



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RAFAELA DE ABREU GOMES

JOÃO CABRAL DE MELO NETO:
À SOMBRA DAS PALAVRAS, UM ALCANCE PARA A VOZ

FORTALEZA

2021

RAFAELA DE ABREU GOMES

JOÃO CABRAL DE MELO NETO:
À SOMBRA DAS PALAVRAS, UM ALCANCE PARA A VOZ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dra. Odalice de Castro Silva.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G617j Gomes, Rafaela de Abreu.
João Cabral de Melo Neto : à sombra das palavras, um alcance para a voz / Rafaela de Abreu Gomes. –
2021.
233 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, 0, Fortaleza, 2021.
Orientação: Prof. Dr. Odalice de Castro Silva.

1. Linguagem poética. 2. Percepção. 3. Realização. 4. Interpretação. I. Título.

CDD

RAFAELA DE ABREU GOMES

JOÃO CABRAL DE MELO NETO:
À SOMBRA DAS PALAVRAS, UM ALCANCE PARA A VOZ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 06/04/2021

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Odalice de Castro Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Angela Maria Rossas Mota de Gutiérrez
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Angela Maria Rodrigues Laguardia
Universidade Nova de Lisboa (UNL)

Profa. Dra. Denise Noronha Lima
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Profa. Dra. Juliane de Sousa Elesbão
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

AGRADECIMENTOS

Às pessoas que integraram diretamente minhas circunstâncias, ao longo da escrita deste trabalho. Especialmente à Katiane, pelo apoio incansável e sempre com o melhor ânimo; à Profa. Odalice, minha professora, por sua generosidade para o ensino, sem perder de vista a alegria e o rigor da vocação; à minha Mãe e às minhas tias Cleide e Meire, pelo amor que me oferecem; aos amigos que pude fazer no PPGLetras, com os quais aprendi a necessária leveza para conviver; aos professores Gilmar de Carvalho e José Américo, que acompanham minha pesquisa desde o Mestrado. Às professoras Angela Gutiérrez e Angela Laguardia, pelo diálogo profundo que estabeleceram com esta tese. Às professoras Denise Noronha e Juliane Elesbão, que aceitaram participar de um momento fundamental para a minha trajetória de pesquisadora

Agradeço, ainda, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa.

As estrelas cadentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosas, rios de fogo e de magnitude, as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas nos espelhos do Tempo, o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases, tudo medido pela invisível balança, com o pólen num prato, no outro as constelações, e que regula, com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números.

(Osman Lins, “Retábulo de Santa Joana Carolina”)

O que podemos dizer de Deus? Nada. O que podemos dizer a Deus? Tudo.

(Marina Tzvetáeva, *O poeta e o tempo*)

Começo com antecedência essa tarefa porque não se devem desprezar as épocas que começam. O desejo do Mestre Zen não era infantil, quando

procurava o rosto original,

o de antes do nascimento. Um encontro

com o consigo-próprio-instante; participar no desejo ou

no acaso que iriam gerá-lo.

(Maria Gabriela Llansol, *Finita*)

Para cada homem chega o momento em que deve pronunciar esse “eu posso”, que não se refere a qualquer certeza nem a qualquer capacidade específica, e que no entanto o compromete e põe em jogo inteiramente. Esse “eu posso” além de toda faculdade e de todo saber fazer, essa afirmação que não significa nada coloca inteiramente o sujeito em face da experiência talvez mais exigente – e, no entanto, ineludível – com que ele alguma vez se confrontou: a experiência da potência.

(Giorgio Agamben, *A potência do pensamento*)

RESUMO

Esta pesquisa compreende uma investigação, desde a obra poético-crítica de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), acerca de limites e alcances, possíveis e prováveis à criação poético-ficcional. Para tanto, construímos um percurso analítico, interpretativo e reflexivo, a fim de pensarmos, não apenas sobre a trajetória de um poeta, mas também, e sobretudo, a respeito do que pode ser realizado em matéria de poesia. Além disso, nosso interesse esteve concentrado no processo de realização de cada livro escrito por João Cabral, especificamente e em relação ao conjunto de sua obra, bem como em suas ligações com um universo circunstancial e fenomenológico. Buscamos observar e explicar de que modo uma linguagem e uma poética cabralinas podem ultrapassar adjetivações comuns, ligadas diretamente a um experimentalismo linguístico, para alcançar dimensões significativas, norteadas por compreensões aprofundadas de nossa “condição humana”, segundo expressão de Hannah Arendt. Consideramos, para o formato deste trabalho, que o objetivo foi alcançado, mas reconhecemos (e enfatizamos) o caráter inesgotável de sentido a ser elaborado através dos textos cabralinos.

Palavras-chave: Linguagem poética. Realização. Percepção. Interpretação.

RESUMEN

Este trabajo comprende una investigación, a partir de la obra poético-crítica de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), acerca de los límites y alcances, posibles y probables de la creación poético-ficcional. Para eso, construimos un camino analítico, interpretativo y reflexivo, para pensar, no solo en la trayectoria de un poeta, sino también, y sobre todo, en lo que se puede lograr en materia de poesía. Además, nuestro interés se concentró en el proceso de elaboración de cada libro escrito por João Cabral, específicamente y en relación con el conjunto de su obra, así como en sus conexiones con un universo circunstancial y fenomenológico. Buscamos observar y explicar cómo un lenguaje y una poética cabralinas pueden superar los adjetivos comunes, directamente vinculados a la experimentación lingüística, para alcanzar dimensiones significativas, guiadas por una comprensión profunda de nuestra “condición humana”, según Hannah Arendt. Consideramos, para el formato de este trabajo, que el objetivo se ha logrado, pero reconocemos (y enfatizamos) el carácter inagotable del significado a ser elaborado a través de los textos de Cabral.

Palabras clave: Lenguaje poética. Percepción. Realización. Interpretación.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - “El bufón el Primo”.....	24
Figura 2 - “A paisagem zero”.....	62
Figura 3 - “Les Deux mystères”.....	95
Figura 4 - Imagem 1 (FUNDAJ).....	102
Figura 5 - Imagem 2 (FUNDAJ).....	103
Figura 6 - Imagem 3 (FUNDAJ).....	103
Figura 7 - “New York City”, 3.....	154

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO: “UMA LIÇÃO DE GEOGRAFIA”	11
2	O POETA DIANTE DO “OCULTO CALOR QUE AS COISAS TODAS CRIA”	21
2.1	Construindo um olhar atento	21
	<i>Linguagem</i>	28
	<i>Realização artística</i>	41
	<i>Escritor/Poeta</i>	52
	<i>Crítica</i>	65
3	O POETA CONFRONTA O “REAL MAIS ESPESSO”	83
3.1	“Que pode um homem?” ou Que pode um poeta?	84
	<i>Espessuras para uma ausência dupla</i>	94
	<i>Um timbre poético em prosa</i>	112
	<i>A potência resiste ao ato</i>	122
	<i>“Serventia [e fracasso] das ideias fixas”</i>	133
	INTERLÚDIO: SOB UM FRAQUEJAR DA LINGUAGEM	138
4	O POETA “DES-GASTA” PALAVRAS?	142
4.1	Uma aventura em linguagem “des-gastada”	142
	<i>“Falo somente com o que falo”</i>	149
	<i>“Falo somente do que falo”</i>	158
	<i>“Falo somente por quem falo”</i>	166
	<i>“Falo somente para quem falo”</i>	173
5	O POETA É “HOMEM DE CARNE E OSSO”	179
5.1	Continuidade e unidade do Poeta	179
	<i>Em “papel de brancura crítica”</i>	185
	<i>Ainda o “pouco-verso”</i>	194

<i>Dimensões no “pouco-verso”</i>	200
<i>Um percurso, desde o “pouco-verso”</i>	210
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: UM LUGAR, AO LADO DE UM POETA...	218
REFERÊNCIAS	222

1 APRESENTAÇÃO: “UMA LIÇÃO DE GEOGRAFIA¹”

Toda crítica deve incluir em seu discurso um discurso implícito sobre ela mesma; toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma.

(Roland Barthes, **Crítica e verdade**)

É possível conhecer as etapas de criação de qualquer objeto construído, desde que os responsáveis por elas sejam consultados a respeito. Todavia, ao observar um pedaço de madeira, por exemplo, poderemos estudá-lo para conhecer-lhe a origem, a funcionalidade ou mesmo os modos de cultivar a planta que, árvore crescida, alimentou-lhe a estrutura, mas não conhecemos matéria capaz de criar outro igual – podemos cultivar sementes que germinam e crescem, mas ainda não sabemos como construir sementes originais porque há uma boa medida de mistério entre um indivíduo e o mundo sensível que não foi construído por ele. “O visível à nossa volta parece repousar em si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 128), nos diz o fenomenólogo acerca do universo natural que não temos condições de explicar. Querer fazê-lo é como andar em direção a um horizonte, sempre vislumbrando-o sem alcançá-lo e, no entanto, continuar caminhando porque “Só posso esclarecer o horizonte ao deslocar a mim mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2016, p. 23).

Assim acontece com as ideias. Não as temos em nossa inteligência como se estivessem guardadas em depósitos, abertos segundo nossos critérios e necessidades. Precisamos pensar e elencar muitas dúvidas antes de convencermos a nós mesmos de que temos uma ideia. Paul Valéry (1871-1945) dedicou uma vida de estudos a esses intervalos misteriosos entre a procura e o encontro de ideias, entre uma percepção e uma reflexão, entre um objeto natural e sua recriação artística. Diante de impossibilidades compreensivas, procurou perceber o que via com encanto e curiosidade: “Faço, então, minha pergunta ingênua. [...] Olho pela primeira vez para a coisa encontrada; [...] E me interrogo: Quem fez isso?” (VALÉRY, 2011, p. 104).

A questão lançada por Paul Valéry é um fio condutor entre o indivíduo curioso e os mistérios do universo que o envolve. Ao longo da vida, é comum nos desacostumarmos a fazer perguntas dessa natureza, ao contrário de quando éramos crianças e tudo o que víamos parecia muito interessante, a começar pelos brinquedos que ganhávamos, os quais, uma vez desmontados,

1 Expressão retirada de **A terra dos meninos pelados**, de Graciliano Ramos, à p. 75.

pareciam quebrados e inúteis aos olhos de todos, mas não aos nossos – teria havido alguma “aventura” exploratória e, embora os brinquedos estivessem desmontados, pareciam ainda mais nossos por terem os segredos revelados ao nosso interesse infantil.

A “pergunta ingênua” de Valéry conduz, do começo ao fim, o trabalho que apresentamos. Ao praticá-la em nossos estudos, nos encaminhamos para um conjunto quase infinito de outras questões, de natureza e relevância semelhantes às dela. Uma vez confrontando e sendo confrontados por esse conjunto de indagações, que variam desde “quem fez isso?”, “para que serve isso?” ou “de que me serve aprender isso?”, alimentamos em nossa inteligência a curiosidade que tínhamos, ainda crianças, em relação à construção de nossos brinquedos. Todavia, ao mesmo tempo em que nos lançamos a perguntas de natureza fundamental, quase sem percebermos, pomos em prática um pensamento autorreflexivo para o qual conflui uma compreensão de nós mesmos como indivíduos ligados a uma sociedade e a uma cultura, específicas.

A respeito dessa consciência dupla que temos de nós e do mundo à nossa volta, Edgar Morin (1921-) construiu o entendimento de “pensamento complexo”, desenvolvido ao longo de seus livros. Em **Introdução ao pensamento complexo** (2005), o conceito é pensado a partir de algumas passagens, como em: 1. “[...] é complexo o que não pode se resumir numa palavra-chave, o que não pode ser resumido a uma lei ou a uma ideia simples.” (MORIN, 2011, p. 5); 2. [sobre o pensamento complexo:] “Não se trata de retomar a ambição do pensamento simples, que é a de controlar e dominar o real. Trata-se de exercer um pensamento capaz de lidar com o real, de com ele dialogar e negociar.” (*Ibid.*, p. 6); 3. [para os que desejam praticar o pensamento complexo:] “Mas ele sabe desde o começo que o conhecimento completo é impossível; um dos axiomas da complexidade é a impossibilidade de uma onisciência”. (*Ibid.*, p. 6-7). É complexo, então, o pensamento que busca não apenas definições e afirmações, mas relações e discussões entre elas, a fim de que compreensões mais claras de uma realidade sensível, a partir da qual são construídas e desenvolvidas as diversas formas de cultura, sejam alcançadas.

Nesse sentido, o pensamento complexo não é simplificador de conhecimento; ao praticá-lo, lidamos com visões mais amplas acerca de uma situação ou de um objeto, atentos às suas potencialidades conceituais, relacionais e/ou significativas, conscientes de que todos os mistérios originadores de “perguntas ingênuas” continuarão a existir, mas com maiores condições de pensá-los de modo amplo.

Em **A cabeça bem-feita** (1999), Morin aponta desafios para a construção do pensamento complexo, dentre os quais destacamos a compreensão individual, no sentido de que

somos formados por elementos simbólicos e culturais e, ao mesmo tempo, por uma quantidade incontável de células que se desenvolvem em nosso organismo ao longo da vida: “O humano nos é revelado em sua complexidade: ser, ao mesmo tempo, totalmente biológico e totalmente cultural” (MORIN, 2003, p. 40). Na medida em que temos necessidades básicas como alimentação e horas de sono, por exemplo, nos orientamos a partir de símbolos que, interpretados, facilitam a condução de rotinas, desde as nossas, individuais, até outras, mais coletivas.

A compreensão individual, para o pensamento complexo de Morin, pressupõe o discernimento e a percepção de elementos contrários que fazem parte do próprio indivíduo, ser biológico e cultural ao mesmo tempo. Ao perceber a si mesmo, o sujeito complexo percebe-se em relação a suas necessidades, à sua inteligência e a tudo o que o integra à vida em sociedade. O processo de individualização se constitui, então, segundo o pensamento complexo, a partir de uma compreensão dupla, individual e coletiva. Por isso, quando escolhemos continuar a fazer “perguntas ingênuas” a nós mesmos, nos mantemos no caminho dessa compreensão dupla, cujos limites e definições são inalcançáveis ao nosso intelecto, mas as expectativas de aprendizado se mostram com maiores coerências aos objetivos que estabelecemos.

Por ser abstrata, a construção crítica e complexa do pensamento requer, do pesquisador, o estabelecimento de métodos e/ou categorias analíticos que o ajudem a investigar e a conhecer seu objeto. Fazer isso não significa elencar modelos ou esquemas fixos de análise, mas traçar caminhos crítico-reflexivos que contribuirão com maiores aproximações entre o pesquisador e seu objeto. A construção de um método é consequência do (re)conhecimento de uma geografia, não apenas de pesquisa, mas de uma relação entre pesquisador e objeto. Quando dizemos “geografia”, nos referimos à consciência de uma localização, tanto de nosso lugar, o de pesquisadores, quanto da obra investigada, em suas significações e circunstâncias.

Vejam, por exemplo, “A terra dos meninos pelados”², de Graciliano Ramos (1892-1953): quando Raimundo se transporta para Tatipirun, uma região desconhecida, cheia de situações maravilhosas, uma forte alegria toma conta de seus pensamentos e percepções. A “terra dos meninos pelados” contém paisagens inimagináveis e personagens com nomes impensáveis. Além disso, muitos de seus habitantes se parecem com Raimundo (um olho verde e outro azul, sem um fio de cabelo). Passeando por essa “terra”, o menino fez descobertas e novos amigos, e isto o motivou a pensar que poderia mudar-se para lá. No entanto, ao ser convidado a fazê-lo, após breve reflexão,

2 Edição consultada: **A terra dos meninos pelados**. Rio de Janeiro: Galera Record, 2017.

respondeu: “Eu queria ficar com vocês, mas preciso estudar minha lição de geografia. [...] É uma obrigação. Vou-me embora” (RAMOS, 2017, p. 75).

Raimundo deixou a “terra dos meninos pelados” para voltar ao seu lugar e aprender a conhecê-lo, antes de aventurar-se em novas situações. Como ele, temos aprendido a conhecer o nosso, fazendo nossa “lição de geografia” no que se refere ao conhecimento de nosso objeto de estudo, uma obra literária, em relação à estrutura formal/textual que a sustenta e aos elementos indissociáveis dela, tais como o escritor que assina o texto, o autor e a voz poética, bem como a sociedade e as circunstâncias que a envolvem.

Nesse sentido, esta tese é uma concretização de estudos originados a partir da obra poético-crítica de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), cujas potencialidades interpretativo-analíticas, segundo o percurso de nossa pesquisa, serão apresentadas ao longo dos quatro capítulos que configuram o formato de uma tese. À obra de João Cabral, poeta pernambucano, temos dedicado atenções desde o nosso período de graduação e, nela, seguimos encontrando uma fonte perene de encorajamento para a investigação literária.

Este espaço, o de apresentação da tese, será destinado não a direcionamentos mais demorados acerca do que trataremos nos capítulos, mas à discussão de duas categorias, fundamentais para a sustentação de nossas pesquisas e, sobretudo, para o olhar renovado que temos dedicado à leitura da obra cabralina, mesmo quando o fazemos repetidas vezes. As duas categorias são *amor* e *sabedoria*, pensadas a partir da formação da poética cabralina e, ao mesmo tempo, das motivações que iluminam a mente de um pesquisador, com força para sustentá-lo numa vigília constante, seja diante dos desafios de leitura e/ou compreensão do texto literário, seja em confronto com as dificuldades construídas por ele mesmo ao longo de sua vida de pesquisa.

Amor e *sabedoria* são apresentados separadamente apenas para os tornarmos mais claros ao nosso entendimento; todavia, reconhecemos os dois como inseparáveis na obra poético-crítica de João Cabral de Melo Neto e nos aprendizados que temos feito a partir, não apenas dela, mas da obra de arte literária, de um modo mais amplo. Para compreendermos melhor as duas categorias, é necessário trazer um elemento basilar ao centro desta discussão, o “conhecimento”, cujos significados contemplam, dentre outros, “1. Ato ou efeito de conhecer. 2. Informação ou noção adquiridas pelo estudo ou pela experiência” (AURÉLIO, 2010, p. 189).

Então, vejamos: a investigação literária requer investimento de *amor* pela pesquisa e pela obra em estudo, bem como a expectativa de explicações, não de respostas, para uma pergunta recorrente, por exemplo, nos livros do crítico norte-americano Harold Bloom (1930-), a saber:

“onde encontrar a sabedoria?”³. Bloom tem seu cânone pessoal, dedicado sobretudo a William Shakespeare (1564-1616) e a John Milton (1608-1674); ao ler os dois escritores, o crítico nos ensina que a sabedoria pode ser encontrada e aprendida com a obra literária, “[...] alcançada na solidão, na reflexão acerca de leituras” (BLOOM, 2009, p. 15).

Todavia, se pudéssemos estabelecer uma “ordem” entre esses movimentos, diríamos que *amor* e *sabedoria* requerem o “conhecimento”, isto é, o ato de conhecer algo. O *amor* pelo objeto só pode ser alcançado depois que ele for conhecido, compreendido, estudado; a *sabedoria*, em grau ainda mais elevado, nós só podemos vislumbrá-la quando, depois de termos consciência do *amor* que nos une ao objeto, somos capazes de estabelecer distâncias entre nós e ele, a fim de enxergá-lo sob perspectivas variadas e complexas, ligados a ele pelo *amor* e capazes de nos distanciar quando isso for necessário à construção de nosso entendimento.

“Conhecimento”, *amor* e *sabedoria* atuam juntos em nossa inteligência, e o fazem com mais intensidade à medida que nos aprofundamos numa pesquisa. Os três agem sobre nossa relação com um objeto e sobre nossa percepção de nós mesmos, quanto mais nos dedicamos ao entendimento de uma obra de arte literária. Gaëtan Picon (1915-1976) estabelece uma diferença importante, nesse sentido, entre conhecimento e amor: “No entanto, por mais amplo que seja o conhecimento técnico, damos-nos bem conta de que ele não esgota a experiência estética. Grande distância vai da percepção técnica mais aguda àquilo a que, confusamente, chamamos compreender, sentir, amar” (PICON, 1969, p. 40).

A passagem de Gaëtan Picon nos ajuda a perceber que não há separação rígida entre as categorias selecionadas para esta discussão. O conhecimento técnico de uma obra literária, isto é, de seus elementos estruturais e formais, bem como dos recursos utilizados na escrita de um texto devem ser conhecidos pelo pesquisador, a fim de que seu contato e trabalho com uma obra sejam possíveis. Do contrário, não poderíamos ler um período linguístico simples, em língua portuguesa, se não conhecêssemos a lógica que ordena essa língua, distinta de outras, mesmo das que possuem origens em comum com as dela.

O conhecimento técnico é o primeiro passo de um pesquisador que deseje aproximar-se de um objeto, mas não é suficiente se o objetivo é alcançar graus maiores de compreensão significativa. Vejamos uma passagem ainda de “A terra dos meninos pelados”, pensando num exemplo bem simples: “Havia um menino diferente dos outros meninos: tinha o olho direito preto, o esquerdo azul e a cabeça pelada” (RAMOS, 2017, p. 7). Apesar de termos retomado um fragmento

3 Referência ao livro de título homônimo, publicado originalmente em 2004, e consultado em edição de 2009.

breve, essa apresentação da personagem de Graciliano Ramos exige, pelo menos, uma compreensão do leitor, a saber: como se constitui uma relação de identidade e diferenças nessa narrativa.

Ao lermos que “havia um menino diferente”, somos direcionados para uma padronização de meninos, ao mesmo tempo em que nos colocamos numa expectativa em relação a essa diferença possível entre a personagem e um grupo diferente dela, apresentada pelo narrador ao longo do texto. No entanto, essa pergunta inicial só é possível depois que, empregando técnica, lemos o período. Nesse sentido, o conhecimento técnico da língua é a necessidade que primeiro se instaura quando o nosso propósito é a investigação literária. Sabemos que ele “[...] não faz nascer o gosto, mas prepara-o e lhe dá impulso; e o gosto tende a enriquecer-se ao incorporar a si a técnica” (PICON, 1969, p. 42).

O “conhecimento” é, portanto, o primeiro passo a ser aprendido pelo jovem investigador, em literatura. Na medida em que o exercita, isto é, quanto mais busca conhecer seu objeto, mais será possível construir relações com e partir dele. Dizemos isso porque, tendo aprendido com Morin, não acreditamos em situações ou ações isoladas; investigar uma obra de arte literária é, também, identificar e analisar relações, influências e referências diretas e/ou indiretas, dentre outros fatores.

A fim de que haja a realização de uma investigação dessa natureza, que observe o objeto dentro de uma “teia” de significações e conexões, é necessário, além de conhecimento, amor, pois, quanto mais nos lançarmos em exercícios para conhecer nosso objeto de análise, mais dedicaremos amor a ele. Gaëtan Picon nos ensina e adverte a respeito da necessária, porém difícil, relação entre os dois elementos investigativos, a partir de sensibilidade e conhecimento:

Entregues a si mesmo – por mais árduo que suponhamos seu confronto – o conhecimento e a sensibilidade haveriam de imobilizar-se num equilíbrio sem saída. A força que confirma, recusa ou altera o sentimento imediato, aplica-se àquilo que o conhecimento lhe revela, mas não procede do conhecimento. O conhecimento não legitima o meu sentimento assim como a sensibilidade não se autojustifica: o diálogo entre ambos não será fecundo senão na medida em que se submeta à voz que os interroga. Uma voz que não será nem a do conhecimento concreto, nem a da sensibilidade psicológica (do coração), nem muito menos a da consciência raciocinante que mediria a obra a partir de princípios *a priori*. Essa voz, transcendente ao conhecimento e à sensibilidade, transcendente à razão, transcendente a mim próprio: um Eu indissolúvel da experiência da arte. (PICON, 1969, p. 53)

Incorreremos em equívocos se observarmos “conhecimento” e *amor* isoladamente. Os dois fazem parte de um mesmo processo, o de apreciação seguido de investigação da obra literária, segundo o que temos apresentado até este ponto. Todavia, ao apontá-los como integrantes de uma atividade investigativa, concordamos que emitimos uma “voz interrogativa”, responsável por selecioná-los em lugar de outros, possíveis, e por explicá-los conforme a nossa discussão. Essa “voz

interrogativa”, nós a chamamos “voz crítica”. Gaëtan Picon a eleva até uma instância original, fundada ao mesmo tempo em que o foi uma natureza criativa para o ser humano, numa transcendência de todo o alcance inteligível. Ela se manifestará quando fizermos um julgamento acerca de algo, amparados somente em nossa sensibilidade, assim também quando a considerarmos ausente, atribuindo o êxito de uma investigação apenas ao domínio de técnicas.

Portanto, não é simples encontrar um equilíbrio entre “conhecimento” e *amor*, embora seja necessário fazê-lo. Na obra poética de João Cabral, identificamos um percurso, nesse sentido; o poeta de **Pedra do Sono** (1941) procura dar formas a imagens oníricas através de poemas bem organizados e compreensíveis, em movimentos intensificados nos livros seguintes, sobretudo em **O engenheiro** (1945) e em **Psicologia da composição** (1947). Ao longo do primeiro capítulo, veremos de que modo esses movimentos se instauram na poética cabralina, a partir desses e de outros livros. No entanto, para esta etapa, interessa-nos uma análise de três exemplos, retirados dos livros mencionados. O primeiro, de **Pedra do sono**, chama-se “Poema”; o segundo, de **O Engenheiro**, “O Poema”; o terceiro, o momento VI de **Psicologia da composição**. Vejamos-los, a fim de exemplificarmos uma “luta” interna do poeta, no que se refere à disposição e à organização de imagens em seu processo de composição poética:

1. “Poema”
 Meus olhos têm telescópios
 espiando a rua,
 espiando minha alma
 longe de mim mil metros.
 Mulheres vão e vêm nadando
 em rios invisíveis.
 Automóveis como peixes cegos
 compõem minhas visões mecânicas.
 Há vinte anos não digo a palavra
 que sempre espero de mim.
 Ficarei indefinidamente contemplando
 meu retrato eu morto.
 (MELO NETO, 2007, p. 19)

Em 1. “Poema”, identificamos um poeta numa instância imagética conturbada. Seus olhos não alcançam os mistérios nem de sua própria inteligência, nem dos objetos por ela observados. A cena de mulheres “nadando/ em rios invisíveis” sugere uma fugacidade intensa de pensamentos em sua mente. “Automóveis como peixes cegos” atribuem um ritmo desordenado ao espaço de composição poética, como se o poeta estivesse imóvel, numa posição de observador, sem condições de interferir na arrumação dos elementos, atônito com a força, a intensidade e a falta de

ordem com que eles interfeririam na constituição da situação, o que confirmaremos com os versos finais “Ficarei indefinidamente contemplando/ meu retrato eu morto”.

Além disso, precisamos entender que um ritmo de leitura possível para 1. “Poema” compreende o uso das consoantes “m” e “n”, o que, nessa situação, nos conduz a uma leitura “ondulada”, isto é, se temos um poeta num espaço de incerteza e imprecisão diante da escrita, essa imagem se mostra a nós não apenas através da interpretação que fazemos da camada textual, mas também dos sons de /m/ e /n/ nos versos. Ao lermos “Poema” em voz alta, percebemos que o ritmo de nossa enunciação sugere uma falta de linearidade enunciativa, temos a leve sensação de “subidas” e “descidas” em nossa leitura, como em “espiando minha alma/ longe de mim mil metros”. Por isso, juntando enunciação e interpretação, compreendemos que a apreciação estilística de “Poema” pode confluir para uma significação como essa que estamos construindo.

Em 2. “O Poema”, encontramos uma espécie de “ordem” mais estabelecida no espaço de composição poética. Percebemos isso já no título que, diferente de 1 (“Poema”, mais geral), nos parece mais preciso, tendo em vista o uso do artigo definido “o” (“O Poema”). Vejamos:

2. “O Poema”
 A tinta e a lápis
 escrevem-se todos
 os versos do mundo.
 Que monstros existem
 nadando no poço
 negro e fecundo?
 Que outros deslizam
 largando o carvão
 de seus ossos?
 Como o ser vivo
 que é um verso,
 um organismo
 com sangue e sopro,
 pode brotar de germes mortos?

*

O papel nem sempre
 é branco como
 na primeira manhã.
 É muitas vezes
 o pardo e pobre
 papel de embrulho;
 é de outras vezes
 de carta aérea,
 leve de nuvem.
 Mas é no papel,
 no branco asséptico,
 que o verso rebenta.
 Como um ser vivo
 pode brotar
 de um chão mineral?
 (MELO NETO, 2007, p. 52-53)

O caos que identificamos em 1, parece mais “controlado” em 2 porque observamos um poeta mais consciente de seu processo de escrita. Objetivamente, ele nos diz que “a tinta e a lápis/ escrevem-se todos/ os versos do mundo” – “todos os versos” contempla até imagens muito abstratas e oníricas. Nesse sentido, encontramos uma voz mais firme quando precisa falar, não de um poema (1), mas do poema (2), isto é, do que é escrito no exato momento em que, a respeito de, o poeta reflete. O “papel em branco”, nessa situação, ganha força incontestável, sobretudo por sua mineralidade, a responsável por sustentar até as imagens mais dispersas. Nela, o verso “rebenta” em significações.

