiva de Duchamp, no que ele chama de “[...] esvaziar a criação de seu mistério e retirar do artista, a aura do gênio, herdada do romantismo e da qual continuava tributária à maioria dos surrealistas.” (CAMPAGNON, 2010, p. 95)

Em face da tendência muitas vezes de arte *kitsh* dos concretos, os extratos abordados por este tipo de texto estão mais para usos e formas da publicidade, engendradas pelo visual, do que propriamente uma visão política, que seria retomada posteriormente.

O paroxismo da técnica na década de 50 e 60, permeado pelos avanços da *art pop* nos EUA, catapultou a arte pop da década de 80 no Brasil, afetando a

⁴³ COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

ordem, inclusive, da música popular, que teve no público jovem sua maior unidade. (vide Rock Nacional).

No entanto, o que mais declina a favor desta tese é o fato do Concretismo poder ser entendido como um movimento de grande impacto, relevante em qualquer discussão crítica sobre o andamento do moderno e da modernidade no Brasil, lançando as bases para um uso especial da linguagem. Um uso que engendra matéria especial para entendimento da forma do poema na literatura contemporânea, assinalando o peso do signo poético, enquadrado por várias teorias da linguagem, assim como pela explícita importância da *iconização* no processo de construção poética da modernidade.

Os signos informam mais em seus começos, como o homem, como as relações possibilitam mais. O homem é quase-signo por definição e indefinição: informação e redundância quase totais. (PIGNATARI, 1987, p. 65)

2.2 A tradição e a vanguarda Concretista: a morte do verso ou da tradição?

É importante demarcar onde a problematização engendrada pelo concretismo, na questão da abolição do verso, e também da proposta condensada por Cabral na poesia objetiva e econômica, podem ser demarcadas na historiografia literária das décadas de 70 e 80, incluindo a década de 90 (de modo geral).

Em primeiro plano, já poderíamos declarar os dois maiores paradigmas que a literatura pós 68 (marco histórico erigido pela crítica) se pautou para edificar-se. Como afirma Moriconi em seu texto “Pós-Modernismo e volta do sublime na poesia brasileira⁴⁴”, alçados ao grau de cânones, atuam na geração de 70 “o panteão modernista” e o paradigma cabralino / concretista.

Ambos os cânones podem sustentar a noção formalista / construtivista de obra, realçando a objetividade e, em certa medida, as unidades significantes atuantes no jogo da linguagem. O que facilmente permite inserir nosso signo poético, transigido pela semiótica.

Para esta tese, ao menos de modo panorâmico, alguns procedimentos da poética cabralina, emulados e amplificados pelos concretistas, afetaram posteriormente a poesia da década de 80 e 90. No entanto, o retrato histórico /

⁴⁴ MORICONI, Italo. Pós-Modernismo e volta ao sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, C; MATOS, C; NASCIMENTO, E. (org) **Poesia Hoje**. Rio de Janeiro: UFF, 1998.

crítico que desponta não é da unanimidade sobre esta penetração. Na verdade, sob a face dura e seca da objetividade concretista, a poesia marginal rebelou-se, evoluindo da contracultura para a revolução cultural, definida por Moriconi (1998, p. 13).

O que desponta é uma poesia da subjetividade, da expressão visceral que exala da busca pela práxis do texto ou do *modus vivendis* que a poesia poderia fornecer. Esta subjetividade limitadora enquanto cultura do verso acaba por ser a definição de um “normalismo”, termo fundido por Moriconi (1998, p. 13), como “normalização pós-vanguardista dos circuitos”. Esta amenização enquanto força libertária e revolucionária tem sentido na negação do formalismo (ou projeto de modernidade formal) que o concretismo impunha.

Estamos longe das gloriosas ambições que tinham motivado os mestres modernistas de 22 e 30, tão dedicados à construção de uma cultura brasileira. Longe também do entusiasmo pela modernidade que animara a vanguarda concretista nos anos 50. (MORICONI, 1998, p. 13)

O retorno do “eu” na poesia demarca a negação da influência do paradigma cabralino-concretista em sua dimensão da “[...] mallarmaica desapareição elocutória do eu, a imposição de uma estética de rigor”. (MORICONI, 1998, p. 15). O ressurgir do eu na poesia marginal, eclodido em autores como Ana Cristina César e Francisco Alvim, é a marca da tentativa de negação do rigor estético.

Mas não podemos esquecer que este rigor não foi abandonado, portanto o uso exclusivo de alguns aportes sígnicos referenciais, ora semissímbolos, ora ícones, deflagram que a negação não foi extensiva a alguns pontos da forma. “[...] alguns dos melhores textos produzidos por autores vinculados à constelação marginal ainda se mantiveram nos marcos da estética do rigor”. (MORICONI, 1998, p. 15)

Moriconi atesta (1998), em seu texto supracitado, que a década de 80 e 90, a partir da sugestão marginal, recupera o verso em posição antagônica ao que os concretistas tentaram: aboli-lo. Então, esta busca da discursividade, das formas versificadas clássicas ou de musicalidade métrica, assim como o próprio soneto (Paulo Henriques Britto), torna clara a declaração de que “Há cansaço com o verso livre”.

Por outro lado, não é decisiva a afirmação de que o cânone concreto, derivado dos movimentos objetivos / construtivistas da década de 50 e 60, é a

mesma coisa que o cânone erigido por Cabral desde “O engenheiro” até “A educação pela pedra”.

O próprio Cabral nega certa identidade indissolúvel, sabendo que sua proposta tergiversava quanto ao uso do verso. Para ele, o verso nunca deixou de existir.

Mas em que medida isto era possível? E que tipo de verso cabralino algum elemento interno ou processual refez o percurso sólido da influência sem descambar para o radicalismo concreto?

O poeta Paulo Henriques Britto⁴⁵, em texto intitulado “A Poesia Brasileira Hoje”, retoma a discussão sobre os paradigmas das poéticas contemporâneas.

Claramente o Concretismo é um marco de vanguarda que tentou responder as inquietações da poesia contemporânea e indicar a poesia do futuro.

Os poetas concretistas não se limitaram a abolir o metro e a rima: eles decretaram sumariamente a morte do verso como unidade do discurso poético; doravante a poesia seria mais que tudo uma forma de arte visual, retomando os avanços de Mallarmé e Ezra Pound — heróis do movimento, vistos como concretistas *avant la lettre*. (BRITTO, 2013, p. 03)

Partindo do princípio de que a forma é determinada pela função, os concretistas queriam nada menos do que escrever hoje a poesia do futuro.

Esta espécie de confiança na forma, na extinção completa do verso e a valorização das novas unidades tecnológicas do signo criou o hiato entre uma crítica do conteúdo, de amálgama ideológica, para com os críticos da forma, e poetas que valorizam esta categoria, teorizando sobre a necessidade da manutenção de um padrão de escrita novo, ideogramático e verbivocovisual.

O que concretistas e praxistas — bem como João Cabral, que não pertencia a escola alguma — tinham em comum era uma poética severa, quase puritana, que via o subjetivismo como o pecado sem perdão: a verdadeira poesia deveria ser objetiva, fria, cerebral, voltada para objetivos claros. (BRITTO, 2013)

A crítica tinha suas contradições teóricas, podendo se sustentar no embate entre uma linha ideológica / marxista, acreditando na ampla necessidade de uma consciência crítica nacional, que nada mais é do que advinda da eterna necessidade brasileira de identificação enquanto nação. Como, por outro lado, nos vetores

⁴⁵ BRITTO, Paulo Henriques. **A poesia brasileira hoje**. Disponível em <https://lareviewofbooks.org/essay/brazilian-poetry-today-2>, Acesso em: Abril de 2014.

lançados pelas vanguardas do meio do século XX, principalmente na década de 50 pelos concretistas, que vislumbravam a nova forma poética, munida de elementos formais e designativos denominados de “tecnológicos” pelo aparato teórico e visual que angariavam.

Mas Britto (2013) pontua que este contraste é assimétrico perante a identidade da poesia, uma vez que tratavam de pontos que não colidiam (forma e conteúdo), era o grande centro de gravidade da arte literária nacional, uma vez que giravam sobre sua órbita, o que de mais relevante havia sido criado.

Para os artistas do movimento, a arte brasileira não deveria temer as contradições, e sim abraçá-las, para engrandecer-se: a racionalidade de Cabral e dos concretos e o sentimentalismo da poesia pré-modernista; a oposição politicamente consciente ao regime militar e a celebração ingênua do esplendor tropical do Brasil; a sensibilidade *cool* de João Gilberto e *ocamp* de Carmen Miranda; o hedonismo *relax* do Rio e o industrialismo frenético de São Paulo; a música folclórica do Nordeste e o *pop* sofisticado de *Sergeant Pepper* e *Blonde on Blonde*; e — talvez o mais importante para a poesia — a elaboração formal e o subjetivismo desavergonhado (BRITTO, 2013)

Interessante apontar neste texto de Britto (2013), que a relação pontual entre Cabral e os concretistas fica, por várias vezes, latente, demonstrando um elo que relaciona justamente adjetivos críticos como “objetividade”, “racionalidade”, formando um lastro sobre a ideia da referencialidade e sua importância enquanto paradigma poético pós década de 45, sendo fortalecida pelo concretismo de Campos. Mas até em que medida podemos afirmar a unidade destes poetas que compõem este paradigma formal?

Impossível também não deixar de constar que as oposições às vanguardas que buscavam eliminar o verso e pleitear o signo estavam conectadas à negação do tema social como forma plena de chegada ao sublime na poesia.

Um grande marco que conseguiu construir uma linha definida de autores das décadas de 70 e 80 foi a antologia “26 poetas de hoje” (1976), de Heloísa Buarque de Holanda, que reuniu os chamados poetas marginais.

O que mais os unia era o fato de que a poesia por eles escrita fazia oposição direta aos dogmas do concretismo e dos outros movimentos formalistas: era bem humorada, coloquial, despretensiosa; falava de paixões amorosas, festas, medo da polícia, a dor e a delícia de ser jovem durante um período de ditadura militar (BRITTO, 2013)

Estes poetas tiveram importância crucial no desenvolvimento de uma característica formal deflagrada pela modernidade da poesia brasileira, e que é importante acentuar para o caminho desta tese. A de que os usos formais e avançados dos signos poéticos, de uma nova sintaxe e aparato gráfico, não eram elementos únicos de identidade da poesia contemporânea, e que não podem ser encarados, por si mesmos, centro de reflexão sobre a poesia moderna, uma vez que sua prática foi relegada a “usos” pontuais ou não, marcados ou não, necessários ou não (SISCAR, 2010). Nesta passagem, Britto (2013) ressalta que:

Sob esse aspecto, os novos poetas comungavam da visão pluralista do Brasil proposta pelos tropicalistas; e, de modo geral, esta é a atitude que vem prevalecendo desde então. De lá para cá, os poetas vêm experimentando uma ampla gama de recursos poéticos, nenhum dos quais é tabu, nenhum dos quais é obrigatório.

A Crítica contemporânea não nega os resquícios de influência formal do concretismo, exemplificada por Britto (2013), abaixo:

Os poetas mais jovens sentem-se livres para lançar mão dos repertórios técnicos deste ou daquele movimento histórico: elementos da prática concretista abundam em toda a obra de Ricardo Aleixo, são claramente visíveis no primeiro livro de Carlito Azevedo e sutilmente presentes em uma fase de outro poeta importante que estreou nos anos noventa, Claudia Roquette-Pinto; mas ninguém rotularia nenhum desses poetas de concretista.

Mas a colocam como “meras interfaces” disponíveis para uso que, na verdade, são suportes para levar ao fim da poesia. Mas este “fim” da poesia, fim encarado como propósito, no contexto da modernidade, é complexo demais para definir.

Enquanto isso, utilizando os discursos apropriados da História, Sociologia, Psicologia e outros, a Literatura se aproxima por demais das explicações do ser diante das intempéries do seu tempo, deslocando a criação artística de seu caráter formal para uma espécie de filosofia da composição, onde pensar sobre a prática de fazer poesia é negar a técnica empreendida para tal, decorrente da conceituação burguesa de técnica.

“Pensar” a poesia é a forma de penetrar no poema por fora; é uma forma magistral de trazer a literatura para o dito “mundo real”. Ela é típica da crítica moderna e fértil o bastante para tentar um projeto de “ressignificação” da poesia

dentro da vida humana e social, mesmo sabendo que sua significação é fatalmente complexa.

No entanto, o projeto de crítica do “pensar” a poesia tem embate formal com um dos princípios básicos da poética: a práxis é também da linguagem e não somente do homem. A efetivação da linguagem enquanto autônoma amedronta o homem moderno, que tenta controlar tudo, inclusive suas leituras e suas interpretações. A realização do texto é tarefa típica de bons leitores, assim como evocação semiótica só encontra eco em interpretações abertas e ricas. Qualquer tentativa de negar aspectos da criação formal entrará em um circunlóquio de paradigmas sem retorno, e ficará apenas tangenciando, matematicamente, a composição literária.

Mesmo que o Concretismo não tenha perdurado como influência maior ou paradigma formal, seus ecos ainda reverberam, principalmente naquilo que Cabral foi magistral: na ilusão referencial, no programa de poética denotativa que inaugura elementos como objetividade e racionalidade. Logo, nossa tese lança sombra sobre o impacto formal que o concretismo efetivou sobre as poéticas de 80 e 90; mas será que Cabral pode estar contido neste paradigma? É possível discutir a literatura negando sua plataforma de linguagem?

Octavio Paz compartilhou muito da visão vanguardista de literatura com os irmãos Campos. Na própria obra “Signos em Rotação⁴⁶”, muitos dos ensaios propostos fazem referência a um projeto de crítica madura no Brasil, tendo como epicentro o paradigma criado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari. Isto talvez o credencie a uma proximidade com a efervescência que gira em torno das discussões sobre a linguagem na e/ da modernidade; e como, ao mesmo tempo, torna seu discurso entre duas colinas epistemológicas: a linguagem enquanto demiurgo ôntico de potencialidades que deve ser explicada por ela mesma, tocando de frente na técnica; como em outra visão, instaurada na compreensão de mundo, ou melhor, representação da “imagem” do mundo, em uma espécie de busca da realidade poética dentro de uma comunidade “da poesia”. O que seria, em linhas abreviadas, uma poesia prática.

⁴⁶ PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. 3. edição. São Paulo: ed. Perspectiva, 1996.

Esta última visão demarcada pela influência categórica de Walter Benjamin⁴⁷, na concepção de linguagem e de existência enquanto “médium”, ou meio que, presumindo ser “de” linguagem a existência humana, assim como a poesia. Como se a poesia estivesse “ao lado” e não “dentro de”.

Para a presente tese é importante cotejar acerca da presença dos signos enquanto “elemento moderno de escritura”, em sua dimensão de novidade dentro do projeto literário do século XX, passando por características importantes a nossa argumentação, como a presença de uma mobilidade do signo frente a sua linearidade tradicional da inscrição na poesia, seu caráter de busca do significado enquanto elemento esvaziado, como uma espécie de “posição de sinal” para a procura, em fase eterna de *devir*. Além disso, manter a tradição de discutir em Mallarmé, em seu enigmático poema “Um lance de dados”, a tentativa de compreensão de alguns paradigmas modernos que funcionam sempre dentro da poesia contemporânea brasileira, principalmente no que toca este trabalho.

Um ensaio que nos parece fértil para estas constatações é “Signos em Rotação” (In: Signos em rotação, *op cit*, 1996). Paz evoca um termo contemporâneo para discutir o que ele chama de “outridade”, a partir da seguinte premissa: “A poesia sempre foi essa tentativa de resolver esta discórdia através de uma conversão de termos: o eu do diálogo no tu do monólogo. A poesia não diz: eu sou tu; meu eu és tu”. (PAZ, 1996, p. 102)

A comunicabilidade do texto poético ou do poema, parte da acepção de que a poesia não é a matéria, a palavra, mas sim a realização maior de uma existência que, materializada, torna-se tentativa de palavra. A tentativa de comunicação desta existência prática faz com que o poema mais refrate do que reflita.

A ideia generalizada de uma vivência da poesia, sua existência prática, faz com que o significado das coisas não seja necessário, pois as coisas seriam por elas mesmas, dentro do mundo de sua significação. A linguagem apenas busca dar sentido a esta tentativa de cognição da realidade poética. “A conversão da sociedade em comunidade e do poema em poesia prática ainda não está a vista. O contrário é que é certo; cada dia parecem mais distanciados.” (PAZ, 1996, p. 97)

⁴⁷ BENJAMIN, W. **Escritos sobre mito e linguagem**. Ed. J M Gaguebin. Trad. S K Lages. São Paulo: Duas cidades/34, 2011.

Esta existência prática retirada todas as inflexões complexas que dela se abstrai, tem muito daquilo que Mário Faustino (1977) mencionou, sintetizando como “militância” do literata, o que seria natural na década de 60 e 70 na França e Brasil.

Os próprios movimentos literários, que em certa forma não são contraditórios, na verdade se pautam no mesmo vetor: a revolução. Revolução que implica em inovação, exclusão e inclusão, seleção e escolha, parcialidade e aplicação. “A gesta da poesia ocidental, desde o romantismo alemão, foi de suas rupturas e reconciliações com o movimento revolucionário [...]. Na nova sociedade, a poesia seria por fim *prática*.” (PAZ, 1996, p. 97)

Logo, também a palavra do poema não teria seu duplo (significante e significado). Seria uma, pois se existente no mundo da poesia, não necessitaria de designativo. Já que está inscrita na existência poética ou na poesia, o poema seria a própria ação, uma vez que não necessitaria de signos ou indicativos, estaríamos em relação plena um com o outro, e bastaria apenas agir, sem anunciar. Apenas “ser”, sem “parecer” (representar).

O poeta não se limita a descobrir o presente; desperta o futuro, conduz o presente ao encontro do que vem [...] A palavra poética não é menos “materialista” do que o futuro que anuncia; é movimento que gera movimento, ação que transmuta o mundo material. Animada pela mesma energia que move a história, é profecia e consumação efetiva, na vida real, dessa profecia. A palavra encarna, é poesia prática. (PAZ, 1996, p. 98)

O domínio dos mundos que não se separam; presente e futuro envolvidos pela prática da palavra e pela sua ação efetiva sobre os atos temporais da realidade tornam a *práxis* poética realizável. O tempo, sem secções, sofre as mudanças que a poesia propõe, ao evocar a mudança e fazê-la na realidade.

Mas um cenário de distanciamento entre poesia e prática, já assinalado anteriormente, mostra uma visão diferente desta tentativa de efetivação da poesia. “[...] com a perfeição do sistema de comunicações e a anulação dos interlocutores; o triunfo do signo sobre o significado nas artes e, agora, da coisa sobre a imagem [...]”. (PAZ, 1996, p. 98)

Nesta leitura, e por este eixo de entendimento, quando Paz (1996, p. 99) coloca negativamente o processo circular, quer dizer que os poetas, a partir da metade do século XIX, se propuseram a fazer uma negação da poesia, uma espécie de crítica da experiência poética, crítica essa da linguagem e dos significados poéticos, elegendo a negação como forma máxima de prática do poema.

Inerentes a este pensamento de negação da poesia, daquela considerada a alta poesia (ou a prática, revolucionária) é como se os poetas do final do século XIX e início do século XX elegessem uma espécie de anonimato prático e social, desparando com o ideal e a visão universal de arte, valorizando a pulverização e fragmentação com unidade, ou seja, a homogeneização que soa falsa. “A palavra poética se sustenta pela negação da palavra poética”. (PAZ, 1996, p. 99)

Mas de fora talvez não seja de todo temerário descobrir algumas das circunstâncias com que se defrontam os novos poetas. Uma é a perda da imagem do mundo; outra o aparecimento de um vocabulário universal, composto de signos ativos: a técnica; e outra ainda, a crise dos significados.

Na passagem anterior, é possível perceber alguns pontos que podem e devem ser discutidos. Paz (1996) disserta que os poetas clássicos, por meio da mitologia, tinham uma “imagem” de mundo a representar. Assim, a técnica e a palavra poética agiriam como símiles de uma “imagem de mundo” a ser apenas representada. Na modernidade, esta imagem de mundo não existe. Por ser página em branco, a linguagem apenas dimensiona os inícios, meios e fins de uma existência entre signo e realidade.

A técnica teria função de libertar a imaginação criativa, uma vez que, ausente objeto de representação, a linguagem tenha que se colocar frente a frente para recriar-se e confrontar-se, na busca de um ponto de contato. Dessa forma, singularmente, a linguagem tenha que ser ela e o outro representado, sendo voltada para a própria existência confrontada. Lemos então:

Fixado sobre o informe, tal como os signos da técnica, e como eles em busca de um significado incessantemente elusivo, o poema é um espaço vazio, mas carregado de iminência. Ainda não é a presença: é um conjunto de signos que procuram seu significado e que significam outra coisa além de ser a procura. (PAZ, 1996, p. 104)

A palavra e sua crise de significado na modernidade não podem ser a única causa da manifestação de devir do signo poético moderno. Na verdade, no próprio ato de realização poética, o signo moderno se inscreve de modo a “(des)significar”, para que possa, morto, ressurgir novamente liberto. Este processo consiste em técnicas, tendo em vista que o “sublime” do mundo deu vazão ao “sublime” do arranjo do mundo na linguagem. Portanto, o trabalho humano da arte literária vem de mover a forma e torcê-la, ao ponto que possa ser percebida a fagulha da inventividade, interpretada e descrita.

Esta descrição do processo em que o signo se propõe em estado de “devir semântico”, já pode ser vislumbrada cientificamente a partir do procedimento de *iconização*⁴⁸ da arte moderna ou *semissímbolos*⁴⁹, no caso da troca de categorias análogas, mais fortemente encontradas no cânone em discussão nesta tese, cabralino / concretista (afirmado por parte da crítica historiográfica), que já é preferível separar gradativamente.

A escritura poética alcança neste texto sua máxima condensação e sua extrema dispersão. Ao mesmo tempo é o apogeu da página como espaço literário e o começo de outro espaço. O poema cessa de ser a sucessão linear e escapa assim à tirania tipográfica que nos impõem uma visão longitudinal do mundo, como se as imagens e as coisas se apresentassem umas atrás das outras e não, como realmente ocorre, em momentos simultâneos e em diferentes zonas de um mesmo espaço ou em diferentes espaços. (PAZ, 1996, p. 111)

A citação acima, **se** tomada como base fundamental da poética concretista pós década de 50, traria os elementos fundamentais de uma poética da imagem ou do poema visual em detrimento ao poema verbal. O uso dos espaços em branco ou a delimitação de novos espaços a partir do aparato gráfico, da tipografia, o famoso isomorfismo do plano piloto concreto, davam-nos a entender que Mallarmé já prenunciava o poema do futuro, fecundo pela linguagem ou negação da linguagem em estado natural.

