

Revisões do modernismo: diálogo e confronto entre poéticas¹

Duda Machado | UFOP

Resumo: O artigo aborda um conjunto de diálogos e confrontos em torno da revisão da forma de composição do poema modernista, abrangendo: 1) a retomada de um modelo tradicional (Drummond, Murilo Mendes); 2) as relações entre a poética de Cabral e a do concretismo, considerando os artigos de João Cabral sobre a poesia modernista, o modo de composição fixado em Quaderna, o programa teórico do concretismo e a estrutura do poema concreto; 3) o diálogo particular entre Tempo espanhol, de Murilo Mendes, e a poética de João Cabral; 4) o lugar assumido por Lição de coisas, de Carlos Drummond de Andrade, nesse campo de tensões entre poéticas.

Palavras-chave: Poesia modernista brasileira, revisão da composição modernista, modelo de composição, João Cabral, poesia concreta.

A partir do momento inaugural do modernismo brasileiro, assiste-se à formação de um conjunto de relações entre poemas e poéticas que pode ser reunido em duas grandes sequências ou configurações. A primeira configuração envolve o influxo da orientação geral da poética do modernismo inaugurada pela

1. Este artigo é a revisão bastante desenvolvida de parte de um texto já antigo, intitulado *Um enredo de diálogos – Tramas e legados na poesia brasileira a partir de 22*, publicado no nº 11 da *Revista USP* em 1991.

obras de Mário de Andrade e Oswald de Andrade na década de 20 sobre os primeiros livros de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes na década de 30. Trata-se de um fenômeno amplamente observado pela crítica, mas que oferece ainda a possibilidade de ser explorado por um exame do corpo-a-corpo textual, voltado para a apropriação de procedimentos e temas inaugurados por *Paulicéia desvairada* (1922), *Losango cáqui* (1926), *Clã do jaboti* (1927), *Pau-Brasil* (1925) e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927). Também amplamente comentado, o diálogo e apropriação por João Cabral de Melo Neto em *Pedra do sono* (1943) de parte significativa da poética e de certas características textuais das obras de Drummond e Murilo Mendes da década de 30 pertencem ainda a esta primeira configuração.²

Inexplorada pela crítica e objeto deste artigo, a segunda configuração manifesta-se no período que se estende do final da década de 40 até o início da década de 60 e engloba um conjunto de interrelações que se organiza em torno da revisão da composição modernista baseada no verso livre. Forma-se assim um campo de forças que se caracteriza pelo diálogo e confronto entre poéticas. Esse conjunto de interrelações a que nos referimos está composto por uma série de momentos e aspectos específicos, tais como: 1) a retomada de um modelo tradicional (métrica, elevação da linguagem, forma fixa) empreendida por Murilo Mendes em *Sonetos brancos* (1946-1949) e *Contemplação de Ouro Preto* (1949-1950),³ por Drummond em *Claro enigma* (1951); 2) a ligação decisiva entre os artigos “Poesia e composição” (1952) e “Da função moderna da poesia” (1954), de João Cabral de Melo Neto, e o modelo de composição adotado de modo dominante em *Paisagens com figuras* (1954-1955) e consolidado em *Quaderna* (1956-1959); 3) a invenção da poesia concreta tal como definida pelo manifesto *plano piloto da poesia concreta* de 1958 (Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos); 4) o diálogo particular entre *Tempo espanhol* (1959) de Murilo Mendes e a poética de João Cabral; 5) o lugar especial de *Lição de coisas* (1962) em relação aos modelos de composição do modernismo, à revisitação da forma fixa e à poesia concreta. É preciso dizer que, em virtude da perspectiva de expor os diálogos e confrontos entre esse conjunto de poéticas, a retomada de modelos da tradição por Murilo e

2. Trata-se de tópico bastante conhecido e explorado em larga medida pela crítica.

3. Não poderia faltar aqui uma referência a *Livro de sonetos* (1949) de Jorge de Lima.

Drummond será abordada no âmbito das formulações de João Cabral “Poesia e composição” e “Da função moderna da poesia”, as quais, por sua vez, serão enfocadas em conexão com a poética do concretismo. Como já sugerimos acima, as considerações feitas por João Cabral em seus dois artigos a propósito da extrema dispersão da composição modernista e da importância de um modelo compositivo de validade geral iluminam e são iluminadas pela forma de composição fixada pelo poeta em *Quaderna*. Nesta medida, essa forma de composição adotada por Cabral leva adiante o processo de conquista, iniciado em *Psicologia da composição* (“Fábula de Anfion”, “Psicologia da composição”, “Antiode”), de uma poética de construção racional, de escrita baseada numa disciplina poética que recusa o mistério, o acaso, a inspiração, o mundo onírico, ao mesmo tempo que adquire uma orientação metapoética e, por fim, tematiza a ruptura com a tradição lírica.⁴

Apesar da oposição evidente, as poéticas de composição de João Cabral e do concretismo encontram-se igualmente orientadas pela articulação de três aspectos comuns. O primeiro deles consiste na ligação íntima entre a revisão do modelo modernista e as formas compositivas que irão propor. Além disso, como iremos ver, encontramos uma mesma orientação básica – a aproximação a um modelo fixo – em relação às estruturas compositivas que serão adotadas, em que pese sua diferença radical. Os outros dois dizem respeito à recusa da presença da subjetividade no poema e à preocupação com uma poesia capaz de comunicar-se com o público na sociedade dos *mass-media*. As respostas dadas a estes problemas comuns não podiam ser mais discrepantes, mas o que interessa aqui é justamente como poéticas tão heterogêneas definem como sua tarefa o enfrentamento articulado desses problemas. Para uma melhor organização dos pontos de ligação entre a poética de João Cabral e da poesia concreta, será necessário uma exposição das formulações contidas nos artigos de Cabral e nos textos de Augusto, Décio, Haroldo que, para maior clareza, será conduzida na seguinte ordem: 1) a rejeição das marcas da subjetividade no poema e a ênfase na dimensão comunicativa do poema; 2) a estrutura de composição.⁵

4. Esta anotação condensa, por assim dizer, as contribuições de críticos como Benedito Nunes, Luiz Costa Lima, João Alexandre Barbosa e Sebastião Uchoa Leite.

5. Estes aspectos já estão presentes no artigo de 1991, aqui reformulado. Os escritos programáticos da poesia concreta foram estudados – de ângulos bem distintos – em dois livros: *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, de Paulo Franchetti (3. ed., 1993), e *Poesia concreta brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista* (2005), de Moisés Gonzalo Aguilar.

