

Um enredo de diálogos

Tramas e legados na poesia brasileira a partir de 22

DUDA MACHADO

I

A partir do modernismo brasileiro, vemos formar-se em nossa literatura um extraordinário conjunto de obras poéticas. Extraordinário não só por suas virtudes enquanto poesia, mas também – ao que tudo indica – por não encontrar paralelo em nenhum dos períodos anteriores. Este conjunto de obras oferece ainda uma característica singular: o intenso e produtivo diálogo entre os poemas e a poética de seus autores. É por este prisma que vamos examiná-lo, procurando identificar com clareza os momentos mais importantes deste diálogo. Alguns destes momentos já foram assinalados pela crítica; vamos utilizar tais observações, procurando acrescentar algumas outras. Nosso propósito é revelar a extensão, intensidade, momentos e aspectos específicos em que se verifica este diálogo, apontando sua importância para a própria formação do conjunto de obras que vamos examinar. Trata-se, portanto, de obter algo próximo a um quadro formado por este diálogo e suas consequências. Por certo, a idéia de compor tal quadro não deverá ser alcançada; só será possível talvez chegar a seu esboço, desenhando suas linhas, cores ou figuras básicas.

No ponto de partida da composição deste quadro ou enredo de diálogos está o modernismo brasileiro. À medida que fomos conseguindo identificar certos aspectos bem específicos de um determinado diálogo entre textos e autores, esperamos ir reunindo os elementos que nos permitam definir os traços essenciais de sua poética. Examinando o primeiro livro de Murilo Mendes (*Poemas*, 1930), é possível ver como o poeta converte em signos de sua dicção certos procedimentos criados pelo modernismo brasileiro em seu momento inaugural (leia-se Mário de Andrade e Oswald de Andrade). A aproximação com Oswald, no entanto, parece impor-se mais nitidamente a partir de um cotejo direto entre os textos. No manifesto *Pau-Brasil* (1924), lê-se: “A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente”. Passemos agora ao poema “Perspectiva da Sala de Jantar” do primeiro Murilo: “A filha do modesto funcionário público/dá um bruto interesse à natureza morta/da sala pobre no subúrbio./O vestido amarelo de organdi/distribui cheiros apetitosos de carne morena/saindo do banho com sabonete barato./O ambiente parado esperava mesmo aquela vibração;/papel ordinário representando floresta com tigres,/uma ceia onde os personagens não comem nada,/a mesa com a toalha furada/a folhinha que a dona da casa segue o conselho/e o piano que eles não têm na sala de visitas./A menina olha longamente o corpo dela/como se ele hoje estivesse diferente,/depois senta-se no piano comprado a prestações/e o cachorro malandro do vizinho toma nota dos sons com atenção”.

Embora a comparação seja entre um trecho de manifesto e um poema, esta diferença não invalida a justeza da aproximação, pois o trecho de Oswald pode ser visto como uma demonstração textual das afirmativas de sua poética. Assim, entre os dois textos impõe-se uma nítida convergência em relação a tema, ambiência, imagens e ao ponto de

DUDA MACHADO é poeta e ensaísta, autor de *Crescente* (Editora Duas Cidades).

vista entre lírico e humorístico (ainda que o humor no poema de Murilo seja mais explícito). “A Sesta”, um poema de Murilo, vai reunir-se a “noite no rio” de Oswald. Os dois poemas procuram identificar uma paisagem física e humana tipicamente brasileira e, com a mesma técnica enumerativa, vão desfilando estes emblemas. Em “noite no rio”, Oswald anota: “Árvores sem emprego/Dormem de pé/Há um milhão de maxixes/Na preguiça/Que vem do fundo da colônia”. Em “A Sesta”, Murilo vai flagrando: “As praias espreguiçam-se malandras,/É a hora das linhas repousantes./A buzina distante dum automóvel/chega até aqui com um som de lundu”. Um outro momento bem conhecido de convergência liga o “canto de regresso à pátria” de *Pau-Brasil* e “Canção do Exílio” de *Poemas*. Esta linha de construção paródica, inaugurada por Oswald, está presente também em outro poema do primeiro livro de Murilo; trata-se de “Quinze de Novembro”, peça exemplar da linhagem de demolição pelo humor, pela caricatura e pela paródia de todo um conjunto de emblemas convencionais da história oficial e de clichês culturais dominantes àquela época. “Quinze de Novembro” aparenta-se a uma série de poemas de Oswald como “azorrague”, “relicário”, “senhor feudal” em *Pau-Brasil*. Esta linha paródica vai orientar de modo integral um outro livro de Murilo (*História do Brasil*, 1932), mais tarde excluído pelo poeta do conjunto de sua obra. A paródia, o *flash* de humor, a notação caricatural ou irônica sobre convenções e emblemas institucionalizados são os elementos básicos de linguagem que ligam o Murilo Mendes inicial à poesia pau-brasil de Oswald⁽¹⁾. Não parece necessário assinalar tudo quanto em *Poemas* já constitui a identidade singular da poesia de Murilo⁽²⁾.

Por sua vez, Carlos Drummond de Andrade em *Alguma Poesia* (1930) realiza uma apropriação de tal modo elaborada de tópicos e procedimentos de construção característicos do primeiro momento do modernismo brasileiro (leia-se mais uma vez seus autores inaugurais, Mário e Oswald de Andrade) que parece estar a inventá-los ali mesmo. No plano temático, esses traços podem ser resumidos na crítica pelo humor, caricatura, paródia e ironia em relação a um sistema de convenções de caráter oficial, a um tradicionalismo estreito e a uma mesmice provinciana que dominavam tanto a realidade social quanto a esfera cultural. Acrescente-se ainda um tratamento privilegiado e direto da matéria bruta do cotidiano (desde seus clichês e limitações até seus momentos de revelação lírica), composto com a própria linguagem desse cotidiano. Os procedimentos de construção do poema, vinculados intimamente a este tratamento crítico, já foram por este mesmo motivo enumerados acima (o humor, a caricatura, a ironia, a paródia, a notação entre lírica e irônica, a expressão coloquial). O coloquialismo assume frequentemente quer uma conotação de ordem lírica, quer um registro de teor humorístico ou irônico. Esse coloquialismo pode ser visto também como uma tematização, no plano lingüístico, da questão de uma identidade ou singularidade cultural brasileira.

