

| Ensaio

**TINHA UMA QUADRA NO MEIO DO CAMINHO: AUGUSTO DE
CAMPOS HOMENAGEIA JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

Por Fábio Vieira

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

João/agrestes (1985)

O POEMA FOI PUBLICADO EM 1986 no livro *O Anticrítico* e depois foi incluído em *Despoesia* (1994, p. 77). É uma resposta ao poema “A Augusto de Campos”, escrito por João Cabral de Melo Neto, o qual inicia seu livro *Agrestes* de 1985 e faz uma homenagem a Augusto de Campos.

Se tomarmos o poema apenas no sentido horizontal, teremos catorze “versos” hexassílabos, amarrados por mais de uma modalidade de rima. Entretanto, “João/agrestes” está disposto em quatro colunas compostas de um ou dois termos. Este expediente altera a percepção horizontal, ao mesmo tempo em que impõe e autoriza a leitura em sentido vertical do texto, quando articula o poema a partir de uma matriz polissêmica.

A sintaxe de “João/agrestes” não é a que se apresenta nos poemas de *OVONOVELO* (1954-1960), em que a ligação verbal é quase ausente e o processo de leitura deve ser construído pelo leitor apoiando-se no jogo entre os substantivos e a organização espacial dos termos na página. “João/agrestes” está mais próximo do livro *Stelegramas* (1975-1978) (títulos recolhidos na antologia *Viva vaia: poesia 1949-1979*), especificamente do poema “Miragem” no qual as marcas sintáticas estão explícitas, além do aproveitamento da “página como unidade”, não mais como receptáculo pacífico dos versos enquanto medidas melódicas. Procedimento incorporado por Mallarmé em seu livro *Um Lance de dados* (1897), em cujo prefácio esclarece sobre a nova forma de organização espacial do poema.

O poema está em forma de quadrícula, figura mais identificada à fase ortodoxa da produção de Augusto de Campos, a qual segundo Gonzalo Aguilar (2005) insere-se entre 1956-1960, época caracterizada pela atuação programática dos poetas *Noigandres*: Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. O poema foi feito na década de 1980, momento em que cada membro do grupo já havia enveredado por caminhos individuais. E antes de tudo, fiquemos calmos, pois se tratando de Augusto de Campos qualquer classificação automática de sua obra pode levar a equívocos, cada poema de sua lavra deve ser visto como uma poética, na qual amplo repertório, regido por critérios sincrônicos, é colocado em circulação.

O poema foi incluído na seção “Profilogramas” do livro *Despoesia*, literalmente, a projeção gráfica de um sentimento referente ao homenageado: um ícone-sentimental, ou uma qualidade primeira do artista em foco. Em “Profilogramas”, além de Cabral, são homenageados: Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Waldemar Cordeiro, Lygia Azeredo, entre outros. “João/ agrestes” plasma o

sentimento desse amor/amizade (“*philo, philia*”) a partir da “quadra”: “monograma” da poesia de Cabral. Para Haroldo de Campos (2004, p. 81),

a quadra é a unidade compositiva mais característica de João Cabral de Melo Neto, não tomada como forma fixa (ou fôrma), mas como um bloco, como unidade-blocal de composição, elemento geométrico pré-construído, definido e apto conseqüentemente para a armação do poema.

Provavelmente, é no livro *Quaderna*, que há maior evidência do uso da quadra como “unidade”. No poema “A palo seco”, do livro *Quaderna*, as qualidades do canto flamenco são aproximadas ao modo de poetar conciso. Cabral colheu de maneira viva essa tradição do cantar seco, e espelhou-a em poemas: “não o de aceitar o seco/ por resignadamente,/ mas de empregar o seco/ porque é mais contundente.” (2003, p. 149). No *cante hondo* (canto fundo), a guitarra e a dança são coadjuvantes, o núcleo desse ritual cigano é o canto acompanhado com discretos acordes e palmeado contido. Expressão artística a quem Federico García Lorca dedicou ensaio: “Teoria e jogo do duende”.