Todavia, o que se vê inaugurado é um mote da teoria da “crise do verso” de Mallarmé, amplamente utilizado em sua tradição de “negação” do verso pelos concretistas, mas que, na verdade, pode ser lido como a busca de uma nova linguagem, mais plural, mais livre e mais “tecnologicamente” preparada para implementar as crises e as distensões que teriam de passar. “A escritura poética alcança, neste texto, sua máxima condensação e sua extrema dispersão” (PAZ, 1996, p. 97).

Estaria neste ponto uma pista do signo poético moderno que, de uma maneira ou de outra, atravessa a poesia concreta e paira sobre a geração de 80, que ora sabe fazer bom uso desse signo (Francisco Alvim e Ana Cristina César), assim como os poetas realmente abduzidos pelo concreto, que em momentos deixam escapar

⁴⁸ Conceito da semiótica Peirciana adotado pelos Concretistas e Decio Pignatari em “Semiótica da Literatura” (1987).

⁴⁹ Conceito da semiótica Greimasiana difundido por Antônio Vicente Pietroforte na literatura na obra: PIETROFORTE, A.V. **Tópicos de Semiótica**: modelos teóricos e aplicações. São Paulo: Ed. AnnaBlume, 2008.

laivos de semissímbolos e iconizações sobre as cascatas de ideogramas, imagens, índices e símbolos visuais (Arnaldo Antunes e Paulo Leminsky). Por tudo, de forma contundente e merecedora de análise, Carlito Azevedo desagua em seu *Collapse langue*, de passagem pelo paradigma concreto, mas fecundando este tipo de “adensar e dispersar”, no processo de contenção e retesamento do signo contemporâneo em sua porção liberta das camadas de sentidos culturais e da língua, fingindo livre e fingindo significar, olha para si mesmo.

Analisando a possibilidade de Carlito ter pegado a chama lançada pela catapulta medievo do movimento de 45, apresentando em “O Engenheiro” seu pavio, quem lançou mais longe a chama do signo poético moderno? Parece-nos um pouquinho mais claro que Cabral esgotou menos que o concretismo. E a baila de nossa argumentação maior, Cabral estava certo em manter o seu equilíbrio e não aceitar de pronto a morte do verso. Mas o que Cabral realmente negou e pregou?

No texto “Poetas à beira de uma crise de versos⁵⁰”, do crítico Marcos Siscar (2010), a questão central é a de que o grande blefe dos concretistas foi a decretação do fim do verso, justamente porque o verso nunca deixou de existir.

Se a história da poesia brasileira do último meio século puder ser usada como evidência, o mais correto seria dizer que a poesia concreta é que precisou da ideia do esgotamento do verso, num determinado momento, para justificar o interesse crítico de sua ênfase no visual. (SISCAR, 2010, p. 105)

Desse modo, os teóricos do concreto construíram um espaço teórico dentro de uma ruína falsa, o que na verdade era uma ilusão de ruína, prolatando os pilares do verbivocovisual.

Claro está, neste ponto da tese, que as duas forças que configuraram a poesia da década de 60 e 70 estiveram balizadas pela influência dos concretistas. Citado por Siscar (2010, p. 103), o poeta Luís Dolhnikoff (2006), afirma que o Brasil viveria seu grande conflito poético: os verbalistas e os visualistas.

Forçoso acreditar que o termo “visualista” ou que a poesia visual tenha dominado toda a década de 60 e 70. Assim, quando a crítica declara o “retorno do verso”, argumenta-se que se em algum momento o “verso” deixou de existir, e o projeto visual concretista foi predominante. Para que isso acontecesse, em algum momento, como afirma Siscar (2010), o discurso do verso teria sido rompido ou

⁵⁰ SISCAR, Marcos. Poetas a beira de uma crise de versos. In: **Poesia e Crise**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

extinguido seu fluxo. “A ideia de retorno, portanto, baseia-se na crença de que se tenha perdido a potência crítica da poesia contida na afirmação central dos manifestos concretistas que dava “por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)” (SISCAR, 2010, p. 104). No entanto, em sequência, o crítico afirma (SISCAR, 2010), mesmo que pela ausência do verso, se a visualidade fosse hegemônica na poesia contemporânea, ela precisava ser unânime em relação ao “manifesto” concretista, elegendo-o como paradigma da “política” literária em todas as suas dimensões, fato que não aconteceu com os marginais e nem com o próprio Ferreira Gullar.

É inegável que o projeto concretista oriundo de um projeto materialista maior e mundial nas artes plásticas, de certo modo emulando um rigor formal de 45, fortemente presente em Cabral, fincou uma estaca e marcou o território das décadas de 50 e 60. O próprio crítico Marcos Siscar (2010, p. 105) declara:

[...] é notório o impacto que tal pedagogia crítica teve na poesia brasileira posterior. Pelo tipo de questões que colocou, pode ser descrita como um “terremoto” do qual ainda estamos nos recuperando. [...] entretanto, não se pode minimizar o fato de que a poesia brasileira nunca deixou de ser escrita em verso, apesar do abalo concretista.

Pelo viés de Siscar (2010) e Paz (1996), o grande salto dado pelo concretismo foi otimizar a linguagem como suporte do fazer poesia, dos espaços vagos criados pelo avanço da cognição cultural (tipografia, imagem, som) que ele permitiu engendrar no projeto do verso. Dessa forma, como assinalado no texto já referendado, Siscar declara que: “[...] o concretismo teve o inegável mérito não de superar o verso, nem mesmo fazer dele uma opção, mas justamente de “evitar que se faça verso por inércia.” (2010, p. 106)

O mesmo ocorreu pela opinião de Octávio Paz, reiterada sua citação anteriormente utilizada. Não foi o desaparecimento do verso para a criação de outro suporte substituto, mas sim a inserção de elementos antes não considerados e utilizados a partir do verso, como os espaços em branco, a tipografia, a mobilidade da palavra em sua tessitura substantiva. Assim, o caráter performativo da linguagem ocorre pela própria existência do verso, esta unidade da poesia que permite o cenário para as performances agregadas no hoje.

O elemento preciso que deve ser discutido, nesta altura das reflexões, é aquele que leva em conta a presença de procedimentos poéticos na Linguagem

cabralina como manifestação de uma confluência de coisas, desde a evolução das ciências da linguagem e seus aparatos técnicos para análise e descrição dos suportes poéticos, até mesmo o processo de iconização da linguagem verbal, intermediada pela visualidade constante das novas tecnologias. Esta iconização vai muito além da visualidade, pois está situada dentro do verso, no peso da palavra.

Mais do que pensar o verso, talvez a crítica atual também deva levar em conta a palavra. A palavra é este ente que beira a cultura e a escrita, ao mesmo tempo em que remete a representação. No entanto, por ser nascida em berços móveis de consciência cultural, fragmenta-se e ressurge sólida, simbólica; outras vezes se mostra “quase-algo” ou “semi-algo”, deixando os “*quases*” indiciais ou icônicos. Portanto, o peso da poesia, mais o do que ancorado no verso, antes de tudo está na palavra.

Mas a palavra é a mesma? É a mesma palavra de Baudelaire e Mallarmé, ainda incitados pelo falso poder do livro que já desconfiavam? A palavra modernista, solta e isolada, liberta de algumas amarras canônicas é a mesma ainda? Depois dos arroubos concretistas e de Cabral, de toda a parafernália experimental das artes plásticas, dos célebres massacres surrealistas e cubistas, posteriormente o expressionismo narrativo e poético, além do corolário do cotidiano dos marginais, das charges e dos quadrinhos, a palavra não é a mesma.

A palavra precisa se reinventar dentro de novos léxicos. Precisa ser recriada, tanto em sentido quanto em posição discursiva, tanto em presentificação. No projeto do hoje, a palavra é novamente o objeto de estética plena que compõe o verso, visto que a unidade essencial do verso é o ritmo. Não podemos esquecer que a palavra é coisa atual, seu poder de síntese, seu poder designativo, evocativo e sugestivo. Seu poder dentro do poder, de documento, registro mudo ou não. O fetiche pela palavra é maior em Arnaldo Antunes e Paulo Leminski do que a ânsia visual concretista que apresentam.

Proema

Não há verso,
tudo é prosa
passos de luz
num espelho,
verso, ilusão
de ótica,
verde,
o sinal vermelho
(LEMINSKI, 2013, p. 189)

Mais do que incitar o visual, o paradigma correto é a independência da palavra ante ao verso, mesmo sabendo que isso é impossível. É no verso que a palavra é livre, pois vaga dentro de suas amarras, demonstrando-se solta, entre as correntes da sintaxe e semântica.

Esse poder de “deslocamento” é o que encanta e torna a palavra “encantatória” e, de certo modo, “encantada”. Essa mobilidade, soltura apregoada em Paulo Leminski e Manoel de Barros a faz livre em efetuar seu performatismo e ecoou na poesia de 90 com Carlito Azevedo.

A palavra, então, deixa de lado o seu nome. E em busca de um átimo que a contemple, mesmo lembrando seu lado dicionário, seu lado burocraticamente léxico, fincado em seu próprio nome “palavra”, agora nasce inscrição, nasce signo.

Em certa medida, o verso estabelece o andamento e o circuito de encenação do signo poético. Sem ele, o discurso do poema, sua dicção, não encontra o eco e o diálogo necessário, como seu espaço, o que podemos chamar arbitrariamente de sua lacuna de execução.

Não há fim do verso porque não há além do verso. Não podemos fazer um retorno ao verso, porque nunca saímos dele, desse interregno irritado [...] (dessa “oficina irritada”, como dizia Drummond, em *Claro Enigma*, ao retomar uma metrficação mais tradicional). [...] a visualidade, a sintaxe da prosa, a poesia falada, o ambiente hipertextual ou verbivocovisual, os diversos diálogos com outras artes, são opções de realização poética, mas não significam – nem histórica nem teoricamente – uma saída da versificação. (SISCAR, 2010, p. 113)

Ante ao radicalismo do “plano-piloto” concretista e ao comedimento, não sem rigor de Cabral, parece que desponta o segundo, em sua rígida manutenção do verso, ou aquilo que ele denomina “verso”, como fonte ainda fértil da poesia posterior ao “terremoto” concreto.

Nossa tese converge, neste exato ponto, onde dois grandes paradigmas formais do poema nas décadas de 50 e 60 emergem; um de caráter radical e declarado na morte do verso, erigido pelo plano-piloto do concretismo; e outro configurado pela obra poética de João Cabral de Melo Neto.

A questão é que, a manutenção do verso enquanto unidade do texto e espaço de cenário para a *performance* do signo poético faz com que, supostamente, apostemos nossas fichas em Cabral como paradigma por excelência da poesia de 90, uma vez que a manutenção do soneto por parte de Paulo Henriques Britto, a referência / deferência escancarada de Carlito Azevedo e José Paulo Paes nos

permitem, ao menos, a partir de nossa visão, inferir que Cabral, por manter a identidade do verso, permeou de modo mais efetivo o poema da década de 90.

O concretismo proporcionou aos poetas das gerações vindouras mais recursos para expressar suas identidades, seja da ordem militante, seja da ordem cotidiana e subjetiva, seja experimental. Estes recursos como a imagem, o ícone, o semissímbolo, para citar os elementos que iremos explorar neste trabalho, foram essenciais para a consolidação da imagem de poema contemporâneo e, muitas vezes, reconhecido por tal forma.

O material – o visual, por exemplo – é um suporte sobre o qual se faz poesia? Seria o caso, antes, de concebê-lo como um elemento a partir do qual a poesia empreende o desafio de conceber-se como tal: a experiência daquilo que chamamos material seria antes certa experiência de versificação. (SISCAR, 2010, p. 114)

É possível desvincular João Cabral de sua faceta “concretista radical”, muitas vezes erroneamente declarada, para um projeto de poesia objetivo e econômico, que a partir do verso, em oposição aos concretos da época efervescente, superou o engessamento das rotulações “formal” versus “subjetivo”, promovendo um rico facho de luz para o futuro, restaurado por grande parte da poesia da década de 80 e 90.

3 ALGUNS PROCEDIMENTOS NA POÉTICA DE JOÃO CABRAL

3.1 “Pedra do sono” (1942) e “O engenheiro” (1945): da imagem insólita ao semissimbolismo

Neste capítulo, efetuaremos a leitura de alguns procedimentos operados por Cabral, principalmente no eixo da linguagem empregada em seus poemas, visando construir uma unidade de análise por operadores metodológicos já apresentados em momento inicial deste texto.

A *priori*, salta aos olhos a quantidade de poemas que discutem, de modo muitas vezes pedagógico, o fazer e ser da poesia, especificamente em a “Pedra do Sono” (1942). Esses poemas metacríticos constroem um manancial de possibilidades de análises. São dez poemas dispostos ao longo do primeiro livro do poeta que tratam diretamente da poesia ou do ato do poeta.

A objetividade cabralina não se dá apenas sob a égide do léxico nu e seco ou da economia, mas também no distanciamento do eu e no confronto. Poemas em que o “eu” se divide ou se multifaceta, promovendo o confronto dos “eus”, que é senão o próprio confronto das subjetividades que, se múltiplas, acabam por serem objetividades do subjetivo, pois deixam de ser estado e passam a ser ação.

Da multiplicação e materialização ao confronto “tenho no meu quarto manequins corcundas / onde me reproduzo / e **me contemplo** em silêncio” (Os manequins); “alguém multiplicava / alguém **tirava retratos**” (Poema Deserto); ou os vários homens de “Janelas”, inclusive aquele que adormeceu; “ficarei indefinidamente contemplando / meu retrato eu morto” (Poema). Sob a tensão de um ser e parecer, o ser enunciativo sempre busca deslocar sua existência ao outro, enquanto o “outro” torna-se objetivo. Assim, o não tratar diretamente dos próprios sentimentos “todas as transformações / todos os imprevistos / se davam sem o meu consentimento” (Poema deserto), imprime um eu lírico deslocado para as coisas, que as utiliza para expressar. “(...) de madrugada meus pensamentos soltos / voaram como telegramas” (Noturno).

Por outro lado, alguns poemas de “Pedra do Sono” ensaiam, a partir das imagens insólitas, o domínio das formas que iriam ter seu apogeu em “Educação pela Pedra”. O uso de algumas destas imagens insólitas, fruto de uma perspectiva

onírica e fluídica de surrealismo, já caminham para a valorização da palavra em seu estado de ilusão referencial, promovendo ícones e semissímbolos.

Cabral provocou um assombro com o choque de imagens e a desarticulação semântica dos arranjos. Versos como “estendem-se avenidas iluminadas / que arcanjos silenciosos / percorrem de patins” (A poesia andando). A primeira impressão é a de que o mundo surreal passa a ser sua pedra de toque, uma vez constituída a matéria polêmica de sua poesia como estranhamentos, insinuações e impactos visuais e sonoros. No entanto, mais atentamente, é possível perceber que estes choques não são gratuitos e escondem intentos semióticos. Isto porque o diálogo ocorre nas camadas inferiores e modulares dos sentidos, conversando os semas entre si, seja pelo contraste, seja pela similaridade ou pela marcação espacial / icônica.

Meus olhos têm telescópios
Espionando a rua,
Espionando minha alma
Longe de mim mil metros

Mulheres vão e vêm nadando
Em rios invisíveis
Automóveis como peixes cegos
Compõem minhas visões mecânicas

Na primeira estrofe, o verso “longe de mim mil metros” atua de modo indicial, promovendo uma visão dimensional do poema. Nesta perspectiva espacial, quantitativa, Cabral nos possibilita ver o poema por outro ângulo, aplicando uma percepção dimensional inusitada, mas, ao mesmo tempo, original.

O mesmo se dá com o arranjo isotópico que trata das mulheres e automóveis nadando em vias, tais como rio; o contrato semiótico entre toda uma interface aquática, desde a similaridade das ruas com rios e automóveis com peixes, pela contiguidade do ato e movimento qualificado “como peixes cegos”. Esta intensa busca cabralina de realizar a expressão no mais alto grau possível, vai muito mais longe do que simplesmente mimetizar a realidade. Ele busca o átimo da percepção que só se pode realizar com o maior número possível de informações significantes que, deliberadamente ou não, são implantadas nos contextos poéticos ao ponto de fazer o leitor sublimar o sentido e perceber, enfim. E, para isso, deve existir uma homologia entre o eixo signifiante e o eixo do significado. Ao aplicar a categoria aquática ao universo terrestre, ele consegue representar um movimento, uma

tessitura que só sua visão mecânica consegue exprimir, e que nossa leitura deve captar, inconscientemente, o elemento semântico que ele quer provocar.

Cabral, ainda preso à ideia onírica, a mesma que celebra “Dentro da perda da memória”, mantém a forte marca do fluir do pensamento e do inconsciente. Mas novamente as imagens insólitas surgem como busca de algo mais expressivo, organizado e milimetricamente pensado. Abaixo, no poema Infância, além da transposição do movimento ao ritmo e som da segunda estrofe, na busca da imagem perdida dos dez anos e dos seus carrosséis, eternos ainda a girar, toda a gama de sensações metalizadas, giratórias, cônicas e mecânicas, não só nas onomatopeias, mas na transversalidade dos semas que dialogam entre hélices, aviões, locomotivas e a velocidade, luz, balão e música, em uma simbiose que intenta o semissímbolo pela homologia entre a categoria do som, mas também da categoria da imagem.

Sobre o lado ímpar da memória
O anjo da guarda esqueceu
Perguntas que não se respondem

Seriam hélices
Aviões locomotivas
Timidamente precocidade
Balões-cativos-si-bemol

As imagens oníricas das estrofes abaixo flertam com a linguagem contemporânea dos vídeo-clips. Nas possibilidades engendradas pela mobilidade das palavras, suas conexões acabam por projetá-las como sinais. As “ruas” se verbalizam e atuam, soando como tambores. O próprio som e o grave dos tambores iconizam a perspectiva do sonho, mas também potencializam a relação terciária entre “rua” e “o som do tambor”, possibilitando uma intercomunicação semântica mais intensa que as figurativizações regulares.

No sono das mulheres
Cavalos passam correndo
Em ruas que soam
Como tambores

Os homens têm espelhos no bolso
Onde os gestos das amadas
(as amadas demoradas)
Se repetem

Vi apenas que no céu do sonho
A lua morta já não mexia mais

A própria velocidade rítmica do texto irrompe o fluxo e possibilita um breve ensaio das predicções de chofre que Cabral utilizará nos livros posteriores. Mesmo que seguindo a noção contínua da técnica surrealista, do movimento e da rapidez do fluxo da inconsciência, Cabral tem a real noção de que muitas articulações compostas por imagens insólitas ultrapassam o fluxo inconsciente e já se cristalizam como composições das palavras, que mais tarde estarão irrompendo nos textos, livres das limitações sintático / semânticas da lógica habitual do discurso. Momentos como o da estrofe abaixo, do poema “O Aventureiro”.

Às primeiras palavras que ela gritou
Fomos precipitados na sombra
A sombra era doce e tinha suas vantagens
Esportes, cinema e os sinais de tráfego sempre abertos

Não existe qualquer interesse ou contexto onírico, tendo em vista a natureza dos elementos evocados: esportes, cinema e sinais de tráfego. Como em um texto de jornal, termo que ele reitera muitas vezes em alguns de seus poemas, as palavras são normais e usuais, sem o cerimonial litúrgico de uma poética afetada. São termos do dia a dia, que podem e devem se transformar em matéria poética, desde que reconhecidas suas potencialidades semióticas, ou seja, sua energia enquanto signo.

Tal procedimento, radical e polêmico já é uma marca do poema vindouro da década de 90, aquele que nasce no jornal e inscrito nele, apodera-se de sua matéria, como os poemas escritos na Folha de São Paulo pelo poeta Nelson Ascher.

A visualidade cabralina que beira as raias da ilusão referencial, reivindicando quase uma denotatividade expressiva, também é caracterizada pela pintura. Uma porção considerável de procedimentos poéticos cabralinos em “Pedra do Sono” pode ser resumida como “vontade de pintura”, uma espécie ansiosa de consolidação da palavra em coisa, e esta em seu devido lugar, no papel branco que será bem retratado em o Engenheiro, quando, talvez, ele se descobre mais arquiteto do verso do que pintor.

Esta vontade de pintura fica latente em vários momentos do livro, seja nos poemas explicitamente temáticos, como os dedicados a André Masson, que explora figurativamente os movimentos dos peixes e cavalos e outros elementos da pintura deste importante artista surrealista francês. Como o dedicado a Pablo Picasso, em

que a condensação do estilo pelo termo “eclipse” mostra a peculiaridade de entendimento do poeta ante ao ato estético pictórico. Eis aí uma problemática semiótica de primeira grandeza, amplamente estudada por Aguinaldo José Gonçalves em textos e obras completas, como o “Laokoon revisitado” (1994).

No entanto, existem procedimentos da pintura que João Cabral procurou plasmar de modo ora empobrecido, via da figurativização, ora ousado e rico, como na busca da bricolagem.

O chapéu e os pássaros de Magritte trafegam por alguns poemas:

Tu os completa e os transcendes
 Tu és absolutamente revolucionária e criminosa
 Porque sob teu manto
 E sob os pássaros de teu chapéu
 Desconheço a minha rua
Dois estudos

Frutas decapitadas, mapas,
 Aves que preendi sob o chapéu,
 Não sei que vitrolas errantes
 A cidade que nasce e morre
 No teu olho a flor, trilhos
Composição

No segundo texto, Cabral usa o ritmo e os recortes sintáticos para construir a composição da pintura, como se emulasse o método pictórico pelo sintático. Mas de uma forma ainda ensaiada, ao fundo, já é possível antever um poeta saindo de premissas referenciais ainda encharcadas pelo visual e indicando um caminho poético sólido que viria a consagrá-lo.

Para os postulados desta tese, quando Cabral se aproxima de procedimentos específicos de sua poética no que concerne ao uso semissimbólico, indicial e icônico da palavra, bem como a busca da transmigração semântica por cenários e contextos implantados, evocando a palavra como sinal objetivo dos seus poemas, ele passa a evoluir sobremaneira acima do rol médio dos poetas de sua geração, caminhando alguns passos para o futuro por meio de algumas destas técnicas.

Pedra do Sono já apresenta alguns indícios destas técnicas, a exemplo dos versos de “A porta”.