Desse modo, em 2. “O Poema”, encontramos um poeta mais tranquilizado diante da força imagética que pode acometê-lo durante o processo de composição poética. O equilíbrio no uso de vogais abertas e fechadas no final dos versos garante, ao poema, um ritmo que confirma a possibilidade de nossa interpretação, uma vez que a enunciação do texto permanece numa espécie de “continuidade”, sem oscilações bruscas, marcadas por muitos versos terminados em vogal fechada ou o contrário.

Em 3. “VI”, temos um grau ainda mais elevado de consciência composicional. O caos predominante no processo de escrita parece seguir uma direção de clareza e objetividade. É importante traçarmos esse curso, mesmo que rapidamente, porque estamos tratando de exemplos retirados dos livros iniciais de João Cabral de Melo Neto e, por isso, podemos dizer que temos um direcionamento para compreendermos o que encontraremos nos livros posteriores, em sua obra poética. Ressaltamos que trataremos desse desenvolvimento ao longo do primeiro capítulo. Neste momento, nosso objetivo é entender um conflito entre conhecimento e sensibilidade, a partir de 1, 2 e 3. Vejamos, então, o momento VI, de **Psicologia da composição**:

3. “VI”, de **Psicologia da composição**

Não a forma encontrada
 como uma concha, perdida
 nos frouxos areais
 como cabelos;
 não a forma obtida
 em lance santo ou raro,
 tiro nas lebres de vidro
 do invisível;
 mas a forma atingida
 como a ponta do novelo
 que a atenção, lenta,
 desenrola,
 aranha; como o mais extremo
 desse fio frágil, que se rompe
 ao peso, sempre, das mãos
 enormes.

(MELO NETO, 2007, p. 72)

Além da consciência imagética mais clara, o poeta desse fragmento nos mostra um elemento importante para o processo composicional, as “mãos enormes” que operam a escrita, isto é, a subjetividade que faz parte do texto poético e, neste caso, deve ser controlada, a fim de que, como “fio de novelo” desenrolado lenta e precisamente, não forme “nós” de escrita. “Nós” são imagens ou construções subjetivas demais e, por isso, dificilmente compreendidas pelo leitor. O poeta, nesse caso, se encaminha para uma composição poética muito pensada e estruturada, mas ligada às “mãos” de uma subjetividade, das quais o poético não se desvencilha.

“Conhecimento” e *amor*, na obra de João Cabral de Melo Neto estão diretamente ligados ao labor poético, à arqueologia das palavras num poema, auto, ode, antologia. Ao longo dos quatro capítulos de nossa tese, veremos como esse trabalho poético configura o que chamaremos de poética cabralina. Nesse sentido, no conjunto de estudos que temos feito a respeito do universo criativo de João Cabral, consideramos que o trabalho com as palavras é um “lugar” para onde (e de onde) confluem “conhecimento” e *amor*, não apenas em relação à poesia, mas aos elementos que, através das “mãos pesadas” do poeta, a realizam. Uma vez reunidos, “conhecimento” e *amor* no “lugar” do trabalho/labor poético, depois de interpretadas e analisadas as palavras, em suas significações e arqueologias possíveis, vislumbraremos a pergunta de Harold Bloom, “Onde encontrar a sabedoria?”, no universo poético cabralino.

2 O POETA DIANTE DO “OCULTO CALOR QUE AS COISAS TODAS CRIA”⁴

A fim de nortear o leitor no percurso deste trabalho, esta seção, que antecede a introdução aos capítulos, foi feita para explicarmos de que maneira estruturamos e organizamos nossa escrita. Pensando na relação entre um todo e suas partes, consideramos que o melhor modo de construir este capítulo e os outros que a ele dão sequência, bem como a apresentação e as considerações finais desta pesquisa, seria dispor os de modo independente, mas, ao mesmo tempo, em confluência com um objetivo comum, a saber: compreender a formação de uma poética cabralina. Por isso, a fim de contribuir com a fluidez de nossa discussão, indicaremos, neste espaço, os títulos de livros e ensaios de João Cabral de Melo Neto, estudados e analisados ao longo do capítulo iniciado em sequência, orientados por uma breve introdução e pelas seções: a) Linguagem; b) Realização artística; c) Escritor/Poeta; d) Crítica. Os livros serão estes: **Primeiros poemas** (1937-1940); **Pedra do sono** (1940-1941); **Os três mal-amados** (1943); **O engenheiro** (1942-1945) e **Psicologia da composição** (1946-1947), em poesia e, em prosa, os ensaios “Considerações sobre o poeta dormindo” (1941) e “Poesia e composição” (1952).

2.1 Construindo um olhar atento

A obra oferece-se aos olhares. Ela é manifestação, palavra. Se não é para outrem que ela é feita, ela é, no entanto, inseparável desse outro, e a ele se entrega.

(Gaëtan Picon, **O escritor e sua sombra**)

Se pudéssemos apontar um percurso para a construção de nosso conhecimento, diríamos que ele tem início em pensamentos e dúvidas, os quais, por sua vez, têm relação direta com um plano sensível, constatado através de nossos sentidos. Mesmo uma discussão metafísica precisa de um ponto de partida, um lugar onde situar o objeto pensado. Vejamos, por exemplo, Martin Heidegger (1889-1976): as perguntas propostas a respeito de ser (existir), em **Ser e Tempo** (1927), trazem o pressuposto do movimento: “A compreensão do ser é em si mesma uma determinação da presença” (HEIDEGGER, 2015, 48), isto é, o ser só pode realizar-se em “sendo” ou, segundo a

4 Referência a “Poema” (In: **Primeiros Poemas**, 1937-1940).

tradução⁵ consultada por nós, o ser “[...] só existe fazendo-se presença” (SCHUBACK *apud* HEIDEGGER, 2015, p. 31) – uma presença que se manifesta no cotidiano, na cotidianidade, apontada por Heidegger como o “ser ‘entre’ nascimento e morte” (HEIDEGGER, 2015, p. 305).

O objeto pensado (o ser) precisa, então, de um plano sensível (um lugar de movimento, o do cotidiano) para que possa ser discutido claramente, uma vez que as origens da existência são um mistério para o entendimento humano. O instante em que alcançaríamos a “molécula orgânica primordial” (ROUANET, 2010, p. 378), capaz de desvendar os enigmas do nosso pensamento, permanece inalcançável. Nesse sentido, é no movimento, no cotidiano, na presença das circunstâncias, que nos aproximamos de um entendimento mais claro da inteligência humana.

O cotidiano se sustenta tanto por leveza quando por densidade, uma vez que, se é no dia a dia que lidamos diretamente com situações variadas, também permanecemos num estado de vislumbre em relação a muitas delas, incertos quanto aos sentimentos dos outros. “A presença é e está sempre ‘por aí’ de modo ambíguo, ou seja, por aí na abertura pública da convivência, onde a falação mais intensa e a curiosidade mais aguda controlam o ‘negócio’, onde cotidianamente tudo e, no fundo, nada acontece” (HEIDEGGER, 2015, p. 239). “Tudo” e “nada” são dois extremos cuja significação nos ajuda a pensar a respeito das camadas do cotidiano; ao mesmo tempo em que todos os acontecimentos de nossas vidas se realizam diariamente, não temos condições de apreender, senão, um deles por vez, a partir de nossos sentidos, em um plano sensível.

Um plano sensível pode ser um lugar intermediário entre um acontecimento e uma percepção; se uma pessoa fala, é preciso que haja um espaço de propagação do som e, sobretudo, que seu interlocutor possa ouvi-la. A fala é um acontecimento e a ação de ouvir, uma percepção. Nesse sentido, toda relação entre pessoas requer elementos sensíveis para ser estabelecida; algo acontece (alguém fala) e algo é percebido (alguém escuta). A relação entre acontecer e perceber conflui para que, na medida em que percepções sejam concretizadas, graus de entendimento mais elevados possam ser alcançados. Nesse momento, uma diferença se impõe: um acontecimento não é um evento.

Carlo Diano (1902-1974), estudioso do mundo grego, nos ensina, a partir de Aristóteles, que um acontecimento só pode ser um evento quando acontece para alguém, ou seja, “Que llueva es algo que acaece, pero esto no basta para constituir un evento: para que sea un evento es preciso que

5 Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback (Editora Vozes, 2015).

yo sienta ese acaecer como un acaecer para mí. Y en consecuencia, aunque todo evento se presenta a la consciencia como un acaecimiento, no todo acaecimiento es un evento⁶” (DIANO, 2000, p. 93).

A diferença entre acontecer e acontecer para alguém se estabelece, então, por uma presença que não é apenas a de um indivíduo, mas de um indivíduo e sua consciência. Para que haja um evento, é preciso haver um significado, isto é, uma compreensão consciente de alguém; por isso é que todo evento é um acontecimento, e não o contrário. “Así pues, sólo se puede hablar de evento en relación con un determinado sujeto y en el ámbito de dicho sujeto⁷” (*Ibid.*, p. 92). Sem a consciência de um fato, certamente ele passará ao largo de uma percepção e, exatamente por isso, não se converterá em evento.

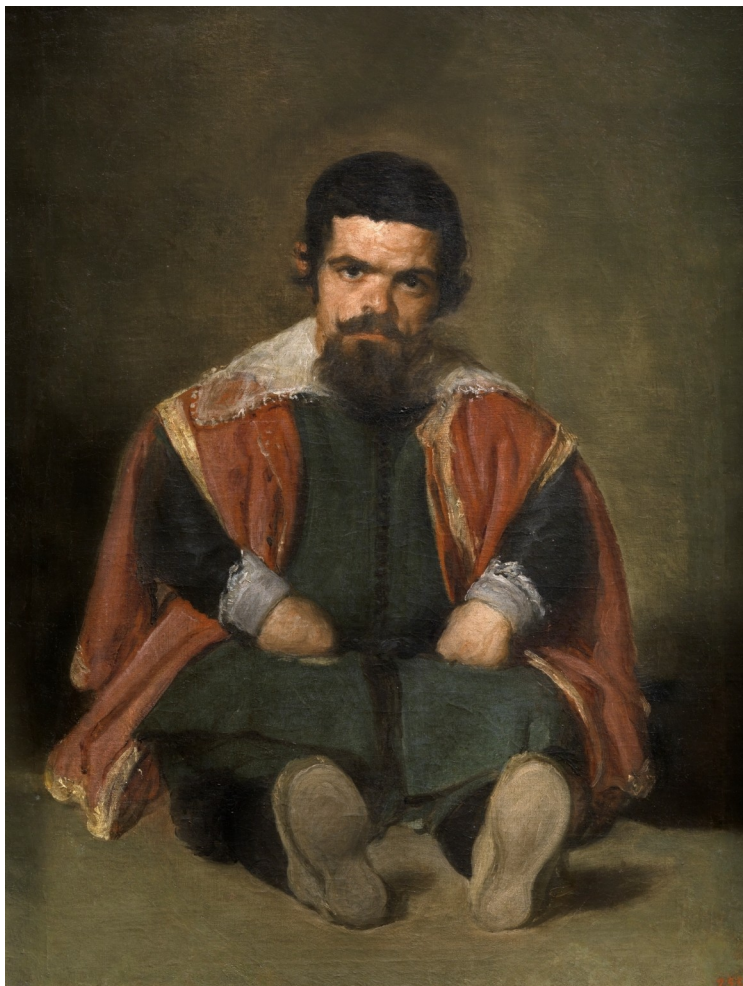
Essa discussão pode ser observada na vida cotidiana em geral, desde as relações mais próximas entre pessoas com o meio e com os outros, até as mais distantes. Para este trabalho, nos interessa saber de que modo acontecimentos e eventos se concretizam a partir de obras de arte. A esse respeito, vejamos uma representação de “El bufón el Primo⁸”, do pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660):

6 Chover é algo que acontece, mas isso não basta para constituir um evento: para que seja um evento é preciso que eu sinta esse acontecer como um acontecer para mim. E em consequência, ainda que todo evento se apresente à consciência como um acontecimento, nem todo acontecimento é um evento (Tradução nossa).

7 Então, só se pode falar de um evento em relação com um determinado sujeito e com o âmbito desse sujeito (Tradução nossa).

8 Ano: 1644. Óleo sobre tela, 106,5 x 82,5 cm. Acervo do *Museo del Prado*, em Madrid. Disponível para consulta virtual em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/>

Figura 1 – El bufón El Primo



Fonte: Museo del Prado.

Pelo título do quadro, sabemos que o retratado se chama Primo e que foi um *bufón*, isto é, um bobo de corte. A obra existe e faz parte do acervo de um museu, ela é um acontecimento. No entanto, quando ela chega a nossa percepção através de um plano sensível, o da visão, alguns detalhes nos levam a observá-la com mais vagar e atenção. Com o olhar concentrado e firme, parece mesmo que Primo vê quem o observa; as sobrancelhas estão um pouco arqueadas, a cabeça levemente inclinada para a esquerda e os punhos muito cerrados. É bem possível que o observador se espante com o paradoxo: um bobo, aquele que deveria fazer rir, retratado em uma atmosfera forte de mistério em torno de sua personalidade, quase como se estivesse com raiva.

No espaço de nossa percepção, o acontecimento está se transformando em evento, nós começamos a pensar sobre uma imagem a partir de seus detalhes e uma dúvida se impõe: o *bufón*

não parece *bufón*. Não guardamos imagens parecidas com a de Primo dos contos de fada que escutamos na infância. Os movimentos de percepção são muito sutis, mas não podemos subestimá-los porque a visão é, também, um “[...] encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do ser” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 53), da subjetividade do pensamento que, na representação acima, nos lançam para uma subjetividade possível do retratado: o modo como Velázquez pintou a postura de Primo faz com que essa personagem das cortes europeias entre os séculos XIV e XVII tenha um significado que vai além da função de fazer rir.

Lendo **O outono da Idade Média** (1919), aprendemos com Johan Huizinga (1872-1945) que a vida dos anões, sobretudo das mulheres, foi extremamente difícil durante a Idade Média. Ele explica que os livros de contabilidade dos nobres traziam muitos registros de compras de pessoas anãs e, embora não houvesse menção, nesses registros, ao modo como viviam na corte, não é difícil imaginar:

Eles [os livros de contabilidade] contam, por exemplo, como uma duquesa mandou buscar uma anã da casa dos pais dela, como a mãe ou o pai vieram trazê-la, como os dois às vezes vinham visitá-la e, nessas ocasiões, recebiam uma gorjeta. “Ao pai de Belon, a louca, que veio ver sua filha”. O pai voltava feliz para casa, orgulhoso da filha que servia na corte. (HUIZINGA, 2016, p. 36)

Aos anões restava, então, a obrigação de despertar o riso nos nobres. Huizinga também nos conta que as mulheres anãs “eram muito procuradas como objeto de diversão nas cortes do século XV” (*Ibid.*, p. 36). Sabemos que Primo não foi o único *bufón* retratado por Velázquez, há outros registros disponíveis⁹. O que chama nossa atenção, observando-os, é a sensibilidade do pintor, capaz de guardar, numa tela, angústias e desconfortos de pessoas fadadas a uma condição cômica e humilhante.

A significação nasce, então, a partir da percepção das coisas, ela tem origem “[...] no berço do sensível e não vem de outro lugar” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 45). Nessa perspectiva, a obra de arte guarda, em si, duas instâncias, uma ligada a sua composição e, por isso mesmo, ao seu criador, e outra, a das possibilidades, recriada individualmente por todo observador que, partindo de suas experiências e expectativas, volte olhares para ela. Por esse motivo é que uma obra de arte contém enigmas, isto é, potencialidades de interpretação, de percepções originadoras de eventos, e é nessa medida que ela “[...] oferece-se ao espírito como objeto de interrogação, de pesquisa, de perplexidade” (PICON, 1969, p. 13). A interrogação gerada pela consciência do que

⁹ No endereço eletrônico do *Museo del Prado*, citado em nota anterior, é possível visualizar outras telas de Velázquez sobre o mesmo tema.

observamos pode nos levar a pesquisas, a procuras de sentido para o que enxergamos, sentimos ou experimentamos.

Todavia, os movimentos de esclarecimento aos quais vamos nos lançando, a partir de obras de arte, nos mostram a impossibilidade de encontrarmos respostas definitivas para tudo o que se refere ao plano dos sentidos, que se cruzam às individualidades daqueles que os sentem. Nesse ponto, quando discutimos e desenvolvemos dúvidas e questões possíveis ao objeto artístico observado, alcançamos um grau de “perplexidade” diante das compreensões que podemos construir, da infinidade de interrogações possíveis à nossa inteligência.

Lançar-se aos enigmas de uma obra de arte requer uma aprendizagem, a do olhar atento, que não se separa, também, do ato criativo porque, para construir uma interpretação de algo, é preciso, em certa medida, recriá-lo, uma vez que o nosso lugar histórico será sempre distinto daquele que originou o objeto que observamos.

Pode parecer muito simples enxergar tantas importâncias no olhar, mas não é. Estamos tratando de uma “simplicidade complexa” (OSTROWER, 1988, p. 177) porque, ao olharmos para algo, não diferenciamos as relações que originam o que vemos, é preciso repetir o gesto algumas vezes, até que nossos olhos compreendam, por exemplo, que a feitura de uma cadeira exigiu vários processos, como o corte de uma árvore, cuja ausência exige o plantio de nova muda, o trabalho de pessoas e o transporte da madeira. Enxergar complexidade no simples não significa convertê-lo em dificuldade, mas reconhecer, nele, uma série de relações.

No momento em que olhamos atentamente para uma obra de arte, nossas experiências dialogam com o que vemos e, como já explicamos, passamos de um acontecimento a um evento sem tempo de pensar em como isso pode ser feito. O fato é que “Cada vez que se olha para uma forma expressiva, o próprio olhar encerra um momento de avaliação, de referência a si próprio, de referência a ritmos e tensões de espaços vividos e reencontrados na imagem. Tudo isso se passa no nível da intuição” (*Ibid.*, p. 177).

O olhar se configura, então, como elo entre nós e tudo o que nos seja o outro. Olhando, estabelecemos ligações com o que está ao nosso redor. Algumas vezes, caminhamos pela rua ou por outros espaços e vemos alguma cena que nos afeta os sentidos; pode ser um cachorro sem casa, uma pessoa sozinha num banco de praça, uma gentileza feita por alguém ou a retribuição do olhar que se volta para o nosso, quando olhamos sem direção definida. As possibilidades são inesgotáveis e, pensando sobre elas, entendemos, com base em nossa argumentação sobre o quadro pintado por Velázquez, que “A sensualidade da percepção se transforma em espiritualidade” (*Ibid.*, p. 182), de

modo que aquilo que nos afeta os sentidos, o faz também com a nossa inteligência e, olhando uma obra de arte, podemos encontrar essa dupla potencialidade de significação.

A percepção constitui, pois, um elemento fundamental do processo artístico em suas variadas manifestações. Nós pretendemos discuti-lo em todos os momentos deste trabalho, mas precisamos tratar de outro, tão importante quanto o primeiro, a composição. Entendemos que os dois são dependentes porque só é possível criar algo a partir de percepções anteriores, bem como só percebemos o que já foi criado. Portanto, assim como há muitas situações ligadas ao processo de composição artística, também é arriscado pensar numa recepção ideal de um objeto criado, tendo em vista a singularidade dos indivíduos que, talvez, pensem a esse respeito ao longo do tempo.

Conscientes da impossibilidade de uma discussão definitiva sobre o assunto, mas certos de que precisamos estudar a relação entre percepção e composição em seus desdobramentos, lançamo-nos a um estudo específico: o da obra de arte literária. Neste caso, é preciso levar em consideração, por exemplo, um escritor, suas influências de escrita e confrontos com uma tradição cultural, para o caso da composição, bem como leitores, leitura e recepção, no que se refere à percepção. Além disso, a obra de arte literária “[...] invoca, de modo irresistível, a consciência crítica: esta a acompanha como a sombra que segue cada um de nossos passos” (PICON, 1969, p. 13).

A consciência crítica faz parte da composição da obra porque, se o texto literário contém possibilidades de ser, ele está posto, então, num lugar que faz pensar essas possibilidades. Um exemplo: se lemos **Ao farol** (1927), de Virginia Woolf (1882-1941), sabemos que as relações humanas, nesse livro, são possíveis. Nós nunca viajamos até a Escócia e não conhecemos suas paisagens, mas sabemos que uma relação como a de James Ramsay com o pai, o sr. Ramsay, pode ser. Trata-se de um menino com o desejo incansável de fazer um passeio, com esperanças alimentadas pela mãe e frustradas pelo pai, com quem James fará o passeio anos mais tarde, quando for jovem, depois da morte da mãe. Não é a nossa proximidade geográfica ou temporal com aquilo que lemos que nos permite ler e compreender um texto ficcional ou poético, é a força significativa que ele contém, é sua linguagem que faz sentido para nós. Por isso, o caráter literário de uma obra traz, consigo, o crítico.

Existe, ainda, outra dimensão para a consciência crítica, ligada ao texto literário. Trata-se daquela que nos motiva a lê-lo repetidas vezes e a estudá-lo. Só fazemos isso porque a força de significação contida nele nos permite encontrar novas possibilidades de interpretação a cada (re)leitura. Por essa razão, continuamos lendo romances escritos há séculos antes de nascermos. O

que nos aproxima deles são as possíveis situações e experiências que nos mostram. É como se reconhecêssemos um gênero maior, comum a todo indivíduo, independente de seu ano de nascimento, o gênero humano. Essa segunda dimensão crítica é o lugar onde estamos, na construção deste trabalho. Dela, partiremos para uma discussão acerca da obra literária, estudando composição, percepção e crítica.

Faremos isso a partir da obra ensaística e poética do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, observando categorias analíticas, retiradas da leitura de seus ensaios críticos e de seus livros de poesia, para construir um percurso do que identificamos, em sua produção, como uma poética cabralina. Nos interessa estudar, a partir do objeto escolhido, “[...] as relações entre a Arte, o conhecimento e a Natureza; a possibilidade de penetração filosófica do real” (SUASSUNA, 2008, p. 27), tendo em vista que um escritor ou poeta constrói, com conhecimento de estruturas poéticas discutidas desde Aristóteles, uma estética individual. Dito isso, passemos à discussão fundamental da primeira etapa de nossa pesquisa: as relações entre linguagem, realização artística, escritor/poeta e crítica.

Linguagem

No início da década de 1940, Antonio Candido (1918-2017) escreveu “Poesia ao Norte”¹⁰, uma crítica a respeito de **Pedra do Sono** (1941), livro de estreia de João Cabral de Melo Neto. Lendo o texto crítico, percebemos que chamou a atenção do Professor uma certa procura de João Cabral pela “poesia pura” (CANDIDO *apud* SECCHIN, 2007, p. 50), iniciativa arriscada em seu ponto de vista porque, segundo ele, “Toda pureza implica um aspecto de desumanização. É o problema permanente da pureza ressecando a vida” (*Ibid.*, p. 50).

Todavia, ao mesmo tempo em que apontava para os riscos de buscar-se a “poesia pura”, sem referências claramente estabelecidas a circunstâncias sócio-históricas e sem o uso de sequências poético-textuais definidas na estrutura dos poemas, Antonio Candido também viu, em **Pedra do Sono**, os primeiros movimentos para construção de um estilo individual, caso o jovem poeta fosse capaz de “[...] aprender os caminhos da vida e [...] de olhar um pouco à roda de si, para elevar a pureza de sua emoção a valor corrente entre os homens” (*Ibid.*, p. 51).

10 Crítica publicada originalmente no jornal Folha da Manhã (SP), em 1943. Disponível na Obra Completa de João Cabral de Melo Neto, organizada por Antonio Carlos Secchin – ver informações completas na seção Referências.

Passados 77 anos (1941-2018) da publicação de **Pedra do Sono**, temos o privilégio de voltar aos poemas que lhe dão forma e de estudá-los no conjunto da obra poética cabralina para perceber o quanto Antonio Candido foi capaz de ver no horizonte da poesia que, na ocasião, o jovem poeta submetia à sua análise. Chama nossa atenção o fato de que, já numa leitura do primeiro livro publicado, o crítico pudesse compreender o que nós só constatamos lendo os livros que João Cabral escreveria depois, a partir das décadas de 1950 e de 1960 – estamos nos referindo a duas linhas de força na escrita cabralina: a composição poética e a construção de uma subjetividade.

Quando Antonio Candido adverte o jovem poeta acerca da relação entre a “poesia pura” e o “olhar à roda de si”, ele está situado exatamente numa tensão entre o poeta que se propõe uma construção intensamente racional e elaborada, e o indivíduo que, ao escrever, leva suas circunstâncias para a escrita, por mais que tente fazer o contrário. Michel Foucault (1926-1984) discutiu esse confronto a partir de um lugar “[...] lá onde, desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço” (FOUCAULT, 1990, p. 7).

Pensando com Foucault sobre esse lugar, voltamos nossa inteligência para uma discussão fundamental à compreensão de nossa relação com o mundo, a saber: quem somos e onde estamos. Buscar a “poesia pura”, no caso de um poeta, corresponde à primeira parte, “quem somos”, já que só nos comunicamos através da linguagem em suas variadas modalidades e, se a compreendemos em conceito, nos aproximamos de maiores entendimentos acerca de nossa própria natureza. Observemos como isso pode ser explicado com base em um poema de João Cabral. Vamos resgatá-lo não de **Pedra do Sono**, mas de uma coleção anterior, reunida sob o título “Primeiros poemas”¹¹, em sua obra completa, já mencionada em nota. Vejamos-lo, então:

A asa
Eu não sinto a asa que bote no meu sono.
O avião? O correio?

Eu não ouço a asa
o dia todo em meus ouvidos.
O pensamento! A usina!

Eu não alcanço a asa
a serenidade da asa
o voo da asa.

Ou a asa do retrato na parede
a asa dos sonhos
a asa dos navios.

11 “Primeiros poemas”, datados dos anos de 1937 até 1940, anteriores ao livro de estreia, **Pedra do sono** (1941), escritos, portanto, quando o poeta tinha entre 17 e 20 anos.

Eu nunca penso na asa
com que jamais despertei
nenhuma manhã.
(MELO NETO, 2007, p. 15)

O modo subjuntivo, em língua portuguesa, é usado quando não temos certeza de uma ação. Em “Eu não sinto a asa que bote no meu sono.”, verso inicial do poema transcrito acima e também o mais longo, o modo verbal da segunda oração pode expressar incerteza acerca de um sentido, mas a estrutura do verso nos mostra o contrário, já que a dúvida é apresentada antecedida por uma certeza (“Eu não sinto”) e não precisamos fazer nenhuma pausa na leitura; entretanto, apesar de termos “eu” como o executante da ação de sentir, não temos certeza se o mesmo “eu”, já na segunda oração, executa a ação e ainda se mostra incerto em relação ao verbo “botar” (bote no meu sono) porque há, também, a possibilidade do modo imperativo (“Eu não sinto a asa que [ele] bote no meu sono.”), para além do subjuntivo já discutido (“Eu não sinto a asa que [eu] bote no meu sono.”).

O interessante, nessa dupla possibilidade verbal, é que nos dois casos o “eu” não sente a asa, não importa se ela tem origem nele ou em algo/alguém que não seja ele, isto é, no outro. A asa, nessa situação, é palavra que nos remete a um conceito, como discutíamos em parágrafo anterior a respeito de Foucault, ligado, neste caso, a flutuação, divagação, inspiração; um conceito negado porque, nem durante o sono, quando temos a possibilidade de sonhar e de chegar ao nosso inconsciente, o qual, segundo Carl Jung (1875-1961), contém “enigmas sem limites” (JUNG, 2016, p. 22), o “eu” admite sentir, nele, o conceito “asa”. A chegada da “asa” aos seus pensamentos é negada de todos os modos, não há correio ou avião para trazê-la até ele.

No entanto, é também Foucault quem nos adverte: as coisas pertencem a uma “ordem muda” (FOUCAULT, 1990, p. 10), isto é, a uma organização anterior à compreensão humana, situada acima dos limites da consciência, realizada de modos diferentes desde a origem da existência, de acordo com as distinções entre as culturas.

Por isso, recuperando o que chamamos anteriormente discussão fundamental (quem somos e onde estamos), consideramos que pensar “onde estamos”, isto é, saber qual o lugar de um sujeito no mundo que o cerca, só é possível se temos em mente a necessidade de conhecer e de entender sua cultura, explicada dialeticamente por Alfredo Bosi (1936 – 2021) como “[...] conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (BOSI, 2009, p. 16).

A compreensão de uma subjetividade envolve, portanto, a consciência cultural de um sujeito, com suas práticas sociais, os símbolos que orientam-lhe a vida diária e os valores, isto é, as grandezas aprendidas por ele e ensinadas aos mais jovens. Nesse sentido, quando nos voltamos a estudos de geografia individual, é preciso que exercitemos nossa inteligência para entendimentos que alcancem a variedade cultural inerente à vida em sociedade.

Voltando ao poema “A asa”, especificamente ao último verso da segunda estrofe, “O pensamento! A usina!”, nos situamos numa dificuldade ligada à relação entre “ordem muda” e cultura. Isto porque percebemos que “pensamento” e “usina” não estão dispostos aleatoriamente no verso, sobretudo porque antecedem dois pontos de exclamação. Já dissemos que o “eu” não sente sequer a possibilidade de uma “asa” em seus sonhos, os caminhos que a fariam chegar até ele são-lhe desconhecidos.