Todos estes aspectos encontram-se no primeiro livro de Drummond: aí pode-se descobrir, com uma análise mais detida, a presença de certos recursos de composição já instaurados, neste momento, pelo modernismo brasileiro. Há mais do que simples identidade temática entre os poemas da série “Lanterna Mágica” em *Alguma Poesia* e certos poemas das séries “rp I”, “Roteiro de Minas”, “Lóide Brasileiro” em *Pau-Brasil*. Encontra-se, por exemplo, a presença comum de procedimentos afins na construção de imagens quer no caso da invenção de um olho primitivo ou inocente na captação da paisagem, quer na construção de um foco humorístico para a realização de certas tomadas de imagens. No primeiro caso, veja-se o olho inocente ou primitivo adotado por Oswald em “viveiro” (“Bananeiras momumentais/Mas no primeiro plano/O cachorro é maior que a menina”); agora, eis o mesmo tipo de construção pelo Drummond de “Sabará” (“Só as igrejas/as torres pontudas das igrejas/não brincam de esconder”) ou de “Caeté” (“A igreja de costas para o trem./Nuvens que são cabeças de santo”). O foco humorístico na captação do ambiente surge tanto em “simbologia” de Oswald (“O padre saiu para a rua/De dentro de um quadro antigo”) quanto em “São João Del-Rei” (“Quem foi que apitou/Deixa dormir o Aleijadinho coitadinho”) e, nessa mesma série de Drummond, comparece no poema “Bahia” (“É preciso fazer um poema sobre a Bahia.../Mas eu nunca fui lá”). Em geral, esses poemas de revisitação às “cidades históricas” expõem o contraste entre alguma grandeza do passado e a “vida besta” do presente; o parentesco entre os poemas dessas séries estende-se ainda aos sinais selecionados pelos dois poetas para construir o contraste. No poema “São João Del-Rei”, Drummond mostra: “Almas antigas que nem casas./Melancolia das legendas./As ruas cheias de mulas-sem-cabeça/correndo para o Rio das Mortes/e a cidade parálitica no sol/espiondo a sombra dos emboabas/no encantamento das alfaias”. Antes Oswald havia composto em “casa de tiradentes”: “A Inconfidência/No Brasil do ouro/A história morta/Sem sentido/Vazia como a casa imensa/Maravilhas coloniais nos tetos/A Igreja abandonada/E o sol sobre muros de laranja/Na paz do capim”.

1 Em seu prefácio à edição de *Poemas e Bumba-meu-poeta*, Luciana Stegagno Picchio limita a presença da poética do modernismo brasileiro às duas primeiras partes de *Poemas* (“O Jogador de Diaboló”, “Ângulos”). Nessas partes, sem dúvida, a poética do modernismo brasileiro manifesta-se de modo integral; no entanto, o teor coloquial e a inflexão de prosa deixam suas marcas nas outras partes, integrando-se à imagística de conotação supra-real que aí domina. In Murilo Mendes, *Poemas e Bumba-meu-poeta*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989, p. 6.

2 Esta observação vale também para todas as outras relações estabelecidas neste artigo. Nosso prisma é o diálogo entre poemas e poéticas; a noção de “intertextualidade” funciona apenas como um guia, um fio condutor para as relações específicas que assinalamos, sem compromisso de fidelidade conceitual.

Por vezes, a ironia vale-se do mesmo procedimento na construção de imagens; veja-se Oswald em “fim e começo” (“A noite caiu com licença da Câmara”) e Drummond em “Jardim da Praça da Liberdade” (“A prefeitura vigilante/vela a soneca das ervinhas”). Nesta faixa restrita do contato Oswald-Drummond, é útil lembrar um exemplo já bastante conhecido. A paródia de “Canção do Exílio”, também realizada por Murilo, recebe uma nova variante nos últimos versos de “Europa, França e Bahia”: “Meus olhos brasileiros se fecham saudosos/Minha boca procura a ‘Canção do Exílio’./Como era mesmo a ‘Canção do Exílio’?/Eu tão esquecido de minha terra.../Ai terra que tem palmeiras onde canta o sabiá”. Por fim, talvez não seja descabido vislumbrar a presença da “poesia em comprimidos” de Oswald em poemas de “Lanterna Mágica” (“Nova Friburgo”, “Bahia”) e em “Cota Zero”. Estas aproximações dão-se em faixa bem restrita, limitando-se a registrar o diálogo textual Oswald-Drummond dentro de uma pequena zona do primeiro livro de Drummond.

Mais adiante, a obra destes autores (Bandeira, Murilo, Drummond) vai assumir um novo desdobramento; uma mudança importante ocorre no contexto desses diálogos. Estes poetas, através de dicções e ficções próprias, compartilhavam dos traços definidores da poética do modernismo e, a partir de um determinado momento (que tentaremos indicar), suas obras encaminham-se para novas situações de linguagem e de temas. Trata-se de um afastamento em relação à poética do modernismo brasileiro, entendendo-se esta expressão como uma unidade substantiva composta pelo significado dos termos “modernismo” e “brasileiro” na caracterização de uma poética. Para arriscar uma fórmula aproximativa, mas bem parcial, é como se o sentimento do mundo passasse a prevalecer sobre a dimensão pau-brasil. Em termos mais precisos, o modernismo brasileiro, isto é, aquele bloco integrado pela atitude crítica diante da realidade social e cultural brasileira, pela busca de aspectos da realidade capazes de representar a nossa singularidade cultural, pela adoção de novos processos de linguagem vindos das vanguardas artísticas e pela escolha de determinados temas e procedimentos (já assinalados) capazes de se adequarem a estas necessidades de representação, vai encerrando seu ciclo de hegemonia e fecundidade.

