



2 – O POEMA COMO OBJETO DE SENSIBILIDADE E SIGNO DE RESISTÊNCIA DO POETA

Augusta Lorena Santana Gonçalves*

RESUMO

O presente ensaio acadêmico tem por objetivo trazer uma análise acerca do poema como objeto de sensibilidade e signo de resistência do poeta. Para tanto parte-se de uma contextualização sobre a linguagem e a poesia a partir do pensamento de teóricos e escritores sobre a temática. Em seguida, apresenta-se o movimento concretista no Brasil e o poema-objeto, que elimina o verso tradicional e apela para o nível não verbal da comunicação. Posteriormente, aborda-se a singularidade poética do norte-americano Edward Estling Cummings, um dos autores que está na base do concretismo e cuja percepção, ousadia e liberdade criativa favorecem a germinação de um trabalho original.

Palavras-chave: poema-objeto; sensibilidade; resistência.

1 INTRODUÇÃO

O presente ensaio acadêmico tem o intuito de analisar o poema como objeto de sensibilidade e signo de resistência do poeta. A importância de se discutir esse assunto vem apoiada nos seguintes fundamentos abaixo explorados.

Conforme expresso em Campos, Pignatari, Campos (1975) a linguagem discursiva, fundada na lógica, é baseada em uma soma de normas artificiais aceitas e expressas verbalmente acerca de um trabalho específico. Ainda que boa parte de nossos pensamentos e comunicações dependam do não-verbal assim como do verbal, a lógica não leva em consideração o aspecto analógico da comunicação.

Campos, A. (2015) assinala que a poesia de vanguarda é aquela que se destina a fornecer um mínimo de redundância informativa e um máximo de informação original, imprevista e inqualificável, não se

encaixando nos cânones classificatórios do estudo crítico e histórico literário.

Ademais, de acordo com Campos, Pignatari, Campos (1975), a poesia concreta, sendo um movimento de vanguarda, rejeita as regras lógico-discursivas e é receptiva às sugestões do método ideogramático, por meio de qual os chineses compõem sua escrita de figuras abreviadas. Dessa forma, o poema concreto inclui as vantagens da comunicação não-verbal, sem excluir a palavra como seu instrumento.

Atik (1994) faz referência a demonstração de Fenollosa sobre o processo ideogramático, que não é composto apenas por símbolos atuando no nível sonoro, mas por símbolos que, na sua arbitrariedade, se juntam de forma direta e objetiva à realidade, constituindo-se num vivo e resumido desenho da operação natural.

* **Augusta Lorena Santana Gonçalves** – Especialista em Roteiros e Programas Audiovisuais pela Unijorge. Especialista em Arteterapia Junguiana pelo Instituto Junguiano da Bahia. Autora do Livro “8 Vozes Instintivas” Poemas Ilustrados. 1ª edição – Salvador, BA. Edição da Autora, 2023. Ingressou, como aluna especial, no Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA em 2023.

O ideograma traz a linguagem para junto das coisas, uma vez que procura representá-la concretamente, numa dada posição, relação ou situação, sem contudo deixar que percam a dinamicidade que lhes é inerente. Portanto o ideograma configura, através de símbolos abreviados, o movimento que há nas coisas ou as coisas em movimento. (ATIK, 1994, p. 61)

Ao refletir sobre a ousadia e originalidade poética de E. E. Cummings, um dos grandes autores da poesia moderna norte-americana, Melo (2006, p. 65) ressalta que “no seu ofício de poeta, E. E. Cummings leva o ideograma e a simultaneidade à miniatura. O poeta libera o vocábulo de sua grafia, coloca em evidência seus elementos formais, visuais e fonéticos para melhor acionar a sua dinâmica”.

De acordo com Melo (2006), o ponto de partida para a compreensão da poesia de E. E. Cummings, são o aspecto visual, a estrutura gráfico-espacial das composições que faz uso da afixação e montagem de palavras, de número de letras e linhas, do deslocamento sintático, e da microrritmia, elementos que abrem o caminho para a precisão que cria o movimento. O poeta atua diretamente sobre a palavra, decompondo-a, tornando o poema um objeto sensível, praticamente tangível.