Como interrogassem sobre a ...?
 A mulher falando no escuro:
Levitações elefante até-logo;
 O sol na fronte não desaparecia

O sentido do texto está escamoteado por um intrincado jogo semântico de trocas e correspondências, elipsando os significados e projetando os significantes e suas homologias, a exemplo do signo **elefante** que, em processo de tensão leve x pesado, transmigra semas contextuais categorizando um tipo específico de situação, sublimada pelo leitor. Ele acaba por agir como um clasema, que ao determinar o *qualis* de levitação, ou seja, um sentido específico para esta leveza implicou em uma categoria da forma visual, forçando a ação do semissímbolo. Outros signos dialéticos também atuam, como o “escuro” e o “sol”, que pode proporcionar derivativo em escuro x falar.

Ao fugir da mimese eventual da realidade, o procedimento pré-simbólico dá um salto de qualidade no texto. Este tipo de procedimento complexo com a linguagem acaba por ser uma guia de construção poética no que chamamos de literatura moderna, principalmente aquela inaugurada e teorizada por Baudelaire, e pensada e praticada por grandes poetas / pensadores, como Valéry e Mallarmé, cujos trabalhos valoraram a poesia ao seu caráter de desautomatização da língua.

É o diabo no corpo
Ou o poema
Que me leva a cuspir
Sobre meu não higiênico
(A Paul Valéry, O Engenheiro, 1945)

Paul Valéry, em seu ensaio *Poesia e pensamento Abstrato*⁵¹, coloca em discussão o que ele chama de Poesia como “Linguagem dentro de uma linguagem”. É como se os discursos internos, quase prontos do poeta, além dos próprios discursos receptivos dos leitores, não fossem simplesmente uma combinatória fácil e previsível ou de simples conjectura. É como se nesse processo todo em que o artista “inspira” o leitor, usando as próprias palavras de Valéry, existissem um jogo maior e mais complexo, onde a junção de palavras, levando em conta a própria complexidade delas mesmas, somadas às das outras, formassem uma infinita somatória improvável de dificuldades, sentidos e possibilidades. (VALÉRY, 1991).

Cabral, grande leitor e seguidor do teórico poeta francês, edificava seu trabalho artístico levando em conta a máxima de que o poema é feito de palavras, e não de ideias. Ainda debruçados sobre “Poesia e Pensamento Abstrato”, não

⁵¹ VALÉRY, Paul. Poesia e Pensamento Abstrato. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

poderíamos jamais esquecer a deliciosa história contada sobre Mallarmé e o famoso pintor Francês Degas.

Degas às vezes fazia versos, e deixou alguns deliciosos. Mas constantemente encontrava grandes dificuldades nesse trabalho acessório de sua pintura. (...). Um dia disse a Mallarmé: “Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de ideias...” e Mallarmé lhe respondeu: “Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com palavras”. (VALÉRY, 1991, p. 207-208).

Mas o signo seminal que se vê em “Pedra do Sono”, germina em “O Engenheiro (1945)”. Uma evolução natural das imagens soltas e conectadas ao inconsciente, que se justificavam aparentemente pela justaposição e contextualização dentro da veia surrealista, agora não precisa mais do seio onírico para existir. Cabral já passa a compreendê-la como unidade de construção, tal qual já citado por Gonçalves (1986), como um sistema modular. Logo, a poética cabralina passa a compreender e utilizar a palavra de modo mais potencial, aproveitando conexões possíveis e construídas artificialmente por meio da liberdade móvel da palavra.

Esta intensa força provocativa de libertar palavras de contextos naturais e reutilizá-las em situações inusitadas, dão um lastro semântico amplo e propiciam um diálogo interessante também ao nível significante da palavra.

A bailarina feita
De **borracha** e **pássaro**
Dança no pavimento
Anterior ao sonho
(A Bailarina, O Engenheiro)

No agrupamento de materiais ou natureza material de construção da coisa, a borracha se constitui como substância de ser. No entanto, o pássaro não se constitui de substância de ser algo. Logo, semioticamente é necessário efetuar a seguinte pergunta: o que quer o poeta da palavra pássaro? O que ela pode doar ao signo bailarina que cria poesia? Vejamos ainda:

Da diária e lenta
Borracha que mastigo
Do inseto ou pássaro
Que não sei caçar

A mobilidade da palavra e sua libertação semântica é tão forte e violenta que Cabral arrisca a coerência do campo aparente em prol da coerência semântica profunda, buscando, nas profundezas semióticas, os conectivos mais sublimes.

Em seu feixe de possibilidades, a *borracha* pode e age como semissímbolo e não como metáfora ou símbolo. Ela tem mais a oferecer em sua porção significante, de existência enquanto dicionário, do que símbolo poético. Transmigrando semas aos objetos do poema, tanto a contaminação do texto pelo seu caráter de “movimento”, que a borracha traz em sua natureza real e denotativa, e a confluência de semas que levam ao “artificial”, “não-natural”, “não-humano”, mas também, euforicamente, ao “plástico”, em contraponto à mineralidade da pedra.

Desse jeito, também o pássaro que rege um tipo específico de balé, ou um tipo de movimento, ou leveza é possível de eclodir quando levamos em conta seu paradigma semântico / semiótico de representação.

Nota-se que o ritmo de “O Engenheiro” está mais direto e binário. As adjetivações e predicções estão objetivas e contundentes, sem as prerrogativas surrealistas do sonho. Agora, Cabral não lida com imagens por si, ele passa a lidar com coisas, signos comunicativos que possuem amplitude visual e sonora e não imagens insólitas.

As nuvens são cabelos
Crescendo como rios
São os gestos brancos
Da cantora muda

São a morte (a espera da)
Atrás dos olhos fechados
A medicina branca
Nossos dias brancos

Na primeira estrofe já é possível antever unidades indiciais, projetando marcas espaciais típicas da poética cabralina. A contiguidade entre *nuvens* e *cabelos*, perpassando pela figura geométrica, linear e progressiva do **Rio**, tal qual uma unidade métrica da escrita, sempre reiterada e coisificada pelo poeta.

A isotopia “branco” irrompe, projetando cromaticamente um “estar” no poema, proporcionando uma leitura sublimar a partir das unidades tensivas entre morte x espera, nuvens x branco. O uso semiótico de um termo, que se reitera no transcorrer do texto, demarca pontos de referencialização isotópico caros aos arranjos semióticos, que sempre são muito bem propostos em caráter de cores,

espacializações, climas e ambientes. No entanto, existe suspeição referencial em Cabral, uma vez que seus usos sígnicos são minuciosamente elaborados. Mas o ritmo de chofre, rápido e cortante, não deixa dúvida da espécie de dicção proposta dentro das inovações poéticas do livro em questão.

No poema “A mulher sentada” “Mulher sentada / Tranquila / na sala, como se voasse”, o que parece um prelúdio de “Sobre o Sentar / estar no mundo”, não tem a mesma propositura do segundo, mas já traz em seus poucos versos reflexões intertextuais interessantes, refletindo e refratando uma mulher que lembra a esposa de Armando em “A imitação da rosa” de Clarice Lispector, ou mesmo a mulher entre a Realidade e a imagem de Manuel Bandeira ou quadro de Magritte.

Como em a “A Mulher sentada”, que não deixa de ser um poema com tessitura temática, poucos textos evocam temáticas pela temática. Na verdade, os poemas, como que códigos sobre códigos ou linguagem da linguagem, estão debruçados, esquadrinhando, esmiuçando e propondo, milimetricamente, uma poética, ou seja, um fazer poema. Seja em textos explícitos de pedagogia clara, sejam textos dedicados que procuram emular o fazer poético do dedicado, como também aqueles textos metacríticos codificados, que necessitam da acuidade crítica para recepcioná-los.

No primeiro grupo está o texto “O Poema”, que discute, por meio de sinais disfóricos e judicialização negativa, determinado o contexto da criação verbal “o papel nem sempre / é branco como / a primeira manhã / é muitas vezes / o pardo e pobre / papel de embrulho” ou “A lição da poesia”, onde novamente o signo do papel em branco ou da folha de papel, circunscreve a espacialidade material do poema, chamando a atenção para a sua face significante formal. Muito da economia formal atribuída ao poeta pode ser entendida por este texto, nos versos:

E as vinte palavras recolhidas
Nas águas salgadas do poeta
E de que se servirá o poeta
Em sua máquina útil

Vinte palavras sempre as mesmas
De que conhece o funcionamento
A evaporação, a densidade
Menor que a do ar

As vinte palavras, sempre as mesmas, reverberaram no discurso dos pensadores do concretismo. Quase que como um poema manifesto, a lição da

poesia é mais do que a lição do poema. É a lição do elemento abstrato do texto, aquele elemento que não está nos domínios soberanos da racionalidade e nem do inconsciente, pois dialoga com os dois; nem tampouco no domínio do poeta ou tão somente do leitor. É o sublime do texto ao encontrar seu propósito. É quando a poesia encontra seu porto e lança sua âncora por sobre o pouso seguro do texto exato.

Além disso, as exatas vinte palavras, as mesmas, aquelas poucas, economicamente fazendo funcionar as mesmas engrenagens, o mesmo sistema onde cada peça tem sua função, exatamente o sistema modular, de engrenagens que têm as medidas exatas e as formas exatas, caso contrário não se encontrariam e exerceriam sobre si a força necessária para produzir poesia. É o agradecimento à influência de Le Carbusier, em sua máquina de morar, e agora “*machine à émovier...*”. Esse minimalismo e uso arquitetado do verso, bem como a economia formal, vão encontrar ressonância no futuro, em discursos poéticos da década de 80 e 90, ora pastiches determinados pela inovação gráfica, de um Arnaldo Antunes ou Paulo Leminski, ora em discursos *brincolage*, às vezes perigosos, como de um Carlito Azevedo ou mais depurados, como em Paulo Henriques Britto.

Mas sempre Valéry⁵², quando afirma que a palavra ao ser encarada, pensada e interrogada, longe de seu uso normal, mostra-se um universo inteiro a descortinar. Desta feita, essa economia formal é apenas um despiste para um mergulho qualitativo no trabalho depurativo destes poucos, mas universais ingredientes.

Tanto é interessante observar a presença sempre reiterativa de alguns signos dispostos e salpicados no corpo da obra cabralina, como o signo “laranja”, que surge em dois ou três poemas de “Pedra do Sono”, e ressurgue em “O Engenheiro”, totalmente revigorada e ressignificada, pronta para um novo enfrentamento semântico.

No espaço jornal
A sombra come a **laranja**
A laranja se atira no rio
Não é um rio, é o mar
Que transborda de meu olho
(Espaço Jornal, Pedra do Sono)

Os poemas eram transcritos por toda a comunidade.
Às refeições os soldados os tinham sob os pratos
Muito interessante a guerra! O sr poderia me dar uma explicação
Para que todas essas **laranjas**?

⁵² Poesia e pensamento abstrato. Op. Cit.

(O regimento, Pedra do Sono)

No fim de um mundo melancólico
Os homens lêem jornais
Homens indiferentes a comer **laranjas**
Que ardem como sol
(O fim do mundo, O Engenheiro)

No segundo grupo dos poemas metacríticos, estão àqueles dedicados a poetas como Carlos Drummond de Andrade e Paul Valéry. Em certa medida, ambos os textos emulam a estética do poeta homenageado, seja tematicamente, seja estruturalmente. No poema de Cabral, a premissa niilista de Drummond é caracterizada pela negação limitadora evocada pela figura do *guarda-chuva*, “não há guarda-chuva / contra o poema”. Na tensão do *contra*, estão todas as outras tensões, talvez as mesmas de “Elegia 1938”, texto elogiado e publicado por Drummond em seu livro “Sentimento do mundo”. “À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze / ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas”.

O prosaísmo reiterativo Drummoniano pode ser recolhido em fragmentos, na dicção também reiterativa do poema cabralino. Seu desdobramento e repetição dos versos iniciais conduzem à mudança da identidade temática de cada estrofe, organizadas argumentativamente da seguinte forma: *poema, amor, tédio, mundo e tempo*.

Por fim, encerrando a última categoria de poemas metacríticos, temos um grupo de poemas cifrados que exige a decodificação de sua liturgia poética. Um deles é “Pequena ode Mineral”.

Procura a ordem
Que vês na pedra
Nada se gasta
Mas permanece

Pesado sólido
Que ao fluido vence
Que sempre ao fundo
Das coisas desce

Procura a ordem
Desse silêncio
Que imóvel fala
Silêncio puro

A partir da premissa do mínimo e do condensar o trato com a unidade, que seria na poética a palavra, e no poema a pedra, permite singularizá-la, de tal modo,

que é possível quase elogiá-la, assim como a loucura de Roterdã, tendo como bases a construção de uma nova sintaxe e justaposição dos elementos, buscando as formas seminais. “que sempre ao fundo / das coisas desce”.

Esta forma seminal é quase que a palavra em estado de dicionário, e não em estado de poema. Além disso, em estado de coisa ou ontologicamente estado de existência, tão somente “que imóvel fala”. Mas esse estado de coisa abriga uma lógica, uma coerência, que é inerente ao próprio signo expressivo: “(...) procura a ordem / que vê na pedra”.

Ao diminuir a intensidade poética das palavras e contrastá-las com coisas, Cabral desce rumo aos elementos primitivos, como se também quisesse reduzir o peso conotativo da palavra, e busca os elementares, o que enseja o mineral, nesta sua lógica poética ou como já denunciada, sua não lógica poética aparente. Logo, uma ode mineral é um autoexplicado processo de decodificação dos pilares do fazer poema.

A pedra que é seu demiurgo, entre “a desordem da alma”, só vê lógica no silêncio seguro da comunicação da pedra. No trecho: “desse silêncio / que imóvel fala / silêncio puro” é possível verificar este silêncio. Esses silêncios lembram a dicção da pedra, a ser trabalhada em “A Educação pela pedra”, que é senão a própria dicção de Cabral: árida, cortada e entrecortada, seca, nua e insólita.

Por fim, fechando o ciclo dos poemas que se discutem em “O Engenheiro”, deixamos para o final o que se considera um manifesto dentro de sua poética. Para a nossa tese, sem sombra de dúvidas, abre as reflexões da filosofia da linguagem que permeiam sua obra.

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

A ideia de confinamento enquanto ato de tornar artificial o sinal poético não é caro ao poeta. A noção de espaço livre e natural, não em posição idílica, mas simplesmente como espaços amplos e abertos, é cenário onde os signos podem e devem se localizar entre si, comunicando semanticamente e se inter-relacionando sintaticamente de modo simples e claro.

A atuação da natureza sobre a matéria do poema consagra a poesia que dele emana. É como se ela decantasse naturalmente de qualquer objeto, desde que lhe encontrado os segredos. No fragmento seguinte, verificamos tal premissa: “a luz, o sol, o ar livre / envolvem o sonho do engenheiro”.

Por conseguinte, a racionalidade ou intervenção cerebral do poeta também exercem sobre a matéria poemática efetivação para a criação da poesia. Essa intervenção cerebral é disposta no poema em signos icônicos, como nos versos em que descreve “esquadros”, “lápiz” e o “papel” enquanto ferramentas, objetos do fazer. Além desses materiais, a atuação da razão e do pensamento enquanto forma de construção do poema deixa claro e latente a tensão entre o pensar a poesia e o sentir, na eterna dialética entre os motivos e elementos que levam à escrita.

Como dialogado em sua “Prosa”, Cabral segura a flâmula do ato de pensar a poesia da mesma forma como pensa o seu trabalho e o seu texto. Mesmo que a função tautológica da subjetividade artística nunca seja desmerecida, assegura-se que o nascedouro dos temas, intempéries, figuras e motivos que levam à escrita, mesmo que subjetivas e oriundas de um ser e de uma vivência estritamente particular, ainda assim são material claro e objetivo, factível e possível de simulacros claros. Desse modo, temos nesse binômio uma correlação mais do que interessante de entendimento poético: “o engenheiro **sonha coisas claras** / o engenheiro **pensa o mundo justo**”.

Como afirmou Ferreira Gullar (2005), Cabral “(...) exclui de sua linguagem tudo o que convencionalmente se considera poético (...) essa exigência somada a uma lucidez comovida, faz de João Cabral um poeta inconfundível e raro”.

De onde vem a segurança em afirmar que a poesia irrompe da palavra despoetizada ou desestabilizada de seu ritual litúrgico da literatura de tradição? E se mesmo assim a poesia ainda vive, nos escombros ou nos cenários de obras, nos campos abertos e livres, nas pedras, desertos e areias simples, qual o segredo?

Tal como um edifício, a poesia: “A água, o vento, a claridade / De um lado o rio, no alto as nuvens / **Situavam na natureza o edifício** / Crescendo de suas forças simples”.

O poeta encena uma poesia que “cresce de suas forças simples”, e mais nada. E o segredo deste crescimento não está tão somente no “acaso”, o mesmo discutido na “Fábula de Anfion”. A poesia cresce porque é edifício. E como tal, tem sistema e forma para crescer, degrau a degrau, construída em versos pequenos, cimentado por um ritmo, palavra a palavra, tecendo uma manhã. O edifício é um organismo, que dadas as suas prerrogativas básicas, uma boa laje e uma boa estrutura, pode e deve subir, andar por andar.

3.2 “Educação pela Pedra” (1966) - Bifurcados de ‘Habitar o tempo’ – Categorias de Espaço e Tempo

A escolha de “Educação pela Pedra” (1966), como obra de maior representatividade para a presente tese, irrompe do caráter pedagógico que grande parte dos poemas deste livro tem em face da missão de ensinar ou teorizar (no amplo lastro de sua poesia crítica) sobre o projeto de referencialidade que lança tentáculos sobre o poema de 80 e 90.

No livro, é possível identificar as referências acerca dos fundamentos do ícone, semissímbolo e mobilidade sígnica que proporcionam a tônica antilírica cabralina. Não é um simples projeto de valorização da técnica; é a elevação da técnica em busca da simbiose entre matéria e efeito de sentido, procurando a sublimação do significante para promover literatura em nível maior.

[...] não é um poema de representação, mas de presentificação da experiência através da palavra. Quer dizer: fazendo valer, para a estruturação do texto, antes esta do que aquela, a linguagem da poesia é, simultânea e necessariamente, a poesia da linguagem. (BARBOSA, 1974, p. 145)

A pertinência de Educação pela Pedra, por seu nascimento posterior a 1956, ou seja, depois do epicentro dos terremotos promovidos pelos manifestos concretistas, a torna paradigma para o entendimento do fazer poesia “com e pelas palavras”, entendendo que existe uma axiologia e metafísica a partir da palavra nua, que irrompe de seu potencial valor de correspondente ou correlativo objetivo, como afirmava Eliot (1992).

Os concretistas, ao fazerem uso de novos suportes e interfaces, promoveram a integração da literatura com os outros campos tecnológicos da linguagem, evoluindo as possibilidades sincréticas (PIETROFORTE, 2011). Por outro lado, Cabral possibilitou, em *Educação pela Pedra*, um laboratório de experiências estéticas e poéticas dentro da palavra, a mesma e velha palavra, declarada pela crítica como “esgotada”, e que se renova ao ser “proferida” de dentro para fora em seus versos.

Esse esmiuçar e “proferir” o que a palavra tem de dentro, em processo centrífugo, tem a raiz na denotação, ou seja, na existência singular de uma base semântica a ser explorada. “Ora, é precisamente este processo de submissão do texto a um tratamento de radicalização denotativa e, por isso mesmo, antilírica, que constitui o projeto-definição dos poemas reunidos em “*A Educação pela Pedra*” [...]” (BARBOSA, 1974, p. 145).

Pelo dito acima, uma das formas usadas como experimento do amplo projeto denotativo de Cabral, sinalizando o caminho de um signo poético e seus atributos é o uso das categorias espaço / tempo como suportes significantes.

Uma poesia antilírica e seca, como a descrita em “*Educação pela pedra*”; seu magistério mudo, intrínseco; seus ensinamentos silenciosos, emanados apenas da existência; uma poética ôntica, onde o existir da face significativa não projeta significação; apenas o isto, a coisa e dimensão pura das categorias tempo e espaço. Assim, por esta ótica do mudo, do condensado, do enxuto, poderíamos nos aproximar da referencialidade por meio das categorias supracitadas (tempo e espaço).

O signo cabralino mostra-se de uma forma niilista frente aos significados, ou seja, em busca do mínimo. Os sinais do menos e do silêncio são seus vetores.

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.

Ao enxugar o signo propondo uma unidade liberta do símbolo, da carga própria cultural, que mesmo evitável ainda insiste em aparecer na interpretação poética, Cabral “des-semanticiza” suas unidades, propondo um processo inverso de modulação. Em vez de a palavra avançar rumo ao abstrato e individual do interpretante, aqui entendido como sujeito de leitura, ela se propõe *significante*,

falando ao nível do referencial, daquele universo que o próprio significante possui, ou seja, suas formas e categorias primárias.

A carnadura concreta do significante se configura a partir de categorias estruturais básicas que remontam a tensão essencial, neste caso, uma analogia entre o tempo e o espaço é possível, justamente por serem categorias que integram um sistema nuclear. Assim, ela não busca a correspondência semiótica no *interpretante*, este supersigno da poética e da individualidade da leitura, mas sim no objeto, no referente, onde ela encontra paradigmas de correlação. É quase um correlativo objetivo, onde a subjetividade se expressa nas coisas, nos objetos e na referencialidade.

Logo, em vez do signo pluralizar rumo ao símbolo, onde a leitura do interpretante se consolidaria com a carga cultural e semântica própria desta terceiridade, ela se volta para o objeto, rumo à origem natural, ao referente, (olhando pelo ângulo da linguística saussuriana).

Essa coisificação amplamente discutida pela crítica cabralina (PEIXOTO, 1984; BARBOSA, 1974) é a forma de relacionar o produto poético da escritura com uma nova forma de designação, substituindo o símbolo pelo ícone, o que seria uma forma de substituição das formas plenas pela semantização simples e pura; o produto deste processo pode ser encontrado no uso de categorias especiais, como a de espaço. A espacialidade e a potência do semissímbolo também foram trabalhadas em textos recentes, a exemplo de Diana Junkes Toneto (2009), e Aguinaldo José Gonçalves (1994).

O que o mar sim aprende com o canavial,
A elocução horizontal de seu **verso**

O poema “O Mar e o Canavial”, nos versos acima, subverte a ideia preconizada de traços sêmicos do “mar” enquanto paradigma simbólico; o “mar” passa a funcionar em sua espacialidade; a linha divisória da terra e da água, sua territorialidade. Assim, este signo poético, tal qual a pedra que não boia em “Catar Feijão”, aquela pedra necessária ao estranhamento tão caro, chama a atenção para o visual, para a forma fluida plena, aquela que importa mais ao poeta-pintor.