II

Nestes autores examinados, irá permanecer, no entanto, como aspecto dominante, aquele amplo conjunto de características que definem o modernismo em sua acepção mais ampla ou “universal” ou cosmopolita. Os elementos definidores deste conjunto de traços da composição modernista podem ser alinhados, ainda que de modo bem sumário, do seguinte modo: uma mudança na própria concepção de lírica, destituída de sua condição de gênero puro, aberta a novos registros ou trocas com outros gêneros; mudanças na estrutura do verso (desde o verso livre até sua espacialização e o recurso a elementos gráfico-visuais); dimensão espacial da sintaxe ou emprego privilegiado de uma sintaxe de justaposição (o que inclui o recurso à colagem ou à montagem, a criação de uma impressão intelectual de simultaneidade); os efeitos de descontinuidade e associação imagística aproximando planos diferentes de realidade; atomização de vocábulos, montagem de palavras; a organização do poema como uma estrutura fragmentária; construção elíptica em que a criação de lacunas constitui elemento-chave de composição; tendência ao ofuscamento de designação direta a aspectos da realidade, ao lado de uma ênfase em alusões dotadas de significações múltiplas; a mistura entre léxico nobre, dicção elevada, o tom e o uso coloquial, e ênfase nas inflexões de prosa; a auto-consciência, o teor crítico em relação à linguagem, à poesia e à condição do poeta (do poema sobre o poema até a antilírica). Para o leitor capaz não será difícil relacionar uma ou mais destas amplas características a determinados momentos ou aspectos das obras a que estamos nos referindo, algo de que boa parte da crítica vem dando conta.

Impõe-se assim a necessidade de delimitar com alguma precisão o momento em que a poética do modernismo brasileiro deixa de constituir uma presença dominante nas obras de Bandeira, Murilo, Drummond. Eram as características dessa poética que, somadas a

Drummond, em "Alguma Poesia" (1930), realiza uma apropriação de tal modo elaborada de tópicos e procedimentos de construção característicos do primeiro momento do modernismo brasileiro (leia-se seus autores inaugurais, Mário e Oswald de Andrade) que parece estar a inventá-los ali mesmo

uma dicção identificada a uma poderosa *persona* irônica, dominavam *Alguma Poesia e Brejo das Almas* (1934). A partir de *Sentimento do Mundo* (1940) dão lugar a uma lírica baseada em compromisso crítico diante da realidade social. Nesta passagem para uma nova lírica, o poeta dá provas de sua apurada consciência face à linguagem, pois a conquista dessa nova lírica parece requerer necessariamente a crítica ou desmitificação de uma poética antípoda, encarnada pela linguagem dos êxtases, evasões e confinamentos individuais. É o que mostram poemas como “Mãos Dadas”, “Madrigal Lúgubre”, “Mundo Grande”³. A poética do modernismo brasileiro não some de todo; persiste claramente, por exemplo, em “Tristeza do Império”, “Morro da Babilônia”, “Revelação do Subúrbio” e na inflexão coloquial dos versos. Há também uma nítida mudança – embora sutil – no Manuel Bandeira de *Estrela da Manhã* (1936). Sutil, entre outros motivos, porque o poeta vai extrair do tópico da notação entre lírica e irônica (ou humorística) sobre o cotidiano – bem típico do modernismo brasileiro – um desdobramento e riqueza singulares. Irá transformá-lo numa poética baseada na dupla visão do cotidiano, quer como território do anti-sublime, quer como momento de revelação essencializadora⁴. De qualquer modo, a persistência de traços estilísticos e modos temáticos do modernismo brasileiro revela-se em “Boca de Forno”, “Trem de Ferro” e “Declaração de Amor”. Já Murilo em Murilo Mendes, a linha de separação torna-se mais incisiva, sua construção imagística passa a valer-se cada vez mais de alusões à realidade para transfigurá-la pelo contato com o onírico ou para transformá-la pela representação de um poder de vaticínio, pelo emprego de uma tradição da linguagem visionária. No entanto, a inflexão coloquial e o teor de prosa permanecem na modulação de versos em *O Visionário* (1930-33). Assim, o influxo do modernismo brasileiro comparece em “A Mãe do Primeiro Filho”, “Tédio na Varanda”, “Mas”; em “Jandira”, por exemplo, humor e paródia mesclam-se à linguagem visionária.

Já em outro momento desse contexto e em referência bem conhecida⁵, o primeiro livro de João Cabral de Melo Neto (*Pedra do Sono*, 1940-41) acolhe a imagística de teor surreal-onírico da poesia de Murilo Mendes, mas vai modificá-la pela parcimônia em seu emprego, por uma espécie de explicitação da imagem através de seus desdobramentos conseqüentes dentro do poema e por um controle apurado da estrutura de composição. Cabral empreende também um diálogo textual com Drummond, fundado na ênfase emprestada ao controle do processo de composição e no poema como prática de uma reflexão sobre a poesia, traços que adquirem evidência em *O Engenheiro* (1945)⁶. Trata-se, mais uma vez, de um diálogo de conseqüências criadoras.

Bem mais adiante, um novo capítulo irá escrever uma reviravolta típica de certos enredos quando um giro completo das circunstâncias engendra uma mudança completa na situação de uma personagem face a outra⁷. Para antecipá-lo, é preciso realizar um salto no enredo. Murilo Mendes irá publicar *Tempo Espanhol* em 1959, aproximando-se da poética e da estrutura de composição de João Cabral em aspectos bem específicos e claramente delimitados: a economia dos meios de composição, a concreção de imagens aliada à pulsação seca do ritmo, a eleição de uma paisagem e sua decodificação em termos de uma configuração de linguagem, de poética e/ou de situação moral. É um instante magnífico de diálogo para o qual colaboram a força do rigor e da novidade de uma obra ainda em andamento (Cabral) e a liberdade de espírito de um poeta realizado, mas em busca de renovação (Murilo). É também paradigma revelador de um contexto de diálogo freqüente e coeso.