Fragmentação da arte poética e esvaziamento da comunicação

“Poesia e composição” – originalmente uma conferência pronunciada em 1952 – dedica-se a examinar o caráter extremamente polarizado que as famílias de inspiração e trabalho de arte assumem na poesia moderna, assinalando bem a propósito que “no lugar da preponderância de uma ou outra dessas idéias”, prevalece a “coexistência de uma infinidade de atitudes intermediárias”.⁶ Tais famílias passam a ser estudadas na medida em que se torna impraticável a análise de “uma composição representativa” do poema moderno. É deste aspecto decisivo que deriva o desenvolvimento do texto de Cabral: “Já que é impossível apresentar um tipo ideal de composição, perfeitamente válido para o poema moderno e capaz de contribuir para a realização do que se exige modernamente de um poema, temos de nos limitar ao estudo do que as idéias opostas de inspiração e trabalho artístico trouxeram à poesia de hoje.”⁷ Idéias opostas mas orientadas pelo princípio da expressão pessoal em busca da originalidade, vista como onipresente na poesia modernista e contemporânea. Por sua vez, estas duas “famílias artísticas” – inspiração e trabalho de arte – encontram-se igualmente determinadas pelo princípio dominante da expressão pessoal da poesia moderna que engendrou uma fragmentação extremada de poéticas particulares. No entanto, como afirma o autor, nas épocas em que a composição se organizava a partir de regras de validade universal, a orientação do artista para a “inspiração” ou para o “trabalho artístico” tinha que se submeter às exigências destas regras e a polarização era controlada ou dissolvida. Como nosso objetivo prende-se a estabelecer a relação entre o modo de composição cristalizado em *Quaderna* e a crítica de Cabral à pulverização

6. MELO NETO. Poesia e composição, p.55. Logo no início de seu ensaio, João Cabral esclarece o caráter comum da existência de duas famílias de poetas. E afirma: “A composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as idéias de inspiração e trabalho de arte. De certa maneira, cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um ou outro desses elementos. Mas essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem.” (p. 54) Essencialmente, diz Cabral. Ou dizendo melhor, segundo suas próprias formulações, quando a conciliação entre essas duas tendências podia ser alcançada, graças à existência, em certas épocas, de regras de composição de força normativa inquestionável.

7. MELO NETO. Poesia e composição, p.57.

das formas modernistas, sua exegese da “psicologia da composição” não será abordada aqui.⁸ Ressalvando-se, é claro, a identificação de Cabral com o “trabalho de arte”, já conhecido por “Fábula de Anfion” e “Psicologia da composição”, assim como a distinção entre tipos de composição e famílias artísticas.

Assim, é a pluralidade anárquica dos tipos de composição na modernidade que vai justificar a abordagem das famílias da inspiração e do trabalho artístico em que o poeta se empenha.⁹ Como era de se esperar, João Cabral remete o estado anárquico da composição moderna à desagregação iniciada pelo romantismo do conjunto integrado de prescrições da poética clássica. É o instante de consagração do princípio da originalidade da expressão pessoal como valor dominante. Coube à poesia modernista levar a fragmentação do conjunto de normas de composição a um ponto máximo. Então tem livre curso a proliferação anárquica dos mais heterogêneos tipos de composição, as “inúmeras composições antagônicas que convivem hoje”. O princípio da expressão pessoal torna-se todo poderoso.¹⁰ Para expor em sua máxima intensidade o caráter problemático desta situação, Cabral

8. Em relação a este tópico, cabe dizer que, para o leitor de “Psicologia da Composição” e “Fábula de Anfion” (1946-47), a análise da família de inspiração será bastante familiar. Mas há um ponto especial na análise dos poetas comprometidos com a exigência propriamente criadora do “trabalho de arte”. É que, igualmente conduzidos pela marca individualista da originalidade da expressão e sem o apoio de uma poética da composição de validade geral, esses poetas vêm-se condenados ao exercício formal na medida em que têm de inventar suas próprias leis de composição. Presos a esta condição, seu “próprio fazer passa a justificar-se por si só, e torna-se mais importante do que a coisa a fazer.” (p. 56) A poesia vê-se reduzida a uma atividade intransitiva.

9. Abel Barros Baptista – em “O Livro Agreste (2)” – analisa “Poesia e Composição”, identificando certas aporias no desenvolvimento da argumentação de Cabral. Neste sentido, assinala que “João Cabral acaba por negar o ponto de partida: afirma uma condição irreversível e atual de multiplicação de poéticas individuais para depois a reduzir a dois grupos” (p. 166), ou seja, inspiração e trabalho artístico.

10. Reproduzimos aqui uma formulação que se tornou bem conhecida: “Pode-se dizer que hoje não há *uma* arte, não há *a* poesia, mas há artes, há poesias. Cada arte se fragmentou em tantas artes quantos foram os artistas capazes de fundar um tipo de expressão original. Essa atomização não podia acontecer num período como o do teatro clássico francês. E embora caiba ao individualismo romântico a formulação de sua justificação filosófica, somente com o que se chama literatura moderna o fenômeno chegou a seu pleno desenvolvimento.” (MELO NETO. Poesia e composição, p. 62)

vai contrastá-la com a unidade normativa da composição na poética clássica. Compartilhada por autores e leitores, as normas universais de composição asseguravam, nas “épocas felizes” como crê João Cabral, o êxito da comunicação. A rigor, “a criação está subordinada à comunicação.”¹¹ Desprovido da funcionalidade conferida por essas normas de composição, o poeta moderno vê-se entregue ao imperativo da expressão pessoal, que acaba por excluir a comunicação.¹² Deste modo, a comunicação, que implica a necessidade de considerar o “leitor como contraparte indispensável do escritor”, torna-se impossível. E justamente porque já não dispõe de uma arte poética entendida como um conjunto de regras de aceitação universal, a multiplicação de poéticas particulares conduz ao empobrecimento técnico e ao esvaziamento da função comunicativa.

Neste resumo que esperamos ser fiel, concentramos nosso interesse nas reflexões do autor sobre a dispersão anárquica da composição moderna e seu vínculo com a perda da dimensão comunicativa da poesia. Este recorte se justifica na medida em que se liga diretamente à revisão da composição modernista efetuada na obra de João Cabral, à questão da subjetividade e à sua perseguição da esfera comunicativa. Vale lembrar que o ensaio, datado de 1952, pertence à época entre *O cão sem plumas* (1949-50) e *O rio* (1953). Já em *Paisagens com figuras* (1954-55), Cabral adota, de modo predominante, o modelo de composição que se tornará amplamente conhecido. Este modelo constitui uma variante inventiva e irregular em termos métricos e de acentuação rítmica do padrão da forma fixa da poesia clássica. O elogio da norma compositiva clássica, que poderia parecer um traço nostálgico, revela seu aspecto criador, tornando-se um recurso dotado de atualidade na medida em que constitui uma espécie de versão deslocada de um modelo de composição rigorosamente estruturado. Ao mesmo tempo, esse modelo contrapõe-se à flutuação extrema dos tipos de composição modernista. Para nossos propósitos, a ênfase cabralina na necessidade de integrar o pólo da comunicação à composição tem relevância especial para a abordagem comparativa com a poética do concretismo. “Da função moderna da poesia” – apresentada como “tese” no Congresso de Poesia de São Paulo de 1954 – retoma o tópico da fragmentação moderna dos tipos de composição para fixar-se na incompatibilidade entre o poema moderno e as “condições de existência do leitor moderno”.¹³ Deste modo, volta