Reconhecida a ausência do conceito “asa”, temos “O pensamento! A usina!” justamente porque o trabalho desse poeta, em “A asa”, é mental, muito consciente, e é preciso que seja mostrado através de uma exclamação, como se fosse mesmo um grito (“O pensamento!”). Mas, então, temos a outra parte, “A usina!”, e não podemos ignorar que João Cabral de Melo Neto teve forte influência dos engenhos de cana-de-açúcar¹² nos anos iniciais de sua formação pessoal; por isso, quando a voz do poeta traz “usina” como palavra-símbolo, como um conceito, enxergamos uma relação subjetiva entre a voz poética de “A asa” e João Cabral de Melo Neto, cujas experiências circunstanciais estiveram ligadas à vida nos engenhos, posteriormente modificada pela chegada de usinas – as relações entre vida e obra serão aprofundadas na terceira parte deste capítulo, quando estudaremos a categoria “escritor/poeta”.

Interpretando a palavra “usina” nesse contexto, compreendemos o que Foucault quer nos ensinar com a realização de uma “ordem muda” através de uma cultura. Ao lermos um poema como “A asa”, em que palavras são organizadas como conceitos mais universais, chama nossa atenção a utilização de um termo específico, mais concreto, que nos permite recuperar um período significativo da vida pessoal do escritor que assina o poema.

Por isso, no exemplo em análise, este é o ponto onde nos situamos para identificar a realização de uma “ordem” através de uma cultura, quando o poeta procura, na linguagem,

12 João Cabral de Melo Neto viveu em engenhos durante toda a infância e, mesmo quando a família já morava na capital de Pernambuco, Recife, ele não se distanciou dessa realidade. Quando escreveu **Morte e vida severina** (1954) e depois, quando perguntado sobre o livro, recordava os momentos em que os trabalhadores dos engenhos compravam cordéis e pediam que ele os lesse (A esse respeito, ver **Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto**, 1998, de Félix de Athayde, p. 107).

caminhos para entender a escrita da poesia, mas não consegue, ao mesmo tempo, se desvincular das circunstâncias que o acompanham porque “As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem.” (BOSI, 1992, p. 11) e é a esta que nos voltamos, na obra cabralina, para compreender e explicar de que modo a procura pela “poesia pura” e o “olhar à roda de si” confluem para a construção de uma poética individual.

Embora o poeta continue, nas estrofes seguintes do poema, afirmando que não pensa na “asa”, que não tem a “serenidade da asa” e que nunca despertou com a “asa”, ele já nos disse que, na intensidade de seu pensamento, há também a intensidade do funcionamento de uma usina e nós não podemos ignorar isso, sobretudo porque estamos lendo um poema anterior ao livro sobre o qual Antonio Candido escreveu uma crítica e constatamos, nele, uma luta do poeta com seu processo criador, uma luta entre composição e subjetividade, hipótese fundamental para o nosso trabalho.

Em **Pedra do Sono** (1942), essa luta alça graus mais elevados porque, lendo os poemas do livro, em conjunto, encontramos um poeta angustiado com seu processo criativo, buscando compreendê-lo ao mesmo tempo em que procura intensamente pela “poesia pura”¹³. Vejamos os títulos na sequência em que estão dispostos no livro:

- | | |
|-------------------------------|-------------------------|
| 1. Poema | 16. A porta |
| 2. Os olhos | 17. Janelas |
| 3. Poema deserto | 18. Jardim |
| 4. Os manequins | 19. Poesia |
| 5. Dentro da perda da memória | 20. A Miss |
| 6. Noturno | 21. O regimento |
| 7. Poema de desintoxicação | 22. Composição |
| 8. Infância | 23. O poeta |
| 9. A poesia andando | 24. A mulher no hotel |
| 10. As amadas | 25. Homenagem a Picasso |
| 11. Canção | 26. A André Masson |
| 12. Marinha | 27. Espaço jornal |
| 13. Dois estudos | 28. O aventureiro |
| 14. Canção | 29. O poema e a água |
| 15. Homem falando no escuro | |

A partir dos títulos, identificamos uma possibilidade de sequência poético-narrativa que começa e termina no espaço de um poema. Trata-se de um poeta procurando imagens poéticas e explicações para a necessidade que sente de escrever. Em 1. “Poema”, vemos um poeta que olha

13 A relação do poeta com o que Antonio Candido chamou “poesia pura” será aprofundada na última etapa deste capítulo, quando tratarmos do livro **Psicologia da Composição** (1947).

para si: “Meus olhos têm telescópios/ espiando a rua,/ espiando minha alma/ longe de mim mil metros” (MELO NETO, 2007, p. 19). Em 2. “Os olhos”, há uma constatação: “(Os olhos ainda estão muito lúcidos).” (*Ibid.*, p. 19), e nós entendemos que, para o poeta, é preciso ensinar seus próprios olhos a olhar para si, a fim de que o “eu” distante no primeiro poema possa ficar mais perto, isto é, é preciso voltar olhares para sua subjetividade se lhe interessa saber onde, em si, surge a presença da poesia.

A dificuldade dessa busca aponta, seguindo a sequência acima, para que o poeta entenda a ação de buscar, pois, se ele está mergulhado em si mesmo e, ainda assim, só consegue ver sua imagem estática (“Ficarei indefinidamente contemplando/ meu retrato eu morto” (*Ibid.*, p. 19), versos finais de 1. “Poema”), então continuará procurando o que lhe falta para compreender o paradoxo da distância que o separa mais de sua subjetividade cada vez que ele pensa aproximar-se dela.

Por isso, em 3. “Poema deserto”, percebendo-se próximo e distante do objeto almejado a um só passo, ele diz: “Eu me anulo me suicido,/ percorro longas distâncias inalteradas,/ te evito e te executo/ a cada momento e em cada esquina” (*Ibid.*, p. 20). Nesse ponto, ele já sabe que não pode deixar de lado sua procura, seja ela pela “poesia pura” ou por maiores entendimentos acerca de seu processo criativo, de sua subjetividade. Nós o percebemos num lugar de confronto: quanto mais procura, mais se acha distante; se evita ou executa a busca, não importa, ele continua estático diante do processo, como se estivesse, em 4., diante de “Manequins”: “Tenho no meu quarto manequins corcundas/ onde me reproduzo/ e me contemplo em silêncio” (*Ibid.*, p. 20).

O ápice dessa luta que o afasta e o aproxima de si pode ser interpretado a partir dos poemas seguintes, 5. “Dentro da perda da memória” e 6. “Noturno”, nos quais acompanhamos o poeta por universos longínquos que o fazem perder-se dentro da própria mente, em instâncias anteriores à consciência, lugares onde ele procura desesperadamente por imagens que façam sentido a seus pensamentos, como em 5: “E nas bicicletas que eram poemas/ chegavam meus amigos alucinados” (*Ibid.*, p. 21), ou em 6: “Minha memória cheia de palavras/ meus pensamentos procurando fantasmas/ meus pesadelos atrasados de muitas noites” (*Ibid.*, p. 21).

O poeta não nos fala em sonhos, mas em pesadelos (atrasados), o que nos leva a reforçar o que temos discutido acerca de seu processo criativo: ele está repleto de angústia; não há como esperar nem mesmo por pesadelos que lhe tragam alguma imagem profunda de si porque até estes estão atrasados e, deles, o poeta “[...] fez esforços desesperados para fugir” (MELO NETO, 2007, p. 21).

A partir de 7. “Poema de desintoxicação”, temos um poeta menos angustiado em relação à escrita da poesia. Deste ponto em diante, percebemos o que Antonio Candido disse, em sua crítica, a respeito do “olhar à roda de si”, isto porque, se ainda não temos referências circunstanciais claramente definidas, temos um poeta reflexivo acerca do lugar paradoxal onde está: “Em densas noites/ com medo de tudo:/ de um anjo que é cego/ de um anjo que é mudo”. (*Ibid.*, p. 21). Identificamos, então em 7, certa percepção no que diz respeito a “mergulhos” do poeta em sua subjetividade.

Em nosso ponto de vista, embora tais mergulhos sejam fundamentais para o processo criativo, uma vez que, fazendo-os, um poeta pensa a respeito de seu trabalho e, ao mesmo tempo, pode contribuir para que os leitores sintam-se capazes de refletir sobre si mesmos, eles não são suficientes para a formação de uma obra poética, tendo em vista que um poeta pode se perder em seus pensamentos cada vez que sente necessidade de mergulhar mais profundamente neles.

Por isso, em seguida, é a voz do poeta a nos dizer de seus sonhos tristes e sem direção: “Raízes de árvores/ enlaçam-me os sonhos/ no ar sem aves/ vagando tristonhos” (*Ibid.*, p. 21). Nesse verso, observamos o poeta ultrapassando a angústia das “densas noites” à procura da poesia subjetiva, a fim de que seus pensamentos se liguem a um elemento marcadamente sensível como é a raiz de uma árvore para, através dele, nos mostrar que sua procura pela “poesia pura” começa a tomar outros direcionamentos, ligados não apenas ao caráter subjetivo do processo de escrita, mas também ao circunstancial/representacional.

Nos poemas de 8 até 12, a angústia de nosso poeta se modifica porque, nesse intervalo, ele já sabe que precisa retornar à superfície da escrita para olhar ao redor; todavia, ao fazer esse exercício, sua procura pela poesia se converte numa espera pela poesia. Em 8. “Infância”, o poeta encontra perguntas fundamentais sem resposta: “Sobre o lado ímpar da memória/ o anjo da guarda esqueceu/ perguntas que não se respondem” (*Ibid.*, p. 22). Em 9. “Poesia andando”, os pensamentos, que se distanciavam dele quanto mais se aproximava de sua subjetividade, continuam distantes, mas agora estão do lado de fora: “Os pensamentos voam/ dos três vultos na janela/ e atravessam a rua/ diante de minha mesa” (*Ibid.*, p. 22). Em 10. “As amadas”, nenhuma musa imaginária se encarrega de lhe trazer alguma matéria para a escrita: “– Por que as nuvens baixas/ pesando nos meus olhos?! Onde as amadas para minha espera?” (*Ibid.*, p. 23). E o poeta segue, numa espera indefinida, pela chegada de esclarecimentos para suas dúvidas e, já em 11. “Canção”, vemos que nada mudou: “Demorada demoradamente/ nenhuma voz me falou./ Eu vi o espectro do rei/ não sei em que porta ele entrou.” (*Ibid.*, p. 23).

O que nosso poeta percebe são formas indefinidas, “espectros” de imagens e, mesmo voltando ao sonho, ele não encontra o que procura: “Vi apenas no céu do sonho/ a lua morta já não mexia mais” (MELO NETO, 2007, p. 24. Versos iniciais de 12. “Marinha”). Nesse ponto, sabendo que não pode voltar ao universo do sonho, isto é, da subjetividade exclusivamente, porque, nele, só esboços de imagens alcançam sua consciência, o poeta nos mostra o que seria uma possibilidade de estudo seu acerca da poesia, em 13. “Dois estudos”: “Tu és a antecipação/ do último filme que assistirei./ Fazes calar os astros,/ os rádios e as multidões na praça pública./ Eu te assisto imóvel e indiferente.” (*Ibid.*, p. 24). Chegamos a um entendimento possível de poesia para o nosso poeta, que a encontra num intervalo capaz de calar astros, elementos que nos remetem à origem da existência, vozes e multidões presentes no cotidiano, e de alcançar um fim ainda desconhecido para ele. Portanto, apesar de não poder definir a poesia que orienta seu processo criativo, nós percebemos que sua relação com a escrita vai, aos poucos, se tornando um processo consciente.

Em 14. “Canção”, o poeta confirma nossa hipótese: “Sob meus pés nasciam águas/ que eu aprendia a navegar,/ onde um perfil eu via/ ao céu se abandonar,/ e um grito de criança/ imóvel no luar.” (*Ibid.*, p. 25). Observamos que as imagens poéticas vão aos poucos sendo pensadas e organizadas em seu processo criativo e, à medida que isso acontece, ele vai, também, olhando mais para fora de si mesmo, sem perder de vista os elementos que lhe ocorrem, oriundos de sua subjetividade, como vemos em 15. “Homem falando no escuro”: “Um gesto corria do princípio/ batendo asas que feriam de morte./ Eu me sentia simultaneamente adormecer/ e despertar para as paisagens mais cotidianas” (*Ibid.*, p. 25).

Sem perder de vista a importância de elementos oníricos e representacionais para a escrita de poesia, nosso poeta lida com essa relação nos poemas que seguem, em **Pedra do Sono**. Nos títulos de 16 até 20, temos um poeta olhando cada vez mais para fora de uma casa imaginária, lugar onde ele estaria quando em busca de poesia. Em 16. “A porta”, sua percepção vai de encontro a um outro, desconhecido, que estaria fora da casa, enquanto ele o observa do lado de dentro: “Procuravam a esquecida chuva/ de inverno em sua boca/ de onde alguém soprara as/ palavras de fora do poema” (*Ibid.*, p. 26). Em 17. “Janelas”, esse outro ganha formas diversas, e o poeta as observa: “Há um homem sonhando/ numa praia; um outro/ que nunca sabe as datas;/ há um homem fugindo de uma árvore; outro que perdeu seu barco ou seu chapéu;/ há um homem que é soldado;/ outro que faz de avião;” (*Ibid.*, p. 26). Em 18. “Jardim”, o poeta sai de sua casa para relacionar-se diretamente com o outro, observado até então do lado de dentro: “Como o inferno que se esquece/

buliu o lírio nu/ à valsa que o gramofone/ espalhou no jardim/ aos gestos que o enforcado/ estendeu para mim.” (*Ibid.*, p. 27).

Em 19. “Poesia” e 20. “A Miss”, temos um poeta que aprendeu a sair um pouco de sua casa para olhar o que tem ao redor dela, ao mesmo tempo em que continua voltado para si: “Ó jardins enfurecidos,/ pensamentos palavras sortilégio/ sob uma lua contemplada;” (MELO NETO, 2007, p. 27), enquanto recebe não de musas, mas de uma *miss*, alguma matéria para a poesia: “A Miss estendia as mãos:/ nas mãos da Miss chegavam/ os aviões dançando nas cumeeiras.” (*Ibid.*, p. 27).

Nos poemas entre 20 e 29, reconhecemos alguns temas que serão recorrentes na poesia de João Cabral de Melo Neto nos livros subsequentes, tais como composição, poemas sobre artistas de sua admiração e, sobretudo, um trabalho com a construção de metáforas, exercício constante ao longo da obra cabralina. O que precisamos destacar, porém, é o fato de que, se partimos de um poema cujo título é, também, “Poema”, chegamos ao final do livro com outro, intitulado “O poema e a água”, transcrito abaixo:

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime
ao revólver.

Falam para mim de ilhas
que mesmo os sonhos
não alcançam.

O livro aberto nos joelhos
o vento nos cabelos
olho o mar.

Os acontecimentos de água
põem-se a se repetir
na memória.
(*Ibid.*, p. 31)

Com “O poema e a água”, temos a finalização de **Pedra do Sono**, mas conhecemos, para além disso, o início de um conflito poético de João Cabral, procurando situar-se nas turbulências do processo de escrita. O título do poema sugere uma relação entre o que discutíamos até aqui acerca da voz poética em **Pedra do Sono**, de seu lugar entre o sonho e a consciência, entre estar dentro e fora da “casa” da poesia; “poema” e “água” nos remetem exatamente para essa disputa, essa impossibilidade de estar ao mesmo tempo mergulhado em águas profundas e observando paisagens a partir de sua superfície, uma impossibilidade que, na instância da significação poética, é apenas aparente.

Os poemas do primeiro livro de João Cabral trazem “acontecimentos de água” para a compreensão do leitor e, mais do que procurar coerência nas metáforas propostas pelo poeta, interessa-nos ver de que modo a necessidade da escrita poética foi sendo organizada, a partir de **Pedra do Sono**. Buscando as “marcas” na linguagem, como nos ensina Alfredo Bosi, vamos encontrando um poeta aprendendo a ver o mundo porque este é “[...] *o que vemos* e precisamos aprender a vê-lo” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 16, grifos do autor), na medida em que busca conhecer, em si, uma origem para a poesia. Nesse sentido, podemos observar o poeta de **Pedra do Sono** num espaço quiasmático, entrecruzado, do modo como propõe Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) acerca da relação entre elementos visíveis e invisíveis, entre o imaginário e o sensível.

Merleau-Ponty nos fala em quiasma para discutir a relação de um indivíduo com o que está antes e depois de sua consciência, com o que ele não conhece e com o que conhece, enxergando-o ligado inconscientemente a uma origem, mas conscientemente incapaz de apontá-la ou de explicá-la. O único modo de aproximar-se dela é interagindo com outros indivíduos; e Merleau-Ponty nos explica o motivo: “Nunca verei minhas retinas, mas estou absolutamente certo de que *alguém* encontrará no fundo dos meus globos oculares essas membranas embaciadas e secretas.” (*Ibid.*, p. 142, grifo do autor). Por isso, quando pensamos a respeito de nossa natureza, é necessário incluir as relações que temos com o que observamos e com as pessoas com as quais convivemos, já que elas são as únicas capazes de perceber, em nós, o que não podemos ver. Assim também acontece com o nosso poeta, em **Pedra do Sono**. Sua busca desesperada pela poesia nos leva a percebê-lo nesse espaço quiasmático, entre as profundidades e as superfícies da linguagem poética, procurando situar-se.

Podemos dizer, então, que os escritos iniciais de João Cabral de Melo Neto nos mostram um poeta aprendendo a lidar com a necessidade de escrever poesia. Já em poema anterior ao livro de estreia, encontramos essa disputa e, ao longo da década de 1940, quando João Cabral lançou alguns títulos (analisados ao longo de nosso estudo), percebemos, nas “marcas da linguagem”, como tal disputa foi trabalhada por ele.

Em “Considerações sobre o poeta dormindo” (1941), texto escrito um ano antes da publicação de **Pedra do Sono**, também encontramos essas questões, mas em outro formato, o do ensaio crítico, no qual João Cabral de Melo Neto procurou falar “[...] do sono como fonte do poema” (MELO NETO, 2007, p. 665). Lembremos que, em **Pedra do Sono**, temos um poeta mergulhado em subjetividade e, mesmo quando consegue sair um pouco de sua casa imaginária, não perde de vista o sonho como motivador fundamental para a escrita poética. No formato

ensaístico, essa união entre instâncias subjetivas e objetivas também faz parte das preocupações de João Cabral, através da oposição entre sono e sonho.

Observamos que, diferente do modo como estão dispostos os poemas em **Pedra do Sono**, a subjetividade consta, nas Considerações, antecedida por algo mais concreto porque temos a ordem sono-sonho, estabelecida pelo ensaísta. Comparando os termos, não há dúvidas de que “sono” é mais concreto que “sonho”, aquele é comum às pessoas de um modo geral, é uma necessidade biológica, enquanto este precisa da interpretação de imagens, muitas vezes esquecidas nas primeiras horas da manhã, para fazer sentido.

João Cabral estabelece, entre “sono” e “sonho”, uma diferença significativa, necessária para compreendermos a poesia. Isso porque, segundo ele, há maiores associações entre a escrita poética e o sonho do que entre ela e o sono, o que é equivocado já que “O sonho é uma obra nossa. Uma obra nascida do sono, feita para nosso uso. O sonho é uma coisa que pode ser evocada, que se evoca. Cujas explorações fazemos através da memória. [...] o sonho é uma obra cumprida, uma obra em si. Que se assiste.” (*Ibid.*, p. 666). O sonho, então, seria como um poema, algo construído a partir das experiências e expectativas de quem o sonha, mas sobretudo a partir dos elementos inconscientes, dados à consciência somente através dos sonhos. Por outro lado,

Contrariamente ao sonho, o sono é uma aventura que não se conta, que não pode ser documentada. Da qual não se podem trazer, porque deles não existe uma percepção, esses elementos, essas visões, que são como que a parte objetiva do sonho (gostaria que fosse percebido sem outras explicações o sentido em que emprego aqui a palavra: objetiva). O sono é um estado, um poço em que mergulhamos, em que estamos ausentes. Essa ausência nos emudece. (*Ibid.*, p. 666)

Assim como o sono é um estado desconhecido, a poesia é uma presença cuja origem não se conhece. O sonho é como uma matéria, uma consequência possível a um indivíduo, a partir do sono; e o poema é a matéria da poesia, se um poeta se dispõe a pensar e a organizar todas as palavras que se relacionam com essa aventura desconhecida, a de sua procura por ela.

Mergulhar no sono emudece o ensaísta assim como a procura pela “poesia pura” emudece o poeta. Por mais longe que ele chegue, querendo entender o sono, o que encontrará serão sonhos para interpretar, será um material já originado nesse estado de ausência – o que o incomoda é não ser capaz de, conscientemente, estar no sono e conhecê-lo porque, para entrar em contato com ele, é preciso estar inconsciente.

Além disso, o ensaísta aponta uma relação de causa e efeito entre “sono” e “sonho”, pois “o sono não só provoca o sonho, não só tem o sonho como sua linguagem natural, como também o condiciona.” (MELO NETO, 2007, p. 666), ou seja, é natural que algo dado à

consciência como é o sonho tenha origem num estado de absoluta inconsciência. Nesse sentido, também é possível que o poeta considere a escrita poética com origens em um lugar inalcançável ao seu entendimento, o da “poesia pura”.

O único modo de nos aproximarmos ao máximo da ausência que o sono nos dá é estando sonolentos, adormecidos, nem acordados nem dormindo, num espaço entre a consciência e a falta dela. Só assim poderemos vislumbrar a chegada do sono sem estarmos ainda nele. Nesse intermédio, também o poeta se instala para refletir sobre as origens da poesia, não para retirá-la do sono como se este, por ser desconhecido, guardasse respostas possíveis a suas perguntas fundamentais, mas na medida em que os dois, sono e poesia, sejam palavras-conceito que lhe permitam pensar acerca da complexidade que envolve, de um lado o estado de ausência que origina sonhos e, de outro, o lugar onde nasce a escrita poética no inconsciente de um poeta – nesse sentido é que o ensaísta nos diz que “[...] o sono predispõe à poesia” (*Ibid.*, p. 667), e podemos pensá-los juntos.

Procurando, ainda, apontar relações diretas entre sono e poesia, o ensaísta nos mostra duas possibilidades: “abstração de tempo” e “ideia de morte” (*Ibid.*, p. 667-668). A primeira se concretiza durante o sono porque, dormindo, nos instalamos num estado de ausência, sem determinações temporais ou de qualquer outra ordem; a segunda porque, ainda nesse estado, experimentamos diariamente “um movimento para o eterno, uma incursão periódica no eterno” (*Ibid.*, p. 668).

O sono serve, então, a um indivíduo, para o reestabelecimento de energias e para que ele perceba a finitude do tempo, enquanto experimenta um estado de ausência absoluta. Ao poeta, “abstração de tempo” e “ideia de morte” são importantes para que ele pense, através da experiência do sono, em questões para as quais não encontra resposta; bem como para entender que, embora não lhe seja possível conhecer a “poesia pura”, ela pode ser pensada a partir de um estado (o sono) tão desconhecido quanto ela, servindo como “[...] um equilíbrio contra o tempo, contra o mundo” (MELO NETO, 2007, p. 668) porque, durante o intervalo em que estiver dormindo, ele amalgamará “[...] sentimentos, visões, lembranças” (*Ibid.*, p. 668) que influenciarão a escrita de seus poemas.

Assim, através de “sono” e “sonho”, subjetividade e materialidade, ou mesmo de imaginação e circunstâncias, como temas presentes em poemas e ensaios, alcançamos o grau de importância que João Cabral de Melo Neto concedeu à escrita da poesia e constatamos o quanto esse processo foi angustiante para ele. Sua linguagem não deixa dúvidas acerca dos conflitos enfrentados nos anos iniciais de escrita, uma vez que ela “Comunica a essência espiritual que lhe

corresponde. É fundamental saber que esta essência espiritual se comunica na linguagem e não *através da mesma*” (BENJAMIN, 2012, p. 150, grifo do autor).

Quando analisamos a sequência de poemas em **Pedra do Sono** e, em seguida, observamos as questões propostas nas Considerações, encontramos mais do que um poeta querendo comunicar algo a alguém, através da linguagem escrita; temos acesso à “essência espiritual” daquilo que é comunicado, isto é, ao mesmo tempo em que conhecemos metáforas e imagens caras ao poeta, também identificamos exercícios de reflexão profunda acerca da natureza da linguagem e da poesia. Por isso, se uma linguagem pode comunicar algo a alguém, ela é, também, manifestação de sentimentos e questões de um indivíduo.

Nesse sentido, “*Todas as linguagens se comunicam a si mesmas.*” (*Ibid.*, p. 151, grifos do autor), já que, ao mesmo tempo em que manifestam algo, manifestam-se a si mesmas e um poeta lida com essa dupla funcionalidade quando escreve seus poemas ou, lançando-se a outras modalidades de escrita, pensa a esse respeito em ensaios, como o fez João Cabral de Melo Neto, uma vez que “[...] de todos os seres espirituais apenas a essência espiritual do ser humano é integralmente comunicável” (*Ibid.*, p. 153), pois só nele a racionalidade opera e, com ela, a capacidade de trabalhar a linguagem.

Enquanto comunica algo e a si mesma a um só tempo, a linguagem também se liga a elementos sensíveis, “coisas” que façam parte do universo de quem a manipule. Interpretando essas ligações, somos interlocutores de um processo comunicativo, pensamos sobre ele e refletimos a partir dele. Quando o poeta, em **Pedra do Sono**, segue um percurso poético, como discutimos, ele o faz através da construção linguística de imagens poéticas, as quais, por sua vez, para que as interpretássemos, foi preciso compreendê-las como simulacros simbólicos, como fizemos, por exemplo, em relação ao poema “A asa”, associando a imagem de “asa” a elementos mais amplos, como flutuação e inspiração.

Por isso, o trabalho com a linguagem e a partir dela exige um esforço profundo de um poeta, cujo olhar volta-se para o caráter subjetivo e representacional que as palavras contêm, em estado de dicionário ou inseridas num discurso, ao mesmo tempo em que permanece voltado para si mesmo. Trata-se de pensar acerca de sua natureza e da natureza da linguagem ao mesmo tempo, manuseando palavras que dizem algo de si ao voltarem-se para as “coisas”.

O que estudamos até aqui foi o início desse processo, aparentemente simples, mas desesperador para quem o enfrenta, como acontece à voz poética em **Pedra do Sono**. Nas próximas seções, veremos como esse trabalho vai sendo desenvolvido na obra de João Cabral de Melo Neto,

não para identificarmos progressos, mas a fim de nos aprofundarmos nos movimentos de criação da obra cabralina.

Realização artística

Imaginemos que um pintor escolha, durante toda a vida, olhares de pessoas como o tema de seu trabalho. Não importa de que modo ele construa suas telas, o olhar é seu foco, seu objetivo, sua ideia fixa. Para isso, observa todos que vê, buscando, neles, um elemento, uma pista capaz de revelar traços de subjetividade, elos entre o que os olhos mostram e o que está profundamente guardado em cada olhar. Ao fazer isso, nosso pintor retira os olhares observados de um lugar anônimo e geral e os transporta a outro, individual, o da recriação artística na tela de pintura, onde eles serão vistos, cada um, ligados a seres humanos distintos, com particularidades variadas.

É possível que um observador, demorando-se diante de um desses quadros, concentre atenções em si mesmo, sentindo como se o olhar na tela estivesse direcionado ao seu. A pintura permite que algo aparentemente simples como um olhar seja convertido em espaço profundo de meditação para um sujeito, cujas atenções, quando voltadas ao artístico, voltam-se também para o subjetivo de sua individualidade.

A situação é hipotética, mas sua formulação nos ajuda a pensar acerca de uma questão fundamental, lançada por José Ortega y Gasset (1883-1955), a saber: “A arte percebe a imensidão da tarefa que ela toma para si?” (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 40). E ainda: “Como colocar em evidência a totalidade das relações que constitui a vida simples, desta árvore, desta pedra, deste homem?” (*Ibid.*, p. 40).

Da tarefa artística, exige-se, segundo o pensamento de Ortega, a revelação do simples, do comum, do geral, sem esquecermos, por exemplo, que a simplicidade de uma pedra faz parte de uma ordem natural maior, complexa, e que, integrada a esta, a pedra tem lugar e razão de ser únicos. Ortega nos explica: “Mas o que é uma coisa? Um pedaço do universo; não há nada escoteiro, nada existe solitário ou estanque. Cada coisa é uma relação entre várias” (*Ibid.*, p. 24). Ao artista, cabe mostrar como a simplicidade se integra à complexidade, na teia de relações da existência.

Quando apresentamos um quadro de Velázquez, no início deste capítulo, nos situamos exatamente no centro dessa questão. Ao retratar o *bufón*, não como nós poderíamos imaginá-lo, simples e feliz, mas como ele se mostrava, envolto numa atmosfera de mistério e insatisfação, Velázquez encontrou, no homem observado, a pista de que falávamos, o elo entre o pintor e a subjetividade olhada por ele. Reconhecemos sentimentos em Primo, o *bufón* na tela. E fazemos isso porque, antes de olhá-la, já sabemos o que é sentir raiva, orgulho, angústia, humilhação – nós entendemos o que são as paixões humanas, assim como Velázquez, mas, diferente dele, não conseguimos reconstruí-las numa tela de pintura. Por isso, a realização artística alcança um nível significativo alto. Ela individualiza pessoas, situações e objetos, ao retratá-los e, com isso, conduz o observador por caminhos compreensivos pelos quais ele não seguiria se não reconhecesse, na tela, suas paixões, isto é, suas emoções intensas, muitas vezes reprimidas ou esquecidas, mas sentidas com vigor ao primeiro encontro com elas, na pintura.