É fundamental a reflexão sobre os interessantes pontos a serem explorados na temática do presente ensaio, pois estes demonstram como os variados aspectos que compõem as propostas visualizantes na poesia tocam por todos os lados a percepção do leitor, se este se dispuser ser tocado pelo poema-objeto.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 UMA REFLEXÃO SOBRE LINGUAGEM E POESIA

Dentro do contexto da linguagem e poesia, considero fundamental mencionar o estudo de Roman Jakobson acerca das funções da linguagem, cujo principal objetivo era definir o lugar da função poética em relação às demais funções da linguagem.

Na função poética da linguagem o sentido da mensagem é mais aberto à interpretação. O emissor compõe seu texto de forma especial, com a seleção e combinação de

palavras, ideias e imagens, de sons e ritmos, para assegurar maior impacto estético, utilizando por exemplo as figuras de linguagem ou de estilo. Conforme afirma Jakobson (1974, p. 174): “O pendor (Einstellung) para a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem”.

Levando em conta o desgaste do significado original das palavras ao longo do tempo, considero relevante trazer as reflexões de Judith Grossmann sobre a essência da linguagem e a essência da poesia. Grossmann (2021, p. 77) compreende que “a poesia é a energia ancestral e arcaica que, permanentemente, alimenta o nascimento da linguagem”. A autora remarca a importância da possibilidade de recuperação de significados jacentes no reservatório linguístico por meio da linguagem literária:

Tendo origem num ato de presciência, movida por raciocínio de antecipação, a linguagem literária é antecipação da linguagem, criação da linguagem, bem como atualização de todas as suas possibilidades que jazem soterradas, a restituição do significado concreto original que possuíam as palavras e que foi desgastado pela evolução linguística. (GROSSMANN, 2021, p.89)

Ainda nesse contexto, Décio Pignatari também reflete acerca da relação entre o poema e a linguagem:

O poema é um ser de linguagem. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. (...) É por isso que um poema parece falar de tudo e de nada, ao mesmo tempo. É por isso que um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade. É por isso que um poema, sendo um ser concreto de linguagem, parece o mais abstrato dos seres. (PIGNATARI, 1993, p. 11)

E quem é o poeta? Em seus ensaios sobre criação, escrita, artes e livros, Agamben (2018) traz a imagem do vórtice, no seu desdobramento, que chega ao sujeito e ao nome, pois o poeta passa a ser visto como um vórtice no fluxo do ser, e o nome considerado um vórtice que perfura e interrompe o fluxo semântico da linguagem.

O poeta é, então, aquele apresenta as palavras como vórtices no devir da língua após imergir nesse redemoinho.

O poeta é aquele que imerge nesse vórtice em que tudo para ele se torna de novo nome. Ele precisa retomar, uma por uma, as palavras significantes do fluxo do discurso e jogá-las no turbilhão, para reencontrá-las no vulgar ilustre do poema como nomes. Estes últimos são algo que alcançamos – se é que alcançamos – só no final da descida ao vórtice da origem. (AGAMBEN, 2018, p. 65)

A imaginação do poeta está intrinsecamente ligada ao ato de nomear. Portanto, vale aqui destacar o pensamento de Campos (1999) *apud* Melo (2006) sobre o discurso convencional, que é funcional para a comunicação cotidiana, mas pode se mostrar insuficiente e limitador para a imaginação do poeta. Conforme ressalta Avens (1993), a imaginação é misteriosamente hábil em enxergar o lado interior das coisas e de nos assegurar de que, em nossa experiência do mundo, há muito mais do que pensamos.