11. MELO NETO. Poesia e composição, p.69.

12. Cf. MELO NETO. Poesia e composição, p.53.

13. MELO NETO. Da função moderna da poesia, p. 98.

ao motivo condutor de “Poesia e composição”, ou seja, à ausência de padrões dominantes de composição: “A apresentação (não organizada em formas ‘cômodas’ ao leitor) de sua, rica embora, matéria poética faz da obra do poeta moderno uma coisa difícil de ler, que exige do leitor lazeres e recolhimentos difíceis de serem encontrados na vida moderna.”¹⁴

As ligações discrepantes I: comunicação e subjetividade

Restritas ao plano da expressão pessoal, as inovações formais desenvolvidas pela poesia moderna não podem integrar-se à sua “contraparte orgânica – a comunicação”.¹⁵ A intransitividade passa a ser o destino da obra moderna, tal como concebida por João Cabral: “Escrever deixou de ser para tal poeta atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo.”¹⁶ Mas, parafraseando o autor, tal situação constitui apenas “metade” do problema. Então, de modo surpreendente, João Cabral atribui aos poetas modernos a falta de iniciativa em explorar inovadoramente os meios de comunicação de massa que, segundo deixa entender, estariam disponíveis para tal exploração.¹⁷ Embora escolha o rádio como exemplo, menciona igualmente o cinema e a televisão. Tal disponibilidade, segundo o poeta de *Educação pela pedra*, faria com que esses meios de comunicação de massa pudessem ser usados pelos “poetas contemporâneos menos individualistas, capazes de interesse por temas da vida em sociedade e que não encontraram ainda o veículo capaz de levar a poesia à porta do homem moderno.”¹⁸ Cabe também destacar o privilégio conferido à temática social para que se cumpra a função comunicativa no uso dos *mass-media*. Há, sem dúvida, muito o que interrogar a respeito dos pressupostos e argumentos

14. MELO NETO. Da função moderna da poesia, p. 98.

15. MELO NETO. Da função moderna da poesia, p. 100.

16. MELO NETO. Da função moderna da poesia, p. 99.

17. Mais adiante, João Cabral aponta a incapacidade dos poetas modernos em “adaptar às condições da vida moderna os gêneros capazes de serem aproveitados, listando, entre eles, a poesia narrativa e as pouco conhecidas *aucas catalãs*. (MELO NETO. Da função moderna da poesia, p. 100)

18. MELO NETO. Da função moderna da poesia, p. 101.

de Cabral nesses dois escritos,¹⁹ mas não é esse o nosso objeto. Depois de termos assinalado a relação entre suas anotações críticas e sua atividade de criador, o que importa agora é mostrar a relação entre sua preocupação com o plano comunicativo do poema e sua crítica ao predomínio da expressão subjetiva com as formulações da poesia concreta sobre esses tópicos.

Ao contrário dos artigos de Cabral, os textos dos Campos e de Pignatari – reunidos em *Teoria da poesia concreta* – não se detêm em observações sobre a predominância da atitude subjetiva na poesia moderna. Tudo se resume a breves alusões como esta do plano-piloto: “contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.”²⁰ Observe-se aqui o pressuposto que reduz a manifestação subjetiva ao hedonismo. A ausência de uma consideração específica da questão da subjetividade nos textos programáticos da poesia concreta deixa-se explicar pelas características de construção integral do poema concreto como um objeto constituído por uma “estrutura-contéudo”. Composta por uma dimensão verbal e uma dimensão visual, a estrutura-contéudo exibe a “coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal” e faz do poema concreto uma unidade “verbivocovisual”.²¹ Assim como se desfaz de uma eventual conotação subjetiva, essa estrutura-contéudo torna irrelevante uma ênfase específica no aspecto temático para a dimensão comunicativa: “ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica sua própria estrutura: estrutura-contéudo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos

19. Para Luiz Costa Lima – em “João Cabral: poeta crítico” –, a exclusão feita por João Cabral dos primeiros românticos, ainda que justificada pelo esquecimento a que estavam submetidos na época de “Poesia e composição” e “Da função moderna da poesia”, fez com que a integração entre reflexão crítica e expressão individual realizada por eles não fosse levada em conta por Cabral. Esta falha, diz Costa Lima, “tem implicações em sua prática, i.e., na estima (com seu lado repressivo) da lucidez.” (p. 121) Depois de sublinhar que essa questão “ainda precisa de reflexão específica”, o crítico vai reiterá-la no final de seu texto: “até que ponto a lucidez como axioma da *poiesis* não poderá funcionar de maneira repressiva?” (p. 132)

20. CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*, p. 218.

21. CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*, p. 216.

exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas”.²² E o plano-piloto enfatiza que a estrutura-contéudo repele a “usual comunicação de mensagens”, sendo concebida como “uma comunicação de formas”. Ao unir comunicação verbal e comunicação não-verbal, ao definir-se como pura comunicação de formas, o poema concreto produziria o “fenômeno da metacomunicação”.²³ Para João Cabral, no entanto, a integração entre o modo de compor e a função comunicativa só poderia ser alcançada por uma forma poética de ampla aceitação.²⁴ Por outro lado, o autor de *Museu de tudo* deixa claro que a tentativa de ampliar a recepção da poesia impõe a necessidade de uma pesquisa de formas de composição que sejam adequadas aos *mass-media* e é a própria natureza coletiva desses meios que cria a demanda adequadamente “orgânica” de uma temática social.