Alguém dirá que a consciência de nossos sentimentos não requer a observação de telas, o convívio com outras pessoas é o suficiente para os reconhecermos nelas e em nós mesmos. Acontece, porém, que exercícios de reflexão direcionados ao próximo, antes de serem autorreflexivos, podem se converter em julgamentos, ao contrário do que acontece quando olhamos uma obra de arte. A imagem numa tela artística nos conduz antes a nós mesmos, e o silêncio ao qual nos submetemos, diante dela, pode nos mostrar, em nós, o que vemos na recriação. Portanto, a observação que leva à reflexão, a partir do objeto artístico, permite que o observador pense sobre si mesmo, antes que se volte para o outro.

Nesse sentido, a tarefa de um artista, do modo como pensa Ortega, é um grande desafio; uma obra de arte nos mostra, em imagem, que é preciso estarmos atentos à nossa subjetividade quando pensamos sobre o outro, isto é, sobre tudo o que não somos nós. Apreciar uma pintura pode se converter, então, numa apreciação do observador por ele mesmo.

É difícil acreditarmos que não há lugar para obras de arte em nossas vidas. Sabemos que as circunstâncias com as quais as pessoas, de um modo geral, estão envolvidas, são muito distintas – e nós não as discutiremos neste trabalho –, mas reconhecemos um espaço de importância para o objeto artístico, o de nos motivar a pensar sobre a natureza que nos origina e constrói.

No entanto, como esta discussão não se destina a criar algo, mas a pensar sobre o que está feito, a partir dos poemas de João Cabral, precisamos de um método investigativo. Por método, não entendemos receita ou manual, o mais adequado é pensar a palavra, do modo aqui utilizado,

como um caminho crítico para o qual confluem inúmeros elementos, de ordem formal, analítica, histórica, sociológica, filosófica.

Nosso método, explicado desse modo, é estético. Alexander Baugarten (1714-1762), definiu estética como “[...] ciência do conhecimento sensitivo” (BAUGARTEN *apud* DUARTE, 2015, p. 70), isto é, como estudo voltado para as faculdades de sentir, mais abrangente que poética e crítica porque compreende, ao mesmo tempo, os processos de fazer e de refletir sobre o que está feito. O termo “estética” é bastante complexo, suas acepções se modificaram consideravelmente desde a antiguidade greco-romana até a modernidade dos séculos XVI e XVII, no Ocidente.

Não seguiremos o percurso de mudanças lançadas sobre a palavra ao longo do tempo, mas é preciso dizer que elas ocorreram e, provavelmente, continuarão a ocorrer, já que os termos linguísticos podem ampliar seus significados. A estética, do modo como nós a trabalhamos aqui, diz respeito ao que Ortega chamou de “Adão no Paraíso”¹⁴:

O que é Adão, então, com o verdor do Paraíso à sua volta, circundado de animais; lá, distante, os rios com seus inquietos peixes, e mais além das montanhas de ventres *petrefactos*, e depois os mares e outras terras, a Terra e os mundos? Adão no Paraíso é a vida simples e pura, é o débil suporte do problema infinito da vida. (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 34, grifo do autor)

Adão no Paraíso é o primeiro humano nomeando todos os animais do céu e da terra sem poder criá-los, como fez o criador, porque seu lugar, na ordem do universo, é o de criatura, uma criatura entre tantas, semelhantes e distintas. E esse é o “problema da vida”, o homem, a criatura, ligada a um criador original, mas incapaz de agir como ele. Esse elo entre criatura e criador, imaginário, subjetivo, inconsciente, também faz parte do processo composicional da obra de arte. Um pintor pode alcançá-lo numa tela capaz de nos mostrar sentimentos e paixões; um escritor ou poeta busca-o nos exercícios de escrita, sobre os quais, por exemplo, João Cabral dizia: “Escrever para mim é uma coisa infernal. Preciso estar com muita sede. Sem escrever eu não existo, é como uma muleta para o aleijado andar” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 29).

Quando estamos com “muita sede”, precisamos de água o mais rápido possível. Se não a buscamos com urgência, sentimo-nos mal, tomá-la é uma necessidade para o nosso organismo. Quando João Cabral compara seu processo criativo a um estado sedento, entendemos melhor como um poeta pode se sentir em relação à escrita – ele não a escolhe, tem necessidade dela. A necessidade, não a escolha, aponta para o lugar de criatura na ordem do universo: “Isto é o homem: o problema da vida” (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 34).

14 Em livro de título homônimo. São Paulo: Cortez, 2002.

O homem, a criatura, não cria a natureza, mas pode, entretanto, nomeá-la. A linguagem é o domínio da criatura sobre a natureza; trabalhando-a, é possível re-criar seres, paixões, sentidos, circunstâncias. A linguagem é o elo que, misteriosamente, une a criatura ao criador. A imagem que observamos numa tela nos remete a ideias, símbolos, a palavras-conceito, como discutimos a propósito de Foucault e, ainda que não compreendamos racionalmente os mecanismos e instrumentos que ligam um ser criado a um criador original, sabemos que é possível discuti-los nas manifestações e realizações da linguagem humana.

Realização. A arte realiza algo, ou seja, ela concretiza, particulariza, identifica, re-cria algo. À realização artística é que a estética se dedica. Nós nos orientamos a partir desse entendimento. Se “cada coisa é uma relação entre várias”, ao estudarmos um só objeto, a obra poético-crítica de João Cabral de Melo Neto, estudamos também a relação da arte literária com a ordem de circunstâncias que envolvem um poeta em seu processo criativo, e a nós mesmos, enquanto leitores de sua obra. Ao mesmo tempo, enquanto pensamos na criação literária, lidamos com as relações de origem e composição entre criatura e criador. Ao fazê-lo, nos aproximamos da necessidade de escrita do poeta João Cabral e dos mistérios que a faziam indefinível para ele.

Estudando o desenvolvimento de uma obra de arte literária, identificamos e compreendemos os movimentos criativos de um escritor ou poeta e, aos poucos, vamos tecendo um percurso crítico para a formação da obra lida. Esse percurso, nós o consideramos estético, uma vez que nos voltamos, de um lado, para o processo criativo do poeta e, de outro, para o processo criativo de um modo mais amplo. É preciso esclarecer esses dois movimentos, a fim de não incorremos no erro de “Construir um sistema de juízos científicos sobre cada arte [...], *independente dos problemas da arte em geral*” (BAKHTIN, 2010, p. 15, grifos do autor), tendo em vista a nossa compreensão de que, ao nos dedicarmos ao estudo de uma obra específica, não ignoramos o processo criativo em si.

O modo como temos construído esta discussão aponta para entendimentos relacionais do objeto artístico, neste caso, a obra poético-crítica de João Cabral de Melo Neto. Não acreditamos que um estudo voltado apenas para os textos cabralinos seja suficiente para o desenvolvimento de um pensamento poético e estético ligado ao poeta; é preciso trazer à discussão referências presentes em seus poemas, como a pintura e a literatura, sobretudo. Fazendo isso, não fugimos a problematizações poéticas e filosóficas, dentre as muitas possíveis, já que a linguagem está repleta de influências e não podemos identificá-las todas num único estudo.

Nosso propósito, como dissemos, é estudar a construção de uma poética cabralina e, ao fazermos isso, estamos certos de que é preciso estudar a obra do poeta para encontrarmos elementos analíticos condutores de nosso estudo. Se confiássemos somente em nossa interpretação da obra, cairíamos nas inocências de nosso próprio discurso. Mikhail Bakhtin (1895-1975) nos adverte a esse respeito:

Realmente, o estético, de certo modo, encontra-se na própria obra de arte, o filósofo não o inventa, mas para compreender cientificamente a sua singularidade, a sua relação com o ético e o cognitivo, seu lugar no todo da cultura humana, e, enfim, os limites de sua aplicação, necessita-se da filosofia sistemática com os seus métodos. O conceito de estético não pode ser extraído da obra de arte pela via intuitiva ou empírica: ele será ingênuo, subjetivo e instável; *para se definir de forma segura esse conceito, há necessidade de uma definição recíproca com os outros domínios, na unidade da cultura humana.* (*Ibid.*, p. 16, grifos do autor)

Em lugar de “filósofo”, preferimos o termo “pesquisador” e, em vez de “definir”, usaremos “discutir”. Essas ressalvas são necessárias porque o nosso lugar de escrita é o do pesquisador literário e como tal, não trabalhamos com definições, mas com discussões, problematizações e análises. Trazemos a voz de Bakhtin para explicar que a compreensão estética que praticamos é, ao mesmo tempo, retirada dos textos de João Cabral e de uma observação ligada aos significados da palavra “estética”, a partir do conjunto do que vem sendo discutido neste trabalho.

Não se trata de apontar belezas no que o poeta escreveu, mas de compreender a construção de formas, sentidos e significados em sua escrita, indissociáveis, em nosso entendimento, de circunstâncias sócio-históricas e culturais, mas, principalmente, do humano e de sua natureza. Sem essas inter-relações, corremos o risco de “[...] uma simplificação extrema e de uma abordagem superficial e insuficiente do objeto de estudo: a pesquisa só se sente segura quando se move na própria periferia da obra de arte, ela se esquia de todos os problemas que conduzem a arte para a grande estrada da cultura humana” (BAKHTIN, 2010, p. 17).

Precisamos de cuidado para não nos separarmos da obra de arte literária, quando estabelecemos discussões críticas a partir dela, nem para sufocá-la, interpretando-a apenas no que se refere a seus aspectos formais e textuais num trabalho que exige maior fôlego. A interpretação requer, então, um objeto para o qual um pesquisador possa voltar-se na medida em que volte-se para si mesmo, já que não é possível construir discussões puramente metafísicas, é preciso haver um interesse de investigação que coloque o objeto nas linhas complexas de sua existência, a fim de que os pensamentos críticos do pesquisador sejam continuamente alimentados.

O intérprete da obra de arte literária caminha, nesse sentido, por uma via de mão dupla: de um lado, as particularidades e necessidades inerentes ao objeto de estudo, de outro, as possibilidades analíticas suscitadas por ele. Gostaríamos de nos manter num lugar interpretativo “entre”, num entremeio, atentos à obra literária e crítica que orienta nossa investigação e aos caminhos reflexivos que ela contém, já que “interpretar é explicar o tipo de ser-no-mundo manifestado *diante* do texto” (RICOEUR, 1977, p. 56, grifo do autor), isto é, as presenças significativas contidas num texto, seja através de figuras de linguagem, referências diretas e indiretas, ou mesmo de metalinguagem.

Essa orientação interpretativa conflui para outra, igualmente relevante neste trabalho, ligada à ideia de originalidade em literatura que, em nosso entendimento, não se instaura de modo absoluto, uma vez que os símbolos e temas escolhidos por um artista como matéria de seu ofício pertencem ao espaço da existência e, por isso mesmo, se repetem. Acreditamos, no entanto, em “pinceladas” de originalidade, possíveis porque, embora um tema possa se repetir, as circunstâncias em torno daquele que o escolheu serão distintas. Vejamos:

Quanto mais luz lançamos sobre uma época, mais nos convencemos de que as imagens que considerávamos criação de tal poeta, ele as tomou emprestadas de outros poetas, quase sem mudança nenhuma. Todo o trabalho não passa, então, da acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e consiste muito mais na disposição das imagens do que em sua criação. (CHKLÓSVSKI *apud* TODOROV, 2013, p. 83)

Um pesquisador de literatura não deve ignorar o confronto com a organização de imagens poéticas a cada leitura que faça. Através delas, traçamos percursos compreensivos que nos aproximam do processo de criação ficcional, misterioso no que se refere a definições, mas objetivo, em certa medida, se pensarmos nas imagens que se repetem como ideias fixas numa composição em prosa ou em versos – adiante, ainda neste capítulo, trataremos das influências de escrita e, quando o fizermos, compreenderemos melhor de que modo um escritor ou poeta acrescenta vigores novos a temas já trabalhados.

Em João Cabral, temos a possibilidade de um “mergulho” mais profundo no âmbito de tais questões, pois reflexões acerca de uma composição poético-ficcional fizeram parte de sua matéria criativa não apenas nos poemas que escreveu, mas nos ensaios. Isso nos permite discutir demoradamente o assunto, já que a linguagem ensaística é, predominantemente, denotativa e, para compreendê-la, lidamos, principalmente, com estudos analíticos/ensaísticos, relacionando-os com a interpretação simbólica, necessária ao conotativo da poesia.

No ponto em que estamos, no curso deste trabalho, é preciso trazer à baila um ensaio escrito por João Cabral de Melo Neto em 1952, chamado “Poesia e composição” – nos anos iniciais da década de 1950, João Cabral abre novos caminhos em sua escrita, mais ligados a questões sociais. Discutiremos a esse respeito com vagar no segundo capítulo desta tese. Todavia, sabemos que a preocupação composicional fez parte de todo o processo escritural cabralino e, por isso mesmo, nos sentimos confortáveis para trazer um texto de 1952 à discussão em curso.

Nesse texto, a composição poética é o foco de João Cabral, cujo propósito segue o percurso de uma questão central, voltada para a busca de um modelo composicional representativo, em poesia. A tarefa parece impossível, mas um estudo crítico, mesmo quando direcionado a perguntas objetivas que, aparentemente, requerem respostas definidas, apresenta mais problematizações e motivos de discussão ao pesquisador do que, exatamente, conclusões. Isso acontece em “Poesia e composição” através dos “tipos” de poeta apresentados pelo ensaísta.

De um lado, os que aprisionam o poema “[...] no momento inexplicável de um achado” (MELO NETO, 2007, p. 703); de outro, os que elaboram o poema em “[...] horas enormes de uma procura” (*Ibid.*, p. 703). A situação é dicotômica, mas o pensamento ensaístico compreende a variedade incontável de personalidades contidas em cada um dos lados. Como poeta, João Cabral se aproxima do segundo grupo. De sua posição, compreende que “O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas” (*Ibid.*, p. 703).

Esses grupos são como grandes famílias poéticas, com as quais os jovens poetas vão se identificando ao longo da vida. Embora numerosas e diversas, nosso ensaísta acredita que algumas diferenças fundamentais as caracterizam. Para os primeiros, que aprisionam poemas em “achados”, a inspiração é a responsável pela escrita, convertida em “[...] um ato mínimo, rápido, em que o poeta se apaga para melhor ouvir a voz descida” (*Ibid.*, p. 703).

Esse apagamento do poeta merece destaque: quando se concretiza, isto é, quando um poeta se “apaga” durante o processo criativo e não participa ativamente deste, provavelmente teremos uma poesia cheia de cópias de autores anteriores ao jovem que escreve; quando acontece o contrário e o poeta se impõe como responsável direto pelo processo criativo, certo de que seu trabalho com a linguagem poderá instituir um novo tom ao poema que deseja escrever, encontraremos um representante da segunda família, cujos integrantes procuram a poesia com “[...] pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exerciam sua força” (*Ibid.*, p. 703).

O pudor da referência a tais momentos pode ser explicado com o peso de forças: a do papel em branco, metáfora para o processo criativo, e a do poeta, que encara a realização artística. Aquela é sempre maior que esta exatamente, como já discutimos, porque o lugar de criatura é o da necessidade, não o da escolha. Para criar, em literatura e em arte de um modo mais amplo, é preciso confrontar uma série de fatores, tais como a tradição que antecede uma escrita e os motivos que alimentam a necessidade de escrever¹⁵, em exercícios conflituosos e difíceis. A realização artística, do modo como João Cabral a enxerga, não é feita de movimentos fáceis e tranquilos, mas de horas intermináveis de procura, angústia e desencontro, confrontadas somente pelos poetas do segundo grupo, para os quais a inspiração é instância desacreditada.

Quando um poeta se “apaga” diante da luta com a folha em branco, confiante nas matérias trazidas ao ato da escrita pela inspiração, é provável que utilize o poema para manifestar expressões marcadamente pessoais, orientando-se com base apenas em seus pontos de vista:

[...] ele cria as leis de sua composição. Do mesmo modo que ele cria seu tipo de poema, ele cria seu conceito de poema, e, a partir daí, seu conceito de poesia, de literatura, de arte. [...] ele procura realizar sua obra não com o que nele é comum a todos os homens, com a vida que ele, na rua, compartilha com todos os homens, mas com o que nele é mais íntimo e pessoal, privado, diverso de todos (MELO NETO, 2007, p. 704).

Esse posicionamento conduz um poeta a uma busca irrefreável de originalidade. Ao recriar em versos suas experiências e sensações mais particulares, ele acredita que seu trabalho é novo, se comparado ao dos que escreveram antes dele. Naturalmente, um escritor ou poeta constrói uma obra com base em suas experiências com o mundo ao seu redor, ele só poderá realizar artisticamente algo que faça parte de seu horizonte de ideias, pensamentos, lembranças e relações.

No entanto, quando João Cabral chama a atenção do leitor para uma individualização excessiva da escrita poética, ele nos adverte acerca de uma fragmentação exagerada, com poetas escrevendo para serem compreendidos por eles mesmos e pelos que têm pensamentos parecidos com os seus, com suas regras e conceitos particulares: “Ora, no espetáculo dessa vida literária ele pode encontrar autores justificando todas as suas inclinações pessoais, críticos para teorizar sobre sua preguiça ou sua minúcia obsessiva, grupos de artistas com que identificar-se e a partir de cujo gosto condenar todo o resto” (*Ibid.*, p. 707).

João Cabral considera que os rumos que um escritor ou poeta tomará estão diretamente ligados à sua personalidade e à sua vida e, por isso mesmo, é preciso submeter os poemas escritos à avaliação criteriosa de quem os escreve. À inspiração comumente se atribui a responsabilidade de

15 Aprofundaremos o assunto na próxima seção, “Escritor/Poeta”.

uma escrita, como se estivéssemos diante de um estado sobrenatural, cuja manifestação só é possível inconscientemente.

O grande problema desse ponto de vista, segundo João Cabral, reside em: se um poeta escreve num estado de inspiração, ele se “apaga” do processo criativo, como dissemos, e, além disso, ao lidar com a escrita como algo recebido e não construído, ele considerará que não é preciso dispensar esforços para o trabalho com a linguagem. Seu poema será como um “transmissor” de experiências subjetivas e, por isso mesmo, estará repleto de superficialidades: “Em tais autores, o trabalho artístico é superficial” (*Ibid.*, p. 708). Para eles, “O poema é um depoimento e, quanto mais direto, quanto mais próximo do estado que o determina, melhor estará” (*Ibid.*, p. 709).

Nesses casos, observa-se pouco ou nada de arrumação formal e linguística. Mais que o trabalho intelectual com a linguagem, preza-se a musicalidade na escrita, como se um poema fosse uma distração, algo que não perturbe a mente de alguém, que não faça pensar, que transporte o leitor para realidades mágicas, nas quais é preferível que as palavras digam o mínimo possível. Dessa poesia, João Cabral diz que foi feita para “[...] ser lida mais do que para ser relida” (MELO NETO, 2007, p. 709), pois sua leitura não exige grandes esforços de compreensão mental.

A linguagem poética, além de incansavelmente trabalhada, deve originar uma poesia que não perca de vista questões ligadas à natureza do homem, com as quais diferentes leitores, em situações distintas, possam identificar-se: a poesia não pode ignorar “[...] os temas da vida dos homens” (*Ibid.*, p. 711). É preciso, como nos ensina Ortega, “salvar” circunstâncias: “Eu sou eu e minha circunstância, e se não salvo a ela não me salvo a mim” (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 52). O que não significa transcrever experiências ou situações, mas ter consciência de que o processo de construção poética não se dissocia de tudo o que faz um escritor ou poeta ser quem ele é.

João Cabral critica o entendimento superficial das circunstâncias, assim como critica a total sobreposição da forma sobre o assunto da escrita ou o total desprezo pelo trabalho com a linguagem. Portanto, o que se critica em “Poesia e composição” é o apego aos extremos no que se refere à realização artística, um processo complexo que não pode ser pensado apenas com modelos ou exclusividades.

Quando um escritor ou poeta se orienta por aspectos isolados, ele contribui para uma fragmentação da poesia, da “máquina” da arte: “Os que a desmontaram têm agora consigo peças de máquinas, pedaços de máquinas, capazes de realizar pequenos trabalhos, mas incapazes de recriar aquele serviço a que a máquina inteira estava habilitada” (MELO NETO, 2007, p. 712). A

“máquina” inteira é a poesia construída com trabalho formal e observação dos problemas dos homens ao mesmo tempo¹⁶.

Para preservar, inteira, a “máquina” da poesia, o poeta ou o “artista intelectual” (*Ibid.*, p. 713), como a ele se refere João Cabral, precisa desenvolver e alimentar um olhar crítico diante de seu processo criativo. Um poema deve ser escrito, então, “[...] pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta” (*Ibid.*, p. 713).

Elaborar como poeta significa ter ciência de que tudo o que foi vivido é, também, matéria de escrita, mas é preciso, como poeta, trabalhar a linguagem a fim de que o poema seja, não um transmissor de mensagens, mas um lugar de interpretação de sentidos e significados. Ao fazer isso, um poeta será, então, um “artista intelectual”, um poeta-crítico, com uma “escrita lacônica” (*Ibid.*, p. 713), lenta, com resultados demorados, mas extremamente valorosa porque crítica. O trabalho com a linguagem dará mais clareza ao poeta em relação ao processo criativo, ele “sentirá” “[...] seu objeto nos dedos, iluminando-o por todos os lados” (*Ibid.*, p. 714).

Todavia, nem o poeta guiado apenas pela inspiração, nem o que se orienta pelo trabalho da arte escapam à criação de poéticas individuais. A diferença é que o primeiro pode incorrer no erro de enxergar-se como indivíduo original, isto é, como se fosse capaz de criar paixões novas, como se a matéria e o assunto de sua escrita não tivessem sido utilizados nem pensados por ninguém antes dele. Ao contrário do segundo, que acredita no trabalho da arte como elemento fundamental para a escrita poética. Este tem consciência de que nenhum de seus poemas trata de assuntos novos, originais, mas sabe que, ao trabalhar a forma e a linguagem daquilo que escreve, poderá encontrar um modo particular de olhar para assuntos já observados, imaginados e pensados por outros, antes dele. Ele cria sua poética, isto é, seu gênero, seu modo de escrever, “Só que nele esse gênero não é definido pela originalidade do homem, mas pela originalidade do artista” (*Ibid.*, p. 714). O que o caracteriza é “[...] o tipo novo de dicção que ele é capaz de criar” (*Ibid.*, p. 714).

Mário de Andrade (1893-1945) pensou sobre o assunto a partir das diferenças entre o que chamou de “artista” e “artesão”, no sentido de que “[...] todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão” (ANDRADE, 1975, p. 11), isto é: exige-se, para a realização artística, conhecimento

16 Nos livros de poemas de João Cabral analisados até este momento, essa compreensão composicional ainda não está clara como no ensaio “Poesia e composição” (1952). Nós continuaremos um percurso interpretativo dos demais títulos, escritos ao longo da década de 1940, que mostram, em poemas, como esse entendimento foi sendo construído. Como dissemos ainda na introdução deste capítulo, nossa escrita considera um todo e suas partes e, por isso mesmo, não vemos problema em discutir um ensaio de 1952 nesta seção, cuja formação, por escolha nossa, não inclui menção ou análise de poemas.

dos objetos que auxiliarão um jovem poeta em sua iniciativa e, ao mesmo tempo, é preciso que haja, em quem procure a escrita de poesia, “talento” (*Ibid.*, p. 15):

Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é um artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão. (*Ibid.*, p. 12)

É possível identificarmos um tom radical nesse pensamento de Mário de Andrade, a partir do que ele chama de “artista bom”. No entanto, para a nossa discussão, consideramos a diferença apenas no que se refere à necessidade do entendimento complexo de que a realização artística requer, ao mesmo tempo, trabalho e talento, isto é, uma inteligência natural que possibilite a realização artística e, na medida em que for exercitada e laborada, mais será desenvolvida.

O caminho da realização artístico-literária compreende, desse modo, uma via dupla, orientada, de um lado, pelo conhecimento dos instrumentos necessários a um processo criativo, bem como pela busca incessante por conhecê-los a fim de trabalhá-los melhor e, de outro, pelo talento que motiva um poeta a seguir os percursos da poesia, mesmo quando sua única motivação seja a necessidade que sente de escrever, como João Cabral considerando-se com “muita sede”, sedento diante da escrita, exercendo sua força sobre uma força maior, a do papel em branco.

“Poesia e composição” nos mostra, então, um pensamento que encontramos em toda a obra cabralina, em menor ou maior grau em cada poema e ensaio; estamos falando da crítica à fragmentação, ao uso de pedaços, aos caminhos poéticos extremos decididos por um poeta. Em João Cabral, a “estrada” composicional da poesia é larga, repleta de entradas, de possibilidades de mudança de assunto e, por isso mesmo, exigente. Ela requer, de um poeta, esforços que o mantenham em seu lugar, o do “artista intelectual”, do poeta-crítico, do “poeta-artesão”, consciente de tudo o que vive, observa e sente, mas, sobretudo, certo de que o seu ofício exige de sua força um trabalho contínuo e vigoroso com a linguagem para que, fazendo isso, possa ver com olhos novos tudo aquilo que o atravessa na estrada larga por onde caminha.

Escritor/Poeta

Une création *ex nihilo* est impensable.¹⁷

(Charles Mauron, **Des métaphores obsédantes au mythe personnel**)

Aprendemos que o caráter ficcional diz respeito às possibilidades de algo, isto é, ao que “poderia ser” a partir de um objeto literário. Lendo um romance, podemos nos perguntar em que medida as cenas que lemos fazem parte da imaginação e das experiências de vida daquele que as pensou. Jorge Luis Borges (1899-1986), por exemplo, escreveu narrativas a partir desse conflito. Em “Borges e eu”¹⁸, Borges é o outro, distinto do “eu” cuja voz prevalece na ficção que lemos. A ele, cabem as situações corriqueiras, burocráticas, as decisões diárias, as conversas e os encontros.

O “eu”, isto é, a voz que conhecemos, nesse texto borgeano, se apresenta como extensão de Borges, diferente dele, quase como se quisesse um desligamento entre os dois, mas, ainda assim, sabendo-se inseparável de Borges: “Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei de imaginar outras coisas” (BORGES, 1999, p. 206). Borges é o criador da voz discursiva/ficcional que conhecemos, só ele pode construir jogos com a linguagem que utiliza. A voz é sua criatura, não pode existir senão através dele, mesmo que se manifeste em infinitas possibilidades ficcionais em sua escrita.

Borges se mostra, então, como o outro de um “eu” criado por ele mesmo, num processo misterioso de construção ficcional em que a voz narrativa se estabelece com forte carga de autonomia, a ponto de identificarmos, na última linha do texto, a força de sua presença composicional: “Não sei qual dos dois escreve esta página” (*Ibid.*, p. 206). Essa dúvida tem alimentado discussões frutíferas em torno da criação literária ao longo do tempo. É comum, por exemplo, que leitores enxerguem associações diretas entre um escritor, isto é, entre o indivíduo que assina o livro/texto/poema e as vozes que nos contam as histórias lidas através de pseudônimos, personagens, narradores ou, em poemas, de uma voz poética.

Roland Barthes (1915-1980) refletiu profundamente sobre o assunto quando escreveu **O grau zero da escritura** (1953), trabalho em que língua, estilo e literatura são discutidos em relação

17 Uma criação a partir de nada é impensável (Tradução nossa).

18 In: **O fazedor** (1960), *Obras Completas* (1999), vol. II.

a um entendimento de escritura como “[...] elo que acorrenta o escritor a uma História” (BARTHES, 1974, p. 139). Uma vez acorrentado, não há como desvinculá-lo de elementos circunstanciais, os quais, segundo os direcionamentos de nosso trabalho, são integrantes necessários da criação ficcional.

Todavia, um processo de escritura requer maiores explicações para além de o considerarmos um elo entre dois termos. Barthes o compreende, sobretudo, a partir do funcionamento de língua e estilo. A primeira é uma virtualidade¹⁹, um horizonte cuja existência tem sede em nossa mente, em oposição à fala, cuja realização se dá através de fatores biológicos e sociais, já que todos nós temos a língua como faculdade mental, mas precisamos de mecanismos biológicos para realizá-la através da fala – quando isso não acontece, desenvolvemos outros meios para manifestá-la.

O estilo, por sua vez, é o originador de uma “[...] linguagem autárquica que mergulha na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da fala, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência [do escritor]” (*Ibid.*, p. 122). Ele se mostra, por isso, como instância totalmente individual, integrante da subjetividade de um escritor, num lugar anterior à sua fala, tão profundo que pode ser comparado à capacidade que temos de unir palavras e natureza, quando nomeamos o mundo natural.

Já dissemos, ao longo desta discussão, que a ficção não ignora uma questão fundamental entre criador e criatura, discutida a partir da imagem de “Adão no paraíso”; pois o estilo se mostra no mesmo nível dessa questão: ele contém toda a individualidade da criatura, através dele, por um instante, é possível criar originalmente algo, mas os mistérios que envolvem essa possibilidade permanecem desconhecidos para os que a experimentam em seus movimentos criativos. Enquanto a língua é mental, comum a todos (embora se realize de modos distintos, trabalhando-a, podemos construir e explicar modos de manifestar uma linguagem), o estilo é individual e subjetivo. Na criação literária, o estilo é o responsável pelos detalhes, pequenas impressões de originalidade composicional, no sentido de que a matéria da literatura é uma só, a linguagem, mas as maneiras de trabalhá-la diferem de acordo com os estilos daqueles que o fazem.