No poema de Augusto a quadrícula vai além da quadra, quando amplia as possibilidades da composição através da fragmentação das palavras e da multiplicação combinatória de leituras, autorizada pela organização matricial do poema. Da quadra cabralina ficou o ritmo do hexassílabo, o campo semântico reduzido, o jogo com palavras cotidianas, o afastamento da “dita poesia profunda”. Em “João agrestes” os quatro versos horizontais da quadra podem ser tomados como as quatro colunas verticais da quadrícula. Dessa maneira, o texto gera outros significados, além da sugestão de enxergar no quadrado da quadrícula o ícone da quadra: a unidade-quadra projetada na unidade-quadrícula.

Lendo as quatro primeiras linhas das colunas na vertical temos: “uma fratura tão osso/ fala tão ácida tão/ tão ex tão osso/ faca posta aço só”. Veja que o aspecto do poema é mantido, desdobrando o texto em ambiguidade. Mesmo na sequência menos inteligível, o sentido é mantido: “tão ex tão osso”, o prefixo “ex-” significando “movimento para fora”. Por esse ângulo, o isolamento gráfico do prefixo “ex-” enriquece o texto, quando motiva a leitura nos eixos horizontais e verticais. O recurso reforça a imagem da fratura física “que está à mostra, à vista”, em convergência com a fratura da linguagem por metalinguagem, “fala fraturada”,

qualificada por refletir e mostrar criticamente suas entranhas, expostas nas qualidades de “faca, aço e osso”.

“Não uma poesia sobre poesia, mas uma poesia que empresta a linguagem de seus objetos para com ela construir o poema”, este comentário de João Alexandre Barbosa (2009, p. 108) acerca da metalinguagem em Cabral, poder ser estendido tranquilamente ao poema de Augusto.

A primeira linha horizontal vale uma poética: “uma fala tão faca”. Fala/faca: menor variação sonora tanto maior variação imagética. Aproximação sonora e choque de imagens díspares. A imagem é criada apoiando-se na economia vocabular e no deslocamento das classes de palavras. A linguagem substantiva de Cabral é lembrada quando aciona o mesmo mecanismo de adjetivar por substantivos: “fala faca”, “osso osso”, qualidade potencializada pelo advérbio “tão”, que ao provocar ritmo e musicalidade nas primeiras quatro linhas, o faz sem se dirigir a qualquer verbo, tão somente ao realce da palavra-coisa, da palavra-substantivo, processo que somado ao jogo de assonâncias e aliterações, evidencia a materialidade dos signos envolvidos.

A aproximação sonora se dá através da imagem e da ideia contidas nesse movimento inicial. A “fala” é “faca”, a “fratura” é “ácida” e “aço”, o “osso” é “só”. A linguagem é cortante e carrega o rigor da condensação e da não dispersão. Simplicidade e despojamento atingidos pela concentração da imagem: fala/voz que mostra ao exterior suas qualidades de tutano, utilizando um campo semântico que amalgama som e sentido. A imagem dessa fala/voz substantiva permanece e é fixada pelo jogo sonoro: tão “aSO> osSO> SÓ”.

Quando isola os prefixos e faz repetição de termos, o poema de Augusto lembra os jogos geométricos de Cabral. A exemplo das palavras: “bala, faca, relógio” do poema “Uma faca só lâmina”, contido em livro homônimo. Nesse jogo, ao retomar um termo, a palavra ganha novos matizes que fazem rebrilhar a concretude da imagem. Quando repete com mestria os termos, transforma a redundância em informação. Pois, alimenta a imagem com substantivos conhecidos, ao contrário de buscar apoio em uma imagem abstrata. Na repetição de grupos iguais, cria-se o espelhamento de letras: “osSO/SÓ”.

Em seguida surge uma confissão em primeira pessoa que faz a fusão com a trajetória criativa do poeta Augusto. A ambigüidade é reveladora, na tensão do termo “ad verso”, que pode ser lido como: o não achar a medida concentrada da poesia do mestre, colocando-se na posição de discípulo “aquele que aprende”, e ao

mesmo tempo, não achar contrário/adverso aquilo que o eu lírico faz, em relação ao mestre. Neste sentido último, as duas poéticas em questão, não se encontram em oposição, mas com acento convergente.