A característica de uma estrutura-contéudo que comunica sua própria estrutura deixa-se explicar pelo conjunto mínimo de procedimentos empregados que torna possível um controle máximo. Efetivamente a vinculação de um pequeno grupo de palavras através de uma justaposição espacializada e paranomásica engendra uma estrutura de composição extremamente simplificada e transparente. Deste ponto de vista, mais do que qualquer outra forma de composição, o poema

22. CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*, p.216.

23. CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*, p. 216 e p. 217.

24. Em “Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral”, Paulo Franchetti, depois de analisar os artigos de Cabral, examina de modo sumário a relação entre as propostas de Cabral e dos poetas concretos: “Em relação às suas preocupações há aqui, entretanto, diferenças de fundo e de ênfase. A primeira delas é a recusa do verso – isto é, de todo o arsenal de formas tradicionais – como estratégia para recuperar a comunicabilidade da poesia nos tempos modernos. Essa estratégia se resume, agora, à integração da poesia aos meios de comunicação de massa e aos princípios que os estruturam. A oposição cabralina entre ‘expressão’ e ‘construção’ se acirra, com a desqualificação do primeiro pólo e absolutização do segundo como único adequado aos novos tempos.” (p. 263). Em seguida, aborda a adequação da composição concreta a esses meios. Mas vai fazê-lo de acordo com os vários momentos dos escritos programáticos dos autores concretistas, atribuindo uma importância especial a um artigo de Augusto de Campos intitulado “A moeda concreta da fala”. Franchetti reitera o caminho crítico seguido em *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta* (3. ed., 1993), dedicado a apontar contradições, retificações, discrepâncias e mudanças nas formulações que vão culminar no plano piloto.

concreto, ao eliminar a sintaxe e suas construções complexas, assim como ao reduzir as múltiplas relações entre a dimensão fônica e a semântica, exhibe a sua estrutura de composição, ao mesmo tempo que reduz o campo semântico. Além disso, a forma de composição do poema concreto gozaria da vantagem de equiparar-se à velocidade e instantaneidade dos *mass-media*: “a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.”²⁵ Em suma, a estrutura-conteúdo estaria assegurada por uma série de aspectos interligados: 1) a interação entre o aspecto gráfico-visual constituído pela disposição espacial do poema e o aspecto verbal constituído por uma “sintaxe ideogrâmica” que governa um grupo restrito de palavras; 2) a redução semântica assim alcançada; 3) a rapidez conferida à apreensão do poema-objeto com tais características.

A procura comum de um modo de interação entre poema e *mass-media* ocorre na década de 50 justamente com a chegada de novos meios de comunicação de massa ao Brasil, como é o caso da televisão, e com a expansão da publicidade, por exemplo. E impõe-se em meio às apreensões disseminadas na época de que os novos meios de comunicação de massa levassem à redução de um pequeno público de leitores e, ainda mais drasticamente, ao desencontro já alarmante entre poesia e leitor. Afinal, como se lê em “Da função moderna da poesia”, tratava-se de responder ao “problema principal da poesia de hoje – que é de sua própria sobrevivência.”²⁶ “Morte e vida severina (auto de natal pernambucano)”, que traz a data de 1954-1955, é publicado em 1956 como parte do volume *Duas águas*. Mais adiante, irá surgir, na poesia concreta, a proposta do “salto conteudístico-participante” anunciado pelo *post-scriptum* do “plano piloto” com a fórmula de Maiákovski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. No entanto, o preceito de “uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens” sofre um abalo decisivo com a introdução

25. CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*, p. 157-158. A integração entre a composição concreta e os meios de comunicação de massa já está explicitada desde o ano de 1956, em dois manifestos: “nova poesia: concreta”, de Décio Pignatari, e “olho por olho a olho nu”, de Haroldo de Campos. A redução dos procedimentos empregados e a “economia” da estrutura composiva permite esta aliança. É a própria forma de composição, seja na fase “fisiognômica” ou “orgânica”, seja na fase “matemática” ou “geométrica”, que se oferece como uma dimensão comunicativa “congenial” aos meios de massa.

26. MELO NETO. Da função moderna da poesia, p. 101.

de uma temática ou mensagem privilegiadamente político-social.²⁷ E assim foi, efetivamente. Como já foi observado, os poemas da “fase participante” perdem completamente o vínculo com a forma de composição proposta pelo plano-piloto e realizada pelo poema concreto nas versões fisiognômica e orgânica que iremos ver um pouco mais adiante. E de maneira sintomática, talvez, estes novos poemas dividem-se em duas linhas de encaminhamento formal: o retorno à sintaxe e ao verso, de um lado, e as composições predominantemente visuais, com algo de cartaz e *slogan*, de outro.²⁸ A “fase participante” será o último momento de alinhamento grupal: os “popcretos” (1964-1966) são uma iniciativa de Augusto de Campos, enquanto o “poema semiótico” (1964) envolve a parceria de Décio Pignatari e Luis Ângelo Pinto.

Uma inserção justificada

O aspecto central de crítica dirigida à composição modernista por Cabral em “Poesia e composição” reside, como já vimos, na avaliação da heterogeneidade dispersiva dos processos e tipos de construção da lírica moderna, que chega a abrigar até mesmo a convivência entre modos de composição antagônicos. Um trecho de “Da função moderna da poesia” transforma a

27. Paulo Franchetti faz uma observação no mesmo sentido: “A partir de 1961, tem-se o que se costuma denominar a fase do ‘salto participante’, na qual os procedimentos de composição concretista passam a ser encarados como uma ‘forma revolucionária’, capaz de expressar um ‘conteúdo revolucionário’. Ou seja, a ‘comunicação de formas’ deixa de ser o objeto exclusivo, e as estruturas geométricas passam a nomear temas sociais: fome, greve, lucro, servidão, etc.” (FRANCHETTI. Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral, p. 267).

28. Em *Servidão de passagem* (1962), Haroldo de Campos retorna ao emprego do verso. Em “Greve” (1961), Augusto de Campos funde o verso (através de uma folha transparente) e o slogan em página de “fundo”. O recurso ao cartaz está em “Cubagrama 1960/1962” (1962), de Augusto, e em “estela cubana” (1962), de Décio Pignatari, por exemplo. É claro que a iniciativa do “salto conteudístico-participante” e seu caráter preponderante de “agit-prop” só podem ser entendidos no contexto brasileiro de uma certa mobilização política com expectativas reformistas e também revolucionárias, existente apenas em segmentos restritos e de alcance igualmente restrito. A duração do salto conteudístico-participante limitou-se praticamente ao nº 2 da revista *Invenção* (1º trimestre de 1962).

possibilidade moderna de uma organização híbrida do poema num quadro tão carregado pelo que considera os antagonismos coexistentes no modernismo que sua descrição desse poema hipotético se torna caricatural:

No plano dos tipos poemáticos, tudo o que os poetas contemporâneos obtiveram, foi o chamado ‘poema moderno’, esse híbrido de monólogo interior e de discurso de praça, de diário íntimo e de declaração de princípios, de balbucio e de hermenêutica filosófica, monotonamente linear e sem estrutura discursiva ou desenvolvimento melódico, escrito quase sempre na primeira pessoa e usado indiferentemente para qualquer espécie de mensagem que o seu autor pretenda enviar.²⁹

A crítica aos *disjecta membra* da poesia modernista conduz diretamente à estrutura de composição, consolidada em *Quaderna* (1956-59). Como se sabe, essa estrutura é definida pelos seguintes elementos: a estrofe de quatro versos (quadra), uma métrica orientada, mas não fixa, para o verso de oito sílabas de uso pouco comum na poesia de língua portuguesa, a acentuação irregular e antimelódica dos versos, a rima toante, a recusa da dicção elevada e uma organização sintática que interrompe ou impede o discurso fluente, distanciando-se ainda mais do andamento do verso tradicional. Esse deslocamento inventivo recusa e adota ao mesmo tempo o verso da tradição. A elaboração dessa matriz compositiva contrapõe-se portanto diretamente à fragmentação modernista e à retomada das medidas tradicionais clássicas por Drummond e Murilo, por exemplo.³⁰ Aí está explícita uma renovação da forma fixa tradicional, exibindo a capacidade de vincular-se e, ao mesmo tempo, distanciar-se da norma. E sem qualquer ilusão a respeito do destino de sua inovação com base na tradição: a de incorporar-se em sua diferença à proliferação modernista dos modos de composição.