Depois deste salto, o contexto dessa trama vai receber uma nova e importante modificação. Desta vez, estamos diante de um afastamento em relação a certas características da estrutura de composição do modernismo ou, pelo menos, da incorporação de elementos tradicionais de composição que passarão a conviver com características essencialmente modernistas. Drummond novamente mostra-se como o mais claro exemplo desta nova linha de força. Irá até expressá-lo, um pouco mais tarde, com humor nos versos: “E como ficou chato ser moderno/Agora serei eterno”. Na trajetória de Drummond, vindo de uma lírica de participação, essa mudança, como já foi bastante observado, tem indisfarçável vínculo com o horizonte delineado pelo pós-guerra: campos de concentração, o golpe nas convicções humanistas, as revelações sobre o totalitarismo e o terror stalinista, as decepções da ideologia revolucionária, os primeiros avanços da tecnocracia, um certo eclipse dos estímulos criados pelas vanguardas artísticas.

Essa mudança de orientação poética dá-se também em muitos outros poetas, originários das linhas modernistas⁸. Em Drummond, isso significou à primeira vista um retorno à clara elevação de dicção e linguagem, uma elaboração mais complexa de sintaxe, a adoção eventual de métrica e do soneto. *Novos Poemas* (1946-47) inicia este momento e *Claro Enigma* (1948-51) vai cristalizá-lo. A crítica passou a dar-lhe o rótulo de neo-

3 Em “Mãos Dadas”, veja-se quase toda a segunda estrofe: “Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,/não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,/não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,/não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins”. Por sua vez, “Madrigal Lúgubre” parodia a lírica de êxtases amorosos (“Em vossa casa feita de cadáveres,/ó princesa! ó donzela!em vossa casa, de onde o sangue escorre,/quisera eu morar”), contrapondo-lhe o mundo real de “ruas varridas de pânico”; mais adiante, a paródia chega à própria linguagem, apropriando-se do vocabulário e do ritmo (os acentos, o decassílabo insinuado) de certo simbolismo: “Imensa berceuse sobe dos mares,/desce dos astros lento acalanto,/leves narcóticos brotam da sombra,/doces unguentos, calmos incensos”. Já em “Mundo Grande”, vale a pena assinalar esses trechos: “(Na solidão de indivíduo/desprendi a linguagem/com que os homens se comunicam.)/Outrora escutei os anjos,/as sonatas, os poemas, as confissões patéticas./(...)Outrora viajei/países imaginários, fáceis de habitar,/ilhas sem problemas, não obstante exaustivas e convocando ao suicídio./Meus amigos foram às ilhas./Ilhas perdem o homem”.

4 Trata-se de fórmula particular que acredito ser fiel à parte essencial da poesia de Manuel Bandeira. Essa formulação acompanha e discrepa ao mesmo tempo daquela enunciada por Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza em sua introdução à obra de Manuel Bandeira: “o cotidiano tratado com um relevo que sublinha a sua verdade simbólica e, inversamente, o mistério tratado com uma familiaridade minuciosa e objetiva que o aproxima da sensibilidade cotidiana”. In Manuel Bandeira, *Estrela da Vida Inteira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.

5 Essa constatação é feita em dois ensaios sobre o poeta: um de Benedito Nunes (*João Cabral de Melo Neto*, “Coleção Poetas Modernos do Brasil”, Petrópolis, Editora Vozes, 1971) e o outro de João Alexandre Barbosa (*A Imitação da Forma*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975).

clássico. Trata-se de um equívoco, pois ignora o novo e essencial traço distintivo de sua poesia, o *design* interno de sua linguagem. Sérgio Buarque de Hollanda⁹ identificou com agudeza o essencial, ao reconhecer uma poesia formada por “retorcimentos barrocos”, pela frequência de hipérbatos e por um selo “culterano”. Dos deslocamentos sintáticos ao predomínio de antíteses e ao jogo dinâmico de imagens em conceito, tudo concorre para validar esta observação. Talvez valha acrescentar que este barroco assume um caráter especial, pois não se ergue como um sistema inteiro, uma norma, mas afirma-se como uma *dominante*. No barroco entendido como elemento dominante de uma linguagem e de uma estrutura de composição, está a chave para a compreensão deste momento da trajetória da poesia de Drummond. Pode-se afirmar ainda que a presença do barroco como dominante inclui a consciência pelo poeta da história deste barroco enquanto linguagem. Dessa maneira, pode-se afirmar também a presença de um barroco revisto, composto de um misto de adesão e distância, condição que permite ao poeta empregar seus recursos de estilo com flexibilidade e controle ao mesmo tempo.

Nesta poesia, prevalece muitas vezes aquele dinamismo feito de contraste entre imagens-conceito. Esse dinamismo revela-se como um movimento integrado dos elementos que formam o conjunto da composição; assim à dinâmica das imagens-conceito corresponde o movimento em cadeia de idas e vindas da sintaxe. Uma sintaxe capaz, além do ritmo ditado por sua construção, de sugerir uma certa música como em “Rapto”: “Se uma águia fende os ares e arrebatou/esse que é forma pura e que é suspiro/de terrenas delícias combinadas;/e se essa forma pura, degradando-se/mais perfeita se eleva, pois atinge/a tortura do embate, no arremate/de uma exaustão suavíssima, tributo/com que se paga o vôo mais cortante (...)”. É este modelo de dinâmico contraste de imagens-conceito bem entranhado à sintaxe que compõe “A Máquina do Mundo”. Em “Estrambote Melancólico”, esta dança sintática e imagética de conceitos em choque vê-se equilibrada pelos acordes concentrados das assonâncias: “Tenho saudade de mim mesmo, saudade sob aparência de remorso/de tanto que não fui a sós, a esmo,/e de minha alta ausência em meu redor./Tenho horror, tenho pena de mim mesmo/e muitos outros sentimentos/violentos. Mas se esquivam no inventário,/e meu amor é triste como é vário,/e sendo vário é um só./Tenho carinho/por toda perda minha na corrente/que de mortos a vivos me carrega/e a mortos restitui o que era deles/mas em mim se guardava (...)”. Veja-se neste mesmo sentido a construção em espiral de “Elegia”: “Ganhei (perdi) meu dia./E baixa a coisa fria/também chamada noite, e o frio ao frio/em bruma se entrelaça, num suspiro (...)/Perdi minha alma à flor do dia ou já perdera/bem antes sua vaga pedraria?/Mas quando me perdi, se estou perdido/antes de haver nascido/e me nasci votado à perda/de frutos que não tenho nem colhia?/(...)/Dia, espelho de projeto não vivido,/e contudo viver era tão flama/na promessa dos deuses; e é tão ríspido/em meio aos oratórios já vazios/em que a alma barroca tenta confortar-se/mas só vislumbra o frio noutra frio/ (...)”. A espiral de idas e vindas construída por imagens-conceito em permanente conflito encaminha-se para um lance final à altura de sua extraordinária construção. A espiral da construção contém por fim um labirinto destinado a enredar o leitor e fazê-lo voltar à leitura do poema: “E já não sei se é jogo, ou se poesia”.