Dialogar com as formas fluídas e plenas, quase primárias, imprime o efeito de esvaziamento que tanto interessa ao signo poético cabralino. Esse esvaziamento

que trata o signo poético como uma unidade de medida e indício espacial tem a referência como lastro.

Em sequência à análise ao poema supracitado nos versos:

*o avançar em linha rasteira da onda;
o comedimento do latifúndio do mar,
que menos lastradamente se derrama;*

Incita-nos a efetuar uma alusão categórica entre o mar e o latifúndio, atuando em linha, territorialmente, como dispostos em um mapa, observados de cima. O cenário poético se constrói nas linhas, determinando as formas de atuação de cada força, comunicando-se por categorias, isto é, a presença do latifúndio de cana e do mar, agindo tal quais forças se manifestando, atuando em espaço.

Esta comunicação espacial acaba por utilizar elementos plenos, como a horizontalidade e verticalidade, liberando o signo de sua carga simbólica, tornando-o ícone. Esse processo de transformação do símbolo em ícone é o procedimento contemporâneo de composição de busca da poética literária. Firmado pela semiótica e elencado por vários autores, entre eles Pignatari e Octavio Paz, o *ícone* (Peirce) tem a designação de se comunicar com a referencialidade, aqui traduzidas semioticamente por categorias como espaço, até o momento. O projeto da modernidade nega o símbolo, castrado pelo desgaste natural da cultura poética, da tradição semanticista exagerada e pelos arquétipos e clichês poéticos.

Em Educação pela Pedra (1966), alguns poemas tratam claramente desta categoria dimensional: a horizontalidade e a verticalidade. Em “Uma Mineira em Brasília”, se lê:

Aqui, as **horizontais** descampinadas,
farão o que os **alpendres** sem ânsia,
dissolvendo no homem o agarrotamento,
que trouxe consigo de cidades câibra.

Esta horizontalidade icônica celebrará o pacto imaginário de Brasília, de sua planície e planificação. Utilizada de maneira célebre na estrofe:

Aqui, as **horizontais** descampinadas
farão o que os alpendres remansos,
alargando espaçoso o tempo do homem
de **tempo atravacando** e sem **quandos**.
Mas ela já veio com a calma que virá
Ao homem daqui, hoje ainda apurado;
Em seu **tempo amplo de tempo**, de Minas,

onde os alpendres espaçosos, de largo.

Por mais que exista uma dialética entre Minas e Brasília, o que vemos nesta estrofe, que permanece imutável, é o embate entre espaço e tempo, quase que se inter cruzando em essência, onde o tempo se permite abrir, espacialmente, em vazio ou aberto, como uma categoria que se cruza, construindo um templo espacial, onde persiste, reside.

O cruzamento de categorias se dá pela própria escolha de adjetivos: como em “tempo **amplo** de tempo”. Amplo dialoga com espaço, está em seu paradigma poético. Nesta função, ele determina qualificativo ao tempo, determinando sua espacialidade, como o espaço do tempo ou o tempo do espaço.

Esta percepção de tempo enquanto espaço firma-se no verso “**alargando espaçoso** o tempo do homem”. A reiteração destes qualificadores amplifica a tese acima exposta, desta mescla entre tempo e espaço.

Em tempo, a ideia em que persistimos é da interrupção da efetivação do signo frente ao seu significado, mantendo apenas seu significante ativo, é na verdade a “potência” do signo que tem no semissímbolo uma expressão exemplar. Para isso, a referencialidade fica contundente, pois é o meio que leva à exploração da imitação da forma, uma vez que reproduz processos e não temáticas.

Esta busca de retorno ao marco zero da escritura, neste processo de esvaziamento do signo, ocasiona um caminho já adotado pela pintura, como em Mondrian e Kandinsky. Ou seja, a busca de categorias básicas para elaboração do constructo artístico, uma tentativa de constituir um novo pensamento ante ao objeto estético ou uma nova epistemologia sobre sua aceção e crítica.

Cabral dialoga muito bem com estas categorias, que neste tópico definimos como espacialidade e temporalidade. Principalmente em “A educação pela Pedra”, estes registros ficam contundentes.

No poema “*Bifurcados de ‘Habitar o tempo’*”, parte-se do princípio que a temporalidade cabralina age como signo de visualidade representativa, funcionando pela sua forma referencial básica: sua noção visual. Como também funciona como categoria filosófica de discussão, pelo “espelhamento” a que se propõe em se descobrir. Na analogia da Caatinga com o Deserto, a sua diferenciação: o Deserto que liberta pelo “vazio”, vazio sem espaço e livre. O vazio “*vidro igual ao do que não existe*”; veja que o “vidro”, icônico, exala seu leque de semas, enquanto que a

Caatinga é um espaço vazio, preenchido, coisificado, “e a ideia-fixa: com seu vazio em riste”.

O vazio do deserto, sua espacialidade, permite a existência da imaginação, pois o vazio de modo literalmente espacial não veda a atenção, permite-se viver em imaginar, o que para esta poética é habitar-se, existindo.

Por outro lado, o vazio da Caatinga é um falso-vazio, é um castrar a imaginação, “um vazio em riste”, imperativo e opressor, um “des-vazio”, que vazio em forma, preenchido em essência.

embora um deserto, a Caatinga atrainha,
até a imaginação; **não a deixa livre,**
para deixar-se ser: a Caatinga a fere

Esta dualidade dos “vazios” incita a refletir a possibilidade da forma plena em condições visuais e diametrais, de perspectiva e profundidade entre os símbolos Caatinga e Deserto, como também figuras filosóficas de reflexão e imaginação, bem como autoconhecimento, visíveis no fragmento: “*Habitar o invisível dá em habitar-se*”.

Cabral incita a aproximação das formas referenciais, buscando o literal como forma ou potência de forma: não falar das coisas, mas deixar que as palavras contaminem as outras, fazendo funcionar seu discurso-rio, como o faz utilizando os signos “vidro” e “transparente” no poema analisado. Esta contaminação ou potência de contaminação é o que ele mesmo afirma em seu poema célebre “Catar Feijão”. Não é propriamente a presença belicosa do “[...] *grão imastigável, de quebrar dente*”, mas a possibilidade de sua presença, o que antecede, o silêncio que precede a fala:

obstrui a leitura fluviente, flutua,
aça a atenção, **isca-a com o risco**

Didaticamente, o poema “*Os vazios do Homem*” instaura a dimensão real do uso da categoria espaço em sua poética, apontando para a dubiedade das dimensões filosófica / reflexiva e a dimensão formal, esta última mais cara à análise que fazemos.

Não motivados pela interpretação filosófica gratuita, a ideia da forma e de seu preenchimento é totalmente visual e diametral, engendrada pela perspectiva icônica dos signos da uva, saco e esponja. Esses signos funcionam como ícones por sua natureza formal, literal, deixando de lado qualquer peso semântico, buscando sua

arquitetura formal, sua perspectiva visual mais cara ou sua essência poética: “cachos de bolha, de não-uva”.

Esta prerrogativa de termos em um Vazio “vazio” e um Vazio “não-vazio”, acaba por situar a psicologia da composição cabralina em seus intentos visuais. Como uma busca de atingir o átimo da pintura no verbo, ele procura nas coisas em si (signos referenciais) sua potencialidade de representar o que quer pelas próprias formas.

Os vazios do homem não sentem ao nada [...]
Os vazios do homem, esse vazio cheio (verso 9)
Os vazios do homem, ainda que sintam
a uma plenitude (gora mas presença)
contêm nadas, contêm apenas vazios

Acima, a discussão sobre o “vazio” / “não-vazio” do próprio signo “Vazio” proposto pelo poeta. Mais uma categoria espacial de representação do que um conceito ôntico definido. Abaixo, o uso da referencialidade para incitar a “demonstração visual” dos vazios e suas possibilidades. Para tanto, o uso do signo “esponja” em toda a sua configuração formal.

O que a esponja, vazia quando plena
incham do que a esponja, de ar vazio
e dela copiam certamente a estrutura

Em “*Habitar o tempo*” a categoria se desdobra na multiplicidade do espaço, impondo-se como forma. O próprio verbo do título insinua a contraposição / justaposição espaço / tempo, prevendo a ação de morar sobre a categoria temporal. Esta ação de *estar em* é mais relevante do que *estar quando*, uma vez que adornado e emoldurado pela espacialidade do tempo “você está nele”, presentificado.

A forma espacial do tempo é uma maneira poética de torná-lo representativo em um projeto de referencialidade; mais do que torná-lo abstrato, é preciso torná-lo material, contível e plástico.

e como além de vazio, transparente
matar o tempo, **enchendo-o** de coisas
em vez do deserto, ir viver nas ruas
onde o **enchem** e o matam as pessoas
pois como o tempo ocorre **transparente**
e só ganha **corpo** e **cor com seu miolo**

Esta materialização do tempo e sua formalização e dimensão plausível, nada mais é do que o uso da referência em sua forma plena, naquilo que o designado é materialmente realizado, buscando o objeto e não o supersigno (interpretante).

O ápice desse uso categórico, se pudermos afirmar isso, se dá em “Fábula de um Arquiteto”. Neste poema, se conjuminam várias discussões aqui elencadas quanto ao uso das categorias puras, espaço e tempo.

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender

O signo “porta”, aqui utilizado pelo prisma do arquiteto, não pode simplesmente designar o símbolo porta, mas acima dele, aquilo que ela potencializa e representa em semissigno, o “aberto”, o seu ato em si de existência. Logo, o poeta cria um processo de modalização que podemos chamar de sobremodalização, pois evidencia o nível semântico mais elementar, o mais essencial, quase que o *design* do signo “porta”, seu semissigno “aberto”. Este é que deve se comunicar, pois o aberto é categoria elementar, até mesmo em relação a não-casa. O aberto é o semissigno que desenha a forma no signo comum, que torna mais profundo o pensar o texto, tomando de assalto com um processo de composição inconfundível.

nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas **exclusivamente portas e teto**;

Eis aqui uma espécie de profissão de fé da poética cabralina. O *seu adensar concreto* é, além de tudo, um processo de contiguidade e complementação *indicial*, onde os signos complementares indicam o subsequente e o outro, constituído a partir da representação final do sistema semiótico. Uma “casa” de portas e teto, índices deste processo de reestruturação mental do intérprete para alcançar o sentido, que por vezes não é gratuito: não é a casa, é aquilo que a casa tem de forma limítrofe, de forma essencial e diametral.

Discutindo este processo de formação indicial dos signos poéticos, o poema “Fábula de um Arquiteto” acaba exercendo uma função metapoética de discutir claramente o processo de composição da poesia cabralina, incitando a aproximação com várias nuances da poesia indicial contemporânea e sua busca pelo significante ou o trato especial com este significante, como bem afirma Aguinaldo Gonçalves (2010), “Friccionar o significante para explodir sentidos”.

A poética do Arquiteto Cabral, feita de fragmentos indiciais, em sua forma pura de significante, evocam os sentidos a partir do “mínimo falar”, da fala econômica do “sertão”, sua dicção de pedra.

Daí porque o sertanejo fala pouco
As palavras de pedra ulceram a boca

O aprisionamento do signo ao seu sentido ou ao sentido proposto, como aquele que requer um interpretante ou significante com obrigatoriedade de significado arbitrário, é visão reduzida para a poética de um Arquiteto. O poeta é aquele que leva ao *lugar-tudo-nada*, onde as coisas estão em posição de “estar”. Ou seja, em estado de potência, pois tudo está designado ali. “*O arquiteto: o que abre para o homem*”. E neste passear pelos campos abertos da linguagem, quase que um deserto de alpendres e nadas, a poética vai se desenhando a partir de signos-índices, designando (desenhando verbalmente), por meio sempre dos signos-onde e nunca pelos signos-contras ou signos-fim, porta de abrir e não de fechar. Em outras palavras, os signos levam a necessidade de complementariedade por parte do leitor, tendo em vista que eles apenas designam o início e não o todo.

Portas **por-onde**, jamais **portas-contras**;
por onde, livres: ar luz razão certa

A leveza com que o processo de modulação é constituído nesta obra chamada “A Educação pela Pedra” é quase que contrastante com a dureza com que o léxico poético da obra se fundamenta, principalmente como manifestação semântica e icônica, tópico que veremos a seguir.

A leveza da *tela tecido balão*, que com o sopro sobe ao céu e se transforma em manhã (Tecendo a manhã), coaduna com o pequeno e frágil fio de água que conduz soluçante à vida do discurso-rio (Rios sem Discurso).

É inegável que a modalização empreendida por Cabral busca, por meio de categorias espaciais e temporais, o referencial pleno, a forma básica que se comunica pelo significante e não pelo significado.

Lexicograficamente, vários poemas de Educação pela Pedra tratam de termos que levam às categorias já citadas. Palavras como “Horizontalidade”, “Alpendre”, “Linha rasteira”, “Verticalidade”, “profundidade”, etc.

A próxima etapa deste capítulo é tratar das escolhas lexicais de Cabral que remetem, lato sensu, ao contexto de referencialidade, pois implica tanto em escolha

pela sonoridade, quanto pela plasticidade dos termos. Modernamente, podemos também analisar que certas escolhas cabralinas se dão em função do necessário uso de ícones e índices, que sempre atuam como elementos semissimbólicos ou semissignos, termo empregado à deriva deste trabalho, com base na semiótica francesa.

3.3 “A de Poética, sua carnadura concreta”: Signos e Semissímbolos

A referencialidade cabralina também é expressa na forma do poema como uma unidade de sentido, utilizada em sua porção denotativa, explorando características físicas, virtualmente tácteis, como expressão da aplicação de um sentido ontológico, próprio do valor comunicativo do vocábulo (signo). Ela é uma categoria de expressão que passa a dialogar com outras categorias, perfazendo o próprio caminho do semissímbolo, conceito e aplicação amplamente estudado por Pietroforte (2011), nas poéticas concretistas e que pode ser tocado em sua definição como: “[...] a semiose se estabelece como uma relação entre uma categoria do significante e uma categoria do significado, relação necessária entre categorias ao mesmo tempo indefinidas e fixadas num contexto determinado” (GREIMAS, 1981, p. 116)

Cabral propõe, especificamente no poema “Aguilhas”, o estabelecer de uma sistemática isotópica que remonta o processo de criação e replicação dos semissímbolos na esfera do poema. O que na verdade irrompe de um processo de especial modulação⁵³ dos signos poéticos. A partir de uma categoria de conteúdo e significado, disposta em vários signos simbólicos como “agulhas”, “metal”, “duralumínio”, “zinco”, “areia” e “lixo”, potencializadas por uma gama de *índices* que conduzem às ações tácteis, tais quais “padece”, “fundido”, “amolada”, “vaporizadas”, “desinfetante”, “fumigando”, passam a funcionar não de forma verbal, mas de forma evocativa, transacionando ideias icônicas sobre as coisas do poema, a exemplo de “agulhas **da luz**”, “ácidas”, “azulado”, “duro” (duas vezes), “vaporizadas”, “brilho”, “cítrico”, que culminam no processo de modulação arquitetada, onde o uso reiterado destes signos (isotopia), buscando a porção de seus significantes, construa elos

⁵³ GONÇALVES, Aguinaldo José. **Signos (em) cena**. Ensaios. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

semânticos especiais entre as unidades expressivas desta linguagem, cimentadas pelos semissímbolos remontados e virtuais: /atrito/, /táctil/, /contato/, /concreto/.

Pelo potencial uso dos signos, que de maneira discursiva convencional aparentam estar desorganizados (o que só evidencia o uso não pela face do significado, mas sim pela ótica do significante), é construída a teia de inter-relações em um nível superior de sintagmas, aqueles formados pela categoria significante “no friccionar dos significantes” (GONÇALVES, 2010), arquitetando o processo de modulação especial que faz Cabral dialogar de modo tão eloquente com os signos ditos “concretos” e extrair dele sua estética.

Ter consciência do processo de modulação é reconhecer que a obra de arte de constitui de um processo desconstrutivo da condição biunívoca do signo para se realizar numa esfera de motivação cada vez mais intensa. Motivar o signo significa friccionar o plano de expressão (em qualquer sistema de signos) de modo a mobilizar as camadas de conteúdo. Isso implica ampliar as fontes isotópicas intensificando as possibilidades de relações semânticas. (GONÇALVES, 2010, p.11)

De modo menos abrupto, o uso do código secundário, em busca de outra codificação expressiva (o significante e não o significado), Cabral propõe uma modulação às avessas. Ele não está primeiramente interessado na modulação, no sentido do distanciamento rumo ao abstrato ou no significado semantizado, mas sim na estética proveniente do significante, na arquitetura de sentidos que advêm da matéria denotativa da palavra, que coisificada, passa a dialogar com as categorias especiais (as quais, no processo de entrelaçamento, se comunicam em semiose constante).

As palavras que aparentam estar dissonantes no verso, são signos aproveitados em sua potencialidade significante, o que nesta conversão apresentam-se como semissímbolos. Como visível nos versos em sequência:

primeiro com a das agulhas da **luz**
fundidas nesse metal azulado e duro
do **céu** dali, fundido em duralumínio
de brilho **peixe** também duro, de zinco

O uso do signo “peixe” fere a lógica da semântica natural, brotando da esfera do significado e permeando suas relações na interface significante. O sema classemático que funciona nesta expressão é o mesmo que alicerçará a leitura interpretativa que coloca no mesmo plano “céu”, “luz” e “peixe” como agentes de

contaminação por particularidade categórica, quer dizer, por um processo de evocar cor, forma, design, que notoriamente forma a teia expressiva do poema.

Esta mesma contaminação proporciona materializar e coisificar o “mar”, que predicado por duas formas sógnicas “cítrico” e “duro”, passa a ser objeto visual, o cachimbo de Magritte, voltando para si mesmo e sua extensão de sentido, recebendo dos outros signos sua contaminação e passando a agir tal qual, sendo a esteira de significados.

Não é apenas visual. O trabalho da primeira estrofe do poema “Agulhas” vai além disso; ele é fecundo na própria leitura tátil, no sentido “de contato” dado aos signos, sugerindo sempre, em suas porções significantes, a esfera do “ranger dentes”, da categoria da estética da pedra “adensada” que promove um baile de sensações no intérprete, de tal modo que sua relação com o poema é quase totalizadora do recriador sensitivo, pois o constructo poético é feito com base nos referenciais, nos significantes. Em suma, uma relação biunívoca, não com o sentido abstrato, mas com a presentificação da experiência material, tal qual como o contato visual com a pintura.

O signo “peixe”, livre de qualquer arrasto semântico no poema, representa bem a questão da mobilidade sógnica, pois estabelece uma nova ordem de coerência, aquela imposta pelo elemento semissimbólico.

Em outras palavras, o signo “peixe” é uma unidade de representação que está coisificada e, para tanto, atua de modo a relacionar-se por outros flancos sintáticos. A predicação que tal signo proporciona aos outros signos está para o eixo de sua materialidade. Esta mobilidade é uma categoria basilar a ser discutida por esta tese.

Não imolando a teoria e utilizando-a como aparato hermético, é plenamente válida a premissa do uso referencial da poesia cabralina pelos postulados semióticos, uma vez que as escolhas lexicais, mais proficuamente, escolhas sógnicas, acabam por derivar de uma reflexão material e coisificante sobre a linguagem, “nem tudo vem com agulhas e em lâminas”. Mesmo na mudança da tônica concreta e áspera, para uma forma aérea e mole, os usos específicos dos signos propõem uma isotopia complexa, ou seja, um conjunto de signos que atuam em uma *performance* especial de semissímbolo.

Assim, o vento alíseo que ali visita
 Não leva debaixo da capa arma branca [...]
 No nordeste sopra brisa; de algodão
 despontado; vento abaulado e macio [...]

o vento **mete metais** dentro do soco;

O signo “algodão” dispara em seu campo de representação a evocação da “maciez” proposta, permitindo comunicar-se com os semas de outros signos, não revelados pelo discurso aparente, mas visíveis enquanto semas relacionais. Tais como: “brisa”, em sentido disfórico / menos intenso; “abaulado”, em sentido disfórico / modulável, volátil.

A primeira estrofe tensiona com a segunda, permitindo a relação *dureza x maciez*. Os motivos interpretativos desta tensão reproduzem variadas leituras, fato que acontece com outros poemas de “Educação pela Pedra”, como “Na morte dos rios” ou “Fazer o seco, fazer o úmido”.

No último verso da compilação acima, o processo de relação entre os signos que compõem “mete metais dentro do soco”, estabelece uma comunicação semântica entre a espacialização do “soco”, enquanto coisa e ser, para com a relação de substância do metal, sua predicação e iconicidade dedicada ao ato de evocar, remetendo aos referentes como forma de representação singular.

Enquadrando o soco enquanto coisa e ente a ser preenchido por algum conteúdo, em cruzamento com a substância que irá preenchê-lo, temos uma intersecção semissimbólica, arraigada na própria inversão de valores sêmicos, onde teremos: uma disforia em “soco”, pois ele foi contaminado pelos semas de algodão; e uma euforia em “metais”, que assimila a rudeza ou violência do soco, instando-lhe um tipo de movimento.

Em cadência aos propósitos argumentativos desta tese, a obra de Cabral, de maneira unívoca, ora alguma obra inteira, ora algum poema, tem um caráter pedagógico na superfície aparente. “Escola das facas” (1945) e “Educação pela Pedra” (1966) são títulos que representam bem esta busca pelo ato de explicar ou “lecionar” uma criação poética nova.

Dessa forma, mesmo que algumas correspondências entre Cabral e os irmãos Campos mostrem um poeta evasivo quanto às influências na poesia da modernidade e até mesmo no concretismo, sua obra é direcionada ao “lecionar” o fazer sobre a poesia, encarando-a como artifício. (Catar Feijão). Portanto, trabalhos

sobre⁵⁴ a metapoeia em Cabral podem erigir um enorme monumento sobre esta dimensão, demonstrando esta faceta pedagógica cabralina.

Muitos poemas tratam com grande eloquência sobre este tema, mas em *O Sertanejo Falando* (EDUCAÇÃO PELA PEDRA, 1966), fica explícito o apreço que Cabral tem por um processo que, utilizado de forma reiterada em seus textos, a teoria tenta explicar como referencialidade.

Novamente entram em cena os semissímbolos que, no caso do poema em tela, pode ser designado pela função poética (confeito, glacê, adocicada); distribuídos pela primeira estrofe, eles equilibram a tônica densa da “pedra”, substância do falar sertanejo, e contaminam outros signos, como “fala”, que passa a receber semas eufóricos, categorizados por simetria em “melodia”, “cadência”, “harmonia”. Assim, a pedra, substância do falar sertanejo, passa a ser “entoada” de maneira melódica e harmônica, como representação poética do uso da denotação em busca do significante, ou seja, de sua expressão sensível.