29. MELO NETO. Da função moderna da poesia, p. 101.

30. Como se sabe, o fenômeno da retomada de padrões tradicionais constitui uma tendência de caráter internacional. *Four Quartets*, de T.S. Eliot (1935-1942), *La Bufera e altro*, de Eugenio Montale (1940-1954), *Statische Gedichte*, de Gottfried Benn, são alguns dos exemplos mencionados por José Guilherme Merquior com esta finalidade em “Notas para uma muriloscopia” (p. 17), aos quais se pode reunir, por exemplo, o Giuseppe Ungaretti de *Sentimento del tempo* (1933), com o “retorno às medidas rítmicas da tradição”, segundo observação de Gianfranco Contini.

Em relação à retomada das medidas tradicionais, pode-se dizer igualmente que constitui uma confirmação, por via inesperada, da pluralidade dispersiva dos modos de composição modernista, constatada por Cabral. Talvez este seja o lugar adequado para nos referirmos à apropriação por Murilo Mendes de aspectos específicos da poética de João Cabral a partir de *Paisagens com figuras* (1954-1955). Do ponto de vista que nos guia, trata-se não apenas de registrar esse momento de diálogo e apropriação, mas de observar que o vínculo de *Tempo espanhol* com a poesia de João Cabral não surge de um impacto repentino, mas se inscreve num processo de controle crescente exercido por Murilo sobre a escrita e a organização do poema, desenvolvido certamente com a adoção, em *Sonetos brancos*, da forma fixa, do decassílabo e de um encadeamento do discurso, até então inéditos em sua obra. Um controle que se prolonga em *Contemplação de Ouro Preto*, e persiste, longe da forma fixa, em *Parábola* e *Siciliana*. A este propósito, José Guilherme Merquior refere-se ao “modernismo classicizado de Murilo” e acrescenta que “esse estilo classicizado não abandonará, porém, a figuração surreal.”³¹ Em *Siciliana*, como Sebastião Uchoa Leite soube ver ao compará-lo com *Parábola*, “o poeta associa, de forma ainda mais integrada, lugares geográfico-culturais e *topos* da tradição histórica, como se quisesse resumir, poeticamente, um *epos* civilizatório”³² Delineia-se então uma certa proximidade entre *Siciliana* e *Tempo espanhol*, ao mesmo tempo que se torna possível conferir uma nota mais precisa ao influxo da poética de Cabral sobre a de Murilo Mendes, como o faz Uchoa Leite:

Em suma, trata-se, em *Tempo Espanhol*, de recuperar, nos termos estritamente materiais da linguagem verbal, o substrato do espírito espanhol, como João Cabral recuperou na imagem do “cante a palo seco”, ou de teor semelhante ao que o mesmo Cabral fez com a imagem (de resistência) da cabra em relação à região nordestina, tantas vezes por ele comparada à Andaluzia.³³

31. MERQUIOR. À beira do antiuniverso debruçado, p. 156.

32. LEITE. A meta múltipla de Murilo Mendes, p. 67.

33. LEITE. A meta múltipla de Murilo Mendes, p. 69. Sebastião Uchoa Leite distingue *Siciliana* de *Tempo espanhol* ao atribuir a este último livro, baseado na consideração dos poemas “A tesoura de Toledo” e “Córdova”, uma mudança de “paradigma poético, pois ao retrato ‘descritivo’, substitui-se um retrato ‘lingüístico’”. Tal “retrato descritivo” – sem prejuízo da distinção entre os dois livros de Murilo – não parece caracterizar os poemas de *Siciliana*, nos quais prevalece a leitura de emblemas culturais ou de repercussões existenciais, morais e artísticas a que as paisagens incitam.

Vê-se, portanto, a importância da retomada dos modelos colhidos na tradição e, em consequência, o afastamento do padrão da composição modernista em *Sonetos brancos* e *Contemplação de Ouro Preto* para o caminho e a reorientação posterior de Murilo, configurando uma trajetória que vai levá-lo a *Tempo espanhol* e à apropriação singular e transformadora do rigor compositivo elaborado por João Cabral na sua réplica às formas fixas. É essa dinâmica que justifica a inserção da relação Murilo-Cabral no âmbito deste artigo. Tendo como data de composição o período 1963-1969, mas publicado em 1970, *Convergência* traz uma nova poética da composição centrada na materialidade das palavras. Os procedimentos empregados por Murilo remetem ao repertório das vanguardas do início do século e de seus artistas mais inovadores. A associação do livro à poesia concreta deve-se exclusivamente à presença de autores privilegiados pelo “paideuma” da poesia concreta, com a distinção de que, em Murilo, não há “superação” desse repertório em uma nova forma. É basicamente o que acontece, em escala reduzida com *Lição de coisas*. No entanto, da perspectiva de um diálogo e confronto entre poéticas aqui elaborada, o instante exemplar será representado pelo livro de Drummond, como veremos.

A ligações discrepantes II: estruturas de composição

Retornamos a “Da função moderna da poesia” para abordar as relações entre a revisão do modernismo, as estruturas de composição de João Cabral e a poesia concreta. Para justificar a análise das vertentes de inspiração e trabalho artístico, “Poesia e composição” apontara a inexistência de uma “composição representativa do poema moderno” ou a alternativa de um “simples trabalho de catalogação – espécie de enciclopédia – das inúmeras composições antagônicas que convivem hoje, definíveis apenas pelo lado do avesso, – por sua impossibilidade de definição.”³⁴ Esta perspectiva já não se impõe da mesma maneira em “Da função moderna da poesia”. Embora continue a prevalecer o diagnóstico da “desintegração do conjunto da arte poética” e do empobrecimento técnico que resulta dessa condição, surge uma nuance de certa importância: é que o conjunto de novos procedimentos ou processos desencadeados pela pesquisa formal modernista pode ser delimitado com precisão. Deste modo, é possível um certo “trabalho de