Quando se diz com frequência que a imaginação é criativa, isto deveria significar que ela estabelece uma espécie peculiar de relação entre a matéria e o espírito - uma relação na qual nem a matéria nem o espírito são obliterados, mas sim unidos, fundidos em um novo todo que produz, eternamente novos todos, novas configurações de imagens na arte, poesia, religião e ciência. (AVENS, 1993, p. 36)

Refletindo acerca da imaginação como fonte para a criatividade artística, considero a temática da resistência do poeta como fundamental para liberdade imprescindível ao ato da criação poética, conforme acentua Agamben:

A resistência do poeta, portanto, consiste em desativar o significado convencional do nome, abrindo dentro do turbilhão a possibilidade de um novo uso. A forma como o poeta se coloca diante da língua, conferindo-lhe novas aberturas, se contrapõe ao que é realizado nos discursos dos especialistas, sempre mais difusos, que falam em nome do

mercado, da crise, das instituições, do partido, sem porém ter realmente algo a dizer. (AGAMBEN, 2018, p.15)

Levando em conta que a linguagem poética situa-se fora da ordem do discurso, trago o exemplo do poema de Manoel de Barros que integra a primeira parte, “Uma didática da invenção” de *O livro das ignorâncias* (BARROS, 2016, p. 17):

VII

No decorrer era o verbo
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo,
lá onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.
E pois
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos -
O verbo tem que pegar delírios.

Segundo Pereira (2022), a tendência do poeta Manoel de Barros à liberdade e brincadeira com as palavras são traços típicos de quem deseja sair da ordem do discurso e pertencer a uma singularidade, que pode ser compreendida como a linguagem por ela mesma, provocando efeitos de sentido próprios.

Ademais, de acordo com Guimarães (2007), se um poema convencional já não comunica o mesmo que a linguagem discursiva linear e denotativa, no caso das propostas visualizantes na poesia, muito mais atenção é requerida, porque todos os detalhes são significantes na relação entre os signos verbais e icônicos, como pode-se observar a seguir.

2.2 A PALAVRA COMO MATERIAL DE COMPOSIÇÃO NA POESIA CONCRETA BRASILEIRA

A poesia concreta começou a ser desenvolvida no Brasil pelos poetas paulistanos Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos e foi oficializada em 1956, com a realização, no

Museu de Arte Moderna de São Paulo, da Exposição Nacional de Arte Concreta.

O concretismo objetivava principalmente a composição do poema-objeto, em que o verso tradicional é abolido, a favor de uma construção que explora os recursos sonoros, visuais, semânticos, e sobretudo o espaço tipográfico e a disposição geométrica dos vocábulos na página. Conforme afirma Campos, Pignatari, Campos (1975, p. 81), “o poema concreto considerando a palavra como objeto, realiza a proeza de trazer, para o domínio da comunicação poética, as virtualidades da comunicação não verbal, sem abdicar de quaisquer das peculiaridades da palavra”.

O poema concreto, entre suas virtudes, possui desde logo a de efetuar uma comunicação rápida. Comunicação essa de formas, de estruturas, não de conteúdos verbais. Realmente, apoiado, verbivocovisualmente em elementos que se integram numa consonância estrutural, o poema concreto agride imediatamente, por todos os lados, o campo perceptivo do leitor, que nele busque o que nele existe: um conteúdo estrutura. (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975, p. 81)

Ainda segundo Campos, Pignatari, Campos (1975, p. 84) “o apelo para o nível não verbal da comunicação torna a mente extremamente sensível à palavra coisa e a previne contra as ‘distorções de significação’ geradas pela manipulação abstratizante, desterrada da realidade, dos símbolos verbais”, já que a lógica tradicional e o automatismo psíquico são repelidos pela poesia concreta.