O que ocorre é que existe, por meio do uso de semissímbolos já citados, um processo de predicação do que o poeta chama de “entoação” do falar sertanejo. Esta entoação especial, fruto da dicotomia essencial entre “pedra” / “glacê”, fundidas, buscam a mesma categoria de expressão, ou seja, a beleza dos “falares” sertanejos, sob a égide da pedra, sua densidade e dureza, o rústico. (O SERTANEJO FALANDO):

A fala a nível do sertanejo engana
As palavras dele vêm, como rebuçadas
(palavras confeito, pílula), na glace
De uma entonação lisa, de adocicada

Mas, o poema explora outra relação dicotômica: a falsa premissa da leveza é apenas situação aparente. Por trás das palavras e de suas melodias, sonoridade e entoação harmônica, escondem-se a unidade ou face única da unidade: dentro da pedra existe a outra “pedra” ou ela mesma, seu referente, como se utilizasse de forma maliciosa do signo, onde o caroço deste ou ele mesmo por dentro, fosse sua expressão sólida, captável aos sentidos, ao exterior, ao seu gênero de existência ou forma.

⁵⁴ BARBOSA, João Alexandre Barbosa. **A imitação da forma**: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

No processo de extração desta essência ou da unidade ôntica de representação dentro do signo, “a amêndoa pétrea”, o poema buscasse o designador seminal, aquele designador puro, livre de qualquer distorção da cultura ou das interpretações, distante da hermenêutica ou qualquer outra leitura maliciosa.

O signo “caroço da pedra” proporciona a ação do significante como unidade básica, funcionando como prisma de sentidos, posto que livre, e em seu grau adâmico de sentido (primário /referencial), pudesse servir a este leitor totalmente perdido, que não consegue ler o signo sem encontrar significado ou objeto mensurável. Quando este leitor não encontra objeto definível, ele utiliza-se da sugestão de *iconicidade*, que refratada, obscura e indefinível, apenas sublima esta leitura, pois não encontrará significado lógico e remeterá aos seus órgãos **de sentido mentais**, aos seus *perceptuns* naturais da mente em busca dos sentidos virtualizados do leitor. Assim, o leitor comporá em sua mente, não o significado definido, mas uma nuance do conteúdo que deseja do signo.

Enquanto que sob ela, dura e endurece
o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,
dessa árvore pedrenta (o sertanejo)
incapaz de não se expressar em pedra

A sentença final do poema é também um aviso. “*Incapaz de não se expressar em pedra*”. Talvez uma profecia da nova dimensão poética que iríamos aportar, onde a crise do esgotamento temático fez com que a poesia buscasse, na expressão, sua redenção ou revitalização, percebendo os experimentos da linguagem moderna e seus recursos, lançada pelo signo verbivocovisual do concretismo, mas totalmente elevado e sofisticado em João Cabral de Melo Neto.

Pensar em uma nova forma de representação poética dentro de um novo enquadramento da crítica e das teorias da linguagem, além de novas interfaces comunicativas, é também pensar no signo poético da literatura contemporânea, aqui representada por Carlito Azevedo, mas que fatalmente poderia ser referendado por outros poetas do signo novo, da poética do referente, como Arnaldo Antunes e Paulo Leminski.

Não podemos deixar de discutir a modernidade pela forma como ela se apropria das discussões sobre linguagem, trazidas pelo concretismo em teoria e por João Cabral em obra, suscitadas pela semiótica de linha francesa e americana, bem

como a evolução de suportes que deflagraram a nova crise do verso e a redescoberta do mesmo, mais livre e solto.

A própria crítica evolui como forma de entendimento material dos constructos, mesmo sabendo que hoje a discussão da literatura ampliou como área de discussão e saber para outros campos, humanos e artísticos, bem como sociais.

E algo que é cabal dentro de qualquer discussão sobre a poesia dos anos 90, filha eterna dos processos e depurações dos anos 50 e 60, principalmente pelos Campos e Cabral, é a busca da magnitude dos sentidos sobre o mínimo da representação. Uma espécie de entropia sígnica. Cabral discutiu isso em seu quase metapoema já citado acima e trabalhado a primeira parte. Tão ou mais intensa que a primeira, a segunda parte deste poema é emblemática.

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;

O processo de singularização em que cada palavra impõe-se na poética de Cabral torna a unidade sígnica depurada, cortada e recortada de modo a demonstrar suas facetas. Multifacetada, busca no som o recurso e o ritmo que equilibra a imagem denotativa da palavra, a busca pelo objeto a que se destina o sinal semiótico.

Essa tentativa de singularização faz com que o signo poético moderno seja liberto do discurso porque é “coisa”, e é “coisa” porque justamente está liberto. Esta tautologia permite inferir na tridimensionalidade individual: cada signo é som, imagem referencial e imagem de si mesmo, refletida no grupo. Como em um quebra-cabeça místico, cada unidade pode ser conectada por ligamentos mutáveis que permitem, ora pela sonoridade e ritmo, ora pela imagem referencial, ora por representar um grupo semântico, ora por ser a negação de si mesmo.

Logo, a mobilidade da palavra é um traço da poética contemporânea. É a síntese do processo de singularização; por outro lado, é um comunicar-se por meio de categorias não explícitas.

Quando um rio corta, corta-se de vez
O discurso-rio de água que ele fazia;
Cortado, a água se quebra em pedaços;
Em poços de água, em água parálitica

A origem da mobilidade do signo é o isolamento, isto é, a ausência de contaminação semântica da palavra por outra palavra. Este isolamento torna a palavra (segundo o discurso rio de “Rios sem discurso”) “água paralítica”. Os poços de água, em analogia às unidades de representação do poema, “[...] isolada, estanque no poço dela mesma”, inferem a projeção de unidade enquanto construção.

Mas neste estar em si, isolado e imóvel, sem contato, como a palavra “paralítica” da poça paralítica de “Rios sem discurso”, esta paralisia leva à situação referencial. “*Em situação de poço, a água equivale / a uma palavra em situação dicionária*”. Esta referencialidade leva, primeiro, à noção de nome. Ser “nome” é necessariamente “existir” acima de tudo, ou seja, é a premissa do ser. Ontologicamente a palavra se coisifica, sendo o mínimo, negando, mas mesmo assim, existindo, mesmo que “muda”. Se coisa, logo sinal, em si, a própria designação e representação. Adiantando uma leitura tímida de “Díptico”, metapoema do livro Museu de Tudo (1966).

encontrará ainda cristais,
formas vivas, na fala frouxa
que devolvem seu tom antigo
de fazer poesias com **coisas**

E essa mudez é especial, porque mesmo que estejam isoladas e mudas por não se comunicarem pela sintaxe, ainda sim o discurso rio não deixa de existir. Existindo como quase-discurso, sugerido pelos índices “poças”, que de certo modo podem ser lidas de qualquer direção.

Implacavelmente, o discurso rio existe, mesmo que este “(dis)curso” ou “anti-curso” seja indicial. A incomunicabilidade ou ausência de ligação fixa e determinada, não cala o discurso rio. Na verdade, ele ainda está ali. Nos entremeios. “*Muda porque com nenhum comunica*”. A mudez não é ausência de significado. É na verdade a ultratropia semântica. É a presentificação mais do que a declaração. É a existência como voz comunicativa, o que faz a “presença” provocar sentido.

Ainda em “A Educação pela pedra”, vamos encontrar os arranjos isotópicos que tanto revelam entrecruzamento de categorias, quase de forma multidimensional, disparando ícones como vetores de comunicação poética. Vias que possibilitam trafegar semas e mais semas. Em “A morte dos Rios” se consolida um rol lexical de termos com identidade mortuária “tumba”, “ossos”, “areia” e “múmia”. No próprio

agrupamento que possibilita reunião dos signos por identidade superficial, outra relação significante ocorre no eixo paralelo, mantendo identidade semântica entre “sabres” e “unhas”.

Uma leitura de dicção agressiva, cortante e áspera configura a tônica do poema, que passa a ter mais vozes. Processo análogo no poema “Fazer o seco, fazer o úmido” onde camadas significantes se permeiam e interseccionam, buscando ponto de confluência e reiteração comunicativa⁵⁵. “*Talvez o metal sem húmus dessa música / ácido e elétrico, pedernal de isqueiro*”.

De um modo geral, o processo de composição utilizado em “A educação pela Pedra” possibilita a incursão em teorias de forte apelo icônico e semissimbólico, possibilitando leituras teóricas acerca do uso referencial do signo, de sua face denotativa enquanto “húmus” de criação ou plataforma fixa e segura de projeto de uma “quase-pintura verbal” ou ainda por uma leitura nossa, um “projeto de autodescrição na execução”, onde o muito que se diz sobre sua poesia crítica, seja a tentativa de enviar, no além sinal poético, um sinal teórico/crítico autoexplicativo.

Dessa forma, a coisificação que promove a mobilidade semântica do signo é a mesma que será reelaborada dentro de projetos poéticos da geração de 90, ora atualizados e consagrados, ora disfarçados e enviesados. De qualquer modo, a superstição de declarar influência afeta os estudos das poéticas contemporâneas, que ávidas pela negação, não levam em conta o mesmo pão essencial da política literária do movimento e do grupo. (COMPAGNON, 2010)

Para o caráter metodológico desta tese, entendemos “A Educação pela Pedra” a obra cabal de desenvolvimento de recursos próprios da poética cabralina que são sustentados na poesia da geração de 80 e 90. Desse modo, entendemos que Museu de Tudo (1974), ainda traz muitos recursos poéticos coerentes à proposta deste trabalho, como podemos ver em poemas como “Meios de transporte” (uso do signo poético desvinculado ao padrão semântico câncer / ônibus), “A escultura de Mary Vieira” (iconização e geometrização). “No centenário de Mondrian”, “Estátuas Jacentes” e “Pernambuco em mapa” (semissímbolos), bem como em poemas antológicos e críticos, como “Díptico”, “Autógrafo” e “A lição da pintura”.

⁵⁵ RASTIER, François. Sistemática das Isotopias. In: GREIMAS, A.J. **Ensaio de Semiótica Poética**. Op. Cit.

Acredita-se que a proposta está lançada e ilustrada, e será possível construir referências para as leituras dos autores das gerações de 80 e 90 que ocorrerá no próximo capítulo.

Logo, livros posteriores a exemplo de “Escola das Facas”, não serão discutidos neste trabalho, uma vez que para os objetivos propostos, nosso foco determina fôlego para identificar, descrever e analisar as categorias levantadas em autores das décadas de 80 e 90.

4 UM CABRAL POR ENTRE POETAS DA DÉCADA DE 80 E 90

Neste capítulo, confrontaremos as questões poéticas construídas a partir de alguns diálogos anteriores produzidos a partir da poesia de Cabral e sua crítica com alguns momentos poéticos de alguns autores, invertendo a ordem de afirmar um poeta “em” alguns autores, para “alguns recursos” cabralinos na poesia de alguns autores da cena das décadas de 80 e 90.

Na verdade, é valioso para esta tese que os procedimentos cabralinos levantados sejam contrapostos com alguns momentos e autores da poesia da década de 80/90 e não apenas na “autorreflexão” dos poetas sobre suas influências e gostos, o que seria facilmente obtível a partir das entrevistas atuais. Logo, acaba por ser um exercício de análise de alguns tropos poéticos, como o uso da ilusão referencial como aporte da objetividade, a frequência do semissímbolo e a transitividade da palavra como signo.

Antes é preciso comentar sobre o recorte selecionado, constituindo daí o corpus de análise. O momento final da década de 50 foi a forte influência da poesia concreta e, em certa medida, a força da objetividade e concretude cabralina. Agindo como propulsora de um novo pensar o poema, os concretos desenharam uma comunicação moderna que levava em conta os elementos tecnológicos das linguagens que não foi, de toda sorte, deixado de lado pela geração dos anos 60. No entanto, este paradigma racional de poema, com digestão difícil e extremamente visual, acabou por forçar um niilismo frente estas matérias poéticas, tudo isso emulado pela contracultura da década de 60, somados ao viés político da ditadura e antiditadura, o que seria chamado de geração marginal da década de 70⁵⁶.

No caso do Brasil, a situação aludida aparece em plenitude quando se repara no conjunto de propostas e manifestações poéticas que, arrancando na década de 50 com a poesia concreta e se estendendo até os anos setenta com a poesia marginal, dinamizaram a cena literária nacional com uma produção iconoclasta que alterou de raiz, e de modos diversos, a convivência com os parâmetros habituais do fazer poético⁵⁷.

A opção pela década de 80 e 90, o que também pode ensejar alguns anos antes e depois, se dá muito em virtude do fenômeno cultural da década de 70,

⁵⁶ CABAÑAS, Teresa. **Os surpreendentes caminhos da Estética: a Poesia Marginal dos Anos 70***. Revista Chilena de Literatura Diciembre 2014, Número 88, 9-36

⁵⁷ CABAÑAS, Tereza. Op. Cit. Pag. 10.

principalmente em face da sua necessidade de comunicação, um ponto de vista de análise que Cabral pontuou em seu famoso ensaio “Sobre a função moderna da poesia” (1954). O que seria esta necessidade de comunicação? O ponto em que a poesia se distancia de seu público e não contempla novas formas e técnicas atuais de expressar.

Em linhas gerais, a incomunicabilidade da poesia é o reflexo possível do seu afastamento do grande público. Tereza Cabanãs (2014), em seu artigo “Os surpreendentes caminhos da estética: a poesia marginal dos anos 70” evoca este ponto inicial de análise para discutir a estética e os caminhos da poesia marginal dos anos 70. Citando João Cabral, ela conjectura as opções de expressão adotadas pela década de 70, caminhando à beira do abismo da tradição. Neste caminhar em busca do “contato”, acirraram-se alguns paradigmas entre os chamados poetas convencionais e discursivos, usando a retórica intelectual poética, daqueles poetas marginais, utilizando a matéria, a expressão e o conteúdo próprio da geração, relacionando o “fazer” com o “ser” da poesia, ensejando o poema como expressão da atitude do poeta.

Alimentada pela contracultura, pelo chamado vácuo cultural e pela contestação política, alguns críticos afirmam que a década de 70 negou a poética tradicional de Cabral, mesmo levando em conta que a dicção cabralina não seja tão tradicional assim.

Essa afirmação encontra respaldo na análise de Antônio Carlos Secchin, em seu artigo “Paulo Henriques Brito, desleitor de João Cabral” (2014). Ao evidenciar o contato entre Brito e Cabral, ressalta um tipo especial de “oposição”, quando o poeta ressignifica o criador, recolocando peças e modelos em outros lugares. Alguns procedimentos cabralinos são remontados, levados a risca em sua sintaxe, mas realocados em um fazer poético de novo sentido e contexto. Segundo Secchin (2014, p. 02):

Nesse sentido, a obra de Britto acabará, em parte, sendo tecida *contra* a cabralina, sem que o *contra* implique hostilidade; trata-se de deslocamentos e desestabilizações de matriz altamente considerada no interior do dissídio. Bem diferente, por exemplo, **da oposição movida, na década de 1970, por vários nomes da geração marginal, para quem João Cabral foi autor descartado**, e igualmente diverso do acolhimento acrítico por parte dos sub Cabrais que cerebrinamente lhe copiavam os procedimentos mais explícitos.

Para Secchin (2014), a década de 70 preferiu o caminho da “marginália mimeógrafo”, exaltando novas formas de composição, utilizando, em certa medida, o que o próprio Cabral declarava como meios atualizados de comunicação da poética.

Demarcar a década de 70 e sua produção poética dentro do cenário cultural e social da produção artística deste período necessitaria de um fôlego histórico e sociológico imenso, além de não ser o foco desta tese. Grosso modo, a identidade da década de 70 está bem resumida na identificação da poesia marginal e da contracultura:

Formas *contraculturais* cuja expressão se declarava muito pouco predisposta a se identificar com modelos de escritura acadêmicos, mesmo quando forçosamente com eles dialogassem para promover em benefício próprio uma visibilidade social e cultural cujos promotores consideravam pertinentes. (SECCHIN, 2014)

Então, o recorte nos anos 80 e 90 acabam por situar muito bem de onde vêm os raios de luz lançados pelos sóis de dois grandes paradigmas: o concreto e a poética do menos de João Cabral. Situados após o movimento marginal ou ao seu arrefecimento, um poeta representativo dos anos 80 e 90 como Paulo Henriques Britto demarca um movimento de reconciliação da tradição por meio da sua obra *Liturgia da Matéria* (1982), que vem apoiando-se em João Cabral. Esta reconciliação se dá na forma como PHB dialoga com a tradição do verso e sua métrica, o uso dos sonetos e a leitura de uma “certa” poesia *sintática*, utilizando o termo adotado por Secchin (2014).

Logo, Paulo seria um poeta que já oferece pistas de pontos de contato e dispersão entre a poesia produzida na década de 80 e alguns procedimentos cabralinos que perpetraram tal produção.

4.1 Década de 80 - Paulo Henriques Britto, *Liturgia da Matéria* (1982) *Mínima Lírica* (1989)

A primeira pista do diálogo de João Cabral com a poesia pós-concreta e pós-marginal já foi instaurada por Secchin (2014), na questão do “desleitor” de Cabral, citada nos parágrafos anteriores. Esta retomada da tradição do verso por poetas como Armando Freitas Filho e Paulo Henriques Britto, delineia a necessidade de um grande nome entre os poetas canônicos. Tal nome e tal mito nomeado é João

Cabral, tanto pela sua envergadura como criador de poema, quanto pelo nível de discussão do fazer poético, erigido em sua obra crítica, quanto na poesia crítica que construiu. Essa constatação é expressa na referência e deferência propostas pelos poetas estudados nesta tese.

Logo, uma poesia que olha para Cabral enquanto a coluna vertebral de um manifesto de ode ao verso, à sua tradicional melopeia e fanopeia, atravessada por temas que se dizem contemporâneos, como a postura *beatnik* da juventude, a própria juventude exasperada no *feeling* dos anos 80, é o que poderia se dizer da configuração de Paulo Henriques Britto diante do maior nome da poesia brasileira pós-modernismo. No entanto, esse olhar, muitas vezes é de suspeita, de dúvida ou de apreço que reflete e projeta marcas simétricas a análogas, mas também refletem aversões. Britto namora Cabral também na relação de abnegação e negação.

Como flanco inicial de comparação, poderíamos de antemão assinalar os tipos de subjetividade em questão. Um “eu” aberto e projetado irrompe de “Liturgia da matéria” (1982); um eu acompanhado do seu outro, ou do seu tu, como se pudéssemos determinar este “você” entre aspas, um “você” situado no leitor e no alguém, e não nunca “nela/e amor”. Um eu despojado e muito mais “ser”, tendo como suporte a subjetividade do fazer, da ação sobre a descrição, do viver sob o estar. (vide *Três peças fáceis*).

Divididas em três partes, este poema apresenta o devastador ser em transe, mas também em ação, junto com algo e alguém, não em uma existência ontológica descritiva. Isto posto, já entra em conflito com a subjetividade cabralina, que pouco faz, mas encontra seu húmus no “entre signo”, na forma de potência do sentido devir, aquele que se instaura na imagem e na quase-imagem.

Mas a redução do signo linguístico em sua motivação, para uma busca significante, irradia em alguns momentos importantes de “Liturgia da Matéria”. Esse rasgar o limite da materialidade do significante, o que também é tornar cristal o significado abstrato, é um processo de materialização poético de intersecção entre Cabral e Paulo, o que converge em um sentido que, fluídico, passa a significar, na perfeita relação entre semissímbolo e ícone.

Polindo na areia plástica
A pedra do anel que a gente ia roubar
(TRÊS PEÇAS FÁCEIS, Barcarola, 1982)

Na extensão total de nossa pele
 E nossos braços se tornarem tensos
 E nossa insônia se intensificar
 Será um contato puramente elétrico
 Um espasmo apenas, ato instantâneo
 Contundente e final, mecânico e exato
 Como um cravar de um punhal
 (TRÊS PEÇAS FÁCEIS, Noturno, 1982)

Na arquitetura do signo poético, os desdobramentos do significante se projetam no comunicar sua materialidade em camadas, texturas e sinais, que dialogam com as camadas de conteúdo. Neste equacionamento de materialidade do signo em sua porção de significado, o “toque” sensível da palavra propicia a descrição equilibrada entre o sentido do “ser” e do “tocar”, em uma potencialização da carne sobre o ente pensante, da matéria sobre a ideia, dos corpos sobre o amor enquanto ignição seminal do sentido, a matéria sígnica que dá origem e ebulição a tudo “(...) o contato puramente elétrico”.

No poema “Materiais”, a propositura de assinalar nas palavras “pedra”, “gelo” e “tempo” a inscrição de significante, um tipo de natureza significante que penetre em comum aos três termos, eclode na perspectiva de uma relação semântica possível entre unidades, mas que reverbera muito mais na forma de focar ou aproximar o foco sobre a noção de unidade, sequência e gradação.

A utilidade da pedra:
 Fazer um muro ao redor
 Do que não dá para amar
 Nem destruir

A utilidade do gelo:
 Apaga tudo que arde
 Ou pelo menos disfarça

A utilidade do tempo:
 O silêncio

A ironia com a “utilidade” estrutura a ideia de signo pronto, levando em conta sua referencialidade. Na busca de libertar as palavras da metáfora, dando-lhes noções significativas prontas, Britto intenciona limitar o eixo semântico da palavra propositalmente, promovendo a antissemantização como inscrição do poético naquilo que a coisa fala por si, levando em conta a categorização essencial da palavra evocada.

Cercando a palavra “pedra” em seu próprio muro, delineando o que de mais pobre existe no signo “gelo”, senão o que ele teria de si mesmo, é possível oferecer

mais do que propriamente a polissemia, mas a unidade poética ou poesia, nem mais e nem menos. Talvez a influência cabralina de conversar “pelos outros” ou pelas coisas, que quase foi liquidada na metáfora de “O cão sem plumas”, seja revelada neste pequeno e incógnito poema. Esta objetivação do ato comunicativo tem seu destaque ao avançarmos em “Mínima Lírica” (1989), onde o autor dedica um poema a João Cabral, celebrando e interrogando a mesma razão do poema que modela a poesia cabralina.

Indagações

Não escrever sobre si,
Como se fosse pecado
Olhar-se em qualquer espelho

Não escrever sobre si
Como se fosse onanismo
Sentir-se com algum desejo

Escrever sim sobre coisas
porque só é limpo e real
o mineral e alheio?

Escrever sim sobre coisas
porque elas não se desnudam
nem retribuem o desejo?