34. MELO NETO. Poesia e composição, p. 54.

catalogação”, ainda que realizado dentro do horizonte das “inúmeras composições antagônicas que convivem hoje”, segundo a formulação de “Poesia e composição”. Eis o inventário desses procedimentos realizado por Cabral:

a) na estrutura do verso (novas forças 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 da palavra: fusão ou desintegração de palavras, restauração ou invenção de palavras, de onomatopéias); d) na notação da frase (realce material da palavra, inversões violentas, subversão do sistema de pontuação); e) na disposição tipográfica (caligramas, uso de espaços brancos, variações de corpos e famílias de caracteres, disposição sistemática dos apoios fonéticos ou semânticos).³⁵

Com esta classificação, Cabral acaba por imprimir uma certa ordenação que subjaz a um desmembramento que ele considera excessivo. Afinal é possível distinguir elementos formais específicos que orientam a atomização irrecuperável. Nota-se então que alguns dos procedimentos inovadores registrados por Cabral vão receber, nos escritos programáticos de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, um tratamento privilegiado, que lhes atribui uma orientação bastante determinada no desenvolvimento da poesia modernista. A poesia concreta será o desenvolvimento consequente e radical desses procedimentos reunidos por João Cabral nos itens relacionados à estrutura da palavra, notação da frase e disposição tipográfica (itens c, d, e), que, por sua vez, serão interpretados como possuidores de uma certa coesão e parte de uma evolução formal.

Uma nova forma de composição articulada por uma sintaxe espacial e ideogrâmica, que elimina o verso e que corresponderia a um processo evolutivo engendrado por mudanças decisivas no interior do verso (ou do “verso livre”) da poesia moderna. É este o encaminhamento dado pela declaração inicial do manifesto concretista:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente

35. MELO NETO. Da função moderna da poesia, p. 98.

estrutural. precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l'idée”; espaço (*blancs*) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (*the cantos*): método ideográfico. joyce (*ulysses* e *finnegans wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço.³⁶

Tomadas em conjunto, estas técnicas provocaram uma ruptura na organização linear do verso e da sintaxe, conduzindo à sua espacialização e fragmentação, a uma organização paratática, à palavra-montagem e à decomposição da palavra, ao emprego funcional da tipografia. A dimensão decisiva dessas inovações está constituída pela cohabitação de Mallarmé e Pound, reunidos pela apropriação de uma dupla noção de ideograma que o plano-piloto sintetiza assim: “importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica –, lógico-discursiva”. Esta nova organização da sintaxe do poema contém as características que tornam possível sua superação, na medida em que comportam uma tensão máxima entre uma antecipação da sintaxe ideográfica emancipada do verso e uma remanescente organização linear do verso. O poema concreto propõe a resolução desse estado de tensão com a destruição simultânea do verso e da sintaxe-discurso, conduzindo a uma sintaxe ideográfica radical ou pura. Chega-se à invenção de um momento terminal, ao ponto de desenlace de uma orientação teleológica que dirige a chamada “evolução crítica de formas”. A sintaxe ideográfica – “a tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” – se consuma na justaposição de palavras escolhidas primordialmente em função da paronomásia e organizadas por sua proximidade/contiguidade espacial – os “fatores de proximidade e semelhança”. Cabe à paronomásia criar o relevo fônico e semântico num bloco visual composto por um grupo restrito de palavras. O projeto de um “mínimo múltiplo comum da linguagem”

36. CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI. Décio. *Teoria da poesia concreta*, p. 215. Em outro trecho do manifesto plano-piloto, como se sabe, Apollinaire é incluído numa espécie de homenagem: “como visão, mais do que como realização.” (p. 216) Seguem-se menções ao futurismo, dadaísmo e, no Brasil, a Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto, cujas contribuições são especificadas telegraficamente

e a conjunção “verbi-voco-visual” traduzem-se no emprego de um mínimo de procedimentos, numa composição rarefeita até o limite.

A passagem da fase “fisiognômica” para a fase “geométrica” configura-se como uma derivação e interiorização do princípio de “evolução de formas” que será ativado ao longo do percurso da escrita de poemas e das formulações teórico-programáticas de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. Segundo os termos do plano piloto, a “forma orgânica” ou “fase fisiognômica” é entendida como uma composição baseada no “movimento imitativo do real (*motion*)”, enquanto a “forma geométrica” ou “matemática da composição” constituiria um momento de superação, propiciando uma “cristalização da forma” que se manifesta no “puro movimento estrutural (*movement*)”, levando o isomorfismo à sua depuração máxima. Em termos mais diretos, a “forma geométrica” vai exigir o abandono da fragmentação ou montagem de palavras em nome da “integridade da palavra”, dando mais consistência à proclamação do poema concreto como “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”.³⁷ Ao mesmo tempo, esse respeito à palavra integral passa a ser entendido como isomorfismo fundo-forma.³⁸ Nesta depuração final, as contribuições de e.e. cummings e Joyce, caracterizadas como “fisiognômicas”, são eliminadas. A estrutura do poema concreto como uma organização de elementos pré-fixados é entendida em termos de sua poética

37. CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*, p. 156-158. É o que fica inteiramente claro no artigo-manifesto “poesia concreta: pequena marcação histórico-formal”, de Décio Pignatari: “Isomorfismo. Donde a tendência da poesia concreta a respeitar a integridade da palavra, abolindo as deformações e atomizações, a ponto de considerar superadas, num estágio de drasticidade superior, as experiências de um Joyce e de um Cummings” (p. 99). Em “da fenomenologia da composição à matemática da composição”, Haroldo de Campos anuncia: “A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática). Isto é: em vez do poema tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidas no campo espacial, implicando cada palavra nova, uma como que opção de estrutura (intervenção mais ou menos acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra.” (p. 133-134)

38. Ainda no artigo “poesia concreta: pequena marcação histórico-formal”, Décio Pignatari fala da “palavra nua e seca, as poucas palavras, a escolha substantiva da palavra” no verso de Cabral. É no contexto dessas considerações que, mais adiante, Pignatari trata da relação isomórfica palavra-coisa e do respeito à “integridade da palavra”.

declarada, já que o diálogo e o confronto entre poéticas é o aspecto que nos interessa aqui. E na prática, os poemas de cada uma dessas fases podem ser distinguidos basicamente, consolidando o entendimento da estrutura do poema concreto tal como formulado em alguns artigos e no plano piloto como uma organização coesa de procedimentos pré-fixados. É nesse sentido que se estabelece um vínculo com o modelo fixado por João Cabral, em que pese a oposição entre as formas de composição. No entanto, a aproximação adquire validade em termos de rigor compositivo. Nos dois casos, define-se uma matriz de composição coesa e rigorosa. E esta definição é conquistada em ambos os casos por uma revisão da composição modernista baseada no verso livre. Em Cabral, a retomada da organização estrófica e uma renovação da métrica do verso com uma medida irregular, aproximativa. Na poesia concreta, a dissolução do verso a partir de uma organização integrada de procedimentos em favor de uma sintaxe espacial centrada na parataxe, numa versão revolucionária da forma fixa.