A retomada de certos modelos tradicionais de composição (metro, elevação de linguagem, soneto) vai criar um novo contexto de diálogo. Desta feita, não como uma relação direta entre texto, mas propiciando uma convergência de destinos, de destinos de linguagem. A este Drummond vai corresponder um aspecto da poesia de Murilo¹⁰. Não se trata aqui apenas de estabelecer uma correspondência em termos de uma retomada de modelos tradicionais de composição, algo que se verifica em boa parte da produção de Manuel Bandeira. Além dessa característica, exemplar em *Sonetos Brancos* (1946-48), deseja-se assinalar em faixas restritas e parciais da linguagem da poesia de Murilo também uma presença dos padrões de um *design* barroco, desse barroco comemorado em *Contemplação de Ouro Preto* (1949-50). Uma manifestação privilegiada desse traço barroco está na arquitetura formada pelo culto de epítetos de “Despedida de Orfeu” (*Parábola*, 1946-52): “É hora de vos deixar, marcos da terra/Formas vãs do mudável pensamento,/Formas organizadas pelo sonho;/Cantando, vossa finalidade apontei./É hora de vos deixar, poderes do mundo/Magnólias da manhã, solene túnica das árvores,/Montanhas de longura e peso eterno,/Pássaros dissonantes, castigado sexo,/Terreno vago das estrelas;/Jovem morta que me deste a vida,/Proas de galera do céu, demônios lúcidos,/Longo silêncio de losangos frios,/Pedras de rigor, penumbras d’água,/Deuses de inesgotável sentido,/Bacante que destruí o que vos dei;/É hora de vos deixar (...)”.

A trama prossegue e agora projeta a poesia de João Cabral de Melo Neto à condição de protagonista. Sabe-se que a partir de *O Engenheiro*, o poeta empreende rigorosa e radical reflexão metalingüística, desmontando pela construção de imagens de poder

6 A relação Drummond-Cabral é também estabelecida nos dois ensaios já referidos. Para Benedito Nunes, esse diálogo dá-se em termos de um “lirismo de suspeição”, do distarce pela ironia da “presença do eu poético” afirmando: “João Cabral realizará o distarce com a poesia de expressão dos sentimentos pessoais, prenunciado no ceticismo ostensivo de *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas*, diante da existência e do valor do estado de emoção poética”. Trata-se a rigor de um ponto-limite em que a expressão dos sentimentos pessoais só se torna possível a partir de uma poesia de expressão pessoal de desconfiança diante da expressão pessoal, a estabelecer uma irônica ronda de decepções entre o eu e o mundo. É desse ponto que surge uma estreita relação de parentesco entre alguns poemas do Drummond de *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas* e o Cabral de *Pedra do Sono*. Comparem-se os versos finais de Cabral em “Poema” (“Há vinte anos não digo a palavra/que sempre espero de mim./Ficarei indefinidamente contemplando/meu retrato eu morto”) e os de “Segredo” em *Brejo das Almas* (“A poesia é incomunicável./Fique torto no seu canto./Não ame”). Veja-se ainda o mesmo “Poema” em outro trecho (“Meus olhos têm telescópios/espiaando a rua,/espiaando minha alma/longe de mim mil metros”) para confrontá-lo com outro de “Moça e Soldado” (*Alguma Poesia*): “Meus olhos espiaam/a rua que passa./Passam mulheres,/passam soldados./(...)Meus olhos espiaam/espiaam espiaam/(...)Só eu não brigo./Só eu não namoro”. Voltando ao poema “Segredo”, vê-se uma clara ligação entre esse trecho: “Tudo é possível, só eu impossível./O mar transborda de peixes./Há homens que andam no ar/como se andassem na rua./Não conte” e um trecho de “Poema Deserto” em *Pedra do Sono*: “Todas as transformações/todos os imprevistos/se davam sem o meu consentimento/(...)Todos os atentados/eram longe de minha rua./Nem mesmo pelo telefone/me jogavam uma bomba”. Agora, aproximemos por fim este mesmo trecho de “Poema Deserto” de um trecho de “Soneto da Perda da Esperança” em *Brejo das Almas*: “Perdi o bonde e a esperança./Volto pálido para casa./A rua é inútil e nenhum auto/passaria sobre meu corpo”.

7 Esta reviravolta vem assinalada por João Alexandre Barbosa em *A Imitação da Forma* (já referido), mas a obra escolhida de Murilo Mendes para esta aproximação é *Convergência*.

8 Para citar exemplos bem conhecidos, recorde-se T. S. Eliot em *Four Quartets* (1935-42), Giuseppe Ungaretti (desde *Il Dolore*, 37-46, e sobretudo *La Terra Promessa*, 35-53) e Eugenio Montale (*La Butera e Altro*, 40-54).

9 Sérgio Buarque de Hollanda, “Rebelião e Convenção”, in *Cobra de Vidro*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.