19 In: SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**, p. 23.

Na obra poética de João Cabral de Melo Neto, é relevante pensarmos o assunto a partir de “Os três mal-amados”²⁰ (1943), cuja composição apresenta referências claras ao poema “Quadrilha”²¹, de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), sem mostrar-se como um tipo de reescritura do poema drummondiano. Em “Quadrilha”, lemos:

João amava Teresa que amava Raimundo
 que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
 que não amava ninguém.
 João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
 Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
 Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
 que não tinha entrado na história.
 (DRUMMOND, 2007, p. 26)

A única estrofe que forma o poema contém um emaranhado de tragédias, uma espécie de “dança” ritmada pelo pronome relativo “que”, uma quadrilha cujos membros, ao mesmo tempo em que manifestam sentimentos, são frustrados com os rumos e ritmos que os acometem. O amor não correspondido, o suicídio, a espera e os desencontros são tópicos de um poema-dança que, se pelo título e encadeamento de versos, pode sugerir alegria e festividade, com a temática e a estruturação, retira, da escrita poética, a extrema necessidade de sentimentalismos e rimas previamente marcadas.

João Cabral escreveu “Os três mal-amados” em 1943, pouco mais de dez anos após a publicação de **Alguma poesia**. Nos **Primeiros poemas** e em **Pedra do sono**, a propósito do que já tratamos, temos um poeta construindo um percurso muito inicial para sua poesia, enxergando, ainda de um lugar metafísico, possibilidades de escrita, recuperando nomes de sua admiração, traçando associações, criando metáforas. Com passos lentos, ele vai tornando mais claros os “mitos pessoais”, isto é, as ideias fixas, as temáticas constantes na construção de sua escrita.

Em nosso ponto de vista, a leitura dos primeiros livros de Drummond foi um exercício importante para que esse processo construtivo fosse possível, e João Cabral nos confirma: “Gostei muito dos primeiros livros de Drummond, quando ele era um poeta de língua presa” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 123), isto é, um poeta para quem o trabalho com as consoantes dava lugar ao encadeamento exclusivo de vogais, as quais, por terem emissão mais aberta, transmitem

20 João Cabral escreveu o texto inicialmente para ser uma peça de teatro, mas não terminou os monólogos e publicou o que já havia escrito como um poema em prosa: “[...] como estão em prosa, podem parecer poemas em prosa, mas não foram planejados assim. Na verdade é um pedaço de uma peça que eu não tive coragem de acabar” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 102).

21 In: **Alguma poesia** (1930).

maiores cargas de musicalidade à poesia e, para João Cabral, “[...] música não é só melodia embalante, mas construção de sons no tempo” (*Ibid.*, p. 62).

A importância drummondiana está representada na obra de João Cabral de Melo Neto, tanto nos poemas e livros dedicados a Carlos Drummond, quanto nas referências indiretas e diretas à sua obra, como em “Os três mal-amados”, texto que, para nós, representa um divisor na poética cabralina porque, nele, temos um poeta que, tendo voltado ouvidos para a crítica de Antonio Candido, que lhe dizia para aprender a olhar à roda si, começa a instruir-se sobre como fazê-lo.

Em “Os três mal-amados”, temos o início desse aprendizado, através de uma denotação poética, já que, se a linguagem é predominantemente consonantal por um lado, por outro, seu alcance significativo é amplo. Veremos, ao longo deste trabalho, o quanto João Alexandre Barbosa (1937-2006) teve razão ao dizer que, em João Cabral, “[...] a leitura da realidade feita pelo poeta, pela linguagem do poeta, foi permitindo um cada vez maior alargamento dos espaços de significação sobre os quais a sua obra se foi alicerçando” (BARBOSA, 2009, p. 108).

Vejamos os movimentos iniciais desse alargamento, a partir de algumas passagens de “Os três mal-amados”: “JOÃO: Olho Teresa. Vejo-a sentada aqui a meu lado, a poucos centímetros de mim. A poucos centímetros, muitos quilômetros. Por que essa impressão de que precisaria de quilômetros para medir a distância, o afastamento em que a vejo neste momento?” (MELO NETO, 2007, p. 35).

Lendo o primeiro fragmento, observamos o seguinte: até aqui, tínhamos um poeta dentro de uma casa imaginária de poesia, vislumbrando movimentos para fora dela e, só muito devagar, sendo capaz de sair até o jardim, não mais que isso. Um jardim e uma casa metafóricos, cuja forma básica lentamente se enriquece de elementos simples, com portas e janelas nas quais o poeta se ampara. Agora, em “Os três mal-amados”, já temos um poeta atribuindo vozes a personagens, a partir de “Quadrilha”, poema cuja interpretação desperta em nós uma série de sentimentos possíveis, apesar do número reduzido de palavras.

No texto cabralino, essa potencialidade significativa de sentimentos, contida nas “entrelinhas” de “Quadrilha”, ganha corpo e movimento através das personagens João, Raimundo e Joaquim e de seus (des)encontros. Na voz de João, o desencontro com o objeto desejado (Teresa) é angustiante porque toda distância é muito grande quando uma ausência se estabelece e centímetros convertem-se em quilômetros, temporalidades se confundem, assim como as dúvidas sobre o que é vivido ou apenas imaginado:

JOÃO: Olho Teresa como se olhasse o retrato de uma antepassada que tivesse vivido em outro século. Ou como se olhasse um vulto em outro continente, através de um telescópio. Vejo-a como se a cobrisse a poeira tenuíssima ou o ar quase azul que envolvem as pessoas afastadas de nós muitos anos ou muitas léguas. (MELO NETO, 2007, p. 35)

Com Raimundo, a distância se converte em contato simples: “Maria era a praia que eu frequentava certas manhãs. Meus gestos indispensáveis que se cumpriam a um ar tão absolutamente livre que ele mesmo determina seus limites, meus gestos simplificados diante de extensões de que uma luz geral aboliu todos os segredos” (*Ibid.*, p. 35). Em Joaquim, o desencontro se dá num outro nível, já que o amor rouba-lhe a identidade e os quilômetros se marcam entre ele e sua própria personalidade: “O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço. O amor comeu meus cartões de visita. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome” (*Ibid.*, p. 35).

O desencontro acontece em três movimentos nesse poema em prosa: de um “eu” em relação ao outro, de um “eu” que pensa ter encontrado o outro, de um “eu” que perdeu a si mesmo a caminho do encontro com o outro. O “des-encontro” pode ser uma consequência da procura, assim como toda a angústia que o ato encerra. Para nós, “Os três mal-amados” encontra-se num limiar no conjunto da obra cabralina: antes desse texto, vemos um poeta com ideias marcadamente metafísicas, envolto numa atmosfera de sono e sonho, buscando identificar os mistérios que o direcionam para o ato da escrita com uma necessidade comparada à da água para um organismo vivo. A partir de “Os três mal-amados”, porém, nosso poeta é capaz de sair de sua casa e de movimentar-se, sem pressa, pelas paisagens ao seu redor, construindo uma poesia com e a partir dela, já que seus olhos voltam-se, a um só passo, para dentro e para fora da casa.

Nesses movimentos que o fazem enxergar a si mesmo em contínua relação com o meio, um poeta encontra o que Charles Mauron (1899-1966) chamou “métaphores obsédantes”²², isto é, metáforas que incomodam, inquietam, as quais um escritor ou poeta não abandona ao longo de sua obra. Ele as encontra a partir de seus interesses, de suas experiências, assim como durante seu processo de escrita e nos momentos em que volta-se para sua subjetividade. É difícil apontar os motivos que o levam a escrever sobre um assunto e não outro, ou mesmo sobre o porquê de uma escrita a partir de situações e não de outras com os recursos que utiliza, como João Cabral, ao motivar-se na leitura de “Quadrilha” para a escrita de “Os três mal-amados”.

22 In: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1964).

As “*métaphores obsédantes*” de um escritor ou poeta também são responsáveis pela construção do estilo individual, aquele que Barthes procura com enorme concentração, como a de alguém que fosse capaz de fazer um trabalho arqueológico em seu próprio ser. Segundo o pensamento de Mauron, até mesmo um escritor para quem o trabalho intelectual seja o fator mais importante do processo criativo não pode ignorar os enigmas que envolvem a construção das *métaphores*: elas têm “[...] l’influence d’un facteur inconscient et personnel²³” (MAURON, 1964, p. 206).

Identificando as *métaphores*, é possível alcançar os mitos pessoais do escritor, isto é, as cargas simbólicas que alimentam uma obra de arte literária através das imagens poéticas utilizadas. Em “Os três mal-amados”, as vozes de João, Raimundo e Joaquim se orientam com a imagem do desencontro, mas é difícil apontarmos um significado único para o termo, uma vez que o leitor em potencial, apesar de conhecer o significado dicionarizado da palavra, levará sua experiência pessoal para significá-la, e o que ele entende como desencontro será diferente do entendimento apresentado pelas personagens. Ao confrontar sua compreensão com a do texto poético, ele originará outra, fruto das duas primeiras e, além disso, com maior frequência ao texto, perceberá de que forma o poeta foi desenvolvendo o tema em sua escrita.

Nesse sentido, identificar imagens, seja através de metáforas, associações ou referências, nos ajuda a conhecer os temas e ideias fixos de um escritor ou poeta. Esses temas obsessivos, uma vez estudados, nos direcionam aos seus mitos pessoais. As imagens, para Mauron, resistem “[...] à la superposition de ses oeuvres²⁴” (*Ibid.*, p. 210) porque são retomadas em outros livros de um único escritor e, embora de maneiras distintas, se fazem presentes na constituição de uma obra poética. Ao percebermos isso, vemos de que modo um único mote é trabalhado pelo escritor ou poeta em seus métodos de escrita.

No entanto, é preciso cuidado no que se refere à identificação dos mitos pessoais numa escrita. Não podemos imaginar que haja, por exemplo, elementos da personalidade do indivíduo João Cabral de Melo Neto determinando o prevalectimento do “desencontro” em “Os três mal-amados”, ao mesmo tempo em que não sairemos buscando variações da palavra na obra poética cabralina, a fim de encontrarmos justificativas para os usos do termo.

23 a influência de um fator inconsciente e pessoal (Tradução nossa).

24 à sobreposição de suas obras (Tradução nossa).

Concordamos com Barthes acerca do lugar profundo e incompreensível à inteligência humana onde nasce o estilo, mas também acreditamos, com Mauron, que os mitos pessoais são, ao mesmo tempo, ligados à subjetividade, ao inconsciente e às circunstâncias daquele que escreve ficção e poesia. Diante disso, é preciso rejeitarmos, sobretudo, duas atitudes:

[...] la première consiste à rattacher l'ensemble d'une oeuvre à un accident biographique plus ou moins futile; la seconde est de déraciner la vie imaginative d'un écrivain et, sous prétexte d'indépendance spirituelle, de la réordonner en fonction d'une pensée consciente, par exemple une spéculation et un choix métaphysiques²⁵. (MAURON, 1964, p. 211)

As relações entre vida e obra são complexas e não é honesto que um pesquisador trace associações diretas entre os mitos pessoais de escrita e os mitos ligados à vida particular de um escritor ou poeta, os quais só a ele foi dado conhecer. Ao mesmo tempo, nosso estudo seria extremamente lacunar se retirássemos toda relação circunstancial do texto literário/poético, em defesa de uma criação puramente imaginativa e metafísica, na qual não acreditamos. Com Mauron, aprendemos que as duas instâncias, imaginação e experiência, fazem parte do processo criativo.

Não nos interessa (e nem poderíamos fazê-lo) apontar em que medida uma e outra se entrecruzam ou não na criação poético-literária – fazer isso seria ter a ingenuidade de procurar as origens do processo criativo puro, e voltariamos ao conflito criador-criatura, já discutido. Motivamos, isto sim, compreender as funções possíveis das relações entre imaginação e experiência na composição poética ou, segundo Mauron, conhecer “[...] la fonction littéraire du mythe personnel²⁶” (*Ibid.*, p. 216).

Nesse sentido, consideramos fundamental um equilíbrio compreensivo dos encadeamentos entre um “moi créateur et un moi social” (*Ibid.*, p. 230). A relação entre os dois é inconsciente e, por isso mesmo, seria ingênuo buscarmos pontos de origem para ela. Preferimos estudá-la, cientes do caráter complexo que a envolve, deixando de lado pensamentos e ideias extremos, tanto os que reproduzem clichês segundo os quais a literatura reflete a vida, quanto os que defendem a independência absoluta da obra de arte do meio que a circunda. Do nosso ponto de vista, as relações entre o “eu criativo” e o “eu social” são latentes.

As duas fazem parte dos confrontos travados pelo escritor quando, ainda jovem, decide-se pela escrita, motivado por razões subjetivas ou influenciado por outros nomes, daqueles que

25 A primeira consiste em conectar o conjunto de uma obra a um acidente biográfico mais ou menos fútil; a segunda é desenraizar a vida imaginativa de um escritor e, com o pretexto de independência espiritual, reordená-la em função de um pensamento consciente, por exemplo uma especulação e uma escolha metafísicas (Tradução nossa).

26 A função literária do mito pessoal (Tradução nossa).

escreveram antes dele. A esses movimentos confrontadores, Harold Bloom (1930-) chamou “angústia da influência”²⁷. Sua presença se instaura nos pensamentos de um jovem escritor ou poeta que, diante de outro, com escritura já delineada, queira construir um caminho individual, um percurso de “poeta-como-poeta” (BLOOM, 1991, p. 36).

Para fazer isso, é preciso que o jovem poeta reconheça e confronte suas influências. Nessa perspectiva, Bloom considera que as relações entre obras literárias fazem parte de contextos de ruptura, momentos em que um autor rompe com um modo de escrever, observado em escrita significativa para ele, e começa a construir um que seja individual, mas ainda ligado ao de seus antecessores. Vimos um exemplo a esse respeito com o texto de João Cabral, em relação ao de Drummond; os estilos são distintos, mas as aproximações entre **Os três mal-amados** e “Quadrilha” são inegáveis.

Começar um percurso de “poeta-como-poeta” é, também, formar-se “poeta forte” (*Ibid.*, p. 40), isto é, poeta com escrita estabelecida, capaz de influenciar outros, mais jovens, num ciclo onde não existem “fortes” e “fracos”, mas confrontos importantes que confluem para a formação de uma escrita e, por extensão, de uma obra. Nesses momentos de conflito, gerados pela angústia da influência, há ainda uma questão interna para o jovem poeta, caracterizada pelo que Bloom chama de uma disputa entre “Adão” e “Satan” (*Ibid.*, p. 54), isto é, entre uma subjetividade pura, em “limite de contração” (*Ibid.*, p. 54), e um estado de frustração de quem gostaria de criar algo e não se sente capaz.

“Adão” corresponde à criatura da qual falávamos, a partir de Ortega; uma criatura que, poeta jovem, procura construir uma escrita, mas não tem força e autonomia suficientes para libertar-se de seu precursor, o “poeta pai”. Ele precisará converter-se em “Satan”, isto é, em força enfurecida, para construir seu próprio percurso. Em Bloom, essas duas instâncias fazem parte de um escritor ou poeta, em alternâncias de contração e opacidade, isto é, de recolhimento de forças e descarga dessas forças (que são opacas e densas) e, só na escrita é que se convertem em potencialidade significativa. Por isso, “O poeta, numa fase já tão avançada da tradição, não é menos Adão que Satan.” (*Ibid.*, p. 55), pois as duas forças integram o espaço de sua inteligência criativa.

Essa angústia pessoal entre um polo adâmico e seu oposto é necessária, do contrário o jovem reproduziria as escritas de sua admiração, sem nenhum tipo de senso crítico no que se refere à construção de uma poética individual. Sem confrontar a si mesmo, ele copiaria o trabalho daqueles que, ainda jovens, travaram os mesmos conflitos até chegarem ao alcance de seu estilo.

27 Em livro de título homônimo, 1991.

O reconhecimento das influências é fundamental para que um jovem poeta saiba quais sentidos dar à sua escrita. Estudando-as, compreendemos melhor o “[...] ciclo vital do poeta-como-poeta” (BLOOM, 1991, p. 36), ou seja, sua formação poética, os recursos e marcas que fazem com que sua produção seja singular em relação a outras, anteriores a ela.

As influências são múltiplas e não saem apenas dos contatos que o jovem escritor ou poeta teve com a literatura de um modo geral. Esclarecemos isso porque, além de pintores, escultores, poetas e prosadores, João Cabral reconheceu ter recebido forte influência de engenheiros, principalmente de Le Corbusier (1887-1965): “Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência de Le Corbusier. Durante muitos anos, ele significou para mim lucidez, clareza, construtivismo. Em resumo: o domínio da essência sobre o instinto” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 133).

Le Corbusier pensava a engenharia a partir de um roteiro estético duplo, no qual atuavam, em equilíbrio, o engenheiro e o arquiteto:

Estética do engenheiro, arquitetura, duas coisas solidárias, consecutivas, uma em pleno florescimento, a outra em penosa regressão.
O engenheiro, inspirado pela lei de economia e conduzido pelo cálculo, nos põe em acordo com as leis do universo. Atinge a harmonia.
O arquiteto, ordenando formas, realiza uma ordem que é uma pura criação de seu espírito; pelas formas afeta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria, ele desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos em consonância com a ordem do mundo, determina movimentos diversos do nosso espírito e de nossos sentimentos; é então que sentimos a beleza. (LE CORBUSIER, 2013, p. XXIX)

A passagem faz referência clara a um plano arquitetônico, mas reconhecemos uma confluência de ideias com o que identificamos, já nos livros iniciais de João Cabral, como conflitos de escrita. Antonio Candido orientou o jovem poeta a olhar à roda de si – e nós vimos que ele começa a fazê-lo, de fato, em “Os três mal-amados” porque, antes, nos **Primeiros poemas** e em **Pedra do sono**, predominam conflitos criativos muito subjetivos de um poeta que habita a parte mais guardada de sua casa poética imaginária.

Com Le Corbusier, João Cabral aprende que é possível construir um equilíbrio entre imaginação e trabalho da arte e, uma vez alcançando-o, o poeta equilibrará seu processo composicional, iluminando-o com o universo ao seu redor e controlando a luminosidade com o labor artístico.

Em **O engenheiro** (1945), um exercício profundo de trabalho da arte é feito. Nesse livro, João Cabral, colocando-se, como poeta, do lado de fora da casa da poesia, lança olhares para

as coisas em geral. Vejamos os títulos dos poemas, na ordem em que estão dispostos no livro para nos aproximarmos desse exercício:

- | | |
|---------------------|--------------------------------|
| 1. As nuvens | 12. O fantasma na praia |
| 2. A paisagem zero | 13. O funcionário |
| 3. A bailarina | 14. O poema |
| 4. A viagem | 15. A árvore |
| 5. A mulher sentada | 16. A lição de poesia |
| 6. O engenheiro | 17. A Carlos D. de Andrade |
| 7. Os primos | 18. A Joaquim Cardozo |
| 8. O fim do mundo | 19. A Vicente do Rego Monteiro |
| 9. A moça e o trem | 20. A Newton Cardoso |
| 10. As estações | 21. A Paul Valéry |
| 11. A mesa | 22. Pequena onde mineral |

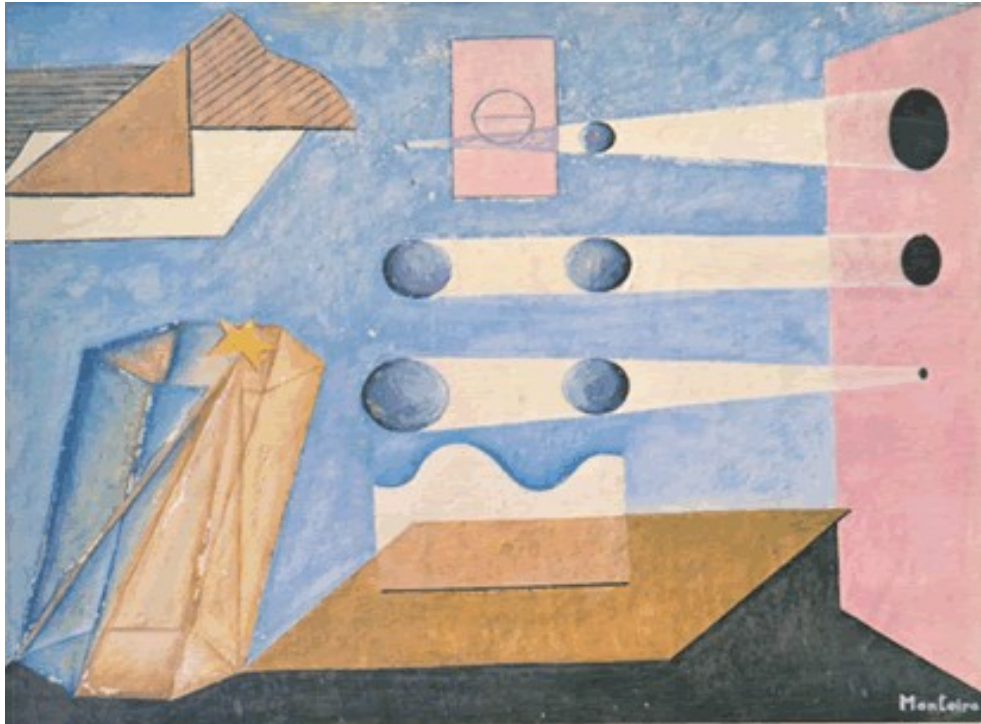
A organização, como em **Pedra do sono**, segue uma lógica que vai de um lugar ainda onírico (“As nuvens”) para outro, quase inorgânico, com a escrita de “Pequena ode mineral”. Entre os dois, um caminho de observação de um poeta em torno de objetos, memórias, situações, projeções e artistas de sua admiração. Podemos dizer que, uma vez do lado de fora da casa da poesia, a voz poética da obra cabralina procura, em **O engenheiro**, voltar-se para o mundo a fim de tecer, sobre ele, descrições e reflexões aprofundadas.

As influências de Le Corbusier estão, sobretudo, no título do livro, em sua epígrafe (“... machine à émovoir...”) e nas descrições estruturadas que lemos nos poemas. A “máquina de comover” motivada em Le Corbusier faz com que nuvens sejam comparadas a “estátuas em voo” (MELO NETO, 2007, p. 43), como se a concretude dura de um objeto moldado em matéria inorgânica pudesse ser a mesma das imagens que vislumbramos quando olhamos para uma porção de nuvens que, na mesma descrição, são também “[...] cabelos/ crescendo como rios;/ são os gestos brancos/ da cantora muda;” (*Ibid.*, p. 43). Trata-se de um poema com uma sobreposição de características concretas e impalpáveis até o seu desfecho, quando as nuvens são, para o poeta, um limiar nos separando do que está depois da morte, “atrás dos olhos fechados” (*Ibid.*, p. 43).

Em “A paisagem zero”, o inorgânico se instaura na descrição de uma paisagem de morte, a partir de uma leitura da tela homônima do pintor pernambucano Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), cujo trabalho João Cabral de Melo Neto admirava. Em **O Engenheiro**, lemos, no poema “A Vicente do Rego Monteiro”, o seguinte: “– É inventor,/ trabalha ao ar livre/ de régua em punho,/ janela aberta/ sobre a manhã.” (MELO NETO, 2007, p. 57) e percebemos que, à voz poética, chama atenção a naturalidade e, ao mesmo tempo, a lógica características do trabalho de Rego Monteiro.

Vejamos as duas “paisagens zero”, a da tela²⁸ de Rego Monteiro e a do poema cabralino:

Figura 2 – A paisagem zero



Fonte: Coleção Grandes Pintores Brasileiros.

Através do título e da disposição dos círculos na tela, construímos interpretações acerca de uma ideia original, primária, do trabalho artístico e, por extensão, da criação da vida de um modo mais amplo. O equilíbrio é perfeito: são três círculos, um grande, um médio e um bem pequeno. Do primeiro, sai uma luz que origina círculos menores, do segundo, uma que mantém os círculos reproduzidos com tamanho constante, e a última, menor, reproduz círculos maiores. A constância alcançada com a alternância dos tamanhos faz com que o centro da tela demonstre estabilidade e firmeza, o que é reforçado com os tons claros de tinta escolhidos para a composição de toda a pintura, assim como com a predominância de formas geométricas no quadro.

Na paisagem cabralina, por outro lado, os círculos são três sóis originadores de três luas no espaço de uma terra cheia de mortos, sem nenhum tipo de vida: “A luz de três sóis/ ilumina as

28 “A paisagem zero”. In: **Vicente do Rego Monteiro**. Coleção Grandes Pintores Brasileiros. Folha de São Paulo, 2013.

três luas/ girando sobre a terra/ varrida de defuntos” (MELO NETO, 2007, p. 43). A junção dos sóis com as luas provoca eclipses em intervalos do que o poeta chama de “duro tempo mineral” (*Ibid.*, p. 43) e nós percebemos que até mesmo a relação espaço-tempo, nessa paisagem, é inorgânica, mas, ainda assim, capaz de gerar objetos que, mesmo “(sem história, substância,/ sem nome ou lembrança)” (*Ibid.*, p. 44), motivam significações, como se fossem uma “janela aberta sobre/ o sonho dos mortos” (*Ibid.*, p. 44).

Essa janela é como um elo entre instâncias anteriores e posteriores da imaginação. Nela, o poeta-engenheiro se instala para observar o que está dentro e fora de seus sonhos e, com precisão composicional, procura descrever o que vê com o máximo de detalhes. Assim ele se propõe a fazer em “A bailarina”: “A bailarina feita/ de borracha e pássaro/ dança no pavimento/ anterior do sonho” (*Ibid.*, p. 44). Todavia, mesmo que “borracha” e “pássaro” sejam palavras-símbolo representativas para imaginação (pássaro) e trabalho (borracha), a descrição feita não diz muito sobre essa personagem misteriosa e longínqua, habitante de lugares profundos na mente do poeta que, perdido, não reconhece a si mesmo e, em “A viagem”, questiona: “Quem é alguém que caminha/ toda a manhã com tristeza/ dentro de minhas roupas, perdido/ além do sonho e da rua?” (*Ibid.*, p. 44-45). Ao mesmo tempo em que faz perguntas para si, o poeta dirige-se, também, a um interlocutor cuja presença assola suas noites: “Alguém me diz toda a noite/ coisas em voz que não ouço.” (*Ibid.*, p. 45).

Desse lugar de dúvidas, entre sonhos, projeções e vislumbres, o poeta segue para outro, oposto ao primeiro. Do limiar da janela onde estava, com olhos voltados ora para dentro, ora para fora, ele se lança todo para o lado de fora, dedicando-se a uma observação profunda de lugares, objetos e seres.

Em “O engenheiro”, lemos: “A luz, o sol, o ar livre/ envolvem o sonho do engenheiro./ O engenheiro sonha coisas claras:/ superfícies, tênis, um copo de água” (*Ibid.*, p. 45). E, adiante: “O lápis, o esquadro, o papel;/ o desenho, o projeto, o número:/ o engenheiro pensa o mundo justo,/ mundo que nenhum véu encobre” (*Ibid.*, p. 46). Além da materialidade que as palavras utilizadas sugerem, a noção de uma poesia construída (e não inspirada) é muito forte nesse poema. Nele, a clareza de ideias se equipara à justiça, uma vez que um mundo sem “véus”, isto é, sem mentiras, requer utensílios e meios de trabalho capazes de gerar esclarecimentos para aqueles que os escolhem e utilizam.

Todavia, um perigo a ser enfrentado, nesse mundo cheio de clareza, é a ausência total de sonhos. Ser poeta-engenheiro não significa, neste caso, ignorar a carga imaginativa que atua sobre o

processo criativo e, em nosso entendimento, o poeta de **O engenheiro** está percorrendo um caminho ainda inicial nesse sentido. Nós o enxergamos num conflito entre imaginação e trabalho da arte, com motivações crescentes para o segundo elemento, em detrimento do primeiro. Apesar disso, em “O fim do mundo”, o medo de que os sonhos não mais existam é o que predomina: “O poema final ninguém escreverá/ desse mundo particular de doze horas./ Em vez de juízo final a mim me preocupa/ o sonho final” (MELO NETO, 2007, p. 47).

Os sonhos também são matéria para a poesia e, por mais que busque o caráter denotativo das palavras, o poeta sabe que a imaginação é frutífera no que se refere à construção de sentidos num poema. Em “O poema”, lemos que “A tinta e a lápis/ escrevem-se todos/ os versos do mundo.” (*Ibid.*, p. 52) e são exatamente esses versos construídos com objetos simples, os responsáveis pela riqueza significativa da poesia: “Como o ser vivo/ que é um verso,/ um organismo/ com sangue e sopro,/ pode brotar/ de germes mortos?” (*Ibid.*, p. 52). Os “germes mortos” seriam, talvez, tudo o que pode motivar a escrita de um poema. Deles, surgem versos que, com vigor, suscitam novas interpretações a cada leitura feita.

Esse percurso em meio à imaginação e ao trabalho da arte conduz a voz poética para a “Pequena ode mineral”, último poema de **O Engenheiro**, num momento em que uma decisão é tomada no que se refere à escrita de poesia, a partir dos sentimentos do poeta:

Desordem na alma
que se atropela
sob esta carne
que transparece.