Embora, como já dissemos, o nosso interesse esteja concentrado nas formulações de poética, convém reafirmar a clara possibilidade de distinguir as duas fases da poesia concreta. Assim é que os poemas marcados pela figuração do movimento em uma organização espacial que funciona como articulação sintática impõem-se à observação. É o caso de “salto”, “terremoto”, “V”, em *Ovonovelo* (1954-1960), de Augusto de Campos; também podem ser identificados assim “nascemorre”, “marsupialamor”, de Haroldo de Campos, e “terra”, de Décio Pignatari. Ao analisar este poema (no artigo “poesia concreta-linguagem-comunicação”), Haroldo de Campos vai argumentar que nele se realiza a “passagem do *fisiognômico* (sulcos brancos = sulcos numa terra arada) ao *isomórfico* (estrutura visual = estrutura verbal).” Já em “um movimento compondo”, de Décio Pignatari, e “ovonovelo”, de Augusto de Campos, ambos de 1956, a figuração do movimento através da espacialização convive com a hipotaxe, transgredindo assim um preceito rigoroso dos textos programáticos e do plano piloto. É interessante observar que “ovonovelo” possui duas versões: aquela a que nos referimos acima e a do poema-título com letras brancas sobre fundo negro. Esta segunda versão – a do poema-título – possui um movimento espacializado com a sugestão figurativa de fios e está articulado pelas relações de proximidade e semelhança, criando a sugestão paronomásica do sintagma “novo no velho”. Podemos considerá-la como uma depuração do primeiro “ovonovelo”, agora ajustada à formulação de uma poética. Talvez seja preciso esclarecer que estamos falando da estrutura de composição do poema, observando a distância que vai da descrição dessa estrutura à avaliação do

poema. Vale dizer ainda que é possível constatar algumas variações na estruturação dos poemas atribuíveis a cada uma dessas fases.³⁹ A nosso ver, essas variações derivam da extrema limitação dos procedimentos que regem a composição concreta e parecem ter determinado a sua curta vida: de 1955 a 1962 aproximadamente, quando surge o salto “conteudístico-participante”.

Nos textos programáticos dos poetas concretos e, em particular, no “plano-piloto”, está implícita uma revisão da poesia modernista dotada de uma radicalidade única, na medida em que se apresenta como o momento final de uma “evolução crítica das formas”. A radicalidade da revisão efetuada por João Cabral não está na forma de composição que ele adota, mas em sua análise da fragmentação irremediável da composição moderna. Em lugar da proliferação multiforme detectada pelo poeta de *Agrestes*, os concretos estabelecem, mediante a eliminação de uma série de recursos compositivos da modernidade, um desenvolvimento histórico linear e teleológico inerente à crise do verso. Assim a teorização elaborada por Augusto, Haroldo e Décio postula uma nítida coesão entre certos autores e procedimentos que constituiriam para eles o que há de mais relevante e consistente em relação ao enfrentamento da crise do verso no modernismo. É neste ponto que adquire importância especial um trecho de “Poesia e composição”, em que João Cabral comenta a idéia de um modelo futuro, capaz de reintegrar a fragmentação de formas do modernismo: “Para muita gente essa especialização significa um maior aprofundamento, absolutamente necessário se se quiser fazer a arte avançar. Essas pessoas parecem contar com uma idade futura, em que todos esses aprofundamentos particulares serão aproveitados numa síntese superior.”⁴⁰ Escritas em 1952, antes das propostas iniciais da poesia concreta, essas linhas parecem oferecer, de maneira cifrada, uma ligação com a idéia de uma “evolução crítica das formas” rumo à síntese de uma forma final, defendida pela poesia

39. Para Paulo Franchetti, ao contrário, a poesia concreta “não é, portanto o nome de um conjunto de procedimentos, mas de uma prática poética e crítica orientada por alguns princípios e negações que é possível reconhecer na variedade dos textos” (FRANCHETTI. Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral, p. 266). Mas sua argumentação não se sustenta quando exige como traço comum, por exemplo, que “a ordenação espacial seja, a rigor, geométrica” (liquidando assim os poemas “fisiognômicos”). Seus exemplos, colhidos entre os poemas de Augusto de Campos, não são nada felizes, misturando poemas como “ovonovelo” e “Greve”, e incorporando “anti-ruído” (classificado como “popcreto”) e “luxo”, sem classificação.

40. MELO NETO. Poesia e composição, p. 63.

concreta. Na leitura que fazemos, as relações entre duas poéticas, heterogêneas e opostas entre si em tantos aspectos, se articulam significativamente em torno de questões comuns e estabelecem, sobretudo, uma matriz de composição que confronta a forma irregular e híbrida predominante no modernismo. Acrescente-se que a frase de Cabral citada logo acima se completa do seguinte modo:

Entretanto, creio que esse aprofundamento é apenas aparente. Desde o momento em que a arte se fragmenta, desde o momento em que sua máquina é desmontada, sua utilidade, a função que aquela máquina exercia, ao trabalhar, logo desaparece. Os que a desmontaram têm agora consigo peças de máquina, pedaços de máquina, capazes de realizar pequenos trabalhos, mas incapazes de recriar aquele serviço a que a máquina inteira estava habilitada.”⁴¹

Sem compartilhar das valorações contidas em “aprofundamento aparente” e “pequenos trabalhos”, a fragmentação sem saída, captada por Cabral, se impõe à superação que foi pretendida pela poesia concreta.

Lição de coisas e depois

A publicação em 1962 de *Lição de coisas* acrescenta um novo capítulo e introduz uma mudança no mapa de relações entre poéticas individuais e a revisão da composição modernista. Como se sabe muito bem, *Lição de coisas* abarca as incursões temáticas, modos de composição e dicções exploradas até então por Drummond: a retomada do humor e do poema-flash do modernismo inicial, a poesia de compromisso social, o poema metalinguístico, as escavações auto-indagadoras da memória, o poema-narrativa, a mistura entre linguagem elevada e baixa, a prática da dicção elevada, a forma do soneto, a configuração espacializada do poema, o processo de atomização das palavras e a ruptura sintática. Em *Lição de coisas*, há um pequeno grupo de poemas que permite o estabelecimento de vínculos não propriamente com o poema concreto, mas com o conjunto de procedimentos selecionados pela poesia concreta (Mallarmé, Joyce, cummings) como a manifestação mais consequente e radical da poesia modernista no interior da crise do verso. Aí estão presentes o recurso ao caráter visual da espacialização