10 A propósito do barroco em Murilo Mendes, Haroldo de Campos faz aguda observação: “De fato, o poema de modo muriliano típico é uma espécie de gerador interativo de sintagmas, que se escandem completos e acabados, uns após os outros, articulados por uma combinatória capaz de lobrigar a concórdia na discórdia, uma versão atualizadíssima da barroca *discordia concors* (Manuel Bandeira, celebrando o poeta, chamou-o com razão de ‘conciliador de contrários’). Ver “Murilo e o Mundo Substantivo”, in *Metalinguagem*, São Paulo, Cultrix, 1976, p. 55.

analítico as margens do acaso e da inspiração (“Fábula de Anfion”), desnudando o processo de composição ao enfrentar seus mecanismos por um exame palmo a palmo, feito de lucidez e recusa (“Psicologia da Composição”), conduzindo uma desmitificação da lírica pura, feita de apelo a essências e à transcendência em “Antiode”. A esta descrição sumária de um momento amplamente analisado de sua obra, deve-se acrescentar que estes poemas “não são apenas a crítica de um fazer poético; fundamentam uma crítica da visão da realidade”¹¹. Em *Quaderna* (1956-59), fixam-se determinados elementos da estrutura de composição do poema, que já compareciam em *Paisagens com Figuras* (1954-55). Ei-las: estrofe de quatro versos, o predomínio de rimas toantes, acentuação antimelódica do verso, métrica irregular com tendência ao verso de oito sílabas, o desdobramento de uma imagem em outra pela análise da imagem anterior numa sequência rigorosa até o surgimento de uma imagem capaz de máxima aproximação ao objeto, a complexidade sintática que rege esta dinâmica produtora e selecionadora de imagens. Com estes elementos básicos, o poeta cria uma estrutura de composição coerente, rigorosa e sistemática. Este apanhado drasticamente sumário deixa de lado muitos outros aspectos importantes da poesia de João Cabral; mas estes, além de já estarem amplamente analisados, não interessam diretamente ao desenvolvimento de nosso enredo. Dois ensaios do poeta ajudam-nos a entender o processo que o levou a esta conquista: *Poesia e Composição – A Inspiração e o Trabalho de Arte* (publicado em 56) e *Da Função Moderna da Poesia* (publicado em 57). Vão ocupar também um papel especial na trama que tentamos desenhar.

Embora tenham chamado a atenção e recebido algumas análises, esses ensaios foram lidos basicamente a partir de dois tópicos: a proclamação argumentada de uma racionalidade do trabalho de composição do poeta (recusa crítica da inspiração, etc.); o destaque dado ao problema da comunicação da poesia (recusa do subjetivismo, adequação entre poema e público, busca de veículos para a poesia). Mas um outro aspecto também essencial não recebeu a devida atenção. Nesses ensaios, João Cabral formula uma incisiva crítica à estrutura de composição do poema modernista. Essa crítica liga-se diretamente à necessidade que se impõe o poeta de criar para sua poesia uma estrutura de composição coerente, capaz de sistematização. É por este prisma – o de uma composição regida por parâmetros fixos – que se estabelecerá um novo tipo de diálogo no contexto da poesia brasileira. A outra personagem desse diálogo será a poesia concreta, representada por Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari.

III

Em seu primeiro ensaio, JCMN observa que a descoberta de novos processos de composição e de linguagem conduziu a uma dispersão ou pulverização da estrutura de composição como um todo integrado: “Não vejo como se possa definir a composição moderna, isto é, a composição representativa do poema moderno. Qualquer esforço nessa direção me parece vazio de sentido. Porque ou proporia um sistema, talvez bastante conseqüente mas perfeitamente limitado, sem aplicação possível a mais do que à pequena família de poetas que por acaso coincidissem com seus postulados, ou se veria condenado ao simples trabalho de catalogação – espécie de enciclopédia – de inúmeras composições antagônicas que convivem hoje, definíveis apenas pelo lado do avesso – por sua impossibilidade de definição”. A seguir, identifica uma “desintegração do conjunto da arte poética”, apontando seu desmembramento: “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”. Em seguida, considera o empobrecimento técnico causado por essa dispersão de poéticas e tipos de composição. Constata a perda de um centro, de um conjunto coerente, de uma norma. O resultado seria um quadro anárquico em termos de composição: “No tempo em que se reconheciam normas definidas para o verso, a situação era diferente. Estas regras estavam objetivamente fixadas e sua aplicação podia ser objetivamente verificada. A consciência poética era o conhecimento delas, seu domínio e a vigilância ao aplicá-las. O artista tinha onde apoiar-se”.

No segundo ensaio, Cabral prossegue nesta radiografia crítica: “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

11 Trata-se de observação de Sebastião Uchoa Leite em seu importante ensaio “Máquina sem Mistério: a Poesia de João Cabral de Melo Neto”, in *Crítica Ciandestina*, Rio de Janeiro, Livraria Taurus Editora, 1986, p. 117.

de declaração de princípios, de balbúcio e de hermenêutica filosófica”. Haveria muito o que dizer e discutir a propósito dessa análise, mas este não é o caminho que perseguimos aqui. O importante é fixar um aspecto decisivo: a íntima correlação entre a crítica formulada por estes ensaios e a estrutura de composição conquistada pela poesia de Cabral. Sua crítica à heterogeneidade e à fluidez dispersiva da composição modernista encontra seu resultado – e como que justificativa – na própria estrutura de composição e nos rigorosos parâmetros da poesia de JCMN. Cabe ainda assinalar que a crítica formulada por Cabral ao modernismo limita-se essencialmente a este aspecto (dispersão dos recursos construtivos). Mas mesmo quando se estende a outros (subjetivismo), acolhe lições básicas do modernismo com o qual sua obra mantém ligações decisivas.

A poesia concreta irá promover, em outros termos, também uma espécie de revisão do legado modernista. 1958 é o ano do *plano-piloto para poesia concreta*, manifesto e síntese de um projeto, formulado após um período de maturação crítica e experimentação poética. Adotando a perspectiva da existência de uma “evolução crítica de formas” inerente à modernidade e identificando a crise no verso como um momento decisivo desse processo, a poesia concreta vê-se como o resultado último e conseqüente das técnicas mais radicais de composição do modernismo, técnicas derivadas por sua vez da crise do verso. Vejamos como essa proposição vem formulada no *plano-piloto*: “poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. dá a 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, não lógico-discursiva de elementos”. Deste modo, assinala-se o percurso de superação do verso por uma sintaxe espacial e, em particular, por sua manifestação mais conseqüente: uma sintaxe ideográfica. E esta será formada por uma estrutura de composição de rigorosa coesão interna, de uma sistematização coerente de seus elementos de composição. Para esta síntese final, cabe integrar os legados de Mallarmé (“espaços e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição”), Pound (“método ideográfico”), Joyce (“palavra ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço”, e.e. cummings (“atomização de palavras; tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço”) e ainda de Apollinaire (“como visão, mais do que como realização”). A este conjunto, vinculam-se também as contribuições do futurismo e dadaísmo. No contexto brasileiro, incluem-se as lições de Oswald de Andrade (“em comprimidos, minutos de poesia”) e João Cabral (“linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso”). Este não é o lugar para uma análise dos pressupostos e conclusões desta argumentação teórica. Ao resumir estes argumentos, procuramos fixar melhor um ponto essencial ao desdobramento de nosso enredo crítico: revelar a poesia concreta como momento de culminância e superação – segundo seu projeto – do modernismo.