A seguir, apresentam-se algumas das observações propostas por Guimarães (2007) em uma possível leitura do Poema “Terra” de Décio Pignatari escrito em 1956:

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraraterra**

No poema “Terra”, de Décio Pignatari, o que se vê, primeiramente, é uma forma

retangular verticalizada, dividida em quatro partes desiguais e preenchidas por grupos gráficos de maneira não uniforme. Ainda conforme observa a autora, a parte esquerda, muito maior do que as outras, forma um triângulo com o vértice voltado para cima. O fragmento central, por sua vez, forma outro triângulo, com o vértice invertido. À direita, o verbo *ter* compõe novo retângulo. Abaixo, à direita, um novo triângulo invertido. Entre essas formas surgem sulcos brancos que remetem à ideia de sulcos numa terra arada. Logo na segunda linha, ao centro, o vocábulo “*erra*” introduz a ideia erro no processo. O pedaço de terra estaria mal dividido, pois suas partes não são iguais.

De acordo com Campos, H. (1987, p. 79) *apud* Melo (2007, p. 43), neste poema, “a palavra ‘terra’ é o núcleo gerador do conjunto relacional da obra que permite a aparição de elementos temáticos que se originam desse núcleo”: terra erra ara terra ara terra / erra terra ara terra rara terra.

O poema gerando-se a si, próprio, o erro ativo – errar – arar – como uma terra que se autolavra (terra ara terra), uma rara terra, e no entanto uma operação tão terra a terra, tão elementar, tão característica da condição humana factiva como o ato do lavrador que roteia um campo. (CAMPOS, H. 1977, p. 80-81 *apud* MELO, 2007, p. 43)

Conforme Campos, A. (1987, p.40) *apud* Melo (2007, p. 39), “os poemas concretos caracterizam-se-iam por uma ‘estrutura ótico-sonora irreversível e funcional’, (...) de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema”.

Melo (2007) ainda lembra que, por ser um movimento com proposta vanguardista para a literatura não apenas no Brasil, mas também internacionalmente, o concretismo brasileiro tem nos poetas Mallarmé, Ezra Pound, Joyce e E. E. Cummings, equivalentes imediatos, já que os concretistas brasileiros, assim como os primeiros, incluem a espacialização no processo criativo da obra.

Pela expressividade incomum, será abordada a poética do autor E. E. Cummings, um dos poetas que seguia a tradição da poesia visual moderna.

2.3 A POÉTICA DE EDWARD ESTLING CUMMINGS

Um dos poetas que está na base do movimento concreto é o autor norte-americano Edward Estling Cummings, o qual, segundo Müller e Domingues (2005), explorou a sua habilidade de desenhista utilizando a máquina de escrever para criar uma nova poesia, com base no que já havia sido proposto paralelamente, na tipografia de Mallarmé, na pesquisa com o ideograma chinês feita por Ezra Pound, e na associação tipográfica pictural de Apollinaire, tendo o cubismo como inspiração.

Segundo Campos, A. (1994), o objetivo de Cummings é revitalizar a linguagem e flexibilizar o complexo universo da percepção e da sensibilidade, além do que permitido pelas estruturas convencionais.

A área principal de atrito de Cummings com a crítica se localiza no seu uso não-ortodoxo da tipografia, as suas famosas ou famigeradas fragmentações de palavras. Mas tais desconstruções gráficas são só aparentemente desorganizadas e, no fundo, construtivistas ou reconstrutivistas, pois têm finalidades ao mesmo tempo semânticas (buscando, por meio de associações icônicas, reconstituir a experiência sensorial ou imaginativa e multiplicar os níveis de leitura) e estruturais (relativas à divisão estrófica do poema. (CAMPOS, A, 1994, p. 1)

Melo (2007) ressalta a contribuição de Cummings ao buscar a transição do meio verbal para o não verbal, por meio de associação icônicas:

É por isso que ele introjeta num idioma moderno ocidental, como o inglês, procedimentos derivados do ideograma chinês (a figuralidade de origem pictográfica e o pensamento por analogia) e de línguas clássicas como o grego ou o latim, tratando seu idioma como se fosse uma língua flexionada. (CAMPOS, 1999, p. 14 apud MELO, 2007, p.71)

A seguir, apresenta-se uma análise do poema-minuto “l (a)” (1958) de E. E. Cummings proposta por Melo (2007), tendo este utilizado, como base para a sua leitura,

a semiótica idealizada e concebida por Charles Sanders Peirce e sua aplicação.