Desordem na alma
que de ti foge,
vaga fumaça
que se dispersa,
[...]
Tua alma escapa
como este corpo
solto no tempo
que nada impede.

Procura a ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece.
[...]
Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro,

de pura espécie,
voz de silêncio,

mais do que a ausência
que as vozes ferem.
(MELO NETO, 2007, p. 59-60)

A voz poética trava um diálogo consigo mesma; a desordem na inteligência do poeta deve ser substituída pela ordem, uma ordem natural e mineral, como a de uma pedra que, integrada à natureza, participa da ação do tempo, guarda em si as marcas que ele lança sobre suas estruturas e, apesar disso, permanece firme.

Assim acontece, também, com a ordem de um silêncio original, não um silêncio gerado pela ausência de sentidos, mas aquele que gera vida e vozes; a ordem de um silêncio criativo, cuja presença ensine o poeta a esperar pelas vozes que, no instante posterior ao silêncio, se farão presentes, como um ser vivo prestes a nascer – num minuto, sua forma é desconhecida e, no outro, ele chega ao mundo com todas as “vozes” de seu corpo, como vida nova, matéria viva para alimentar a arte criativa. Buscar uma “voz de silêncio”, nós imaginamos que seja assim, como buscar um silêncio contraído, pronto para irromper em vozes.

Em **O Engenheiro**, essa busca ganhou maiores consistências, se comparada aos livros anteriores. Temos um poeta abrindo caminhos em sua escrita poética e exercitando aprendizados alcançados a partir de seus interesses artísticos e, a cada livro trazido para esta discussão, vemos como esse trabalho foi se concretizando e formando o que conhecemos como a obra poética de João Cabral de Melo Neto.

Crítica

Com base no que temos discutido até este ponto, podemos dizer que o contato de um pesquisador com uma obra de arte literária é, sobretudo, uma experiência estética, isto é, um “Estudo das condições e dos efeitos da criação artística” (AURÉLIO, 2010, p. 318). Condições de construção do objeto e efeitos de interpretação do leitor sobre ele mesmo. Ao investigador, essa dupla consciência é necessária, pois, seguindo os direcionamentos desta pesquisa, são igualmente relevantes os métodos de criação artística, observados numa obra, e a força significativa que a obra pode exercer sobre nós, a partir das leituras que realizamos.

Não acreditamos na possibilidade de uma disposição crítica neutra para a investigação de arte. “Não é um sistema abstrato que controla e julga nossas impressões. Os ‘princípios’ que

nossa experiência artística mobiliza não são axiomas que nos serviriam de módulos. É o exemplo das grandes obras que julga as obras” (PICON, 1969, p. 68). É nas obras lidas que encontramos exemplos de composições variadas, ligadas a escritores e a funções ficcionais diversificados, o que nos desautoriza a relacionar a permanência significativa de um texto ficcional por longos intervalos de tempo com opiniões subjetivas e arbitrárias, por exemplo. Além do mais, observando apenas a literatura ocidental, podemos constatar que a leitura de ficção dos séculos XVIII e XIX continua necessária para o nosso entendimento do que conhecemos como humano, um aspecto cujos mistérios têm sido matéria para a escrita de obras ficcionais, em circunstâncias infundáveis.

Portanto, o ato crítico não pode considerar que haja, simplesmente, uma sobreposição aleatória ou uma supervalorização arbitrária de alguns livros, considerados clássicos, em detrimento de outros; há uma relação entre eles e nossa existência, de modo que é preciso lê-los, observando de que forma cada um contribui para a compreensão de nossa inteligência e quais possibilidades do aspecto humano são desenvolvidas neles. Com esse exercício de leitura, aprendemos a identificar singularidades em cada obra, evitando opiniões gerais, ao mesmo tempo em que praticamos uma voz crítica igualmente singular.

Todavia, a impossibilidade da neutralidade crítica não é condição para a aceitação da crítica puramente impressionista. Se não há, por um lado, uma voz totalmente isenta, também não há, por outro, uma que seria puramente subjetiva. A crítica literária se constitui exatamente de leituras. Lendo livros, aprendemos a descrever, a analisar, a interpretar e a relacionar o que lemos. “Trata-se, porém, de uma experiência meditada. A Estética é a legalidade imprecisa mais imperiosa que emana do conjunto dos êxitos. E, dado que a legalidade provém das obras, é óbvio que lhes permanece submetida” (*Ibid.*, p. 68).

Assim, a leitura que antecede à crítica, mais do que pensamentos, origina meditações, isto é, reflexões acerca do ato de pensar. Pensar/meditar sobre o que foi lido, com amparo na estética apreendida da lógica de cada obra e, ao mesmo tempo, nas possibilidades que a interpretação crítica da obra oferece. Portanto, um equilíbrio entre subjetividade e neutralidade críticas pode ser alcançado com observação da “legalidade imperiosa” que é a estética de uma obra de arte literária.

Na medida em que um investigador pretenda lançar-se como crítico, mais buscará a prática da leitura. O contato com variadas obras possibilitará um encontro de consciências, uma do investigador e outra, mais ampla, identificada a partir da arte, seja ao longo de um período ou com base em situações específicas, como as produções posteriores às Guerras (no século XX), por

exemplo. “A experiência do julgamento é, a um só tempo, confronto da obra (e do juízo particular) com uma consciência geral, e confronto dessa consciência geral com as obras particulares, numa dialética contínua que vai da obra à consciência e desta à obra” (PICON, 1969, p. 68). Assim, a investigação crítica compreende meditações que passam de níveis profundos, ligados à faculdade de pensar, até níveis mais concretos, como as camadas textuais de uma obra. De modo dialético, é preciso passar de um a outro, observando a força estética do texto lido e situando-se como consciência crítica diante dele.

A percepção artística que construímos permanece, então, em constante *devir*, isto é, em movimento, pois um entendimento crítico acerca de arte, mesmo quando o consideramos atual, se constitui a partir de estéticas anteriores a ele: “[...] nossa consciência da arte se compõe a cada instante” (*Ibid.*, p. 71), ela se transforma, com base no estudo que fazemos das obras, em suas particularidades.

Mais do que equilibrar aspectos subjetivos e uma possível neutralidade, é preciso que haja, ainda, racionalidade na construção do exercício crítico. Sem ela, a voz crítica pode ceder a contingências. A esse respeito, Machado de Assis (1839-1908) escreveu “O ideal do crítico”, uma espécie de aspiração a qualidades críticas fundamentais, a saber: “ciência literária”, “consciência”, “coerência”, “independência”, “tolerância” e “urbanidade” (ASSIS, sd., 12-14).

Ciência porque a crítica é feita de análises e, para tanto, o investigador deve conhecer seu objeto a fim de “[...] procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas, ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciam para aquela produção” (*Ibid.*, p. 12). Tudo isso na medida de suas possibilidades, pois seria ingênuo de nossa parte acreditar num único sentido em uma obra, assim como estabelecer limites objetivamente marcados entre imaginação e circunstâncias num processo de escrita. (Não podemos esquecer que a proposta de Machado está situada num nível de aspiração, de vontade. Nós a tomamos como ponto de referência a seguir).

A ciência literária é tão importante quanto a consciência do ofício crítico, para Machado. Uma crítica “deve ser sincera, sob pena de ser nula” (ASSIS, sd., p. 13). Sobre isso, podemos lembrar o texto de João Cabral, já comentado, “Poesia e composição”, em relação aos poetas que se reúnem em grupos para criticar seus próprios livros, isto é, escrevem com a certeza de que serão elogiados por seus pares. Essa crítica não tem consciência, segundo Machado e, como vimos, João Cabral também pensa desse modo. Por isso, para além de ciência e consciência, temos coerência e independência, duas qualidades que asseguram uma postura crítica sincera.

Uma crítica sem coerência perde o “vislumbre de autoridade” (*Ibid.*, p. 13), já que “A profissão do crítico deve ser uma luta constante contra dependências pessoais” (*Ibid.*, p. 13). Finalmente, duas virtudes necessárias ao crítico são a tolerância e a urbanidade; tolerância para admitir a grandeza de um trabalho, mesmo que ele não faça parte de seus métodos de pesquisa, e urbanidade para conviver com as diferenças de métodos, já que “[...] os olhos experimentados farão muito pouco caso de uma independência que precisa sair da sala para mostrar que existe” (*Ibid.*, p. 14), quando o trabalho crítico pode ser a única prova para garantir a credibilidade de um investigador.

Para além dessas qualidades, apontadas por Machado de Assis, temos uma visão da crítica literária que compreende uma perseguição de um objeto. Sabemos que o interesse maior de um crítico literário é o estudo de obras, mas reconhecemos, nos autores que lemos, certa obsessão por um conjunto definido de autores e de textos. Em João Cabral, por exemplo, identificamos a recorrência de alguns nomes, em momentos distintos de sua produção poética. Está claro, entretanto, que esses nomes recorrentes não são as únicas leituras de um escritor ou poeta, mas são, isto sim, representantes de obras significativas para a formação ficcional e/ou poética de alguém.

Lendo **A comédia intelectual de Paul Valéry** (2007), reconhecemos um estudo dessa natureza. João Alexandre Barbosa nos explica que “Há autores assim: perseguem o leitor durante anos e terminam por exigir um ajuste de contas num determinado momento da vida. Cada um tem o seu. Um dos meus, e dos mais frequentes, foi Paul Valéry” (BARBOSA, 2007, p. 15).

Lendo os ensaios que formam o livro, observamos como João Alexandre constrói esse “acerto de contas”, atribuindo à crítica um lugar meditativo, seja porque observa o caráter crítico nas produções poéticas de Valéry, assim como o faz em relação aos textos críticos, seja porque, ao fazê-lo, reflete acerca de seu papel, como um leitor-crítico que se debruça sobre uma obra.

Observando esses movimentos, aprendemos que o processo de criação poético-ficcional não faz oposições ao trabalho crítico; ao contrário, os dois fazem parte da mesma relação. Um crítico não é uma espécie de juiz diante de uma obra, tampouco alguém infeliz que gostaria de estar no lugar do autor. Um crítico atua, depois da obra feita, em confluência com o pensamento do autor na obra. Juntos, obra e pensamento crítico, conduzem o leitor por caminhos interpretativos variados, que não trazem respostas sobre possíveis perguntas, mas contêm possibilidades de pensamento. Identificando-as, um leitor se encaminhará para as meditações possíveis a partir da leitura de um texto literário.

A beleza dessa publicação de João Alexandre está, ainda, no fato de, sendo leitor de Valéry há 40 anos da publicação do livro, realizar, em crítica, o que ele mesmo chama de “aproximações sincrônicas e diacrônicas à obra de Valéry, numa espécie de mimese do próprio leitor dos textos do poeta, que se aproximou deles e os leu em diferentes momentos de sua existência de leitor” (BARBOSA, 2007, p. 25). Essa reflexão é importante porque percebemos que, além de reconhecer seu lugar de leitor, anterior ao de crítico, João Alexandre consegue se distanciar tanto das leituras feitas ao longo de 40 anos, quanto do trabalho crítico realizado para meditar a respeito, reconhecendo que, guardando as necessidades de cada ensaio, escritos em momentos distintos de sua vida, seu objetivo foi respeitar as particularidades dos trabalhos valeryanos analisados:

Em uns [ensaios], buscando se limitar à literalidade e aos movimentos de organização interna; em outros, abrindo o ângulo de percepção para aqueles aspectos históricos, biográficos e circunstanciais que são o sal da leitura, sem o que corre-se o risco de, por segura e ausência de seiva, quebrar-se o fino e delicado galho do organismo poético. (*Ibid.*, p. 25)

O “organismo poético” é variado e multifacetado, mas é, sobretudo, muito delicado e é por isso que precisamos respeitar-lhe as estruturas. Lendo, identificamos os fundamentos de cada texto e, só então, direcionamos nossa leitura a partir das possibilidades interpretativas encontradas, abrindo e fechando o “ângulo de percepção” de acordo com a lógica observada numa obra.

Pensando desse modo, ampliaremos nosso “ângulo de percepção” para discutir um livro de João Cabral no qual, em nosso entendimento, uma reflexão sobre os mistérios que envolvem a escrita poética alcança níveis elevados. Trata-se de **Psicologia da Composição** (1947), edição que também inclui “Fábula de Anfion” e “Antiode”. Dizemos “ampliar” porque é preciso reservar um espaço, nesta seção, para uma discussão sobre a Psicologia, tanto no que se refere a uma preocupação formal e poética observada em sua construção, quanto pela “impotência” que os mistérios da realização artística exerceram sobre o ofício do poeta, para quem, nesse livro, houve a prática de um entendimento lógico do mundo sensível até as últimas consequências.²⁹ Vejamos:

- Palavras são cavalos soltos³⁰

29 “Em *Psicologia da composição* levei esse sentido lógico [presente em livros como *O Engenheiro*] às suas últimas consequências” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 103).

30 Referência às estrofes finais de “Fábula de Anfion” (In: **Poesia Completa e Prosa**, p. 68).

Em “O homem e a concha”³¹, Paul Valéry considera a possibilidade de “uma poesia das maravilhas e das emoções do intelecto” (VALÉRY, 2011, p. 101). Para realizá-la, seria preciso compreender um “espírito”, isto é, uma inteligência contida nas estruturas profundas de uma formação natural simples, como conchas ou pedras, cujo aspecto é “indiferente e acidental” (*Ibid.*, p. 101), em relação à presença de um indivíduo. Isto pode significar o seguinte: uma poesia capaz de maravilhar o intelecto, segundo Valéry, seria aquela que pudesse fazer conhecer os mistérios formadores da natureza de um ente, na medida em que um poeta atingisse, com observação e análise, o instante criador de algo.

Não conhecemos registros de que o trabalho poético, em suas variações, tenha alcançado tal propósito; há um espaço entre criador e criatura, assim como existe um hiato entre a linguagem que realiza algo poeticamente e o objeto ao qual ela faz referência, quando realiza. Portanto, o que fazemos não vai além de interpretar: “Admitimos a *construção* [de] objetos e é através disso que eles nos interessam e conservam-nos; não concebemos sua *formação*, e é através disso que eles nos intrigam” (*Ibid.*, p. 101, grifos do autor).

Ainda assim, uma poesia com maravilhas intelectuais deveria seguir esse caminho, segundo Valéry, a partir da prática de um olhar atento diante da natureza, mesmo quando observarmos um único ponto repetidas vezes: “Olho *pela primeira vez* essa coisa encontrada; assinalo nela o que disse a respeito de sua forma, encontro dificuldades. E quando me interrogo: *Quem fez isso então? Quem fez isso então?*, diz-me o instante ingênuo” (*Ibid.*, p. 104, grifos do autor).

Nessa pergunta, identificamos um intervalo que separa indivíduos de conhecimentos fundamentais, o que não significa abandonar a questão. Todas as vezes em que ela é feita, um pensamento crítico é acionado e “O homem alimenta em si a duração do modelo e do querer” (*Ibid.*, p. 108), ou seja, ele exercita a percepção de algo e fomenta sua vontade de continuar perguntando sobre a feitura das coisas. Não sendo assim, Valéry nos adverte: “Eliminem então o homem e sua expectativa, e tudo acontece indistintamente, concha ou cascalho; mas o acaso nada *faz* – a não ser fazer notar...” (*Ibid.*, p. 109, grifo do autor).

A inteligência atua como elemento indispensável para a compreensão da natureza e, embora o ato de perguntar não signifique obtenção de respostas, só com o pensamento nos aproximamos dos instantes que nos separam de uma compreensão original. Situar-se diante de uma

31 In: **Variedades** (Informações não seção Referências).

concha, refletindo a respeito, é reconhecer esses movimentos, mas é, ao mesmo tempo, aproximar-se deles. Mesmo Valéry, que desenvolveu um pensamento intensamente lógico, “[...] admet raisonnablement le rôle de facteurs involontaires et indéfinissables³²” (MAURON, 1964, p. 82) nos instantes de compreensão da natureza e, sobretudo, nos processos de criação artística e poética. Isso acontece porque “A obra de arte não é um aparelho que possa ser demonstrado e cuja mecânica possa ser conhecida. A criação artística é um processo orgânico, um trabalho no qual os elementos constitutivos não são apenas justapostos, mas integrados numa unidade” (MORAIS, 1992, p. 15).

Ao pesquisador, diante de uma discussão como essa, cabe a ousadia das perguntas “ingênuas”, propostas por Valéry e, ao mesmo tempo, o reconhecimento de que há mistérios na existência dos entes e só é possível nos aproximarmos de entendimentos quando pensamos sobre eles, pois “o que permanece é o mistério. Mistério é palavra que vem do verbo *muen*: fechar os olhos e fechar a boca. Fechar os olhos para atingir o invisível, e fechar a boca na impossibilidade de explicá-lo” (*Ibid.*, p. 16).

Em **Psicologia da composição**, encontramos uma meditação a respeito dessas relações intervalares e misteriosas que separam um indivíduo de entendimentos fundamentais. Lendo esse livro de João Cabral, além de identificarmos referências ao ensaio de Paul Valéry, que abre este espaço de discussão, nos lançamos à complexidade da composição poética cabralina, aos instantes de um transcurso escritural cheio de dúvidas, angústias e, sobretudo, de perguntas. Podemos dizer que um sentido de composição poética se eleva a um grau crítico, em **Psicologia da composição**. No entanto,

Longe de ser, como se poderia pensar, uma fase de desequilíbrio, de instabilidade prolongada, que cessa no período de construção, a fase de crise é aquela que acompanha a crítica ao lirismo, a qual se iniciou contrastando o ideal de clareza da imagem e de rigor na construção do poema – o sonho do poeta-engenheiro. (NUNES, 2007, p. 43)

As análises cabralinas que fizemos até agora mostram os desdobramentos desse “sonho do poeta-engenheiro”. Em **Psicologia da composição**, consideramos, a partir do filósofo-crítico Benedito Nunes (1929-2011), que João Cabral de Melo Neto chega a um limiar, a um ponto de crise, com poemas que nos fazem refletir sobre influências, construção/composição, inspiração, autonomia poética. Sua crítica se dirige a toda forma de lirismo, o que observamos nos livros anteriores, mas, em *Psicologia*, a meditação do poeta está voltada de modo enfático para os seus

32 admite razoavelmente o papel de fatores involuntários e indefiníveis (Tradução nossa).

movimentos criativos. Podemos dizer, com base em análises dos livros anteriores, feitas ao longo do capítulo, que estamos, quando lemos esse livro, muito próximos da realização poética, observando atentamente as dificuldades de seu funcionamento no horizonte poético de João Cabral. Para esclarecer tal consideração, é preciso passarmos ao estudo interpretativo dos poemas.

Preocupados com a organização do livro, iniciaremos nossa análise com a “Fábula de Anfion”. Em seguida, nos deteremos em “Psicologia da composição” e, finalmente, em “Antiode”. É preciso dizer que Anfion é uma personagem mitológica, referenciada por Paul Valéry num melodrama chamado “Amphion”, apresentado pela primeira vez em julho de 1931³³, e por João Cabral de Melo Neto, com a “Fábula de Anfion”. Sabemos que tanto Valéry quanto João Cabral não estiveram separados do mito quando pensaram em suas personagens, mas acreditamos que o “Anfion” cabralino não pode ser analisado sem o de Valéry, sobretudo porque, em **Psicologia da composição**, a presença valeryana, em referências diretas e indiretas, é constante. Portanto, nossa sequência analítica será esta: “Anfion” (mítico), “Amphion” (valeryano), “Anfion” (cabralino) – neste último, demoraremos nossa discussão. Passemos ao estudo.

Segundo a mitologia romana, Anfion e seu irmão Zeto “[...] foram criados por pastores no Citéron e nas outras montanhas da Boécia. [...] Zeto dedicou-se aos rebanhos e Anfion procurou o doce convívio das musas. Apaixonou-se pela música, e Mercúrio, de quem foi discípulo, deu-lhe uma lira maravilhosa” (COMMELIN, 2011, p. 212). Com a “lira maravilhosa”, ele construiu Tebas, quando “As pedras, sensíveis à doçura de seus acentos, vinham por si mesmas pôr-se umas sobre as outras” (*Ibid.*, p. 213).

Enquanto o Anfion mítico recebeu a lira diretamente das mãos de Mercúrio (ou Hermes), criador do instrumento, o Amphion de Valéry é presenteado por Apolo, que também havia recebido o instrumento de Mercúrio, numa troca feita entre os dois³⁴. No texto de Valéry, Apolo pede a Amphion que construa um templo em sua homenagem, em meio a descrições da paisagem melodramática: “Dans les régions boisées sont ménagés des chemins e des plans praticables où des scènes secondaires peuvent se représenter. Le ciel nocturne devra être exécuté d’après les photographies de la Voie Lactée³⁵” (VALÉRY, 2010, p. 167).

33 “Amphion” – Mélodrame (musique d’Arthur Honegger). Représenté pour la première fois à l’Opéra de Paris le 23 juin 1931, et à Covent Gardem le 13 juillet 1931.

34 Mercúrio “[...] roubou as flechas e os bois de Apolo. Mas, em virtude de um acordo pacífico, trocou-os por sua lira” (COMMELIN, 2011, p. 52).

Além disso, a voz poética valeryana nos apresenta Amphion como um “escolhido” de Apolo, cuja presença não se concretiza diante do herói, mas o discurso, em primeira pessoa, se direciona a ele: “Je t’ai choisi!... Comme choisit l’amour!/ Comme un cime est choisie de la foudre!/ Je t’ai choisi!/ Je t’ai remets l’arme prodigieuse, la Lyre!.../ Arme-toi de la Lyre! Éveille le son vierge!/ Que ma Lyre enfante mon Temple!...”³⁶ (*Ibid.*, p. 176). Apolo está certo de que, armando-se com a *Lyre*, Amphion será capaz de erguer o templo apolíneo.

Em companhia de musas que, em coro, falam com ele constantemente, num cenário de belezas naturais, o herói se põe a tocar a *Lyre*. A música escutada por todos faz com que as pedras se movam, organizando-se em uma construção: “Marche de Pierres./ Des blocs se soulèvent, se déplacent soit par bonds/ pesants, soit en roulant sur les pentes³⁷” (*Ibid.*, p. 178). Depois de erguido o templo, sem nenhum esforço humano, as musas que o acompanham e o povo que o observa, manifestam sua alegria, em coro: “Ô Miracle! Ô Merveille!/ Le roc marche! La terre est soumise à ce dieu³⁸” (*Ibid.*, p. 178). No desfecho do melodrama, Amphion se separa da *Lyre* quando se depara com uma figura feminina, cuja identidade não se apresenta com clareza: “Amphion cache son visage dans le sein de cette figure qui est l’Amour ou la Mort, et se laisse entraîner par elle³⁹” (*Ibid.*, p. 181).

Ao tomar sua personagem de empréstimo ao mito, Valéry se instaura num instante de pura construção. Apoiado em metáforas, o poeta/filósofo nos mostra como podemos entender a criação artística; se ficaremos indefinidamente perplexos diante de formações naturais, como conchas e outras, por um lado, por outro, podemos construir uma imagem de Amphion tocando sua *Lyre* e, diante da enorme beleza do som produzido, estenderemos nossa imaginação até a construção do templo de Apolo, uma vez que, só através da linguagem, em suas possibilidades, nos aproximamos dos mistérios da realização artística.

35 Em áreas florestadas são organizados caminhos e planos praticáveis onde cenas secundárias podem ser executadas. O céu noturno deverá ser executado a partir de fotografias da Via Láctea (Tradução nossa).

36 Eu te escolhi! Como se escolhe o amor!/ Como um cume é o escolhido de um raio!/ Eu te escolhi!/ Eu te dei a arma prodigiosa, a Lira!.../ Arma-te com a Lira! Desperta o som virgem!/ Que minha Lira dê luz a meu Templo! (Tradução nossa)

37 Marcha de Pedras./ Os blocos se elevam, movem-se por saltos/ pesados, rolando pelas encostas (Tradução nossa).

38 Que Milagre! Que Maravilha!/ A rocha se move! A terra está submetida a esse deus (Tradução nossa).

39 Amphion esconde o rosto no colo dessa figura que é o Amor ou a Morte, e se deixa envolver por ela (Tradução nossa).

Lendo o melodrama, permanecemos diante das “cortinas” fechadas da composição, sem possibilidade de olhar o que está por trás delas, porque não temos as ferramentas necessárias para abri-las. Nesse lugar, não chegamos

[...] à maturidade de uma visão completa; [não conhecemos] as fantasias inteiramente amadurecidas que são abandonadas, com tristeza, por serem impossíveis de tratar; as seleções e rejeições cautelosas; as rasuras e alterações trabalhosas – em suma, as rodas e engrenagens, a aparelhagem para mudar de cena, as escadas e alçapões, as penas de galo, a tinta vermelha e os tapa-olhos que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem os objetos de cena da teatralidade literária. (POE, 2012, p. 19)

Apesar dessa impossibilidade, na “Fábula de Anfion”, de João Cabral, veremos uma expectativa do poeta de adentrar os recônditos de uma *poiesis*. O reconhecimento dos mistérios que separam uma inteligência de compreensões totais não paralisa o discurso da voz poética porque

A coisa mesma tem na linguagem seu lugar eminente, ainda que seguramente a linguagem não seja adequada a ela, por causa de sua fragilidade. Poder-se-ia dizer, usando um aparente paradoxo, que a coisa mesma é o que, mesmo transcendendo de algum modo a linguagem, só é, todavia, possível na linguagem e em virtude da linguagem: a coisa da linguagem, portanto. (AGAMBEN, 2017a, p. 13)

O paradoxo é aparente porque, embora reconhecendo as fragilidades da linguagem e sua impossibilidade de obter uma totalidade de esclarecimentos para questões fundamentais, é a ela que o poeta recorre, utilizando-a como instrumento de trabalho e, ao mesmo tempo, como amparo para conviver com incertezas profundas. Os mistérios que o separam de respostas às suas perguntas não são o bastante para impedi-lo de acreditar na força da linguagem, pois ela mesma é mistério, já que “O sentido da revelação é que o homem pode revelar o existente através da linguagem, mas não pode revelar a própria linguagem. Em outras palavras: o homem vê o mundo através da linguagem, mas não vê a linguagem” (*Ibid.*, p. 24).

Nesse sentido, quando um poeta opera a linguagem e através dela, a partir de uma língua específica, ele lida diretamente com os mistérios que alimentam sua inteligência. Embora não seja capaz de desvendá-los, o fio-linguagem que o separa deles é, retomando Giorgio Agamben (1942 –), frágil, mas é também seu único meio de pensar a respeito, pois, operando a linguagem, um poeta fica bem perto de um absoluto, um divino, já que “*não existe palavra para a palavra*” (AGAMBEN, 2017a, p. 25, grifos do autor). Pensar o contrário é cogitar a promessa de uma palavra sem significado lógico, palavra desarticulada, palavra divina, o que não podemos comprovar, pois nosso alcance de pesquisa poético-filosófico só chega até o “limite da voz” porque, assim como a poesia, “A filosofia só pode conduzir o pensamento até o limite da voz” (*Ibid.*, p. 27).

Em **Psicologia da composição**, encontramos um poeta operando exatamente no “limite da voz”, a começar pela “Fábula de Anfion”. Observando o percurso que temos feito, a partir de três imagens de Anfion, uma de natureza mítica, outra melodramática e, finalmente, o Anfion cabralino, cuja trajetória nos é apresentada através de uma fábula, atrevemo-nos a dizer que o “limite da voz”, em **Psicologia**, tem início exatamente na palavra fábula; não se trata de uma narrativa mítica, tampouco de uma peça musicada, como nos casos anteriores, mas sim de um poema que pode ter caráter educativo, pois há uma espécie de “lição” a aprender com a leitura de uma fábula; portanto, além de entrar para uma instância elevada da criação poética, a qual temos chamado de “limite da voz”, a partir de Agamben, o poeta procura levar consigo o leitor, a fim de que não apenas ele, mas os dois possam aprender com esse tom de ensinamento comum às fábulas.

Com o título, o convite foi feito. O leitor seguirá o percurso da criação de Tebas pela flauta do Anfion cabralino, numa leitura em que a voz poética se mostra muito próxima de Anfion, ao mesmo tempo em que se aproxima do leitor, tendo-o chamado para o texto. Vejamos a primeira parte, “O deserto”:

No deserto, entre a
paisagem de seu
vocabulário, Anfion,

ao ar mineral isento
mesmo da alada
vegetação, no deserto

que fogem as nuvens
trazendo no bojo
as gordas estações,

Anfion, entre pedras
como frutos esquecidos
que não quiseram

amadurecer, Anfion,
como se preciso círculo
estivesse riscando
na areia, gesto puro
de resíduos, respira
o deserto, Anfion.

(MELO NETO, 2007, p. 63)

A descrição que o poeta faz da paisagem desértica envolve Anfion até um ponto em que não podemos separá-lo dela; não há pontuação além de vírgulas que, num encadeamento, o ligam com mais força ao cenário, a cada estrofe lida. Sua ligação com o deserto nos é mostrada não como algo novo, mas com certa duração, pois seu vocabulário é árido, sua respiração tem inalado um ar seco de deserto, longe de qualquer fertilidade, rodeado por pedras.