Assim, apesar de suas evidentes e importantes diferenças, tanto JCMN quanto a poesia concreta chegam a um tipo de composição dotada de uma organização coerente e rigorosa, de caráter sistemático. E chegam a este resultado a partir de um mesmo ponto: o exame crítico da(s) estrutura(s) de composição do modernismo. É claro que este exame se faz com critérios e pressupostos diferentes, mas o essencial é a necessidade artística que os leva a tal avaliação. Não é por acaso que as avaliações ocorrem dentro de um mesmo período, a década de 50. Neste contexto, adquire também especial relevo que, um pouco antes da década de 50, modernistas como Drummond, Bandeira e Murilo tenham retomado modelos tradicionais de composição. O modernismo persiste através de aspectos fundamentais em todas estas obras, mas esta persistência já requer o concurso de novos ou antigos elementos de composição.

Voltando a Cabral e à poesia concreta, já vimos como a construção de um sistema de composição regido por claros parâmetros vai exigir, nos dois casos, uma revisão do

Sabe-se que a partir de "O Engenheiro" João Cabral... desnuda o processo de composição ao enfrentar seus mecanismos por um exame feito de lucidez e recusa ("Psicologia da Composição"), conduzindo uma desmitificação da lírica pura, feita de apelo a essências e à transcendência em "Antiode"

modernismo. Para que este ponto comum ganhe uma clareza de definição, tentemos mostrar as diferenças entre estas reavaliações e suas manifestações em termos de composição. Em Cabral, a crítica ao modernismo é fortemente explícita; sua análise implica a recusa da pluralidade dispersiva e anárquica de seus procedimentos de construção. A esta fragmentação excessiva, vai contrapor com sua obra uma composição que remete sempre a um modelo, a parâmetros; entre os elementos que compõem este modelo, está a retomada do verso dentro de medidas normativas que recusam o verso livre. Por sua vez, a poesia concreta vai chegar à superação do verso; identificando a presença de uma “evolução crítica das formas”, o *plano-piloto* destaca a existência neste processo de um princípio orientador (traços coerentes de composição, constituídos pela sintaxe espacializada) e vai selecionar os procedimentos mais radicais dentro dessa orientação para reorganizá-los numa síntese última. Esta síntese – uma estrutura de composição ideográfica que supera o verso – é portanto o momento último de todo um processo ao qual dá inteligibilidade retrospectiva, solução e morte; pode-se dizer que sua crítica é implícita, uma espécie talvez de “superação dialética” vinda do próprio interior do poema moderno.

Ao lado deste amplo traço comum – constituído pela revisão de um aspecto do modernismo – Cabral e a poesia concreta irão compartilhar dois outros pontos: a recusa do subjetivismo e o projeto de criar uma poesia capaz de responder à questão da comunicação com o público na era dos *mass-media*. O primeiro ponto aparece com ênfase nos dois escritos de JCMN, disseminado em vários trechos de sua argumentação e bem evidente nesse trecho de *Poesia e Composição*: “Geralmente, esses poemas não têm um tema objetivo, exterior. São a cristalização de um momento, de um estado de espírito”. E mais adiante, continuando a análise: “Eles jamais pretendem criar um objeto artístico, capaz de provocar no leitor um efeito previsto e perfeitamente controlado pelo criador. A poesia para eles é um estado subjetivo pelo qual certas pessoas podem passar e que é necessário captar, tão fielmente quanto possível”. Este tópico também faz parte dos escritos teóricos de Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari que precedem o *plano-piloto*. Nesse texto, seus autores declaram: “o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas”. Em termos incisivos e telegráficos, acrescentam: “poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total, contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística”. Quanto ao segundo tópico – o da comunicação –, boa parte do ensaio-manifesto *Da Função Moderna da Poesia* concentra-se nele. Veja-se por exemplo: “Mas todo esse progresso realizado limitou-se aos materiais do poema; essas pesquisas limitaram-se a multiplicar os recursos de que se pode valer um poeta para registrar sua expressão pessoal; limitaram-se àquela primeira metade do ato de escrever, no decorrer do qual o poeta luta por dizer com precisão o que deseja; isto é, tiveram apenas em conta consumir a expressão, sem cuidar de sua contraparte orgânica – a comunicação”. Mais adiante, depois de referir-se às potencialidades dos novos meios de comunicação, comenta: “Mas os poetas não desprezaram apenas os novos meios de comunicação postos a seu dispor pela técnica moderna. Também não souberam adaptar às condições da vida moderna os gêneros capazes de serem aproveitados”. Também voltada para esta questão, a poesia concreta procura criar uma estrutura de composição adequada à rapidez inerente aos *mass-media* e às expectativas do público. Assim, enfatiza as “vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra”, especificando que “com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal”. Em seguida, lê-se: “com a nota de que se trata de comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens”. Por fim, salienta que o caráter específico deste tipo de composição (seu aspecto verbi-voco-visual, sua estrutura mínima) favorece a “comunicação mais rápida”, definindo-se finalmente como “poema-produto: objeto útil”.