Por extensão, acrescento que se trata de duas poéticas da “concreção”, termo cunhado por Haroldo de Campos para designar o processo geral da poesia entendido como um fazer a partir da valorização do material concreto da linguagem, e não restrito apenas ao movimento histórico da Poesia Concreta. A “concreção” não está muito distante da “função poética da linguagem” equacionada por Roman Jákobson (1971). Em ambas as tendências, a materialidade da linguagem torna-se evidenciada, recurso que dificulta a relação automática entre nome e coisa. Em outras palavras, através da valorização do significante, expressa pela função poética da linguagem, ocorre maior possibilidade de desautomatizar a arbitrariedade unívoca da linguagem. O diferencial da poética de Augusto mora na exploração radical e constante das áreas extraverbais do signo.

É bastante sintomático que a palavra “concreto”, a qual tem grande valor referencial para a poesia de Augusto, surja após a reincidência da primeira pessoa: “eu procuro e (eu) não acho/ o ad verso do que (eu) faço”. A diferença entre as pessoas e os tempos verbais, afasta a identificação entre o “eu” e “o concreto” (terceira). Por sua vez, o “concreto” é identificado ao “outro”, equação que desestabiliza o processo de identidade, pois nessa comparação o “concreto” é prismatizado em múltiplos sujeitos.

“O concreto é o outro” faz eco com a frase “EU é um outro” (“*Je est un autre*”), enigma expresso por Rimbaud na “Carta dita do vidente” (1871), na qual indetermina a unidade do “eu” enquanto *persona* e enquanto sujeito lírico. Ao parodiar Rimbaud, o trecho sofre desvio, desdobrando-se em “canto paralelo: “eu/concreto é um/o outro”. Dessa maneira, cria-se um campo de ambiguidade pela presença do chiste. É justamente nesse desvio psicológico que uma verdade pode ser revelada em tom descontraído.

Quando o poema diz: “o concreto é o outro”, pode estar sinalizando liberdade de procedimentos e ampliação de repertório. Ainda que “concreto”, não é o que se limitou a identificar como “concreto”: redução do termo aos programas e manifestos da década de 1950 e conseqüentemente aos poemas que elidem as pessoas da enunciação. Ser concreto sendo o “outro” pode ser a devoração antropofágica do diferente, ou a apropriação de outras poéticas, de estrangeiras dicções, ou ainda a abertura para a “*outridade*”, termo caro a Octávio Paz (2003, p. 107):

A outridade é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte. Em outra parte quer dizer: aqui, agora mesmo enquanto faço isto e aquilo. E também: estou só e estou contigo, em um não sei onde que é sempre aqui.

Fica evidente a tendência ao diálogo sincrônico com a tradição, incluído a liberdade de tempo e espaço. Sem que se torne necessário explorar a mirada existencial da citação de Octávio Paz, a noção sugerida é a de uma contemporaneidade total, um tempo em diálogo com todos os tempos, o “outro” pode ser a colheita das tradições vivas que permanecem vivas, e o poeta pode usá-las criativamente em seu labor. Neste sentido, o trecho pode ser reescrito: “o concreto é a *outridade*”.

Augusto de Campos permaneceu como poeta concreto, pois incorporou a “*outridade*” em seu fazer. Foi o único do grupo dos poetas concretos que continuou sendo concreto ao longo dos seus 60 anos de sua produção. A verticalidade de suas criações atualizou a poesia brasileira e produziu um produto artístico de exportação, que levará certamente bastante tempo para que seja digerido e assimilado pelos leitores. O que atrapalha é congelar o termo “poesia concreta” aos pressupostos teóricos da década de 1950. Não podemos ser maledicentes e ficar repetindo que o plano piloto para a poesia concreta caducou ninguém viu “o fim do ciclo do verso”. Na obra de Augusto o verso continua vivo, principalmente no seu importantíssimo trabalho como tradutor de poesia. Para ler a obra de Augusto é necessário tomar o texto como linguagem. Jogo de símbolos que se abrem para os ícones não-verbais.

Por essa ótica, o diálogo entre as duas poéticas referidas em “João/agrestes” não deve ser datado nem rotulado por visão estanque, mas por uma “poética sincrônica” (JÁKOBSON, 1971; CAMPOS, 1977) apoiada na evolução das formas artísticas.