Depois da primeira descrição da paisagem, o poeta passa a uma reflexão acerca do que foi apresentado. Ao longo do poema, sua voz segue um caminho duplo, de apresentação/descrição de uma cena, seguido de considerações a respeito. Em alguns casos, esse caráter duplo fica explícito porque há o uso de parênteses quando a voz reflete sobre algo. Lendo o segundo momento, comprovamos uma sequência de movimentos nesse sentido. Vejamos:

(Ali, é um tempo claro
como a fonte
e na fábula.

Ali, nada sobrou da noite
como ervas
entre pedras.

Ali é uma terra branca
e ávida
como a cal.

Ali, não há como pôr vossa tristeza
como a um livro
na estante.)
(*Ibid.*, p. 63-64)

A reflexão poética, nesse quadro, sugere um distanciamento de qualquer caráter onírico, uma negação de tudo o que represente a noite, isto é, o sonho, o nebuloso. Além disso, o vocabulário ávido e desértico de Anfion nos faz pensar que não há espaço para expressão de sentimentos, não há como lidar com a tristeza no conjunto de suas palavras. No entanto, é também essa impossibilidade de um lugar para sentimentos que faz com que sua flauta seque: “Ao sol do deserto e,/ no silêncio atingido/ como a uma amêndoa,/ sua flauta seca:/ sem a terra doce/ de água e sono;/ sem os grãos do amor/ trazidos na brisa,” (MELO NETO, 2007, p. 64).

Atingido por um silêncio, apontado para ele com a precisão de quem atinge um grão, Anfion percebe a dificuldade, no deserto, de trabalhar um vocabulário restrito e exposto aos efeitos de “uma terra ávida como a cal”, de uma terra faminta em vez de fértil, “sob o sol do deserto,/ lúcido, que preside/ a essa fome vazia.” (*Ibid.*, p. 64), fome de vazio, num lugar onde nada brota para servir de alimento.

A flauta é instrumento de ação para Anfion, é seu objeto de trabalho; uma vez sem ela, não pode executar qualquer ação. Ainda assim, diante de completa esterilidade, ele acredita ter encontrado o que buscava, um vocabulário seco pela ação de um sol forte, um lugar claro o bastante para manter-se distante do onírico e, numa referência clara ao texto de Paul Valéry, já comentado, lemos o seguinte: “Sua mudez está assegurada/ se a flauta seca:/ será de mudo cimento,/ não será

um búzio/ a concha que o resto/ de dia de seu dia:/ exato, passará pelo relógio,/ como de uma faca o fio” (*Ibid.*, p. 65). Qualquer possibilidade de acaso se desfaz diante do silêncio de pedra, e a simplicidade de uma concha, que provoca entusiasmo em Valéry, é negada pela voz poética da Fábula. O silêncio de Anfion, como se lâmina de faca, cortará todo inesperado. Assim nos diz a voz poética.

Sustentado pelo silêncio, sem a flauta e com uma “fome vazia”, Anfion encontra-se “No deserto, entre os/ esqueletos do antigo/ vocabulário” (*Ibid.*, p. 65). Todavia, mesmo nessas circunstâncias, o acaso se faz presente, chega através de uma mordida e faz soar a flauta:

Ó acaso, raro
 animal, força
 de cavalo, cabeça
 que ninguém viu;
 ó acaso, vespa
 oculta nas vagas
 dobras da alva
 distração; inseto
 vencendo o silêncio
 como um camelo
 sobrevive à sede,
 ó acaso! O acaso
 súbito condensou:
 em esfinge
 que lhe mordida
 a mão escassa;
 que lhe roía
 o osso antigo
 logo florescido
 da flauta extinta:
 áridas do exercício
 puro do nada.
 (MELO NETO, 2007, p. 65-66)

Paralisado pelo silêncio, em profundo vazio, Anfion encontra o acaso e percebe-lhe a chegada como se uma esfinge se manifestasse em forma de animal e mordesse seus ossos. Só depois de ter, recuperada, a flauta, e com interferência do acaso, foi possível que Tebas se fizesse:

Diz a mitologia
 (arejadas salas de
 nítidos enigmas
 povoadas, mariscos
 ou simples nozes
 cuja noite guardada
 à luz e ao ar livre
 persiste, sem se dissolver)
 diz, do aéreo
 parto daquele milagre:

Quando a flauta soou
 um tempo se desdobrou

do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa.
(*Ibid.*, p. 66)

A paisagem clara e desértica almejada por Anfion não foi suficiente para alimentá-lo e, apesar de ter negado toda possibilidade de ação do inesperado, o herói ficou surpreso com sua chegada. Além disso, vislumbrando a “arejada sala” dos mitos, o som da flauta fragmentou sua percepção do tempo e, como se retirasse caixas de dentro de caixas, o herói viu nascer possibilidades criativas, diante das quais seria preciso manifestar-se, assumindo diretamente o discurso do poema. Nesse momento, não identificamos mais um caráter duplo na voz poética, pois Anfion é quem nos fala diretamente: “Esta cidade, Tebas,/ não a quisera assim/ de tijolos plantada,” (*Ibid.*, p. 67).

Observando que Tebas se erguesse ao som da flauta, o herói abandona o vazio absoluto, assim como nega a imaginação sem racionalidade. Por isso, apesar de o poeta continuar com dúvidas a respeito de onde, no pensamento, nasce a disposição para a criação artística, ele sabe que é preciso encontrar um equilíbrio entre o vocabulário mineral e o vocabulário onírico, entre razão e subjetividade, pois, escolhendo apenas um dos elementos, seus instrumentos de trabalho (sejam flautas ou palavras) definharão em silêncios que, profundos, provocarão vazios em sua mente. Portanto, como uma compreensão dessa natureza não garante domínio absoluto da composição literária, o que a voz poética nos mostra com clareza, já ao final da Fábula, é que é preciso cautela para lidar com potencialidades e limites de um trabalho artístico: “Uma flauta como/ dominá-la, cavalo/ solto que é louco?” (MELO NETO, 2007, p. 68).

Com essa perspectiva, a voz poética de **Psicologia da composição** sai da “Fábula de Anfion” para nos apresentar o poema homônimo do livro, “Psicologia da composição” que, segundo o professor Benedito Nunes, “é, afinal, uma psicanálise do poema” (NUNES, 2007, p. 129), com o que concordamos, pois há, nele, uma preocupação com possíveis origens e efeitos dos processos composicionais, em poesia. Transcreveremos algumas passagens para mostrar como a consciência poética de João Cabral vem se constituindo ao longo de sua obra. Vejamos:

I
Saio de meu poema
como quem lava as mãos.

Algumas conchas tornaram-se,
que o sol da atenção
cristalizou; alguma palavra
que desabrochei, como a um pássaro.

Talvez alguma concha

dessas (ou pássaro) lembre,
côncava, o corpo do gesto
extinto que o ar já preencheu;

talvez, como a camisa
vazia, que despi.
(MELO NETO, 2007, p. 69)

Ao sair do poema “como quem lava as mãos”, a voz poética nos mostra saber que a carga significativa alcançada com a interpretação de uma composição artística não é sua responsabilidade, mas sim do leitor, pois ao poeta cabe a percepção do mundo e de suas próprias dúvidas, “desabrochando” como pássaro diante delas, isto é, atento ao que vê e interessado em pensar a respeito através da poesia. O “desabrochar” poético nos faz lembrar a “ingenuidade” de Valéry, olhando para a natureza ao seu redor. Além disso, esse despertar para a faculdade do voo comprova o que vínhamos discutindo antes, acerca de uma consciência em relação à impossibilidade do distanciamento total entre um artista e sua obra, entre o poeta e seu poema, uma vez que este, quando finalizado, trará alguma lembrança do “ar” que o preencheu, da mão que o escreveu, como se camisa despida, mas antes vestida por alguém.

Nesse sentido, podemos dizer que a voz poética tem reconhecido cada vez mais a força de suas “mãos pesadas” no ato da escrita; entretanto, isto não significa uma crença na subjetividade como força motriz para uma composição artística. A luta que observamos, em “Psicologia da composição”, conflui para um equilíbrio entre objetividade e subjetividade, a fim de que as mãos diminuam o peso sobre o papel em branco que, “praia pura/ onde nada existe/ em que a noite pouse” (MELO NETO, 2007, p. 69), poderá conter um verso “nítido e preciso” (*Ibid.*, p. 69); mas, ao mesmo tempo, não ignoramos uma reflexão do poeta acerca da total ausência de uma semântica noturna em sua escrita: “Como não há noite/ cessa toda fonte;/ cessa toda fuga;/ como não há fuga/ nada lembra o fluir/ de meu tempo, ao vento/ que nele sopra o tempo” (*Ibid.*, p. 69-70).

Sem a noite, o poema correrá o risco do vazio e do silêncio. Por isso, é necessário considerar não apenas as possibilidades de escrita e significação, mas os riscos inerentes ao ato de escrever, já que não há como retirar todo o peso da mão escritora – fazê-lo é negar o fluir do tempo de quem escreve sobre o que está escrito (“nada lembra o fluir de meu tempo”, lemos nos últimos versos da segunda parte). Há um “sal” da escrita em cada verso, isto é, uma energia, incluída, neste caso, por João Cabral de Melo Neto que, poeta para cada um de seus poemas, imprime, neles, uma presença sua, como discutimos em seção anterior deste trabalho, a propósito da relação escritor/autor.

O poeta se mantém cauteloso, observador de potências significativas e dos riscos da escrita, cuidadoso com o papel em branco, à espera de versos, pois “Neste papel/ pode teu sal/ virar cinza” (*Ibid.*, p. 70). As folhas devem ser claras, quase solares, mas não são o bastante para apagar a presença do poeta nos versos escritos, mesmo depois que estiverem finalizados. Com paciência para observar seus motivos escriturais e disposição para o trabalho atento, nosso poeta sabe que, quando escreve algo, deixa algo de seu. Por isso, para equilibrar o peso de sua mão, é preciso cultivar palavras como se fosse possível domesticá-las: “Vivo com certas palavras/ abelhas domésticas” (*Ibid.*, p. 71), pois “Só a convivência com as palavras, somente a atenção que sobre elas concentra, ensina o poeta a usá-las como ‘abelhas domésticas’, que preparam e destilam seu próprio mel, e a descobrir o delicado fio com que envolvem umas nas outras, envolvendo as coisas na sua trama” (NUNES, 2007, p. 37).

Nesse caso, o cotidiano pode ser alimento para a escrita poética. Lidando com as densidades do que se vive todos os dias, é possível ao poeta encontrar e manter um ritmo que não imprima posturas extremas à sua escrita. A um só tempo negar a escrita aleatória e a escrita racional, voltando-se para o mistério da natureza das coisas através de observações atentas dos acontecimentos diários:

VI

Não a forma encontrada
como uma concha, perdida
nos frouxos areais
como cabelos;

não a forma obtida
em lance santo ou raro,
tiro nas lebres de vidro
do invisível;

mas a forma atingida
como a ponta do novelo
que a atenção, lenta,
desenrola,

aranha; como o mais extremo
desse fio frágil, que se rompe
ao peso, sempre, das mãos
enormes.

(MELO NETO, 2007, p. 71-72)

A referência recorrente à figura da concha valeryana nos mostra que o poeta procura confrontar e entender os mistérios que o fazem pensar a partir de construções imagéticas claras, com a precisão de uma “ponta de novelo” sendo desenrolada, ou como a delicadeza de um “fio de aranha” sendo tecido, apesar de sua fragilidade enorme. No espaço de uma folha em branco, todo

assunto se converterá, ao mesmo tempo, em elemento mineral e em força significativa. Entre os dois aspectos, o poeta de “Psicologia da composição” procura se equilibrar, pois “É mineral/ a linha do horizonte,/ nossos nomes, essas coisas/ feitas de palavras./ É mineral, por fim,/ qualquer livro:/ que é mineral a palavra/ escrita, a fria natureza/ da palavra escrita” (*Ibid.*, p. 72).

Portanto, não é preciso que o poeta negue uma semântica noturna em sua obra; ele sabe que toda imaginação e subjetividade pode se converter em palavra escrita, em palavra “mineral”. Para tanto, deverá “Cultivar o deserto/ como um pomar às avessas” (*Ibid.*, p. 72). Em lugar de permitir que a força de uma paisagem árida interfira em seu vocabulário, é preciso aprender a cultivar não apenas uma paisagem, mas todas as que despertarem seu interesse de escrita. Aliás, aprender a cultivar uma paisagem significa refletir sobre interesses poéticos. Por isso, finalizando o livro **Psicologia da composição** (1947), o poeta percebe, com “Antiode”, que não há lugar para uma poesia puramente lírica, isto é, cantada, rimada, em seu processo criativo.

Nesse último poema de **Psicologia**, observamos uma espécie de “arremate” de algumas proposições identificadas em “Fábula de Anfion” e em “Psicologia da composição”, sobretudo no que se refere à consciência de que não é preciso excluir palavras de um vocabulário quando elas sugerem uma interpretação mais lírica, como, por exemplo, em: “Poesia, te escrevia:/ flor! conhecendo/ que és fezes. [...] Delicado, escrevia:/ flor!” (MELO NETO, 2007, p. 74). Notemos que o uso do pretérito imperfeito sugere que o poeta tinha o hábito de associar as palavras “poesia” e “flor” para, em seguida, excluir a segunda e substituí-la por outra, “fezes”. No entanto, já em instante posterior a esse hábito de escrita, lemos o seguinte: “Depois, eu descobriria/ que era lícito/ te chamar: flor!” (*Ibid.*, p. 75).

Para Benedito Nunes, “Antiode” finaliza “uma psicanálise do poema que se completa por essa descida a uma profundidade outra, inversa da elevação espiritual idealizante” (NUNES, 2007, p. 43), observada em **Psicologia da composição**. Nesse sentido, comparar “poesia” e “fezes” não significa desautorizar a força significativa de uma composição poética, mas sim trabalhar a composição como se fosse matéria capaz de esculpir objetos e situações diversos, próximos à percepção circunstancial do poeta.

Ademais, a mineralidade da palavra escrita ganha força com a negação de uma ode, isto é, de composições com estrutura e ritmo fixos, se pensarmos de modo mais amplo. Negar a ode, na escrita cabralina, conflui para um entendimento da criação poética como modalidade em que todas as palavras podem ser utilizadas, e o poeta é livre para fazê-lo. Tão livre, que ele mesmo reconhece a dificuldade de operar com algumas delas: [poesia], “palavras és, palavras/ impossíveis de poema./

Te escrevo, por isso,/ fezes, palavra leve,/ contando com sua/ breve. Te escrevo/ cuspe, cuspe, não/ mais; tão cuspe/ como a terceira/ (como usá-la num/ poema?) a terceira/ das virtudes teologais” (*Ibid.*, p. 77-78). O poeta não escreve a palavra “caridade”, última das virtudes às quais faz referência, mas, mesmo com a ausência da grafia, sua presença se estabelece por meio de alusão, de modo que não há restrições para as palavras que integram o conjunto da obra cabralina.

As análises que temos feito até aqui nos mostram como a investigação crítica, no universo poético, exige um olhar atento e “ingênuo”, exercitado incansavelmente pelo pesquisador. Acompanhar a organização dos poemas e livros de João Cabral tem sido, nesse sentido, uma oportunidade de fazê-lo. Até este ponto, temos estudado toda a produção cabralina da década de 1940, à exceção do ensaio “Poesia e Composição” (1952). Ao longo do trajeto, muitos aspectos foram observados, mas contemplá-los integralmente no espaço desta pesquisa seria, ao mesmo tempo, uma impossibilidade e uma ilusão, uma vez que é impossível a um só pesquisador o alcance de todas as peculiaridades de uma obra, assim como nos iludiríamos se achássemos possível fazê-lo.

Estudar a obra cabralina tem significado o reconhecimento de que, além de poeta e crítico, João Cabral de Melo Neto também foi um esteta, pois a atividade criativa “exige do *poeta* (entendido aqui como criador, capaz de *poiésis*) o fogo misterioso da criação mesma. E do *esteta apreciador* (capaz de sentir, sensual e sensivelmente) o dom de vibrar às impressões do ato criador e da criação” (MORAIS, 1992, p. 15, grifos do autor).

Por isso, compreendemos, finalmente que, para ser poeta, é preciso ser esteta, nem sempre encantado com os mistérios da linguagem, mas curioso e disposto a pensar a respeito. Assim fez Paul Valéry, presença constante em **Psicologia da composição**; assim fizeram outros pensadores, como Gaëtan Picon, continuamente referido ao longo das discussões. O poeta João Cabral, conhecido até aqui, nos mostrou como é possível, a um só tempo, apreciar e criar o artístico, a partir de métodos e entendimentos composicionais construídos com base em posturas individuais, bem como em leituras e no contato com outras modalidades de arte, em movimentos nos quais a integração das partes com um todo é prática indispensável.

3 O POETA CONFRONTA O “REAL MAIS ESPESSO”⁴⁰

O poeta John Donne nos deixou como legado este verso maravilhoso: “Nenhum homem é uma ilha”. A isso eu ousou acrescentar: “Nenhum homem é uma ilha, mas cada um de nós é uma península.”

(Amós Oz, **Mais de uma luz**)

Neste capítulo, conheceremos os livros que João Cabral de Melo Neto escreveu ao longo da década de 1950. Estudando-os, veremos de que modo o projeto de uma poética cabralina delineada durante os anos de 1940 foi se desenvolvendo, na medida em que o poeta incluiu perspectivas sociais e históricas mais enfáticas ao seu processo de escrita. O capítulo será organizado em duas etapas, a partir de uma introdução breve e das seguintes seções: a) Espessuras para uma ausência dupla; b) Um timbre poético em prosa; c) A potência resiste ao ato; d) “Serventia [e fracasso] das ideias fixas”. A primeira etapa compreenderá uma discussão dos livros publicados até 1955, e a segunda, dos que foram publicados entre 1955 e 1960. Essa organização não corresponde a isolamentos ou rupturas em nossa discussão, trata-se apenas de questão metodológica, uma vez que lidaremos com um número maior de composições cabralinas, em relação ao capítulo anterior. Além disso, ainda incluiremos os textos ensaísticos que João Cabral escreveu no mesmo período, a fim de observarmos relações entre os poemas e os ensaios escritos nessa década. Os livros serão estes: **O Cão sem Plumas** (1950), **O Rio** (1953), **Paisagens com Figuras** (1955), **Morte e Vida Severina** (1955), **Uma Faca só Lâmina** (1955), **Quaderna** (1959), **Dois Parlamentos** (1960), em poesia e, em prosa, os ensaios “A geração de 45” (1952), “Esboço de panorama” (1953), “Da função moderna da poesia” (1954)⁴¹.

40 Expressão retirada de “O cão sem plumas” (In: **Poesia Completa e Prosa**, p. 91).

41 O ensaio “Joan Miró”, escrito em 1950, será estudado em etapa posterior de nossos estudos.

3.1 “Que pode um homem?⁴²” ou Que pode um poeta?

“Então vem o poeta e divisa da massa amorfa que passa pela rua uma figura humana, mulher, homem, velho, jovem, criança; em um relance, o que era sombra errante vira gente”. Isso nos diz Alfredo Bosi (2010, p. 260), numa de suas reflexões acerca de poesia e da linguagem poética. Lemos, encantados, esse “desvelamento” de sombra em gente, duvidosos de sua concretude. Sabemos que a percepção, apesar de ser tratada como ação natural às pessoas, pode conter um entendimento mais acentuado de tudo o que chega aos nossos sentidos, os quais, por sua vez, nos mantêm em harmonia com o mundo sensível ao qual estamos integrados. Quanto mais praticamos a ação de perceber, mais atribuímos significado ao que vemos e percebemos.

Retirar “sombas” de “gente”, segundo Alfredo Bosi, exige do poeta uma “*alucinação lúcida*” (BOSI, 2010, p. 141, grifos do autor), isto é, um encantamento com o tempo de suas próprias circunstâncias, a fim de que, constatadas as dificuldades utilitárias e mercadológicas de uma determinada cultura, da qual faça parte, seja ainda possível que ele busque alumbramentos em tudo o que chegue aos seus olhos. Trata-se de uma *alucinação* alimentada pelo entendimento de que “O conhecimento racional do humano implica o reconhecimento do que nele excede o homo sapiens” (MORIN, 2007, p. 287).

Exceder o homo sapiens significa ampliar uma compreensão da espécie, das associações dicotômicas comumente feitas para contrapô-la a diferenças possíveis, como as que estão simplificadas no par “seres racionais”/ “seres irracionais”, por exemplo. Para além do *sapiens sapiens* biológico, a abertura significativa inclui a possibilidade da relação *sapiens demens*, pois “Não se pode escapar ao demens, ele mesmo complexo, que move o imaginário e a criatividade” (*Ibid.*, p. 289).

Então, no âmbito de uma inteligência, *sapiens* e *demens* não precisam continuar vistos como impossíveis juntos; ao mesmo tempo em que o primeiro está ligado à construção do pensamento lógico, o segundo está vinculado à afetividade e à imaginação, de modo que podemos “assumir o destino dialógico de *sapiens-demens*, ou seja, [podemos] manter a razão sem ficar encerrados nela, conservar a loucura sem nela cair” (*Ibid.*, p. 295), quando nos propomos uma concentração em reflexões sobre o caráter humano, cuja constituição nos parece inacabada.

42 Referência direta à questão lançada pelo ensaísta Paul Valéry, em “Colóquio dentro de um ser” (In: **A alma e a dança**, p. 115).

Dizemos inacabada porque não temos respostas fáceis e claras para explicarmos ações e re-ações ou mesmo para apontarmos, definitivamente, um ponto de origem em relação à natureza humana, ponto com o qual todas as sociedades do Planeta concordem. Conscientes desse inacabamento do humano, nossos caminhos de pesquisa, em humanidades, enfrentam pontos de mistério diante dos quais assumimos o lugar da “[...] ignorância nascida do conhecimento que se reconhece ignorante” (*Ibid.*, p. 192), ou seja, o lugar onde abandonamos afirmações categóricas e praticamos, quase como se pudessemos “manusear”, algumas dúvidas, assim como a curiosidade que alimenta, nelas, uma força reflexionante.

O “manuseio” das dúvidas, nós o aprendemos sobretudo com João Alexandre Barbosa, quando líamos, em ensaio crítico⁴³, uma passagem a respeito de suas lembranças da última entrevista de Ezra Pound (1885-1972) para uma jornalista norte-americana:

A jornalista fez uma pergunta. Nada. Completo silêncio do poeta [Ezra Pound]. E outra, a mesma coisa. Até que, depois de insistir umas cinco vezes, a jornalista pediu que o poeta, pelo menos, dissesse algo que pudesse servir de conselho às gerações de poetas; uma palavra que fosse. Então, como se viesse de muito longe, ouviu-se uma voz, como que cantada: *curiosity*. E só. (BARBOSA, 2002, p. 36)

A curiosidade seria suficiente para que um jovem poeta continuasse a vislumbrar, pensando ainda com Alfredo Bosi, “tons” de humanidade em meio a circunstâncias sombrias. Espécie de ferramenta subjetiva, a curiosidade nos conduz a um desejo incansável de compreender o que não compreendemos. Praticando-a, conduzimo-nos ao que Heidegger chamou “desvelamento ou verdade” (HEIDEGGER, 2010, p. 137), isto é, aos significados que o mundo sensível e todos os seus objetos animados e inanimados podem conter para o horizonte de nossa inteligência. Além disso, quando somos curiosos, buscamos identificar os detalhes de um objeto, observando as particularidades que constituem-lhe uma forma geral ou, segundo Heidegger, conquistamos o “desvelamento do sendo no todo” (*Ibid.*, p. 141), como a possibilidade de observarmos circunstâncias distintas no curso de nossa existência, por exemplo.

Nesse sentido, o trato com a obra de arte literária sugere ao pesquisador uma consciência histórica, ligada ao processo de feitura do texto investigado e ao entendimento da relação de um “eu” com seu “outro”, a partir não de movimentos dicotômicos, mas de uma série de deslocamentos que possam contribuir com uma “expansão” de exercícios interpretativos⁴⁴. Não se trata de algo fácil de ser percebido e praticado, mas de uma rede complexa de relações, uma vez que dedicar-se a um estudo de literatura exige, do investigador, um deslocamento que o coloque, como

43 “Os limites da curiosidade”. In: **Alguma crítica** (2002).

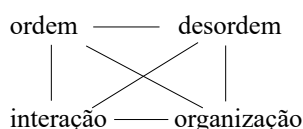
intérprete, no centro das intersecções contidas numa obra, isto é: faz-se necessária a construção de um olhar que enxergue o autor da obra também como “eu” diante de “outros”, representados por tudo o que figura no espaço do texto, em primeiro plano, mas, em segundo, pelas significações construídas a partir de análise e interpretação, como se a língua pudesse conter “[...] o germe de todas as significações possíveis” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 30).

Conhecendo uma língua, podemos “expressar um número indefinido de pensamentos ou de coisas com um número finito de signos” (*Ibid.*, p. 30), quando utilizamos nosso repertório linguístico para expressão de tudo o que construímos em nossa inteligência. Por isso é que Merleau-Ponty compara o caráter articulador de signos a uma força criadora fundamental. Em seu entendimento, uma compreensão possível para o cerne da linguagem, num indivíduo, está em sua capacidade de usar a língua, modificando-a de acordo com suas necessidades de expressão. “Nossa língua reencontra no fundo das coisas a fala que as fez” (*Ibid.*, p. 31), ou seja, só nos aventuramos a pensar sobre o que, de algum modo, faz parte de nossa inteligência, mesmo em zonas desconhecidas para nossa consciência, já que não podemos ultrapassar “nosso próprio poder de pensar” (*Ibid.*, p. 35).

Para Saussure, o signo linguístico é arbitrário⁴⁵; Merleau-Ponty, por outro lado, considera que essa arbitrariedade é aparente, sua concepção se opõe a “crenças mágicas que punham a palavra ‘sol’ no sol” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 32) porque, segundo ele, se pudéssemos alcançar os “limbos da linguagem” (*Ibid.*, p. 34), preencheríamos todas as lacunas de nossas interrogações, já que o indivíduo criado contém algo de seu criador, como um artesão que deixa marcas no objeto moldado.

A linguagem, segundo Merleau-Ponty, é o elo que pode nos conectar a uma força criadora fundamental, pois “A fala de Deus, essa linguagem anterior à linguagem que sempre supomos, não a encontramos mais nas línguas existentes, nem misturada à história e ao mundo. É o

44 A “expansão” de que falamos está ligada à discussão proposta por Edgar Morin, em **Ciência com Consciência** (1982, edição de 2010) a respeito da relação “ordem” / “desordem”, no que se refere ao nosso entendimento do universo e de uma ordem cósmica cujos movimentos de expansão constante podem ser comprovados, mas parecem imperceptíveis à nossa sensibilidade. Em lugar de um par horizontal, Morin (2010, p. 204) nos propõe uma “teia” de relações para a construção de entendimentos:



45 In: **Curso de Linguística geral**, p. 80.

verbo interior que é juiz desse verbo exterior” (*Ibid.*, p. 32). Como elemento integrante do Criador, a linguagem provém dele e, fazendo parte da criatura, promove uma união fundamental entre ambos, Criador e criatura, assim como está dito no evangelho de Jesus, segundo João (1:1): “No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”; nos “limbos” da existência, quando a vida e tudo o que ela envolve existiam apenas em potência, a linguagem, essa faculdade constituinte do gênero humano, formava um só “organismo” com o Criador. Do Verbo, isto é, de uma linguagem original, “Todas as coisas foram feitas [...], e sem ele [Verbo] nada do que foi feito se fez” (João, 1:3). Por isso, para pensarmos em “níveis” de entendimento da criatura em relação ao Criador, não podemos partir senão do conhecimento que temos de nossa própria linguagem, essa presença do Verbo, a linguagem do Criador, em nossa inteligência.

Distantes do “Princípio”, teríamos de acessar nossos pensamentos mais escondidos e de elevar nossa percepção a níveis altos, se quiséssemos vislumbrar uma linguagem por “trás” da linguagem que conhecemos. Merleau-Ponty, apesar de ter pensado a respeito de tal possibilidade, sabia que o alcance de uma voz fundamental continua sendo, para os seres racionais, um “fantasma”. Assim, o que mais nos aproximaria de uma força criadora original seria, para ele, nossa relação com o outro, uma vez que “eu” e “outro”, enquanto criaturas, receberam “marcas” de seu criador, mas não podem, isoladamente, construir seus opostos, isto é, não há um “eu-outro” feito de “eu”, assim como não há um “outro-outro”, feito de “outro” ou, dizendo ainda de modo distinto, não posso sair de mim e olhar para mim, não pode “*haver para mim uma imagem de mim*” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 220, grifos do autor). É necessário que “eu” e “outro” se aproximem e se permitam re-conhecer, mutuamente, os traços de seu criador naquilo que são e no modo como pensam.

Todavia, quando permanecem isolados em seus próprios entendimentos, “eu” e “outro” apenas se veem e se percebem. É necessário mais que isso, os dois precisam interligar-se, identificar-se, para que, dessa necessidade, possa nascer o diálogo, esse instante de união em que “eu” acontece para “outro” e, então, os dois se reconhecem em visões compartilhadas. Por isso, negar-se ao diálogo constitui um prejuízo em nossa percepção não apenas do outro, mas de nós mesmos, já que só nos conhecemos pelos olhos daqueles que nos veem.