Não indiferente ao modelo cabralino, Britto encerra o fato crítico de alguns bons poemas de João Cabral se assentarem sobre a égide do projetar “nas coisas”, ou este ato mímico de utilizar os objetos como representação de sua subjetividade, o que ostensivamente é uma das formas mais leais e importantes de celebração da arte e do seu modelo Aristotélico. Tal fato talvez o mantém fora do eixo do “já tudo dito” da poesia, em contraponto ao “nunca dito”, mas que, na verdade, enseja uma questão de manutenção da tensão poética sobre a forma e não sobre o conteúdo.

Em Indagações, principalmente a João Cabral, (poema supracitado), o valor judicativo da ironia ou crítica fica à parte quando analisamos a propositura da análise frente à dicção recessiva cabralina com a dicção expressiva de Britto. Esse contraponto explícito, já acentuado por Secchin (2014), demarca posições discursivas diferentes, com localizações poéticas bem delineadas: a objetivação de Cabral frente à busca constante dos objetos insólitos de sua fala, tal qual a dicção da pedra; e por outro lado, a expressividade do novo tempo e de novos rumos, da poesia que foi filtrada pela teoria moderna e pós-moderna, que singularizou algo da

marginália de 70, que escapou ao cânone modernista e vazou pelos dutos da crítica. (tratando aqui da dicção de PHB).

Ainda é mais interessante analisar a propositura de Britto em, lado a lado, dedicar outra indagação (segunda parte do poema com o mesmo nome) a Augusto de Campos, o mesmo escritor participante de um dos dois maiores paradigmas da poesia brasileira pós-modernismo, assim como um herdeiro nomeado e declarado pelo mestre João Cabral de Melo Neto.

Postas paralelas, as indagações são projetadas aos dois maiores paradigmas da poesia a partir da década de 40, assinalando a posição crítica de PHB e a impossibilidade de indiferença às poéticas basilares do meio século.

podar o sentido
pudor

não recitar
citar

citar apenas:
“nada a dizer”

Esta a suprema forma
de escrever?

Nestas indagações, o que vemos é a síntese de uma declaração que pode ser emitida nos versos “Poesia como forma de dizer / o que de outras formas é omitido / não de calar o que se vive e vê / e sente por vergonha do sentido”. (Mínima poética, *Mínima Lírica*, 1989). Em oposição à dicotomia (tudo falar e nada a dizer), Britto enseja a necessidade urgente da poesia sincera e viva, aquela feita no andar, no andar, na forma de viver, uma poesia *práxis*. Mas não a *práxis* do trabalho, mas a realizada na juventude, no desbunde de “Liturgia da Matéria”.

Piada de câmara

A invenção da palavra
Desinventa o real
E põe no lugar da coisa
um enfezado matagal
mistura de a coisa tal
e quem ao pé desse mato
tocaia algum animal
que tenha pé e cabeça
pele escama pelo ou pena
encontra mesmo é um poema
afinal

Em relação proporcionalmente inversa à de Cabral, a relação entre sinal e coisa que pode ser designada com o signo, é fortalecida em Britto pela apologia ao elemento designativo da língua em detrimento do objeto, ou seja, a palavra enquanto criadora de poesia. Mesmo que a coisa enseje em si mesma a potência poética, fato se faz que o ato mágico é a invenção da palavra em detrimento da função do real, como em “põem no lugar da coisa / um enfezado matagal”; este semissímbolo traduz a força da representação essencial das coisas, buscando a imitação da forma como o significante que reproduz sentidos.

Assim, o “matagal” atua enquanto semissímbolo, pois em seu sentido denotativo, constrói sua unidade de sentido harmônico em relação à proposta referencial: o matagal, realmente realizado semanticamente enquanto tal, funcionando como elemento de coalisão entre os elementos semânticos posteriores, tais como: animal e sua relação contígua, pé e cabeça, pele, escama, pelo ou pena.

Este movimento para o mínimo, para a epiderme da palavra e da coisa, remete aos significantes, ao indício seminal do sentido, na forma contígua que leva à coisa. Não deixa de ser um uso do referencial como forma de significar, retrocedendo ao “menos” como recurso de sentidos. Uma herança cabralina visível, nesta constatação da unidade e do essencial do designativo. Ou seja, a presença das camadas, dos índices que remetem à coisa, como as plumas do “cão sem plumas”.

A gama de contrapontos é variada e a referência à obra de João Cabral é notória; ainda em “Liturgia da Palavra”, o poema “Logística da composição” flerta com a psicologia da composição, um poema que enverga amplitude evolutiva da poética cabralina, agindo como divisor de águas. Oportunamente não podemos deixar de citar a intensidade de “O cão sem plumas”, uma vez que este poema, mesmo que figurativo, exiba uma configuração de tensão constante em manter o máximo de potencial poético nos semissímbolos, nas formas tensivas de significação periférica e significantes expressivos.

Logística da composição

Só o sonho é inevitável. Quanto ao resto,
há sempre a possibilidade aberta
de fazer outro gesto, dizer uma
palavra que é o contrário de si mesma

Outro fator relevante para a análise da relação posta em tela pela tese é quanto à forte amplitude sintática que trespassa ambas as obras, em Cabral é possível encontrar uma dicção rítmica que eleva desenhos quebrados, serrilhados de uma enunciação específica. Por outro lado, Britto possui, principalmente na fase inicial (Liturgia da Matéria e Mínima Lírica), muito desta enunciação que eleva e demarca um tempo do falar, tempo que muitas vezes conduz ao prelúdio, ao ápice de uma declaração ou uma encenação pessoal do corpo com a voz, em uma maneira especial de anunciar.

Poemas como “Três lamentos”, em sua primeira estrofe, assinalando um desenho de oitavas com síncope rítmicas: tonicidade em meio e encerramento breve, valorizando a assimetria melódica em prol do tom. O que muitas vezes é a negação cabralina da melopeia, acaba por ser o desejo incontrolável de manter a tensão sonora que existe entre o som real dos objetos ao serem pronunciados por seus signos. Cada “coisa” designada pela palavra clama pelo seu pedaço de som próprio, como insistindo que existe certa similitude entre o som da palavra e a coisa, e não um acaso simples e puro da arbitrariedade do signo linguístico.

Por outro lado, a sintaxe de Britto acaba por valorizar a encenação, o teatro da coreografia que é o ritmo narrativo, como em belos poemas: em “Barcarola”, o ritmo é tomado de assalto pela vontade narrativa, entusiasmado pela ênfase da própria fábula narrada, das peripécias destes “dois” sujeitos nos descaminhos: *“eu e (você) andando / de mãos emprestadas, quase pelas ruas / sem olhar pra cima nem pros lados nem pra frente”*.

No primeiro soneto complexo e moderno de “Dez sonetos sentimentais”, ainda em “Liturgia da Matéria”, algumas conjunções bem colocadas demarcam um movimento progressivo e gradativo / aflitivo ao texto. Esta conjunção “se” constrói a arquitetura tensiva da coordenação entre os versos, que transitivos e em forma de *enjambement*, atuam com velocidade, passando pelo leitor, rápidos e fortes, golpeando a memória. Mesmo que em certo momento não exista uma estaticidade no todo do poema, o movimento deflagra a urgência da poesia, a mesma urgência niilista de “Duas Bagatelas”, trazendo em seu bojo, principalmente no poema I, o silogismo material e formal da poesia. Ou seja, um conteúdo silógico argumentativo amparado por uma espécie de silogismo sintático: *O que conheço de mim / é quase só o que sei / e o que sei é quase só / o que não quero saber*.

A urgência da poesia da década de 80, que clama por entender o desvairio da contracultura e agora entende que é preciso edificar, e converge com João Cabral em seu projeto construtivo, mesmo que ainda anda sem propósito, sem ruptura, a não ser a promessa da modernidade, que não será cumprida na década de 90. Mas esta necessidade de fixar logo um dado jeito de viver, entender uma subjetividade diferente, ou seja, integrada à vida, não distante, fugidia, niilista, assinalada no poema II da mesma sequência. *Então viver é isso, / é essa obrigação de ser feliz / a todo custo, mesmo que doa / de amar alguma coisa, qualquer coisa / uma causa, o corpo, o papel.*

Secchin (2014) já havia pensado o encontro de Cabral e Britto dentro da perspectiva de criadores de poemas com forte uso sintático ou um uso especial desta sintaxe que se desdobra em tela. Mas alguma coisa a mais é possível encontrar entre a poesia de ambos, principalmente naquilo que esta tese viabiliza como caminho de leitura de poesia. Tateando por “Liturgia da Palavra” e “Mínima Lírica”, podemos encontrar pequenas inserções de *índices* típicos de uma poética espacial delicada, de traços e espaços, de virtualização do poder da imagem. Elencamos alguns trechos e assinalamos estes índices, de modo objetivo, para posterior reflexão:

brincando de amarelinha sem linhas nem pedra
saltando por cima das regras, sem ligar a mínima
(Três peças fáceis, *Barcarola*, 1982)

Na penumbra fácil do quarto
Entre duas presenças contíguas
(incômodas, desencontradas)
(Natureza Morta, 1982)

O mundo começa nos olhos
se alastra pelo rosto, desce o peito
e o dorso, ocupa o ventre, invade
as pernas e os braços
(Liturgia da Matéria, *Gênese*, 1982)

A função indicial presente nos trechos acima pode ser descrita na função exercida por categorias modais de “ausência” de elemento totalizante da descrição, o que propõe que a presença de um elemento ativo que compõe o todo do elemento designado promove um efeito de sinalização da coisa. Dessa forma, nos caminhos “sem caminhos” do jogo de amarelinha sem linhas, na presença de duas existências no quarto, em profusão e confluência, como silhuetas de seres presentificados por

seus espectros naturais ou sobrenaturais, vivos ou mortos, como se a própria morte fosse um índice da vida em seu contraditório. E por fim, fechando uma ideia mínima, as noções de contiguidade (metonímica) de representação corporal aflorada nos últimos versos dos exemplos. “(...) começa nos olhos / se alastra pelo rosto, desce ao peito”.

Esse procedimento indicial não só evidencia a forma de representação semiótica modalizante de alto nível, mas também evoca a necessidade de atuar dentro dos espaços, como que para delicadamente buscar desenhar a espacialidade, tal qual a criança desenhando ao vento com seu falso lápis. São as próprias condições de habitar o tempo e o espaço, em procedimentos deflagrados na análise de Educação pela Pedra, anteriormente efetuadas.

III
A posição de um objeto
em seu lugar natural
na geometria de um quarto
no brilho artificial
de uma lâmpada fria
é inconfundível sinal
de uma ordem manifesta
soberana e mineral
que desafia os gestos
da mão que busca um final

A existência das coisas fora da consciência do escritor, *a posição de um objeto / em seu lugar natural*, deflagra um pequeno fio essencial cabralino, principalmente no tocante ao transigir a função da palavra à coisa como elemento vital da comunicação poética. A coisa no lugar da palavra é o rito de passagem do significante no lugar do significado, na ausência de mensageiro ou simulacro para representar a própria existência. O que não deixa de ser certa inocência crítica, como bem indagado pelo próprio poeta Britto: “*não escrever sobre si / como se fosse onanismo*”.

Alguns momentos esparsos deste diálogo entre alguns procedimentos poéticos cabralinos e procedimentos poéticos encontrados em “alguma poesia” da década de 80 e 90, nos faz confirmar algumas premissas de análises válidas, como o uso da espacialidade, da iconização, na negação do signo coisa por meio da atuação do ser na expressão do verbo. Essas premissas acabam por validar a própria epistemologia da tese, uma vez que questiona a sustentação da ideia central sobre outras ideias secundárias.

Um exemplo é quanto a influência de João Cabral na poesia de autores pós-modernistas e pós-concretistas, o que é de gravidade analítica e crítica tremenda. Por respeito à validade do conhecimento oriundo destas análises e reflexões, podemos dividir o comportamento analítico do presente trabalho em alguns momentos ou pontos de discussão: o primeiro ponto é notar, de modo científico, que existe similitude entre alguns textos de Cabral com alguns poemas pós-concretos. Podemos exemplificar, sem muito esforço, em textos como “Persistência do sonho” (Liturgia da Matéria, 1982) e “Dentro da Perda da Memória” (Pedra do Sono, 1942) texto que consagra nos versos abaixo a própria leitura teórica do momento onírico que opera o poema cabralino:

Entre o momento e o ato
que preenche este momento
há no entanto um intervalo
- hiato entre o estar e o tempo –

O interstício entre a razão e o inconsciente, o momento fugaz da “perda da memória” é o próprio instantâneo de um nada pleno, como uma fissura, de onde escapam as imagens mais sublimes.

No texto “Dos Rios”, com um esforço mínimo de leitura comparativa, é possível inferir uma aproximação entre o discurso Rio dos “Rios sem discurso” de “Educação pela Pedra”. No poema de Britto, a crítica é contra o uso instrumental da coisa como fonte de discussão crítica do ato de fazer poema. Esta aproximação é ato discricionário do analista e propicia a esta tese uma ilustração do primeiro ponto de discussão.

Não destacamos a intenção poética do autor, mesmo aquela registrada de algum modo em algum momento, declarando a vontade comparativa (como em uma dedicatória, intertextualidade literal, referência e citação). Também não podemos averiguar toda a fortuna crítica em busca de construir um edifício de citações que propiciem declaração de aproximação. Mas por ato deliberado do analista, intenta-se perceber, fenomenologicamente, em dois objetos artísticos de diferentes processos e datas, uma similitude temática e estrutural que propicie a reflexão, mesmo que não desenvolva frutos argumentativos. Segue na íntegra o poema “Dos Rios”.

Os rios foram feitos para fugir
Cada um na sua própria condição

De ser líquido e **linear**; **perene**
 E ao mesmo tempo efêmero; lírico
 E econômico – pois que recurso natural
 Único e múltiplo; imóvel, mas fluente;
 Ou simplesmente, fluvial –

Mas por isso e felizmente
 Tão somente por isso
 Os rios foram feitos pra fugir
 Fluir, **não para analisar**
 - nunca para analisar! –
 Para fugir

As palavras destacadas demonstram a análise proposta, onde alguns axiomas caríssimos ao poema cabralino aqui são contrariados, de uma forma declaratória: tanto o princípio da finitude do rio, enquanto elemento passível às intempéries do tempo e do espaço, quanto à noção de linearidade, que confronta a noção de multiplicidade e heterogeneidade formal, desencadeando efeitos desestruturantes no primeiro momento, mas sistemático em outro. E por fim, a ausência e negação da análise ou o pensar o (rio) discurso como rito de concatenação estruturante, até mesmo um pensar “modalizante” a linguagem.

O segundo ponto em que devemos apoiar possíveis diálogos entre Cabral e a poesia de Britto, este em sua fase inicial, é a questão da influência. Difícil se faz uma análise válida e fundamentada das influências de um autor sobre a poesia moderna. Isto porque a própria noção de influência tem seus pressupostos ambíguos, tendo em vista todo o lastro da crise do esgotamento imposta pela crítica americana e as soluções empreendidas, como o pastiche e bricolagem, a exemplo do que cita John Barth⁵⁸. Assim, os procedimentos habituais de composição com base em cânones ou modelos menores de poemas acabam por tomarem novas proporções e posições na crítica. Logo, a influência, em um momento anterior ao vanguardismo, era um pacto político de manutenção de um método. No entanto, após as vanguardas e seus gritos desenfreados, a influência tem sido abordada com dúvidas e ressalvas. Quem desenvolveu um lastro de pesquisa nesta área foi o crítico americano Harold Bloom. Em seu “O Cânone Ocidental” (2007), discute interseções temáticas e estruturais entre autores e gêneros, principalmente as influências de Shakespeare.

Evitando qualquer ambiguidade crítica / analítica, o fato posto é o que em “Mínima Lírica”, existem pontos declarados de evidenciação dos modelos utilizados

⁵⁸ FERREIRA, Ermelinda. **A Literatura do Esgotamento e a Literatura da Plenitude:** O Pós-Modernismo na visão de John Barth. Disponível em: UFPE. Plataforma da Poesia. http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/ermelinda_ensaios2.htm. Acesso em: Setembro de 2015.

ou ao menos ritualizados pelo discurso metacrítico de Britto; momentos especiais como as indefectíveis composições do poema “Indagações”, declaradas manifestações canônicas a João Cabral e Augusto de Campos, coincidentemente, dois poetas que se interseccionam em estilo e história poética.

Algo que é permitido focar e de interesse desta tese é a possibilidade de questionar se existiu algum autor que substituiu Cabral, ainda vivo, na tarefa de unificar uma literatura nacional, como aquele representante fiel e pleno da nacionalidade poética brasileira. Claro que este questionamento defendido por Lígia Chiappini⁵⁹, além de tornar interessante perguntar quem é o herdeiro de Cabral, constrói uma grande dúvida: quem ainda mantém contato com o modernismo depois de João Cabral? Quais os nomes dos poetas que remontam o cânone literário nacional pós-modernismo / concretismo?

Segundo Walnice Nogueira Galvão, ao contrário da ficção, a poesia brasileira dos últimos trinta anos teria escapado aos constrangimentos da indústria cultural, logrando preservar sua liberdade e, conseqüentemente, sua qualidade. Mas há quem pense o contrário, afirmando que, depois de João Cabral de Melo Neto, o que temos é retrocesso, diluição, improvisação ou simples desabafo (...) (CHIAPPINI, 2004, p.02)

Percorrendo o interessante ensaio de Chiappini (2004), nos deparamos com outros questionamentos sobre a influência do poeta pernambucano na poesia das décadas de 80 e 90. Mesmo não seguindo alguns procedimentos cabralinos, alguns poetas utilizaram o que a autora chama de “encontrar a mesma perfeição em outros rumos”.

Esta mesma perfeição pode ser entendida de várias maneiras, mas tendo em vista a projeção que o poeta pernambucano lançou nas bases do poetar nacional, é possível que esteja se referido a algo inerente à técnica, mesmo que não possível de precisar.

Os poetas citados, destes que apontam para outros rumos, alguns escritores de poesia que aparecem em muitas antologias e que já podem ser sacralizados pelo cânone poético: artistas como Francisco Alvim, Sebastião Uchoa Leite, Manoel de Barros, Haroldo de Campos e Augusto de Campos. (GALVÃO, apud CHIAPPINI, 2004).

⁵⁹ CHIAPPINI, Lígia. **Poesia brasileira pós-João Cabral: perspectivas da(s) modernidade(s)**. Revista *Iberoamericana*, IV, 14 (2004), 107-125. Print. Chiarelli, Tadeu

Por outro lado, alguns escritores ainda estão sendo depurados pela crítica, eleitos e premiados, inseridos nos livros escolares, catalogados por antologias importantes. Um destes é Carlito Azevedo. Com sua obra “Sublunar” (2010), que concentra parte importante da produção de Carlito na década de 90, é objeto de análise da presente tese, apresentado nos próximos tópicos. Em face às questões anteriormente elencadas, o que podemos resumir é a mesma questão que assola a música e cultura de um modo geral. O processo de heterogeneidade que a cultura artística de um modo geral vem sofrendo, se dá em oposição ao próprio processo de standartização da década de 50 e 60, massificado pelas construções discursivas de *mass media*, ideologia e indústria cultural.

Em outras palavras, a unanimidade crítica era a própria limitação dos mecanismos de comunicação com o grande / médio público, no sentido de que estes mecanismos eram poucos e proporcionavam a construção de identidades positivas e negativas, com menos interferências, menor quantidade de locais discursivos que possibilitassem o heterogêneo. No entanto, hoje, a ampliação dos canais de comunicação dos criadores de cultura com o consumidor, caso da *web*, redes sociais, grupos de discussão e debate, *blogs* e outros mecanismos de distribuição e compartilhamento de opiniões, é quase impossível a mesma unanimidade da crítica diante de artistas específicos.

Em certa medida, tal pressuposto é melhor visualizado na música. Os grandes ídolos das multidões são mais difíceis de serem construídos e estão em maior quantidade e diversidade, na maioria das vezes, tendo vida efêmera. A gama de possibilidades de troca de informações e gostos propiciou novas gradações dos lugares e posições discursivas dos produtores, apreciadores e distribuidores de arte no Brasil e no mundo. Tal argumento acaba por corroborar como parte do pensamento de Iumna Maria Simon⁶⁰, quando cogita as questões referentes aos locais de proliferação da informação, quanto à centralização e descentralização destas informações. No entanto, ao discutir o mérito da questão, a autora nega a possibilidade de descentralização da informação, quando interrogada:

Você acredita que estejamos enfrentando um panorama inédito em termos de descentralização da forma como circula a informação? (...) Não acredito, a informação está absolutamente centralizada. O que existe hoje e

⁶⁰ CATRÓPA, Andréa. NUERNBERGER, Renan. MARTIN, Carlos Frederico Barrère. **Tentativa de Balanço**. Uma entrevista com Iumna Maria Simon. Novos Estudos 94. 2012. p.163.

multiplicação e reprodução de fontes especializadas, de autoridades reconhecidas, de instituições com poder econômico, de empresas e instituições articuladas com o mercado e a mídia, empurrando para um tipo único de socialização.

Evidentemente, existe uma movimentação ideológica rumo ao consumo por parte dos mecanismos da mídia, um olhar que a veia marxista de Simon revela, principalmente como grande leitora de Frederic Jameson⁶¹. Porém, é importante argumentar que a proliferação de recursos como redes sociais, *blogs* e a possibilidade de libertação do ato de publicar com alcance extremo, em vários locais e regiões tribais, também deu voz aos marginalizados. Essa heterogeneidade, mesmo que falseada em uma estrutura dilacerante de consumo e produção, evitou os extremos da unanimidade, afetando, de algum modo, o mercado de cultura.

Quanto ao campo da crítica literária, a prosa dos últimos vinte anos tem se mostrado menos evoluída e experimental, mas um tanto quanto mais conectada ao tipo de conteúdo e forma que agrada ao mercado editorial, uma vez que este mercado conhece o gosto do público consumidor de literatura, o que a faz vender mais.

Por outro lado, na poesia, o mesmo alcance não se fez sentir. O panteão dos grandes poetas ou os chamados poetas renomados fica confinado a alguns já catalogados por várias antologias e respaldados pelo circuito editorial e crítico já deflagrado, com conexões próprias e específicas.

4.2 Ainda na Década de 80 - (Armando Freitas Filho, “3x4”, 1981-1985)

Neste tópico da tese, a questão central é discutir os procedimentos cabralinos que se interseccionam com um pouco da obra de Armando Freitas Filho. Para uma possível leitura comparativa, escolhemos a obra “3x4”, de 1985, que contempla poemas de 1981 a 1983. A escolha seguiu um critério meramente temporal, em virtude de ela representar a produção poética do início da década de 80.