Num terceiro movimento, iniciado na aditiva “e” da linha 8, o coloquial abre-se em reconhecimento e carinho a João Cabral, região do poema dominada pela emoção do “sem palavras”. A imagem do abraço encontra reforço no “*enjambement*” entre as linhas 8 e 9 (“e não encontro nem palavras para o abraço”) e 13 e 14 (“nunca houve um leitor contra mais a favor”). Neste dístico final a aproximação

entre as duas poéticas é uma resposta explícita à última estrofe do poema de Cabral (2009, p. 28): “Envio-o ao leitor contra, / envio-o ao leitor malgrado/ e intolerante, o que Pound/ Diz de todos o mais grato;”.

O verso 11: “o menos ante o sem”, talvez tenha capturado com economia aquilo que de mais característico está vivo na obra dos dois poetas: a concisão. Ou o processo de condensação, ao qual o poeta Ezra Pound (2001) indicou como uma das características medulares da poesia: “*condensare*”. O trecho traz um eco de dois livros de Augusto: *O Rei Menos o Reino*, e *Poetamenos*, e reverbera no trecho do “Poema-Orelha” de Drummond: “a poesia mais rica é um sinal de menos”. Imagem utilizada mais de uma vez por leituras acerca da obra cabralina.

Linguagem substantiva, condensação imagética e sonora, fatores que para leitores desavisados podem soar como frieza e ausência de emoção. Aqui é o domínio do movimento inteligente, visto como uma dança entre sentimento e pensamento, não há dicotomia, “aquilo que em mim sente está pensando” (Fernando Pessoa). O poema sente pela rede dos seus significantes, e faz do pensamento, música rica de intenções.

O bastão é passado do mestre ao discípulo. (Que luxo da poesia brasileira, nesse revezamento entre amigos, ter Cabral e Augusto na mesma raia, é mais que luxo é um prazer.) A raça desses poetas é a da interseção daquela qualidade sutil que se esconde mais do que se mostra, diz sem dizer explicitamente. Não é o cultivo da forma pela fôrma. O trabalho racional com o objeto lingüístico e de linguagem que é o poema já carrega a subjetividade em si, essa história de frieza da forma, é para quem não enxerga beleza no raciocínio. Informação também é beleza. Além do mais, não existe mesquinhez de sentidos, após o trabalho de freqüentar essa “quadra quadrícula”, a emoção é “redonda”, a imagem latente não cessa de projetar idéias sentimentais.

O poema é uma máquina de imagens e emoções, mas ainda é uma homenagem àquele que fez da quadra pequena seu palco iluminado. Da voz para dentro, frequente no solo seco do sertão nordestino/andaluz, o seu canto de floração do Poema. Freqüentar esse quadrado pode trazer alento ou estranheza às almas. Dentro do quadrado há uma voz, dentro do concreto há um “eu” que procura, que não acha, que não encontra as palavras, e faz poesia com o “não”, o “sem” e o “menos”.

Abraço entre as poéticas de mesma raiz: “distinta liga de aço”. Cabral preparou o verso-sulco para Augusto semear sua poesia. Augusto lavrou o deserto, explodiu o

“*versus*” em: “ad, não, des, in, sem”, abriu possibilidades para que os mais jovens semeiem ideogramas nos jardins da poesia brasileira.

Augusto homenageia o irmão mais velho modulando com a mesma harmonia. Apropriação criativa. Além de usar grupos semânticos bem próximos aos utilizados pelo autor de “*Psicologia da Composição*”, (faca, aço, osso) homenageia a oficina enfurecida de Cabral, com o mesmo expediente: a exploração da materialidade dos signos regida pela concisão.

Referências

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

BARBOSA, João Alexandre. “Balanço de João Cabral de Melo Neto”. In: *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

JÁKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

MELO NETO, João Cabral de. *Agrestes*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. *Melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*. Sel. de Antonio Carlos Secchin. 9. ed. São Paulo: Global, 2003.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FÁBIO VIEIRA (PARAÍBA) – Ensaísta. Doutorando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Publicou vários ensaios em antologias e revistas literárias. Membro do Núcleo Literário CAIXA BAIXA. Autor do livro: *Oriente ocidente através: a melofanologopaica poesia de Paulo Leminski* (Ideia, 2010). Twitter: [@ffabiovieira](https://twitter.com/ffabiovieira)