O poema-minuto “l(a)” (1958) foi publicado por E. E Cummings em seu último livro de poemas em vida, intitulado *95 poems*:

l(a
le
af
fa
ll
s)
one
l
iness

Segundo o autor, o uso que Pignatari fez para a Semiótica Peirciana pode ser aplicável ao poema de E.E.Cummings:

Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra. Serve para ler o mundo não-verbal: [...] um quadro, [...] uma dança, [...] um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal. [...] quem não compreende o mundo icônico e indicial, não compreende corretamente o mundo verbal, [...] não compreende poesia e arte” (PIGNATARI 1987, p. 17 apud MELO 2007, p. 64).

Neste poema, percebo uma forma visual que evoca um segredo a ser decifrado e considero admirável a precisão com a qual o poeta o construiu. Na sua simplicidade e delicadeza, o poema desperta curiosidade para que seu significado seja revelado em cada linha e cada letra.

A construção “l(a leaf falls) oneliness” fragmenta dois elementos que compõem a palavra, pela inserção de um termo intermediário e, ao ser desmontada, permite a seguinte leitura: (a leaf falls) loneliness.

Melo (2007) assinala que, com apenas uma frase e uma palavra, o leitor se depara com uma imagem consistente de solidão em uma composição ideogramática da folha que cai. A frase contida pelos parêntesis e a palavra que compõe esta obra têm o mesmo número de letras, mostrando a precisão constante no poema:

loneliness
aleaffalls

Segundo o autor, para alcançar este efeito, o poeta explora a curta dimensão de cada uma das linhas, empregando um, dois ou três sinais gráficos, exceto na última linha que é composta de cinco letras. Cummings explora também a aparência das letras “f” e “l”; o aspecto icônico-fisiognômico dos parênteses “(“ e “)”; a ambiguidade do signo tipográfico “l” que tanto pode corresponder à letra “l” como ao numeral “1”, na fonte times new roman.

A partir do contato com o poema-minuto, pode-se notar como o poeta norte-americano é hábil em trabalhar com quebras de frases, de palavras e de fonemas, destacando as letras, a disposição das letras e palavras de um modo singular nessa montagem plena de sentido.

Por meio da estrutura frásico-semântica do poema, outros efeitos são criados pelo poeta, como demonstra Melo (2007):

A queda da folha.

l(a

le

af

fa

Os vocábulos das quatro primeiras linhas compõem-se inteiramente de apenas uma consoante e uma vogal e tal configuração insinua por meio das alternâncias consoante e vogal, a queda flutuante da folha.

Ainda conforme explica o autor, o movimento de queda também é representado pelo surgimento isolado da letra “l” em quatro versos deste poema. Em um momento, a queda é interrompida com o aparecimento de um duplo “l” no quinto verso, o qual iconiza uma quantidade de tempo maior em um determinado ponto durante a queda, onde há uma fusão de espaço e tempo para se criar a pausa na queda da folha.

Ressalto a importância de observarmos como E. E. Cummings apresenta seus versos sem vincular-se a nenhuma convencionalidade da escrita poética. Assim, ao utilizar um arranjo não usual de palavras, que serve como o material necessário às suas possibilidades criativas, o poeta propicia ao leitor a percepção de novos aspectos, por meio dos inusitados efeitos provocados, na curta extensão de cada uma das linhas.

O movimento giratório

Levando em consideração o aspecto icônico do movimento giratório da folha nos terceiro e quarto versos:

af

fa

Melo (2007) comenta que, em uma leitura linear tem-se “af fa”, onde “af” é uma composição invertida de “fa” no verso seguinte. O movimento giratório e de inversão iniciado no terceiro verso e seguindo até o quarto iconiza a folha caindo em um rodópio criado por esta inversão das letras.