Por outro lado, “3x4” é uma produção iconográfica e antológica na carreira de Armando, pois foi ela que ganhou o prêmio Jabuti e repercutiu o poema curto, sem título.

⁶¹ Crítico americano de base marxista.

Seguindo a descrição da crítica, a exemplo de Ítalo Moricone Jr⁶², **3x4** é um livro marcado pelo rigor formal e o flerte com a linguagem da sua atualidade.

Este discurso, porém, para ser capaz de seduzir o público atual, deverá ser fragmentário, sintético e nada verborrágico. O poeta adequado aos tempos que correm tem que ser ao mesmo tempo hábil no manejo do verso e mestre na utilização do poema curto. (MORICONE JR, 1985, p. 39)

Uma leitura inspecional já nos permite inferir que a primeira ordem de Armando em seu “3x4” está para um diálogo franco, de ruptura com a década de 70 e alguma coisa da poesia marginal, não o impedindo de utilizar uma estrutura rigorosa, formalista, que acaba por tocar em João Cabral.

A forma enunciativa dos textos incorpora um tom “piada” ou “trocadilho”, rápida e, de certa forma, infame, objetiva e sintética na medida do poema insólito. Mas também é possível perceber uma infraestrutura que suporta o poema, tal qual a ferragem e as colunas do prédio. Uma relação paronomásia entre as palavras, mas também um ritmo conectivo, simétrico e rápido, são elementos que permitem estruturar todo o texto.

Entre um livro e outro
um deserto de lucidez
um mar morto
uma terra-de-ninguém
e o meu olhar
não ousa nenhum oásis
para pousar
seus pássaros
seus passos

A ideia do “palavra-chama-palavra”, utilizando a conexão sonora das aliterações e assonâncias, bem como saboreando a superfície musical (fanopeia) de cada vocábulo, permitem amarrar aquela estrutura já citada acima. O ritmo é rápido, lançado, onde existe a quebra do tom “não ousa nenhum oásis / para pousar / seus pássaros”.

Com a quebra abrupta, é possível perceber tanto o elemento sonoro anterior quanto o posterior. Ainda no poema citado acima, é possível perceber uma espécie de “conectividade” entre os elementos, o que proporciona a noção de infraestrutura. Resumidamente, poderíamos declarar que os elementos conectivos do poema

⁶² MORICONE JR, Ítalo. **3x4 poesia à beira do abismo**. Matraca. UERJ. 1985. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca00/matraca0a07.pdf>. Acesso em 20 de Setembro de 2015.

poderiam ser descritos como: a) conjunção “e”; b) enumeração por meio do numeral e artigo “um” e “uma”; c) outra conjunção “e”; d) o verbo “pousar”.

O que inferimos desta codificação do ritmo é um pensar sobre a forma; mesmo que aparentando um “*feeling*” da modernidade, o que valoriza o imprevisto e a noção de elemento aleatório da relação das palavras, a imitação e a tentativa de utilizar o ritmo como conteúdo, quer dizer, tornar a dicção sonora da poesia um dado de significado, tem ponto de articulação com Cabral e sua imitação da forma na pintura. Cada elemento da poética de Armando está engendrado no texto de modo funcional, seja para cumprir um papel rítmico / sonoro, seja para cumprir um papel semântico.

Aqui ocorre uma tão esperada filiação cabralina. Mas é possível descrevê-la? Seria limitador impor uma determinação cabal de filiação. Armando optou pela poesia práxis no início, vagou pelos laivos de algum tipo de neoconcretismo, mas o verso prevaleceu, principalmente em seu sentido mais relevante: o de música.

Existe uma relação do imagético, mas está mais alicerçado no figurativo / temático do que em elementos semissignos ou icônicos. Não que podemos negar qualquer tentativa de visualidade, mas a plasticidade está mais calcada em momentos do que em uma identidade totalitária. Nossa leitura do visual em “3x4” detectou mais a busca da identidade simbólica e temática da plasticidade do que a figuratividade complexa na tentativa de captar a própria forma pelos procedimentos da pintura. (vide Barbosa (1986), Gonçalves (1987) e o semissímbolo em Diana (2009)). Cabral visou um uso altamente icônico / indicial do visual, o que Armando não acompanha e talvez não seja seu intento. Vejamos um poema de Armando:

ter que sacrificar carneiros
queimar prismas
pestanas
manchar o **linho**
o mármore do **altar**
o mar
com tanta tinta e **intenção**

Notório o fato de que o elemento plástico não vem desacompanhado. O visual busca identidade, significado, o que não permite verificar elementos de quase-signo ou o funcionamento do signo enquanto semissigno (quando o signo “peixe” funciona como textura, forma, brilho, estrutura das escamas, mais do que a própria coisa designada). Além de o plástico estar vinculado ao figurativo / identitário, ele está

lado a lado com algum elemento conceitual que fortalece o símbolo. No poema acima, são as palavras “linho”, “altar” e “intenção”. Elas chamam a atenção do visual para o conceitual, para as categorias do pensamento simbólico, para as instituições, como o caso de “altar” (casamento) e “intenção” (moralidade).

Minha casa sou ego
Cravo, então
Aqui
minha estaca franki
minha antiestátua
pois suo nas mãos

Estabelecida na retórica do *verbo*, da ação, o ser se predica e impõe de muitas faces e formas, livre ou não das coisas. Na relação ser e coisa, o verbo promove a simbiose entre ambos. A dicção de Armando só pode ser percebida em movimento, pois ela é engrenagem rítmica, forma sonora de aliterações e assonâncias bem concatenadas.

Em outro diapasão, o procedimento cabralino de autonomia da palavra enquanto signo complexo acaba por ter correspondência em “3x4”. Seu desmembramento e realocamento em cenários díspares, promove uma relação semântica entre elementos simbólicos e alegóricos.

na câmara escura
sou **400 asa** voando
com soluções à vista

um **lago degolado**
rente às margens
nada aqui

O ponto nevrálgico da simbiose entre o ser do poema e as coisas designadas é a predicação. Projetando-se nas coisas e recebendo a projeção da existência do outro, temos um eu que se vê enquanto a própria coisa representada.

Em si mesmo
como espelhos, lagos
polaroides
com revelações instantâneas
feito um filme, fita

Esta projeção é escamoteada, desdobrada e permitida ao avesso, em movimento e entrecortada no avesso do seu avesso:

Os cometas são narcisos
 Ao contrário
 Não param no quarto
 Nem diante de um pedaço
 De lago
 Ou na margem dos espelhos:
 São tiros nas **vidraças – tigres –**
 Repetidos – **contra-reflexos –**
Perdidos e estilhaçados

Impactado e impactante, a existência no poema é um evento tenso, onde o ser é coisa projetada na matéria concreta, que se dilacera em formas e signos, compondo fragmentos de “eu lírico”. Esta subjetividade / objetividade tem contato com o projeto cabralino de existência subjetiva, existência ontológica que se recupera nas coisas e nos objetos, o que não deixa de ser um “eu” existencial.

Toneto (2009) assevera que Cabral fala “nas coisas” e não “das coisas”, o que determina um “ser estar” no mundo. De tal forma, a maneira de utilizar as coisas enquanto linguagem (signos) é a própria presentificação do ser em meio às coisas e centrado na concretude da existência.

O que foi que eu não te fiz
Não foi com a mão
Foi com a cara
Do corpo todo
foi com uma face
 de dois gumes

O corpo enquanto instrumento do ser é sua marcação e representação, o que declina o ato da coisa e sua importância enquanto signo poético. Da matéria morta e viva, o ente se relaciona inteiro, “mão”, “cara”, “corpo todo”.

Esta perspectiva metonímica do todo “ser” ocorre pela potência das partes, no mesmo processo em que a parte pelo todo é um processo indicial de designação pela complementação potencial do leitor. O leitor lê a parte e revela um “todo” a partir do índice que ela projeta, o que é, na verdade, a potência da representação, um *vir a ser* sígnico. Não deixa de ser um semissímbolo em essência, pois se determina pelo quase-signo. Este processo metonímico de indicialização pode ser visto no recorte de poema abaixo.

Sem braços
 com os pés assassinados
 sou os olhos e as orelhas
 de toda casa e da paisagem

Outro ponto merecedor de reflexão é quanto ao processo de captar a existência lírica do texto, que se deflagra em projeções, as quais têm efetividade, em primeira instância, nos espelhos, inclusive no primeiro poema que abre a série “Entre” “em si mesmo / como **espelhos**, lagos / polaroides / com revelações instantâneas”. Este processo de subjetivação pela projeção toma corpo na evolução das séries de 25 poemas (04 séries ao todo). Em alguns fragmentos de poemas abaixo é possível perceber o jogo de foco e projeção.

Um espelho em frente ao outro
começa a guerra de reflexos
e de olhares fixos que não piscam

Dentro
não se fotografa
o que vem antes
até o topo
o espectro que nenhum
espelho capta
que pega a pista e larga
mas não deixa marca
impressão digital.

No intercâmbio entre o reflexo do espelho e a fotografia como representação, é possível construir um parâmetro com a própria questão do signo Bakhtiniano que reflete e refrata; o espelho reflete e a fotografia refrata, tergiversa e, ao alterar o teor, recria e transforma, ampliando os poderes, construindo uma identidade chamada de “impressão digital”.

A presença de Cabral no discurso de Armando atua como marca registrada de um estilo poético no cânone da poesia brasileira: esta marca registrada pode ser reconhecida pelo “rigor formal” e pela luta em face à preservação do verso como ele é visto de modo regular: uma unidade de trabalho com a palavra e suas potencialidades semióticas. Esta presença cabralina foi denunciada pela referência *ipsi literis* feita no texto abaixo:

Leio no jornal
o que todo dia mastigo
usando meu rosto
feito de salas de espera:
o que o diabo amassou e cuspiu
e tomo a overdose
a receita de rigor: Valéry-Cabral
na veia, para não perder a cabeça

nem despentear o cabelo
e para sumir solene, dopado
composto, com missa

Em pulsos e empuxos da marginália, da poesia mimeógrafo, do Concretismo e pastiche, do poema minuto e poema piada, de todas estas ondas, movimento de levar e trazer, é preciso um círculo norteador, uma margem de referência, “não perder a cabeça / nem despentear o cabelo”.

Em “3x4”, de Armando Freitas Filho, a bandeira cabralina encontra respaldo objetivo na própria noção de estrutura formal da obra (dividida em 04 secções de 25 poemas cada). Esta correlação numérica dos poemas, (poemas curtos e sem título) amarrados em uma arquiestrutura rítmica e sonora, acabam por corresponder com “Educação pela pedra”, nesta mesma forma cifrada e codificada de apresentação dos poemas, quase como uma estrutura “modular”.

Inexorável que o caminho a perscrutar é a dicção de um grande feitor de versos, utilizando um leque de recursos que vão desde o uso específico das faces sonoras das palavras (aliterações e assonâncias), às melodias e seus desenhos, além das paronomásias e versos curtos, desviados do curso regular de leitura.

Armando não deixa escapar a presença de João Cabral que se apodera da produção pós-concreta com sua legitimidade quase canônica, atribuída pela extensão e qualidade de sua obra. O fato deste voltar os olhos rumo ao poeta recifense, demonstra a correlação entre um diálogo do presente com o modernismo por intermédio de uma produção poética transversal e unificadora das décadas de 40, 50, 80 e 90. Unificadora, pois parece que o **halo** de tradição que ela evoca, em militar sobre o verso, teve caráter efetivo na coesão da produção poética dos períodos citados.

No próximo tópico, trataremos da década de 90, representada por Carlito Azevedo. Mesmo conscientes que o poeta em questão não representa toda a produção da década, também insistimos no fato de que a premissa básica da tese é tatear ante aos diálogos entre procedimentos comuns a Cabral e alguns escritores relevantes das décadas de 80 e 90.

4.3 A Década de 90 - Carlito Azevedo - *Sublunar*, Antologia (2010)

Analisaremos um conjunto de obras que “atravessam” a década de 90, como “*Collapsus linguae*” (1991); ‘*As Banhistas*’ (1993); ‘*Sob a noite física*’ (1996); ‘*Versos de circunstâncias*’ (2001). Como amostra científica, faremos uso da antologia “*Sublunar*” (2010), que contempla uma seleção de poemas das obras citadas.

A primeira declaração, quase óbvia, constitui-se de que Carlito é nitidamente do paradigma plástico. Esta plasticidade, uma das marcas levantadas por Costa Lima (2002)⁶³, em seus estudos sobre a poesia da década de 90 e 70 (lembrando que a outra marca é a Abstração), merece uma análise especial. Especial porque diz respeito ao momento que dialoga com Cabral, que também se considera plástico.

Principalmente nos primeiros poemas, Carlito se mostra um poeta que se alimentou da veia pop da década de 70 e 80, com uma dicção que alegoriza referências pictóricas, fílmicas e inclui, de modo inovador, uma linguagem próxima do *cult* e do videoclipe. Em “Sobre uma fotonovela de Felipe Nepomuceno”, o poema aciona elementos da narrativa pop e cinematográfica, revelando não aquela estrutura de Oswald de Andrade, mas sim a *Hollywoodiana*.

O carro avariado junto à moita de espinheiros,
Logo após a derrapagem, eis as circunstâncias.
(...)
Havia um amor fazendo tudo doer. E no banco de trás, a nuvem
de conhaque e marijuana de onde emergiam,
iluminados, sépia, os rostos de K. e da
jovem índia
(...)
mas o poema ia crescendo,
como a ferrugem nas pontas espinhentas da
lataria, junto à moita de espinheiros
logo após a derrapagem.

O suporte pictórico de Carlito flui para adaptar variações de conglomerados de eventos poéticos do hoje, ou seja, do momento pós-modernista e pós-moderno, quais sejam: a inovação e ousadia da representação, a erudição da referência, a modernidade, já que a poesia do hoje exige a urgência do novo e do contundente. Alguns versos revelam muito do que foi dito acima:

⁶³ (apud SIMON, I, 2015)

Vaca negra sobre fundo rosa

Desta janela
Domou-se o infinito a esquadria
Desde além, aonde a púrpura sobre a terra
Assoma como fumaça desatando-se da lenha;

Na última citação, é perceptível o uso da espacialidade geométrica como *iconização* do signo; a projeção de limiares espaciais entre o “infinito” e a “esquadria”, enquanto a moldura e a profundidade, dando dimensões e vazios, o que consolida a determinação das linhas e limites, dos dentro e fora, do interno e externo, sentidos que são senão perspectivas. Um procedimento tipicamente cabralino e que tende a se repetir em poemas como “Paisagem com figuras de amigos”, “Pequena paisagem”, “Mira” e por fim, um poema que merece análise mais acurada, “As banhistas”, que transcrevemos abaixo em trechos relevantes.

Carlito acaba por utilizar recursos em excesso, afirmação que tem como plano de fundo a técnica econômica do “menos” em Cabral, mas, mesmo assim, o que vemos em “As banhistas” é a energia pop que carregará o poema na enxurrada do tipo de leitor que consome Paulo Leminsky e Ana Cristina César, que devora a década de 80 com a mesma lascívia com que a década devorava as cores e os clichês *cool*.

Essa energia não está no interdito dos índices e ícones que tentavam imitar a própria forma ou plasmar o significante da pintura, da forma que Cabral intentou com a busca da profundidade por meio da contiguidade e continuidade das linguagens, pintura e poesia, como se fosse possível, no todo. Mas em parte, Cabral foi feliz, pois possibilitou a existência do signo, principalmente em sua porção significativa.

Mesmo quando denotava, o significado chamava e declarava-se significante, assim como a cor e o traço na tela, que não escapam de seu próprio conteúdo e que se tornam outras coisas enquanto signos.

Nas “banhistas” de Carlito, na saraivada de fractais de palavras, signos, versos, ícones e índices, como também espaços para os símbolos e as referências, essas, muitas vezes, enleivadas de didatismo, nasce um texto viril, como tem o intento de ser sob a veia pop, brotando em meio a uma narrativa e a uma “passagem”, técnica utilizada em outros poemas, como circunstância poética reiterada, o que enriquece a posição discursiva do poema e dos seus sujeitos.

A tentativa de “pintura” não é de toda alegórica. O que seria negativo, justamente no momento em que a poesia moderna se exige mais enquanto uso da

linguagem. Ela “se constitui” nas pinceladas, como no próprio ato ou performance, graças ao funcionamento icônico de certos signos, como as frutas: “morango”, “ameixas sanguíneas”, “manganês”, “lilases”, “coágulo a óleo”, “membrana verde”; os sinais vão tocando a face do texto, sobrepondo camadas de significantes, evocando cada pedaço em busca do todo, como o próprio ato de pintar. O poeta faz uso de uma isotopia que, em sua superfície aparente, usa o agrupamento semântico “frutas”, mas que em nível significante, apoia as cores enquanto o próprio código que constitui seu poético.

a primeira - um
capricho de goya, alguém
diria – **apodrece** como um **morango**
cuspido ou **ameixas sanguíneas**: entre
as unhas uma **infusão de manganês** esboça a
única impressão de vida, pois tenta romper,
a **membrana verde** – bolha de bile
coágulo a óleo – que lhe cobre o sexo
fugidio como uma lagartixa (sorri
para esta e deixa que em tuas mãos
uma palavra amarga se transforme
em **lilases** da estação
passada)

O poema “As banhistas” é uma composição complexa que, ao reiterar certas posições de referências, isto é, nas seis (06) estrofes numeradas em algarismos romanos que compõem a unidade do texto, ele aloca um tipo específico: um pintor, uma parte do corpo, numera e pessoaliza uma banhista, entre outras reiterações a serem perseguidas. Em foco menor, esta exigência estrutural do texto acaba por promover uma analogia na noção construtiva de Cabral, em uma espécie de constituição do poético pelo lógico / operacional, ou a ideia cabal de retirar poesia da lógica / matemática, como em “Educação pela Pedra”.

Os artistas referendados constituem-se de: Goya (Estrofe I); Lorca (Estrofe IV); Cézanne (Estrofe VI). São seis banhistas, sendo que destas, a primeira (Estrofe I), a segunda (Estrofe II), a terceira (Estrofe III), a quarta (Estrofe IV), e enigmaticamente, pula para a banhista sexta, ainda na Estrofe IV; na estrofe V é descrita a banhista sexta; e por fim, a última estrofe descreve a banhista sete, que não é numerada, mas que estabelece uma relação antonímia entre as outras:

Aproxima-te
 Agora desta última:
Ela
 Esta que não está na *tela*

A última estrofe do poema cifra o código de uma discussão metalinguística. Dentre alguma leitura que possa fazer sentido, usamos aquela que contribui para a tese, aproximando o entendimento do signo à proposta de “sinal visual” evocado por Cabral.

Na relação da coisa e do signo, ou a mesma tensão que leva o “existir”, diferenciar-se do “significar”, encontram-se as modelos “vivas”, os seres que se projetam e consubstancializam em linguagem. O que, de qualquer forma, elabora uma relação entre as modelos vivas, aquelas que não estão na “tela” ou não estão na posição de signo, de representação. Como críticos e como função crítica, nossa análise não consegue implicar valor judicativo ao ligamento ou desligamento da coisa ao seu sinal, ou seja, das coisas ditas naturais ao seu signo representativo, mas é possível inferir que “língua e crítica” são modelos mortos, “mais modelos vivos / ou melhor / os nossos dois únicos modelos: a crítica e a língua / estão mortos”.

Na poética da década de 80, talvez com a urgência dos tempos modernos, a vida se torne mais importante do que a própria arte; o corpo, esse demiurgo da matéria para a matéria, agora é mais interessante do que a imitação, o suplemento, a complementaridade da ficção. E o que determina essa condicionante em relação ao que é mais interessante; o que preserva maior valor em relação ao mito da linguagem, que agora é pequeno em relação ao mito da própria existência real? A produção artística visa um sucesso, um alcance, uma abrangência, em prol de que? Alguns elementos da estrofe abaixo (grifados) indiciam um caminho de resposta.

(...) antes de partires daqui para a vida turva
 o torvelinho a turba
 antes de te misturares ao **vendaval das vendas**
 à ânsia de **mercancia**
 cola o teu ouvido ao dela

Outro sistema isotópico explorado no texto é o do corpo feminino, principalmente premido de erotismo. “que lhe cobre o sexo”; “o músculo da coxa”; “seus olhos esmagados”; “auréola sobre o bico do seio”; “braços abertos”; “altura dos ombros”. Coerente ao sistema “banhistas”, natural que o objeto corpóreo seja elevado ao princípio estético, corporificando o ente “arte”, quer dizer, o objeto de

apreciação estética, com valores caros a ela: a técnica, os motivos, a representatividade, a linguagem, etc. Esta discussão metalinguística elaborada pela estrofe citada acima mostra o eterno desejo do poeta em se representar enquanto estilo, referendando seus padrões.

Partindo para um novo foco de análise, que talvez seja o objetivo de maior valor para a tese, intentamos (pelas análises), descrever e analisar alguns procedimentos poéticos na linguagem de “Sublunar” que se aproximem da condição de ilusão referencial, entendida como supervalorização da denotação pelo plano significante. Nossa leitura detectou procedimentos gêmeos, que se não podem ser substituídos, ao menos têm homologia estrutural. São ensaios de semissímbolos, uma vez que não possuem a validade plena de capacitação do significado enquanto significante, mas que dialoga, mesmo que de forma miúda, com os semissímbolos espaciais e indiciais de Cabral.

Um primeiro tipo seria as materializações e texturas em busca de um novo alcance significativo da palavra.

Outros seguem para o Arpoador (onde o **ar é de sal** e insônia
e a beleza ri com uma **flor de álcool** entre os dentes).
(Vento, Sublunar)

(como da **fruta** o
azedo do **carvão** o êxodo da
cor como fibrilas **cristais vítreos**
xistosidades como tudo o
que a vista vê)
(Fábula (Real) dos lagos do México)

A via láctea se despenteia
Os corpos se gastam contra a luz
Sem artifícios, a pedra
acende sua mancha sobre a praia
(Limiar)

Os pés premindo
A inexistente relva do asfalto
duro da rua sem vida a não ser a
que lhe dá quando subitamente cruzas
(Limiar)

A predicação proposta pelos substantivos: sal para ar, álcool para flor, carvão para fruta, estabelece uma conexão entre a busca da denotação ou da constituição da representação real da coisa, ou a evocação de sua imagem para a correspondência sêmica entre as palavras relacionadas.