41. MELO NETO. Poesia e composição, p. 63.

como elemento de construção do poema, as rupturas sintáticas, o jogo de decomposição e deformação das palavras, o emprego intensificado da parataxe.⁴² São procedimentos que haviam sido inaugurados há muito tempo pela mais inovadora vertente do modernismo, como já vimos. Drummond vai colher seus procedimentos neste repertório bem anterior à poesia concreta, mas trazido de novo à ordem do dia por Augusto, Haroldo, Décio. Alguns destes recursos aparecem em “A palavra e a terra”, “Massacre”, “Amar-Amaro”, “Isso é aquilo”. Na orelha de *Lição de coisas* encontra-se o aviso de que o poeta “pratica, mais do que antes, a violação e a desintegração da palavra, sem entretanto aderir a qualquer receita poética vigente”. A distinção reivindicada, com inteira pertinência, deve referir-se à poesia concreta, então em plena atividade e recebida com forte repercussão.⁴³ Em “Amar-Amaro”, por exemplo, o ponto de exclamação que intervém na palavra “!mou”, os recursos gráficos de espaçamento entre letras/fonemas, a escrita de cabeça para baixo e da direita para a esquerda da palavra “desesperados”, a paronomásia de “museu do pardo”, a sequência de palavras reunidas pelo parentesco sonoro e pela deformação (“esconsolável consolatrix consoadíssima”) levam diretamente às inovações de e. e. cummings, que requerem a sintaxe para perturbá-la. É bastante plausível que a poesia concreta tenha agido como um excitante sobre esse breve segmento do livro de Drummond. Na medida em que as técnicas usadas por Drummond são exatamente aquelas que o concretismo pretende superar, pode-se falar de um diálogo através do confronto entre essa pequena parte do livro de Drummond e o poema concreto.⁴⁴

Ao incorporar a trajetória dos modos de composição e das poéticas do autor, *Lição de coisas* exhibe uma celebração de uma poética da pluralidade, concentrada na revisitação dos modos de composição e de temáticas perseguidas

42. Mencionamos aqui o artigo “Drummond, mestre de coisas”, de Haroldo de Campos, na medida em que chama a atenção para tais aspectos.

43. Aqui cabem referências à adesão episódica de Bandeira, às homenagens de Murilo em *Convergência* e às declarações de admiração de João Cabral, assim como à forte polêmica levantada em torno do concretismo.

44. Drummond manteve-se à parte das homenagens ao concretismo. Em *O observador no escritório*, numa página datada 5 de fevereiro de 1957, exprime sua rejeição: “Está na moda a poesia concreta, que devia chamar-se concretista. Manuel Bandeira, com benevolência brincalhona, dá sinais de simpatia pelo movimento dos rapazes. Nunca vi tanto esforço de teoria para justificar essa nova forma de primitivismo, transformando pobreza imaginativa em rigor de criação.” (p. 113)

em momentos distintos da trajetória do poeta. Há nesse livro de Drummond uma alta concentração daquela “convivência antagônica” de tipos de composição do modernismo ou assim declarados, que João Cabral assinala em seu estudo. *Lição de coisas* deixa-se ler como uma mostra compacta de uma pluralidade de práticas de composição do modernismo. Deste ângulo, o livro pode ser considerado em termos de contraposição às poéticas de modelo fixo de composição: à estrutura-matriz de João Cabral e ao poema concreto. E é desta perspectiva que o livro participa de um campo de diálogos, tensões e confrontos entre poéticas que se encena na poesia brasileira deste período. Mais adiante, uma reviravolta marca o último momento das relações entre as poéticas de composição de que tratamos aqui: a poesia concreta brasileira vai encerrar seu ciclo e revelar-se a seus próprios autores como apenas um dos modos de composição da modernidade. Não se pretende seguir o roteiro diversificado das outras investidas de criação de seus autores, já desprovidas de vínculo com a composição da poesia concreta, desde o “salto conteudístico-participante” aos “popcretos”, ao “poema semiótico” e aos “poemóbiles”. Seja como for, este roteiro vai culminar no retorno ao verso.⁴⁵ Com a dissolução da estrutura de composição da poesia concreta, a reafirmação do predomínio de formas plurais de composição vê-se reforçada, na medida em que a poética que proclamou o ultrapassee do conjunto mais radical de inovações do modernismo extingue-se para se reunir, de modo ainda mais visível, à abertura da fragmentação modernista. Não seria outro o destino do modo de composição criado por João Cabral, como ele bem sabia em sua recusa.

45. Retorno ao verso de Augusto, Haroldo e Décio, mas com manifestações distintas. Na obra de Augusto de Campos, a visualidade passa a recorrer à variação no *design* das letras da palavra, criando uma interação de efeitos visuais e verbais que acentuam a fragmentação do verso. Muitas vezes, esses efeitos visuais criam uma dificuldade de percepção com base na relação figura-fundo.

Revisions of Modernism: dialogue and conflict among poetics

Abstract: This essay approaches a series of dialogues and conflicts in the process of revision of the form of modernist poetry. It comprises: 1) the return to a traditional model (Drummond, Murilo Mendes; 2) the relations between the poetics of Cabral and the poetics of concretism taking into account João Cabral's essays on modernist poetry, the mode of composition employed in Quaderna, the structure of the concrete poem and its theorization; 3) the special dialogue between Murilo Mendel's Tempo espanhol and João Cabral's poetics; 4) the role Lição de coisas played in this field of tension among poetics.

Keywords: Modernist Brazilian poetry, re-vision of modernist forms, João Cabral, concrete poetry.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo Moisés. *Poesia concreta brasileira*. São Paulo: Edusp, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Augilar, 1988.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório: páginas de diário*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- BAPTISTA, Abel Barros. O livro agreste (2). In: *O livro agreste*. Campinas, SP: Unicamp, 2005. p. 156-168.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. Drummond, mestre de coisas. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 49-55.
- CONTINI, Gianfranco. *La letteratura italiana otto-novecento*. Milano: Biblioteca Universitaria Rizzoli, 1992.
- FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- FRANCHETTI, Paulo. Pós-tudo: A poesia brasileira depois de João Cabral. In: *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. p. 253-289.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto. In: *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986. p. 108-148.

- LEITE, Sebastião Uchoa. A meta múltipla de Murilo Mendes. In: *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 61-72.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. João Cabral: poeta crítico. In: *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 111-134.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- MELO NETO, João Cabral de. Poesia e Composição; Da função moderna da poesia. In: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 51-70, p. 97-101.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma muriloscopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 11-21.
- MERQUIOR, José Guilherme. À beira do antiuniverso debruçado. In: *Crítica (1974-1989) – ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 151-160.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes/Instituto Nacional do Livro, 1971.
- PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia: 1950-1975*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SIMON, Iumna M.; DANTAS, Vinicius. *Poesia concreta*. São Paulo: Abril, 1982.