O efeito “balanço”

O próximo efeito icônico assinalado é obtido por meio do uso dos parênteses que aparecem na primeira e na sexta linha do poema:

l(a

s)

Os sinais de pontuação utilizados criam uma analogia com a queda da folha em um efeito de balanço horizontal, considerando que ambos têm suas superfícies côncavas apontadas para lados opostos horizontalmente.

O isolamento e a solidão

O autor ainda destaca que o poeta cria a ideia de isolamento no nível semântico, ao desmembrar a palavra “loneliness” que é projetada nos versos de número um, sete, oito e nove:

1º: l

7º: one

8º: l

9º: iness

A fragmentação da palavra solidão é especialmente significativa, pois destaca o fato de que essa palavra contém a palavra “one”, que é reforçada pela ambivalência do signo tipográfico “l” constante da linha

seguinte e da ambivalência da letra “l”, conforme acentua Melo:

Por meio do hábil recorte desta palavra, o poeta consegue extrair alguns níveis de significado. Ele conseguiu isolar a letra “l”, que pelo uso ambíguo em uma máquina de escrever tanto representa a própria letra quanto o número “1”. No sétimo verso a microestrutura do poema faz aparecer a palavra “one” que é a única deste verso. (MELO, 2007, p. 102)

Pode-se contemplar a poesia de E.E. Cummings como um modelo de sensibilidade, o que considero estar de acordo com o pensamento de Kast (1997), a respeito do texto literário permitir que as imagens descritas sejam experimentadas por todos os nossos sentidos. Ao retratarem o fluxo de fantasias do próprio autor, as imagens servem de estímulo para o fluxo de fantasias do leitor. A autora afirma que, caso as imagens expressas pela literatura não despertem imagens nos leitores, tem-se a impressão de que o texto não nos toca. Ele pode induzir-nos a uma reflexão, mas não tem a capacidade nos revitalizar emocionalmente.

Diante da expansão criativa de Cummings, pode-se imaginar que ele estava totalmente absorvido naquela experiência da natureza e podia ver as coisas com precisão. Conforme assinala Nachmanovitch (1993), quando a mente e os sentidos ficam absorvidos em uma experiência, é como se nada mais existisse. Tal experiência acontece normalmente quando o olho ou o ouvido fica atraído por algo como uma árvore, uma rocha, alguém belo, o reflexo do sol nas folhas, o som de um instrumento. O ser e o ambiente ficam unidos, há uma fusão entre atenção e intuição. Podemos ver as coisas com precisão.

Nachmanovitch (1993) considera que esse vivo e vigoroso estado mental é mais promissor para que um trabalho original germine, pois tem suas raízes na diversão infantil e floresce numa expansão criativa.

Em síntese, o poema-minuto “l(a)” do autor norte-americano E. E. Cummings apresenta-se como um modelo de sensibilidade e signo de resistência do poeta.

A poesia de Cummings é um signo de resistência; uma fonte criativa e

criadora, que irradia num sentido contrário ao sistema lógico e discursivo da sintaxe, ao convencionalismo usual saturado da metáfora e aos modelos gráficos e ortográficos da palavra escrita. Em seus poemas mais inovadores, o verso também é atomizado em sílabas e rejeitado como viga fundamental da poesia. Sua poesia é dotada de um caráter positivo, por seu humanismo irreduzível e libertário, por ser destinada ao deleite da inteligência, por sua liberdade criadora e sua vivacidade. (MÜLLER e DOMIGUES, p. 9).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente ensaio acadêmico teve como objetivo trazer considerações acerca do poema como objeto de sensibilidade e signo de resistência do poeta, propiciando reflexão acerca da singularidade poética do norte americano E. E. Cummings.

A temática explorada mostrou que o poeta revitaliza a linguagem quando cria poemas que se tornam modelos de sensibilidade. Para tanto, a imaginação criativa do poeta deve estar liberada dos limites da linguagem discursiva, fundada na lógica. Dessa forma, a resistência do poeta, na forma como ele se coloca diante da língua, confere-lhe novas e aberturas e possibilidades de uso.