Muito mais do que o sentido semântico proposto ou a imagem e seu caráter insólito e inovador, é relevante observar o procedimento que aproxima as palavras umas das outras por motivos significantes, não somente a sonoridade, mas também a correlação lexical de grupo, como uma isotopia material (conteúdo). Esse procedimento tem algo de familiar com Cabral. Pois este, tendo em mãos matéria linguística rústica ou limada em primeiro grau, passa a articulá-las, chocando-as umas com as outras, (A via láctea se despenteia / Os **corpos se gastam contra a luz**) (*Carlito*) impondo confrontos semânticos arbitrários, perscrutando uma espécie de materialidade semântica das coisas, para que possa utilizá-las como símbolos ou semas importantes nos textos.

Um segundo tipo de uso ou procedimento, utilizando a nomenclatura da tese, é a forma *indicial* de demarcar o signo poético. Os índices são elementos significativos (signos) que exercem muita força poética, pois ao se efetivarem nos interditos, efetuam a potência do ato comunicativo, ou seja, deixam no ar o restante da mensagem (informação) pretendida, possibilitando o leitor qualificado concluir ou decifrar o código do procedimento. Por outro lado, o índice possibilita desenhar as formas poéticas que são caras à pintura, aos postulados geométricos e aos movimentos do olhar, como é possível ver no fragmento citado agora. “Tendo às costas / (como asas pensas que a tarde / abre e fecha) **O dorso cobreado da / montanha e os reflexos de cobre da lagoa**” (*Sublunar*, p.24).

A montanha vista como um traço projetado, tendo como o fundo a lagoa, desenha ou intenta desenhar formas plenas do objeto (montanha) que pode ser ou não, ativada pela premissa da leitura. “(...) e o vento *tatua nos abraços mais que nos braços*”. (*Ela usava vestidos vivos*). O movimento em detrimento da existência da coisa, a coisa estática como natureza morta. O jogo semiótico entre “abraços” em oposição a “braço”; a tatuagem acaba por configurar a pegada do braço (abraço), ou a demarcação de sua existência pragmática, o seu fazer.

Um último ponto de análise, e talvez o mais contundente, é a referência feita por Carlito ao poeta João Cabral em seu poema “3 variações **cabralinas**”. Interessante perceber que quando um poeta faz menção a outro artista, existe um comprometimento do texto em tomar algum tipo de posicionamento frente ao citado: seja de afrontamento; seja de adequação. Assim, notório que é ativada uma porção

considerável do estilo do outro autor (*ad quo*⁶⁴) no poema lido (*ad quem*⁶⁵). A questão se configura do seguinte modo: o que de Cabral tem em “3 variações cabralinas” e o que de Cabral foi deixado? Por fim, o que de Carlito permeou o estilo do texto citado?

A unidade central de cada estrofe é o lexema “labareda”, que acaba por ser um objeto de variação dentro do transcorrer do poema. Atravessada por objetivações, atua em “Leoa”, “Corpo” e “Língua”, como signos cifrados da argumentação poética ou a própria isotopia semiótica, que esgueira com a erotização, erotização esta construída na base da mulher e sua imagem sensual, atuando como dispositivo estilístico de Carlito, que intenta transpor a coisificação cabralina em movimento e dispersão, tornando a objetividade um plano móvel.

A mesma objetividade que tatua o abraço e não o braço, procura na dimensão do movimento seu epicentro; tal como o “Ouroboro⁶⁶”, aquele que busca o *devenir*, a labareda se autoinflama, sobrevive dela mesma, de seu movimento circular ao centro de si, trazendo daí seu próprio alimento.

segue a labareda negra
Cuja língua noite adentro
lambe **a própria** labareda

a lamber no quarto escuro
sua própria labareda
se bastava (avareza
incomum em labaredas
com **ficar ainda mais negra**
com ficar mais linda ainda

A ideia de um moto contínuo seria a “biblioteca de babel” de combinações lexicais, onde as palavras, em um infundável jogo de correlações e trocas, retroalimentam e se aglutinam, formando outras combinações, tecem outras teias e novos tecidos com novas ligas semânticas. O que, na verdade, é uma apologia ao signo em estado puro, em estado de menos.

É possível verificar na fortuna crítica a cerca de Carlito Azevedo algum ponto em que ele se posiciona frente à Cabral. É possível, inclusive, entrevistá-lo e tentar descobrir qual o impacto do poeta pernambucano em sua poesia. No entanto,

⁶⁴ NA. Autor referendado.

⁶⁵ NA. Autor que referenda.

⁶⁶ Representação Grega da cobra comendo a própria calda.

preferimos a neutralidade crítico – teórica para o afinamento da análise com os objetivos da tese.

Podemos encerrar esse tópico inferindo que Carlito intenta a plasticidade de Cabral (pelo menos em *Sublunar*), e revisita, de modo mais brando, alguns procedimentos cabralinos, como semissímbolos em caráter de materialização do signo por outro signo, um retalhamento da pintura enquanto procedimento, e não como tema de seus poemas. Mas percebe-se que Carlito está mais para a marginália do discurso pop da década de 90 do que para uma erudição técnica e motivada da tradição do poema.

Carlito Azevedo propõe um diálogo franco com a fraseologia da juventude, procurando um poema de verve “libertária”, como tem se inaugurado a década de 80 e 90, de tendência mercadológica avançada e que encontrou no jovem um paradigma de conduta e modo de vida.

O nosso aparelhamento crítico consagra Britto como detentor de diálogos mais intrinsecamente embrincados com Cabral, e Carlito, um exemplar temático dos usos e motivos aparentes do poeta pernambucano. A pintura e a literatura, campo teoricamente bem explorado, inclusive com obra de grande alcance sobre a poesia de João Cabral e Miró (*Laokoon Revisitado*, Aguinaldo José Gonçalves, 1994) é um seara promissor para a modernidade, por enquadrar a relação sincrética entre palavra e imagem, e por também ser *cool*, demarcando o que é cultuado pela cultura consumidora do *kitsh*.

Por tudo, Carlito se sente continuador da obra de João Cabral por dialogar com esta cultura acima mencionada. Mas também por manipular a matéria prima cara ao contemporâneo: o mínimo significante, a língua comum, o plástico e as referências.

Comuns na pequena, mas marcante obra de Carlito Azevedo, essas operações são exercidas sobre um objeto ou uma cena cotidiana para desrealizá-los em digressões feitas de brilho, fulgor, cor, num sentido oposto ao essencialismo concretizador de João Cabral, ao qual, seja dito, devem muito (SIMON, I. M.; DANTAS, V)⁶⁷.

⁶⁷ SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. **Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas**. CEBRAP no. 91 São Paulo Nov. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000300006. Acesso em: 09/2015.

Simon, na passagem acima, faz deferência à Cabral no que toca sua influência nas poéticas dos anos 80 e 90, em função da sombra da tradição, delineando o verso, sua métrica, sua melopeia complexa, além dos usos e procedimentos dos signos poéticos insólitos, inovadores, livres das amarras sintáticas e autônomo das correntes semânticas.

Encerrando o capítulo, nos diálogos estabelecidos entre uma poesia das últimas décadas com a influência do “rigor” e “plasticidade” cabralina, a obra “Vermelho” (2000) de Aguinaldo José Gonçalves merece menção⁶⁸ e facilmente poderia ser colocada como objeto de análise. Em momento posterior, é viável perscrutar alguns indícios que nos levam a intuir sobre o papel deste livro como catalizador de muitas energias poéticas: a influência simbolista, o traço concreto / visual, a plasticidade, o semissimbolismo, para ficarmos em alguns pontos.

⁶⁸ Esta obra poderia compor um recorte metodológico de análise temporal / espacial da poesia contemporânea para a presente tese, principalmente pelo viés de três grandes motivações: a primeira é a pista deixada pela leitura fruitiva, em momentos anteriores, que constrói na memória categorias de análise e procedimentos que ficam registradas para posterior averiguação.

Ao seguir estas pistas de modo mais minucioso, deparamo-nos com procedimentos simétricos ao de Cabral, que ora sintetizam toda a tradição do signo poético, ora tateiam nas bordas dos vales movediços da modernidade e suas fórmulas, como o jogo visual, o isomorfismo do concretismo e ilustração da arte pop.

A segunda motivação tem a ver com a posição do livro perante a crítica: Vermelho não passa despercebido, e é acolhido muito bem, seja pelas revistas que consomem a cultura pop, kitsh e cult, como a Bravo; seja pela recepção da crítica acadêmica. Prefaciado por Arnaldo Antunes, este desenvolve uma leitura interessante do livro, ao propor o uso de diversos procedimentos poéticos de natureza semiótica, seja comunicando-se com a pintura ou interagindo com a tradição poética de autores inovadores como Valéry e Rimbaud. Enquanto isso, João Alexandre Barbosa alicerça sua crítica (a orelha do livro) nos fundamentos de “um certo olhar oblíquo”, que é figura cara à nossa tese.

Esse olhar oblíquo, encarado enquanto supressão do todo ou fator limitador do signo, permite-nos inferir na analogia própria do ícone, com sua faceta significativa e seu desdobramento subjetivo, ou seja, determinado pelo “par leitor”. Ou até mesmo pelos índices visuais, formas incompletas, nuances de formas ou geometrizações que ampliam a polissemia textual a partir da decodificação de suas coordenadas. Acaba que interpretamos esse olhar oblíquo como uma espécie de “potência” do signo, ou aquilo que *viria a ser* em eterno estado de modificação e ampliação. (ponto que retomaremos adiante)

A terceira motivação se dá pelo limiar temporal em que ele se encontra: *Vermelho* foi lançado em 2000. Ele pode ser considerado a síntese e a depuração dos anos 90, tempo em que foi gerido e gestado, manipulado entre a tradição e a ruptura; o versejar da modernidade de Poe, Valéry e Eliot; do modernismo de Oswald; do neo-concreto de Arnaldo Antunes; e da tradição de Drummond e Cabral; este último, talvez, uma das mais ricas influências visíveis dentro do texto. Por outro lado, pode ser considerado um portal para a década de 2000, a entrada de novos questionamentos, um avançar rumo ao desconhecido pela virada do milênio.

Aguinaldo José Gonçalves acaba por se colocar em uma posição de “inovador”, o que o torna crítico da modernidade e ostensivamente um questionador da tradição. Esta afirmação anterior, que implica em um valor crítico sobre o autor, é também a própria existência crítica da poesia de Aguinaldo. Ela sobrevive se constituindo de um discurso sobre a tradição, sobre a referência de autores da tradição moderna, como também capitula a modernidade, principalmente na pintura. Dramaticamente, e com êxito, ela busca um caminho de representação, partilhando semioticamente os elementos signícos que são comuns às faces significativas de ambas as linguagens artísticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente texto intentou evoluir dentro dos caminhos metodológicos e objetivos propostos a partir das perguntas arguidas no projeto inicial.

Relevante foi perceber que os pontos levantados pela tese se sustentaram na medida em que Cabral realmente possui procedimentos semióticos de grande operacionalidade dentro da poética contemporânea. Dito de outra forma, na sua própria construção, naquilo que nos foi proposto averiguar, sempre limitando-nos às obras já citadas, o poeta pernambucano constrói um amplo projeto de poética marcada pelas espacialidades, redutibilidade das unidades significantes, bem como limitação do léxico ao mínimo operacional possível, promovendo um avançar da palavra rumo ao signo poético semiótico, ou seja, um signo complexo em relação à língua.

Reiterando as questões essenciais da tese, resumidamente, é possível declarar que existem procedimentos poéticos da linguagem cabralina que foram absorvidos pela poesia de alguns poetas das décadas de 80 e 90, se não de modo positivo, também de modo anverso, em ambos os três poetas analisados.

Em um painel final amplo, podemos indicar que Britto nega a objetividade e o falar pelas coisas que Cabral constrói em sua complexa poética, o que possibilita ao poeta inaugurar uma subjetividade do “ser no fazer”. Por outro lado, leva em conta a tradição de Cabral e seu equilíbrio, o que possibilita o diálogo perfeito entre o centro e os excessos das poesias contemporâneas.

Em Armando Freitas Filho, a plasticidade não imita a forma como conseguiu nosso poeta Pernambucano, mas o ritmo foi levado ao máximo grau possível. Assim como o deslocamento da palavra em busca de sua mobilidade e caráter de signo semiótico. Ainda em Armando, a valorização do rigor, seja o rigor métrico e estrutural em módulos, tais quais as construções dos primeiros livros de João Cabral, são pontos que merecem reiteração.

Por fim, quando AFF volta os olhos rumo ao poeta recifense, fato já citado no tópico específico do poeta carioca, ele demonstra a correlação entre um diálogo do presente com o modernismo, por intermédio de uma produção poética transversal e unificadora das décadas. “Unificadora, pois nos parece que o halo de tradição que ela evoca, em militar sobre o verso, teve caráter efetivo na coesão da produção

poética dos períodos citados”. Retiramos este trecho das nossas próprias análises como forma de reiterar a conclusão que chegamos por intermédio dos esforços de análise.

Já em Carlito, a “tentativa de pintura não é de toda alegórica. O que seria negativo, justamente no momento em que a poesia moderna se exige mais enquanto uso da linguagem. Ela “se constitui” nas pinceladas, como no próprio ato ou performance”. Percebemos no poeta citado que existe um avanço rumo ao desafio cabralino de imitar a forma. Em “As banhistas”, Carlito persegue este intento e materializa muito desta “forma atuante” em seu poema. O poeta se considera um seguidor de Cabral, mas pelo seu texto contido em “Sublunar”, muitos elementos caros ao poeta pernambucano ainda ficam desapropriados.

Podemos encerrar os apontamentos sobre Carlito lembrando alguns procedimentos cabralinos utilizados por ele, como semissímbolos em caráter de materialização do signo por outro signo, um retalhamento da pintura enquanto procedimento, e não como tema de seus poemas. Mas percebe-se que Carlito está mais para a marginália do discurso pop da década de 90 do que para uma erudição técnica e motivada da tradição do poema

Após este brevíssimo painel, resumo dos poetas e seus procedimentos, podemos inferir, com segurança, que o diálogo proposto entre João Cabral de Melo Neto e os Concretos, em certo momento, parecia confluir rumo ao mesmo destino, mas de súbito, a fórmula concreta esmaecia, enquanto Cabral seguia forte com uma produção coerente aos seus elementos cruciais. Obras como “Educação pela Pedra” (1966) e “Escola das Facas” (1980) mostram-se mais duradouras e coerentes ao projeto inicial de Cabral, mesmo depois do movimento concreto ter arrefecido.

Neste sentido, Cabral não se sentiu parte do projeto Concreto, mesmo tendo sido incitado e incitador do movimento, por sua poética construtiva e seminal. Parece-nos que o jogo que Cabral jogava estava mais alinhado à tradição, ao apuro da palavra e do verso, aos elementos que não são efêmeros nas poéticas, à própria poesia em si, como em um projeto rítmico / visual.

Por estar com um pé lá e cá, quase nos dois paradigmas da contemporaneidade, a tradição do verso métrico / verbal e prosaico, com o verbivocovisual concreto, parece que venceu o equilíbrio. Em suma, o poeta pernambucano soube equalizar as forças que vieram de dois grandes momentos: o modernismo de Drummond, Murilo Mendes e Manuel Bandeira, com a intempestiva

força visual do Concretismo de Augusto e Haroldo. A nau firme manteve o curso e construiu a coluna vertebral da poesia brasileira pós-marginal, pós-concreto e dentro do seio da modernidade.

Por fim, sabemos que a tese aqui exposta é feita de amplos diálogos, que tal como raízes se ramificam e necessitam de mais profundidade para se fortalecer. Ao mesmo tempo que temas aqui discutidos podem ser muito mais explorados em outros momentos, como outras obras de Cabral, em paralelismo à poesia da década de 80 pelo viés de outros autores, como também aprofundar os procedimentos semióticos deflagrados na continuidade de outras obras cabralina, com fins a perceber até que ponto elas são elementos finais da poética do poeta ou elementos temporais e localizados nos primeiros livros.

Em suma, concluímos este texto com a certeza de ter laborado uma parte significativa do tempo de pesquisa em contato com o texto poético, contemplando-o, entendendo suas particularidades, perscrutando seus labirintos, em busca de ao menos descrevê-los. Entendemos com isso que o literata e crítico deve se comprometer em se realizar pelo contato com a obra, com o texto, mantendo proximidade com o livro.

Para tanto, assinalamos as análises como os melhores momentos da tese, mesmo que não completas, mas momentos que consubstancializam a tentativa de interação com a criação e o crítico. Elas efetivam um contato mais próximo com a análise literária, este modo de pensar e refletir o texto da poesia.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Carlito. **Sublunar**. 2ªed. São Paulo: 7Letras, 2006.

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

_____, João Alexandre. **A Metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BENJAMIN, W. **Escritos sobre mito e linguagem**. Ed. J M Gaguebin. Trad. S K Lages. São Paulo: Duas cidades/34, 2011

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRITTO, Paulo Henriques. **A poesia brasileira hoje**. Disponível em <https://lareviewofbooks.org/essay/brazilian-poetry-today-2>, Acesso em: Abril de 2014.

_____, Paulo Henriques. **Mínima Lírica**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CABAÑAS, Teresa. **Os Surpreendentes Caminhos Da Estética**: A Poesia Marginal dos Anos 70. REVISTA CHILENA de Literatura Diciembre. 2014, Número 88, 9-36.

CAMPOS, Augusto. **Obra**. Disponível em: <HTTP://www2.uol.com.br/augustodecampos/yaletpot.htm>. Acesso em: Janeiro de 2014.

_____, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____, Haroldo. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____, Haroldo. **Obra visual**. Disponível em: www2.uol.com.br/haroldodecampos/telas_bibliografias/bibliografias.htm Acesso em Janeiro de 2014.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos. 1950-1960. 4ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, H. Preliminares a uma tradução do Coup de Dés de Stéphane Mallarmé. In: CAMPOS, Augusto de.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 1991. p.119-147

CATRÓPA, Andréa. NUERNBERGER, Renan. MARTIN, Carlos Frederico Barrère. **Tentativa de Balanço**. Uma entrevista com Iumna Maria Simon. Novos Estudos 94. 2012. p.163.

CARDOSO, Helânia Cunha de Souza. **O discurso de João Cabral de Melo Neto e a construção da modernidade brasileira**. São Paulo: Revista Alpha, (6):188-199, 2005.

CARDOSO, Marília Rothier. **Signos da Modernidade**. In: Matraga. Rio de Janeiro: UERJ.

CHIAPPINI, Lúcia. **Poesia brasileira pós-João Cabral: perspectivas da(s) modernidade(s)**. Revista *Iberoamericana*, IV, 14 (2004), 107-125. Print. Chiarelli, Tadeu

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 6ª.ed. São Paulo: Global, 2001.

DICK, André. **João Cabral, Irmãos Campos, Leminski**: Diálogos. Revista Zunái. Revista de Poesia e Debates. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/andre_dick_dialogos.htm. Acessado em Maio/2014.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas comparadas. 9ªed. 3ª reimpressão. São Paulo: ed. Perspectiva, 2010.

ELIOT, T. S. **Ensaio escolhidos**. Lisboa: Edições Cotovia, 1992.

FAUSTINO, Mário. **Poesia – experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. 4ª.ed. São Paulo: Ática, 2000.

FERREIRA, Ermelinda. **A Literatura do Esgotamento e a Literatura da Plenitude**: O Pós-Modernismo na visão de John Barth. Disponível em: UFPE. Plataforma da Poesia. http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/ermelinda_ensaios2.htm. Acesso em: Setembro de 2015.

FOLHA. **Concretismo**: Movimento concretista dividiu a intelectualidade Brasileira. Folha de São Paulo. Caderno Mais. 08 de Dezembro de 1996.

FREITAS FILHO, Armando. **3x4**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1985.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Signos (em) cena**. Ensaio. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

_____, Aguinaldo. **Laokoon revisitado**: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Edusp, 1994.

_____, Aguinaldo. **Transição & Permanência**. São Paulo: Iluminuras, 1989.

GREIMAS, A. J. COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. Trad. de Alceu Dias Lima et al São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, A. J. et. alii. **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1975

_____, A. J. **Semiótica e ciências sociais**. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitirini. São Paulo: Cultrix, 1981.

_____, A.J. **Semântica Estrutural**. 2ª. Ed. São Paulo: ed. Cultrix, 1966.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MELO NETO, João Cabral de apud CAMPOS, Haroldo de. João Cabral: **um testemunho**. *Continente Sul/Sur* (Revista do Instituto Estadual do Livro). Porto Alegre, n. 3, dez. 1996, p. 127-128.

MORICONI, Ítalo. Pós-Modernismo e volta ao sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, C; MATOS, C; NASCIMENTO, E. (org) **Poesia Hoje**. Rio de Janeiro: UFF, 1998.

_____, JR, Ítalo. **3x4 poesia à beira do abismo**. Matraca. UERJ. 1985.
Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca00/matraca0a07.pdf>.
Acesso em 20 de Setembro de 2015

NETO, João Cabral de Melo. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____, João Cabral de Melo. **Prosa**. 3ª. Impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____, João Cabral de Melo. **O Cão sem plumas e outros poemas**. São Paulo: Alfaguara.

PAZ, O. **O arco e a lira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. 3ª edição. São Paulo: ed. Perspectiva, 1996.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PIETROFORTE, A.V. **Tópicos de Semiótica**: modelos teóricos e aplicações. São Paulo: Ed. AnnaBlume, 2008.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **O discurso da poesia concreta**: uma abordagem semiótica. São Paulo: Ed. AnnaBlume, 2011.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. 16ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

RASTIER, François. Sistemática das isotopias. In: GREIMAS, A. J. **Ensaaios de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1975

SARTRE, J.P. La Lucidité et as face d'ombre. Paris: Gallimard, 1986. In: SISCAR, Marcos. **Poesia e Crise**. Campinas: Ed. Unicamp.

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

_____, Antônio Carlos. Paulo Henriques Britto, desleitor de João Cabral. **Revista Musa Rara**. 24 de Março de 2014. Disponível em>:
<http://www.musarara.com.br/paulohenriquesbrittodesleitordejoaocabral>. Acesso em: Setembro de 2015.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 7. ed. São Paulo: Coimbra, 1986.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas. **CEBRAP no. 91 São Paulo Nov. 2011**.
Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000300006. Acesso em: 09/2015.

SISCAR, Marcos. **Poesia e Crise**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

TONETO, Diana Junkes Martha. **Percorrer por dentro, visitar**: uma leitura de a mulher e a casa, de João Cabral de Melo Neto. *Revista Alfa*. São Paulo, 53 (2): 457-477, 2009

VALÉRY, Paul. Poesia e Pensamento Abstrato. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.