A convergência entre estes aspectos das propostas de poética feitas por JCMN e pela poesia concreta não passaria de curiosidade, se tais aspectos não estivessem vivos em suas obras. Se o caminho de demonstração privilegiou a análise de suas propostas é sem dúvida porque aqui o diálogo surge em plano mais abstrato ou mais precisamente em termos de composição e de poética, no entanto dois destes pontos (a estrutura de composição e a recusa do subjetivo) estão presentes nos poemas que pertencem a estas obras. É preciso dizer que tais reavaliações do legado modernista só se tornaram possíveis graças à existência no contexto brasileiro de uma reveladora riqueza criada pelas obras de poesia do modernismo. Em outros termos, o rigor e a exigência contida nas revisões de Cabral e do concretismo estão sustentados pela altura criadora atingida pela

12 Os trechos citados pertencem ao ensaio “Drummond, Mestre de Coisas” de Haroldo de Campos em *Metalinguagem* (já referido).

13 Também a propósito de *Rosa do Povo* (1945), pode-se falar de uma poética da multiplicidade. Um exemplo contundente está na diferença que vai da lírica de participação de um poema como “Nosso Tempo” até a severa quietude transcendente de “Vida Menor” (“a fuga da fuga, o exílio, sem água e sem palavra, a perda/voluntária de amor e memória/(...)/vida mínima, essencial”). Essa poética da multiplicidade parece estar enunciada nos versos de “Consideração do Poema”: “Essa viagem é mortal, e começá-la./Saber que há tudo. E mover-se em meio/a milhões e milhões de formas raras,/secretas, duras. Eis aí meu canto/(...)/Estes poetas são meus. De todo o orgulho,/de toda a precisão se incorporaram/ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinícius/sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo./Que Neruda me dê sua gravata/chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Malakovski./(...)Como fugir ao mínimo objeto/ou recusar-se ao grande?”.

14 Ao lado da escolha pelo valor atribuído a cada obra, a possibilidade efetiva de verificar o diálogo entre poemas e poéticas foi o critério que guiou a escolha de obras e autores.

poesia de Oswald, Bandeira, Murilo, Drummond. E é um livro deste último (*Lição de Coisas*, 1962) que adquire, quando relacionado a estas reavaliações e suas obras, uma significação particular, integrando-se ao contexto deste enredo de diálogos. Em sua análise de *Lição de Coisas*, Haroldo de Campos flagrou todo um trabalho de reelaboração pelo poeta do “inventário da nova poesia: ei-lo incorporando o visual, fragmentando a sintaxe, montando ou desmontando vocábulos, praticando a linguagem reduzida”⁽¹²⁾. Em seguida, comenta que essa apropriação de aspectos do repertório de vanguarda e do concretismo por Drummond remete, afinal de contas, a direções já esboçadas antes pelo próprio poeta. Indica ainda neste livro uma “reconsideração do poemamínuto de Oswald e um reencontro com peças como ‘Cidadezinha Qualquer’ e ‘Anedota Búlgara’ do CDA estreante”. De fato, pode-se dizer que *Lição de Coisas* abarca todas as dimensões exploradas por Drummond até essa data, incluindo ainda sua apropriação de técnicas de vanguarda. Da retomada do *flash* modernista à poesia de compromisso, do poema metalingüístico às escavações auto-indagadoras da memória, do soneto à modulação barroca e à espacialização do poema, tudo se congrega neste livro cuja singularidade está em seu aberto e justificado pluralismo⁽¹³⁾. Nesse livro-mosaico, representativo das linguagens e dicções praticadas pelo autor ao longo de sua trajetória, encontra-se também – por tudo quanto esse enredo vem procurando mostrar – uma via privilegiada de acesso a aspectos decisivos da própria trajetória da poesia brasileira a partir de 22. Se tratamos de ver *Lição de Coisas* em relação a obras regidas por um modelo exclusivo ou fixo de composição (João Cabral, poesia concreta), podemos admitir que este livro surge, no contexto da época, como uma espécie de réplica que reafirma e celebra aquela pluralidade de procedimentos e modos de composição caracterizadora do modernismo. Pode ser visto como diálogo de confronto. A propósito, impõe-se a observação óbvia de que tanto a composição em Cabral quanto no concretismo, pertencendo por tantos aspectos ao modernismo, acaba por somar à pluralidade inerente à composição modernista seus próprios modelos, surgidos quer da recusa a essa pluralidade, quer do projeto de superá-la.

O rigor e exigência contidos nas revisões de Cabral e do concretismo estão sustentados pela altura criadora atingida pela poesia de Oswald, Bandeira, Murilo, Drummond

Um outro instante de particular importância na ampliação e renovação desse diálogo está representado pela contribuição de poetas como Augusto de Campos e Haroldo de Campos na reavaliação, redescoberta e circulação da poesia de Oswald de Andrade (tão essencial a este pequeno enredo), Sousândrade e Kilkerly. Com a introdução desses autores cria-se um novo repertório que, ao lado daqueles trazidos por suas atividades como tradutores capazes de recriar o teor e a altura da linguagem do poema original, abre um espaço também capaz de gerar ressonâncias criadoras. Por sua vez, o teor de invenção radical da poesia concreta e até mesmo seu caráter de ruptura derivam em boa parte – como foi dito – da riqueza de obras e questões surgidas na poesia brasileira a partir de 22 (Oswald, Bandeira, Murilo, Drummond, Cabral). Ressonância criadora, diálogo⁽¹⁴⁾ compõem a base deste enredo. Ao reconstituir seus momentos principais, podemos identificar grosso modo os grandes capítulos da poesia brasileira a partir de 22: o modernismo brasileiro com suas características de tema e linguagem; um eclipse das características específicas da poética exclusiva e substantiva do modernismo brasileiro em que se verifica a continuidade do amplo conjunto de traços definidores do modernismo em sua acepção mais ampla ou cosmopolita; a retomada de modelos tradicionais de composição com tendência definida ao *design* barroco da linguagem; a revisão crítica das estruturas de composição do modernismo com o surgimento das obras de João Cabral e da poesia concreta. Este período de extraordinária força criadora corresponde a um intenso e produtivo diálogo entre os autores e as obras mais importantes. À reconstituição deste processo em seus aspectos, momentos e conseqüências específicas, chamamos de enredo. E esse enredo parece oferecer um espetáculo bem próximo a um tecido de permutações, transformações, assimilações e legados entre poemas e poéticas.