Ademais, foi destacada a proposta visualizante da poesia concreta, que apela para o nível não verbal da comunicação. Além de não comunicar o mesmo que a linguagem discursiva linear e denotativa, o poema-objeto repele o automatismo psíquico, demandando muito mais atenção a todos os seus detalhes que são significantes numa construção que explora recursos sonoros, visuais, semânticos e principalmente o espaço tipográfico e a disposição geométrica dos vocábulos na página.

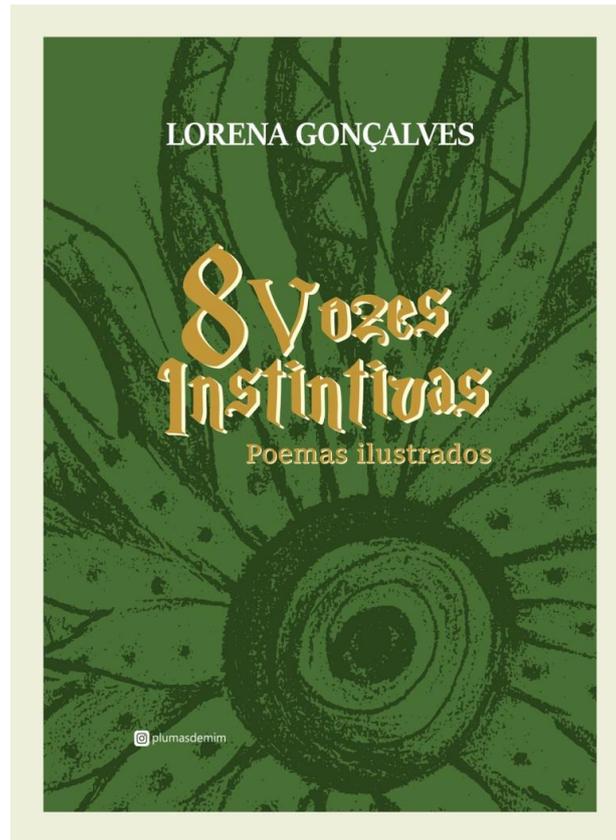
Neste ensaio, foi contemplada a ousadia e a expressividade incomum do autor norte-americano Edward Estling Cummings, um dos poetas que está na base do movimento concreto. Por meio da originalidade com que explora os recursos da tipografia e do ideograma em seus poemas, Cummings revitaliza a linguagem e flexibiliza o complexo universo da percepção e da sensibilidade, além do que permitido pelas estruturas convencionais.

Em síntese, pode-se destacar o poema-minuto “l(a)” de E. E. Cummings como objeto de sensibilidade e signo de resistência do poeta, que, ao desativar o significado convencional do nome, se abre para tocar, por todos os lados, a percepção do leitor.

Diante das considerações realizadas sobre a temática, conclui-se que Cummings, no seu ato criativo, explorou a consciência que ele possuía da maneira como as coisas se associavam com a natureza, pois ele mesmo estava absorvido naquela experiência ao criar o seu poema, vendo as coisas com precisão. Ademais, a sua relação com a linguagem se estabeleceu a fim de favorecer a germinação de um trabalho original, pelo seu espírito liberto na vivacidade, atento e receptivo à inspiração, sem os limites impostos pela lógica discursiva.

4. REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O Fogo e o relato. Ensaio sobre criação, escrita, arte e livros.** Boitempo, 2018.
- ATIK, Maria Luiza Guarnieri. **O ideograma e a poesia.** Magma n. 2. P. 60 – 65, 1995.
- AVENS, Robert. **Imaginação é realidade. O nirvana ocidental em Jung, Hillmann, Barfield e Cassirer.** Vozes, Petrópolis, 1993.
- BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças.** Rio de Janeiro, Alfaguara, 2016.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta, Textos Críticos e Manifestos.** Livraria duas cidades, 1975.
- CAMPOS, Augusto de. **Cummings Centenário, Especial para a Folha,** São Paulo, 1994.
- CAMPOS, Augusto de **Poesia, Antipoesia, antropofagia & Cia.** São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- GROSSMAN, Judith. **Guerra e Paz do discurso literário.** Antonia Torreão Herrera, Henrique Júlio Vieira, Organizadores. Salvador: Edufba, 2021.
- GUIMARÃES, Denise. **Uma possível leitura do poema TERRA, de Décio Pignatari.** Interin, vol. 3, núm. 1, 2007, pp. 1-12. Universidade Tuiuti do Paraná.
- JAKOBSON, Roman, **Linguística e Comunicação.** São Paulo, Cultrix, 1974.
- KAST, Verena. **A imaginação como espaço de liberdade.** Diálogos entre o ego e o inconsciente. Edições Loyola, São Paulo, 1997.
- MELO, Ronilson Ferreira de. **A gesticulação semiótica de E. E. cummings na tradução de Augusto de Campos;** Universidade Estadual do Ceará, 2006.
- MÜLLER, Adalberto e DOMINGUES, Mário. **O olho da letra: E. E Cummings, o caligrama, a máquina de escrever e o cinema (ECA/USP, 2005).**
- NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser Criativo, o poder da improvisação na vida e na Arte.** São Paulo, Summus, 1993.
- PEREIRA, Anísio Batista. **A Criação Poética como prática de liberdade: Uma reflexão sobre a obra de Manoel de Barros.** Revista Saridh (Linguagem e Discurso) ISSN: 2674-6131 (v. 4, n. 1 - 2022).
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética.** São Paulo: Brasiliense, 1993.
- SATURBANDO, Andrea, PETERLE, Patricia in AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros /** Giorgio Agamben; 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2018.



8 Vozes Instintivas

Poemas ilustrados de **Lorena Gonçalves**

(Apresentação feita por **Tannia Contreiras**, jornalista, psicoarteterapeuta, poeta.)

Percorrer a trilha inusitada de um astro dos céus à terra. Equilibrar-se no deleite sedoso das teias de uma aranha ou até mesmo se infiltrar nas aromáticas brechas de árvores sussurrantes. Estas e outras escritas fazem parte do primeiro livro de Lorena Gonçalves, intitulado **8 Vozes Instintivas - Poemas Ilustrados**, lançado no dia 24/11/2023 na livraria LDM, no Shopping Bela Vista, em Salvador - BA.

Com ilustrações feitas pela própria autora e um título que evoca a magia dos números, a obra convida para um diálogo, onde a natureza ganha voz ativa e altiva, levando o

leitor a refletir sobre a sua inter-relação com o cosmos, com os elementos da natureza viva, seus seres e seus ciclos.

Por meio de elementos e seres da natureza em sua singularidade, o Livro toca em temas como a liberdade, o prazer de criar, o movimento circular do existir, a superação de medos e barreiras e a importância da harmonia na relação consigo mesmo e com toda a vida.

“**Árvore Ser**” é um dos poemas do Livro **8 Vozes Instintivas, Poemas Ilustrados** de Lorena Gonçalves, que busca revelar a beleza das árvores, estes seres majestosos:

ÁRVORE SER

Verde ternura que afaga meu peito
Teu toque é o sublime laço de confiança

Absorvo teu convite aromático
Observo tua seiva circular

E me aquieto até a ponta de tuas raízes
Ó, doçura selvagem
Arvora em mim

Quero alçar voo no calor de teus ramos
E me irmanar no teu afeto
Ar de tua folhagem
Orquestra para meu renascer

Conheça mais da autora na Rede Social: Instagram: @plumasdemim

Adquira o seu exemplar na Livraria LDM ou no Site: <https://www.livrarialdm.com.br/8-vozes-instintivas-poemas-ilustrados-145369-p5407020>