Ademais, através do diálogo, lidamos mais claramente com nossas percepções, pois, se tudo o que chega ao nosso entendimento passa pelo modo como percebemos algo, corremos o risco de imaginar situações ou posturas que não condizem com as intenções do outro. Quando dialogamos, “a fala do outro vem tocar em nós nossas significações, e nossa fala vai, como o

atestam as respostas, tocar nele suas significações” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 228), ou seja, acessamos o que o outro nos oferece, em forma de expressão e de fala, e construímos de modo lúcido uma compreensão do que nos cerca e das relações que podemos construir, conscientes de que não fugiremos ao encontro do que está fora de nós, pois estamos ligados a uma “estranha filiação que faz do outro, para sempre, [nosso] segundo” (*Ibid.*, p. 221).

A propósito da citação de Alfredo Bosi que abre esta discussão, compreendemos melhor de que maneira um escritor ou poeta é capaz de divisar “sombra” e “gente”, isto é, de reconhecer o humano e de lidar com seus aspectos em composições literárias. Trata-se de uma percepção do outro, recriada artisticamente numa obra literária, com personagens e situações capazes de serem integradas não apenas às circunstâncias de um indivíduo específico, mas ao gênero humano, em sua diversidade.

A leitura de textos literários nos mostra não uma possibilidade de existir ou um dos “lados” de alguém, mas vários e diversos modos de ser. Uma obra, em literatura, pode conter diferenças situacionais, humanas, relacionais, que orientam os cursos de nossa própria vida e, embora caiba a nós mesmos a decisão de aceitar ou de negar uma diferença em relação às identidades que conhecemos, Merleu-Ponty nos lembra que só podemos reconhecer aquilo que já faz parte de nossa própria natureza, ou seja, só terei acesso “a ela [a diferença] por aquele de seus ‘lados’ que já faz parte de minha experiência” (*Ibid.*, p. 232).

Além disso, com a leitura literária, nosso olhar alcança uma percepção mais abrangente da diversidade que integra individualidades: “se o livro me ensina realmente alguma coisa, se o outro é realmente um outro, é preciso que num certo momento eu fique surpreso, desorientado, e que nos encontremos [eu e outro], não mais no que temos de semelhante, mas no que temos de diferente” (*Ibid.*, p. 232). Não se trata, portanto, de buscar origens desconhecidas ou de alcançar entendimentos metafísicos, quando pensamos no espaço de nossa inteligência, mas de perceber diferenças como partes de uma identidade comum às pessoas; isto pode ser observado na escrita de um texto literário, pois

O escritor feliz e o homem falante não têm tanta ou pouca consciência. Eles não se perguntam, antes de falar, se a fala é possível, não se detêm na paixão da linguagem que é ser obrigada a não dizer tudo se queremos dizer alguma coisa. Eles se colocam com felicidade à sombra dessa grande árvore, continuam em voz alta o monólogo interior, seu pensamento germina em fala, são compreendidos sem que busquem sê-lo, fazem-se outros ao dizerem o que têm de mais próprio. Estão realmente neles mesmos, não se sentem exilados dos outros e, por estarem plenamente convencidos que o que lhes parece evidente é verdadeiro, dizem-no simplesmente, atravessam as pontes de neve sem ver como são frágeis, usam até o fim esse poder extraordinário que é dado a cada consciência, se ela se crê coextensiva ao verdadeiro, de convencer os outros e de entrar em seu reduto. Cada um, num certo sentido, é para si a totalidade do mundo e, por uma graça de Estado, é quando se

convence disso que isso se torna verdadeiro: pois então ele fala e os outros o compreendem – e a totalidade privada fraterniza com a totalidade social. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 236)

O escritor ou poeta é, ao mesmo tempo, o homem que lida com aspectos da linguagem literária e o indivíduo comum, sem nenhum tipo de característica “divina”. Os dois fazem parte de um único gênero, o humano; não há uma potencialidade mística pertencente ao escritor ou ao poeta, o que eles têm, em nossa concepção, é curiosidade, insistência do olhar voltado para circunstâncias e diferenças subjetivas possíveis. A força de sua visão consiste no ato de pensar, através da escrita, no humano circunstancializado, isto é, no indivíduo envolvido em sua existência e nas particularidades de sua subjetividade. A prática desse exercício escritural realiza, junto com a leitura em potencial de uma obra, o que Merleau-Ponty chamou de fraternidade entre as totalidades privada (de quem escreve) e social (de quem lê).

Um aprofundamento para essa discussão pode ser alcançado a partir de um ensaio de Paul Valéry, chamado “Colóquio dentro de um ser”⁴⁶. Lendo-o, somos integrados ao ritmo de uma inteligência em conflito, dividida no âmbito de suas próprias dúvidas, como se estivéssemos diante de um colóquio que é, também, monólogo, uma espécie de “monólogo”, em nosso entendimento.

Valéry nos apresenta a um ser que fala consigo mesmo como se estivesse conversando com outro, em sequências conflitivas claramente divididas entre poder executar uma ação e não poder. As vozes se diferenciam pelos enunciadores “A” e “B”, nesta ordem. O primeiro exige práticas que o segundo se diz incapaz de realizar, ao mesmo tempo em que uma vontade de compreensão filosófica do mundo é evocada pelos dois. Vejamos a fala inicial de “A”:

– Vamos... Sai do instante... Compõe teus poderes... Desentranha quem és da lama viva que jaz, em forma de homem abandonado e abatido, na desordem dos lençóis de teu peito... Renasce! É tempo. A noite se decompõe. Perde rapidamente as estrelas, e o veneno do dia que vem a penetra. A luz se insinua na substância profunda das trevas, corrompendo sua solene unidade. Como produtos dessa corrupção, vemos aparecer, aqui e ali, esboços de coisas, os primeiros sintomas dos objetos e dos seres que vão exigir de ti respostas e atos... (VALÉRY, 1996, p. 105)

Consideramos que “A” e “B” se mostram como duas possibilidades reflexivas, situadas na inteligência de alguém e, uma vez destacadas, como o foram no texto de Valéry, adquirem carga de concretude suficiente para despertar, em quem lê, curiosidades em relação às potencialidades de pensamento num único indivíduo.

46 In: **A alma e a dança e outros diálogos** (1921), edição de 1996.

O chamado de “A” nos parece uma convocação para que “B” se desloque de onde está e vá ao seu encontro – esse chamado/convocação constitui o que consideramos o mote do diálogo, isto é, seu “fio” provocador. Acreditamos que “A” só pode convidar “B” para onde ele já esteja, hipótese observada a partir de: “– Vamos... Sai do instante... [...] Renasce! É tempo.” O lugar de “B” é o do instante, da circunstancialidade, enquanto o de “A” é outro, próximo à “substância profunda das trevas”, vislumbradas por quem procura exceder os limites da racionalidade. “A” compreende as “trevas” como unidade harmônica, espaço de liberdade para a inteligência e de integração subjetiva à origem que dá forma à natureza. Nessa unidade trevosa, a luz do instante, das circunstâncias, pode corromper o olhar de quem a observa, pois não se deve, segundo “A”, vislumbrar as “trevas” estando preso à luz dos instantes.

Todavia, enquanto “A” procura se esvaziar de instantes, “B” permanece vinculado a eles, incapaz de abandoná-los: “– Piedade! Não consigo. Não pedes nada menos que o impossível! O peso do meu corpo é o de toda a terra que está abaixo de mim. Como queres que eu me levante, que erga ao mesmo tempo todo o ser e todo o não-ser que estão intimamente confundidos em mim?” (VALÉRY, 1996, p. 105-106). “B” está integrado à terra que sustém seu corpo e a força gravitacional se mostra mais forte que os chamados de “A”.

No espaço de uma única inteligência, identificamos uma oposição clara entre querer desvencilhar-se de uma zona de percepção sensível, a fim de vislumbrar um lugar metafísico, e não sentir-se capaz de fazê-lo. Sentimos como se fosse provável que “A” e “B” integrassem um indivíduo, cuja inteligência, tendo alcançado graus mais elevados de entendimento, pudesse retirar “camadas” de suas próprias dúvidas, para alcançar uma última, espécie de limiar, separando o que “B” chamou “ser” e “não-ser”.

Essa relação conflituosa no plano de uma única inteligência tem sido tema de interesse continuado no mundo ocidental. O poeta português Francisco Sá de Miranda (1481-1558) escreveu um poema curto, chamado “Comigo me desavim”, cuja leitura também nos mostra uma consciência em conflito:

1. Comigo me desavim,
No extremo som do perigo;
Não posso aturar comigo
Nem posso fugir de mim.

2. Com dôr da gente fugia
Antes que essa assi crecesse;
Agora ja fugiria
De mim se de mim pudesse.
Que meo espero ou que fim
Do vão trabalho que sigo

Se trago a mim comigo,
 Tamanho imigo de mim?
 (sic)
 (SÁ DE MIRANDA, 1885, p. 175)

Desavir-se consigo mesmo e, ainda assim, lidar com a impossibilidade de uma separação, sugerir a existência de um desenlace com força para afastar uma inteligência de suas próprias dúvidas – eis um conflito com raiz semelhante à que se instaura nas questões de “A” e “B”.

Em outra fala de “B”, o sentimento de incapacidade em relação ao desprendimento do instante parece intensificar-se:

– Mas eu te digo que sou impossibilidade... Julgas que uma pedra possa modificar-se em si mesma por si mesma, de tal modo que encontre em si o modo de romper com o chão e saltar prodigiosamente para o alto?... Escuta! Deixa-me. Estou como que ausente em minha presença, mal me sinto quase presente em minha ausência. Não há elos entre o que vê, o que quer, o que dura, o que muda, o que sabe e o que faria... Não distingo quem eu fui, quem eu sou, quem posso ser... Algoz que tu és, obrigas-me a te responder, e acho isso tão penoso que sinto chegarem-me aos olhos lágrimas de impotência e de recusa... (VALÉRY, 1996, p. 106)

Comparar-se a uma pedra significa reconhecer, em si, o lugar do ser criado, isto é, do ser gerado a partir de um criador em potencial. A pedra não pode modificar a formação de sua natureza, ela não age sobre si mesma e, quando identificamos diferenças em seu aspecto, sabemos que foram ocasionadas por fatores externos, decorrentes de sol e chuva, por exemplo. Nesse sentido, o ser criado não tem elementos para acessar o que está fora dos limites de sua compreensão lógica e, exatamente por isso, “B” se mostra incapaz de realizar o pedido de “A” – ele não pode “sair do instante”. “A”, por sua vez, embora pareça estar num intervalo que o separa de “B”, sabe que não há como seguir adiante sem ter, junto a si, seu oposto, já que os dois habitam a mesma inteligência e, por essa razão, continua insistindo com “B” em uma saída do “instante”.

“B” é cheio de dúvidas, não reconhecemos clareza em sua observação das coisas ou mesmo na percepção de seus próprios sentimentos. Para ele, “A” se mostra como o algoz com quem divide a mesma inteligência e que, por isso, não cansa de tentar convencê-lo a sair de seu entendimento circunstancial da vida, chamando-o de fraco por não conseguir fazê-lo: “Chama à ordem, reúne todas essas pequenas forças não-orientadas que se dispersam em tua fadiga. Tua fraqueza nada mais é que a confusão de todas elas” (*Ibid.*, p. 106-107). Desordenadas, as potencialidades de ação, em “B”, são as responsáveis por seu fracasso, de acordo com “A”. Uma vez organizadas, poderiam dar uma forma mais clara às “diversas partes do tempo complexo” (*Ibid.*, p. 107), apreendido por “B”.

O conflito entre “A” e “B” dá curso ao Colóquio. O leitor parece dividido entre o pedido de “A” e a incapacidade de “B”. Ao mesmo tempo em que vislumbra esse lugar de “trevas” em harmonia, almejado por “A”, sabe que a mente humana não pode alcançá-lo sem prejuízo de seu funcionamento, a propósito dos receios de “B”.

Nessa perspectiva, ficamos surpresos quando “B” se lança, convicto de seu lugar, em relação a “A”: “– De pé... Estou de pé. Bato com o calcanhar descalço a realidade do mundo sensível” (VALÉRY, 1996, p. 112). Surpreendemo-nos porque vemos que “B” não se convenceu de que era preciso sair de suas circunstâncias para organizar a complexidade de sua percepção; ao contrário disso, ele concluiu que voltar-se para elas (suas circunstâncias) também poderia trazer pontos de reflexão esclarecedores para suas dúvidas. Essa reação de “B” é inspiradora e, ao mesmo tempo, necessária para o desenvolvimento das inquietações de “A”, cuja última fala diz o seguinte: “– Atenção! Fico encantado de te ver tão diferente daquele que com tantos esforços arranquei do estado de vida confusa. Aprecio verdadeiramente tua metamorfose. Nada eras, e farás tudo! Mas toma cuidado... Não abuse desse vigor. A noite existe. Sempre vem”. (*Ibid.*, p. 114)

A “noite” referida por “A” compreende uma possibilidade de incertezas e fraquezas para “B” que, apesar de ter insistido na força de seu entendimento em relação à necessidade de manter-se unido às circunstâncias que o envolvem, sabe que uma inteligência ativa não está em harmonia permanente com suas próprias dúvidas. Por isso é que “B” se mostra como ser complexo, isto é, multifacetado, repleto de sentimentos e de potencialidades:

Mas por enquanto, amigo, olha como este punho é firme. Bate na mesa. A mesma força está em meu coração, que é maciço como ele, e bate em cheio o tempo de meu poder! Eu sou medida e desmedida, rigor e ternura, desejo e desdém: eu me consumo e me acumulo: eu me amo e me odeio, e sinto-me, da testa à ponta dos pés, aceitando-me tal como sou, como eu for, respondendo com todo meu ser à questão mais simples do mundo: *Que pode um homem?* (VALÉRY, 1996, p. 114-115, grifos do autor)

Assim, o diálogo conflituoso entre “A” e “B” conflui para uma compreensão aprofundada de “B”, em relação aos limites de seu entendimento e, uma vez que “A” também faz parte de “B”, a harmonia se estabelece entre os dois, não porque tenham acessado “trevas” para além da razão, mas por terem concentrado reflexões numa questão, aparentemente, simples (“Que pode um homem?”), observando-lhe as possibilidades de reflexão. Voltados para ela, se mostraram conscientes de que a complexidade capaz de unir opostos, mesmo quando integrantes de uma única subjetividade, é força que ensina um sujeito a voltar olhos para si, a fim de compreender os

conflitos de sua inteligência e de sua condição circunstancial, sem que haja necessidade de forçar uma partida para regiões desconhecidas em sua mente, em busca de compreensões metafísicas.

Aprendemos, então, com Valéry, que o alcance de um plano puramente metafísico continua sendo uma impossibilidade para nossa inteligência. “Que pode um homem?” é questão fundadora para uma série de outras, ligadas à vida humana, em suas diferenças. Estas, Jean-Paul Sartre (1905-1980) as pensou a partir de um comprometimento do escritor com o tempo de suas próprias circunstâncias, o que não significa a composição de ficção panfletária ou partidária, mas uma consciência de que o ato de escrever compõe um ciclo, cuja realização exige a participação de um leitor. Nesse sentido,

Não é verdade que o escritor escreva para si mesmo: seria o pior fracasso; projetar as próprias emoções no papel resultaria, quando muito, em dar-lhe um prolongamento enlanguescido. O criador é apenas um prolongamento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto *objeto* jamais viria à luz: só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero. (SARTRE, 2015, p. 41, grifo do autor)

A escrita de si para si não se realizaria em sentido, uma vez que o processo de criação ficcional é consciente e, por isso mesmo, todas as personagens e situações são pensadas e o escritor é o responsável por colocá-las no espaço de um texto. Ao ler suas próprias composições, o escritor ou poeta não fará nenhuma descoberta, ele conhece tudo o que está dito, o que não passará ao leitor que, ao ler, projetará expectativas, afirmará ou negará algumas hipóteses em relação ao texto lido. Portanto, na medida em que “a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, [...] toda obra literária é um apelo” (*Ibid.*, p. 44).

Um “apelo”, neste caso, é um chamamento, não do escritor, mas com origem na obra de arte literária, para que o leitor a enfrente em leitura(s) e construa significados ao ler. Apelar ao leitor compreende uma consciência não apenas histórica de um contexto em torno da obra, mas de situações e projeções nas quais o gênero humano se destaque, de modo que mesmo uma ficção situada em geografia desconhecida para o leitor tenha força de significação em suas leituras. Portanto,

[...] o traço específico do ficcionista não é a capacidade de organizar enredos, nem a de retratar personagens. Nem mesmo a de conhecer uma estrutura; [mas sim] a capacidade de introduzir em sua obra o mundo sensível, a realidade concreta, o osso do universo, de tal modo que as coisas incorporadas à obra sustentem-na sem estorvarem, sem que nos apercebamos de sua presença voraz e dominadora. (LINS, 1974, p. 57)

Não é a cópia de uma circunstância ou a defesa incisiva de uma corrente de pensamento que atribui à obra de arte literária um valor relacional com o mundo sensível. Para alcançar o “osso do universo”, essa visão mais profunda que, através da ficção, podemos construir do universo e do humano, é preciso o desenvolvimento de uma consciência circunstancial, cultural e histórica, realizada numa obra, a fim de que, vislumbrado o “osso”, seja possível, ao escritor ou poeta, cobri-lo a estrutura com a linguagem da ficção.

Na obra de João Cabral de Melo Neto, o “osso” do real ganha espessura nas imagens que o poeta construiu a partir do rio Capibaribe, localizado no Recife, e de suas paisagens possíveis. Vejamos, então, nas seções que seguem, como a realização ficcional do aspecto sensível pode ser observada e interpretada a partir da obra de João Cabral de Melo Neto.

Espessuras para uma ausência dupla

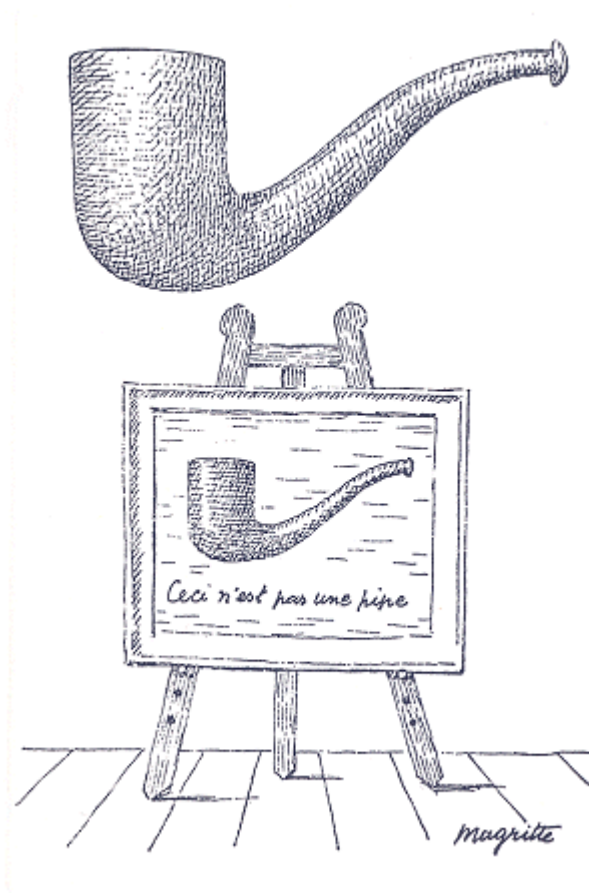
[...] distinto de meus julgamentos, igualmente distanciado de todas as palavras e de todas as formas, separado de meu nome, despojado de minha história, não sou senão poder e silêncio, não faço parte do que é iluminado pelo sol, e minhas trevas não me pertencem. [...] Ó momento, fora de ti não sou mais que detalhes, não sou mais que um fragmento daquilo que posso, fora de ti não sou mais que *eu!*

(Paul Valéry, **Alfabeto**, grifo do autor)

Ao escrever, um escritor ou poeta se instala na superfície do mundo sensível, suas palavras ficam “[...] de tal forma na pele do mundo, como o mundo visível fica na superfície [de sua] pele” (TSVETÁEVA, 2017, p. 95). Essa afirmação é o mote da discussão iniciada deste ponto em diante. Sua composição é, aparentemente, simples: um sujeito (escritor/poeta) está situado num ambiente (o mundo sensível), quando se lança para uma relação com um objeto (palavras); todavia, sem que pudéssemos perceber à primeira vista, damos-nos conta de que a presença do termo “pele” eleva a simplicidade da afirmação a um nível crítico, pois sujeito, ambiente e objeto se aproximam tão profundamente que é difícil dissociá-los. As palavras estão na “pele” do mundo e este, por sua vez, constitui a “pele” do escritor ou poeta.

Nesse caso, o objeto “palavras” é o responsável pelas dificuldades de nossa compreensão acerca da união entre os signos: ao mesmo tempo em que as palavras integram o escritor ou poeta à sensibilidade de circunstâncias, elas contêm referências dessa sensibilidade em sua composição. Estamos no âmbito de uma ligação entre um aspecto sensível e um signo linguístico e/ou um ícone imagético, que pode ser pensada com a observação da tela “Les Deux mystères” (1966)⁴⁷, de René Magritte (1898-1967):

Figura 3 – Les Deux mystères



Fonte: FOUCAULT, **Isto não é um cachimbo**.

Uma vez que as palavras unem-se ao mundo sensível de um escritor ou poeta, o investigador deve encontrar uma expressão capaz, não de explicar as formas possíveis a essa união, mas de refletir sobre ela. Imagens do cachimbo não aprisionam sua força representacional, sua presença no âmbito das potências imaginativas de alguém. Todas as vezes em que pensarmos na

47 Os Dois mistérios (tradução nossa). In: FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo** (2014, p. 13).

referência primordial para o cachimbo que Magritte pintou e que ele próprio negou, fracassaremos – está na apresentação deste capítulo: Merleau-Ponty cogita a possibilidade remota de conhecermos os “limbos” da linguagem. Nesses limbos, haveria um cachimbo primordial, fora dele (e estamos fora dele), não há.

A criação ficcional está localizada, então, num lugar entre. Um lugar entre a impossibilidade de conhecer o “cachimbo” primeiro e a procura pelas diversas formas de recriá-lo, pois “Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença” (FOUCAULT, 2014, p. 39). Isto é: há um consenso, numa determinada cultura, no que se refere a imagens para um objeto e, por isso, quando vemos a representação de algo, entendemos do que se trata, mas, em contrapartida, as construções que fazemos em nossa inteligência a partir do que percebemos, constituem diferenças. No plano das diferenças, está o trabalho do escritor ou poeta, por quem a palavra escrita pode ser organizada e re-organizada de modos diversos a fim de que pensamentos se realizem em palavras, ficcionalmente.

Em muitas ocasiões, o escritor argentino Jorge Luis Borges se manteve nesse lugar “entre” no que se refere ao seu processo criativo. Dizemos isso porque, em decorrência da visão que aos poucos perdia, Borges precisou de auxílio para a escrita, sobretudo de poemas. Depois de construir mentalmente períodos inteiros, ele os ditava e pedia que alguém os transcrevesse. Algumas dessas experiências foram reunidas em livro por Alberto Manguel (1948 –), cujo tom memorialista insere o leitor em momentos de sua convivência com Borges, já cego, entre 1964 e 1968⁴⁸. Em certa passagem, quando Manguel rememora uma conversa entre os dois, lemos o seguinte:

“Pode anotar isso?” Ele está se referindo às palavras que acabou de compor e decorar. Ele dita uma por uma, entoando as cadências que ama e indicando os sinais de pontuação. Recita o novo poema verso a verso, sem seguir o sentido até a estrofe seguinte, mas parando no fim de cada verso. Então pede que leiam para ele, uma, duas, cinco vezes. Ele se desculpa pelo pedido, mas depois pede outra vez, escutando as palavras, visivelmente revirando-as na cabeça. Em seguida, acrescenta uma frase e mais outra. O poema ou parágrafo (pois às vezes ele se arisca a escrever prosa novamente) toma forma no papel, assim como aconteceu na sua imaginação. (MANGUEL, 2018, p. 18, grifos do autor)

Todo o trabalho de construção e organização da escrita, Borges o fazia, nessas circunstâncias, mentalmente, lançando-se, inclusive, aos períodos mais longos do texto em prosa. Ele não podia ler porque não enxergava as palavras, tampouco podia escrever, mas, ainda assim,

48 “Por vários anos, de 1964 a 1968, tive a sorte de estar entre os muitos que leram para Jorge Luis Borges. Depois do colégio, eu trabalhava na Pygmalion, uma livraria anglo-germânica em Buenos Aires, da qual Borges era cliente assíduo. [...] Um dia, após escolher alguns títulos, ele me convidou para visitá-lo e ler para ele à noite.” (MANGUEL, 2018, p. 13-14)

continuava pensando nelas, nas composições textuais que poderia fazer. Quando aproximamos esse exemplo à negação que Magritte estabeleceu em relação ao cachimbo desenhado em sua tela, comparando-o à imagem de outro cachimbo, fora da tela, a ausência das imagens primordiais parece mais clara ao nosso olhar; ainda que “Les Deux mustères” contivesse outras representações de cachimbos, nenhuma delas guardaria uma essência capaz de estabelecer finalmente um significante e um significado de “cachimbo”. Magritte realizou em imagem a incapacidade que a inteligência humana tem de alcançar arquétipos, de cujo alcance só nos aproximamos através de simulacros.

Borges, embora não pudesse enxergar palavras num papel, não deixou de lidar com simulacros; a diferença, em nosso ponto de vista, é que, em seus exercícios de escrita mental, a ausência da visão voltava-lhe a inteligência para uma busca continuada de arquétipos, enquanto a composição imagética de Magritte expressou uma impossibilidade de apreendê-los, uma vez que a obra de arte se mantém num lugar “entre” porque lida com a linguagem, e esta, por sua vez, se movimenta continuamente entre arquétipos e simulacros.

Nesse sentido, como observador e intérprete, o investigador deve almejar, segundo Marina Tzvetáeva (1892-1941), “a última instância da interpretação dos sonhos. A penúltima” (TZVETÁEVA, 2017, p. 75), o que não significa uma procura pelos “limbos” já referidos, mas uma vontade profunda de entender relações, sejam elas entre signos e pensamentos ou entre estes e imagens. O olhar do crítico há de voltar-se, então, para a compreensão dos intervalos que se estabelecem entre uma palavra, suas representações, significações e relações. Seu propósito não é apontar possíveis intenções autorais numa obra, mas ser capaz de pensar os mistérios que unem significados e imagens, numa obra lida.

Estamos, mais uma vez, no âmbito do que temos discutido a propósito de Paul Valéry, a partir de olhares e pensamentos “ingênuos”, isto é, de olhares que gostariam de ver alguma coisa indefinidamente pela primeira vez, como se diante de enigmas, desvendando segredos, desconfiando de obviedades. A ingenuidade, nesta perspectiva, constitui um olhar necessário ao investigador, o qual, segundo Valéry, faz as “Perguntas da criança que é o filósofo” (VALÉRY, 2016, p. 21), pois os que sentem necessidade de questionar a si e ao mundo que os cerca perdem “a majestade do tigre resignado a ser magnificamente aquilo que é, do jeito que é, quem quer que seja, ou a simplicidade e a impessoalidade do carneiro em seu rebanho” (*Ibid.*, p. 21).

Perder uma “majestade” resignada ou a “impessoalidade” de pertencer a um conjunto de seres semelhantes pode significar uma escolha pelo lugar das incertezas, da desconfiança de respostas fixas, da recordação continuada de que não é tão simples, para um ser racional, aprender

uma língua e sua representação, em palavras e imagens, da infinidade de elementos constituintes do que conhecemos como passado, presente e projetamos como futuro.

Aprendemos, com Paulo Freire (1921-1997), um exercício que nos ajuda a pensar sobre esses movimentos diante do que vemos e lemos; falando sobre a importância da leitura, ele diz o seguinte: [o ato de ler] “não se esgota na decodificação pura da palavra escrita ou da linguagem escrita, mas se antecipa e se alonga na inteligência do mundo. A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele” (FREIRE, 2005, p. 11).

Na primeira infância, quando aprendemos a falar, nosso conhecimento do que nos cerca é anterior ao aprendizado de leitura e escrita de palavras. Se alguém nos pergunta o que é uma casa, por exemplo, poderemos responder que é o lugar onde moramos. Ainda não sabemos como escrever o verbo “morar”, mas conhecemos um de seus significados possíveis; provavelmente o aprendemos com outras pessoas, responsáveis por nós e, aos poucos, fomos nos familiarizando com ele. O mesmo acontece com uma percepção individual: antes de sabermos nos referir a nós mesmos em primeira pessoa (“eu faço”, “eu falo”), utilizamos a terceira, chamamo-nos de “ele” ou “ela” e, só um pouco depois, entendemos que, para falar de si, uma pessoa deve utilizar o pronome “eu”.

Mais tarde, quando chega o momento de começar a conhecer as letras, de juntá-las para formar palavras que, inicialmente, originarão o nosso nome, um novo obstáculo se interpõe: temos dificuldade para entender que uma letra tem um som e duas formas, uma minúscula e outra, maiúscula, que devem ser representadas por escrito. Ao enfrentar esse processo de aprendizagem, não temos mais que cinco ou seis anos de idade e é difícil organizarmos significados e representações em nossa mente infantil.

Na medida em que seguimos o curso de uma alfabetização, aprendendo a ler e a escrever, vamos conhecendo uma série de combinações que organizam palavras e períodos inteiros, associando-os a tudo o que vemos em nossa vida cotidiana. Poderemos chegar a um momento em que a relação entre palavras e objetos seja tão natural para o nosso entendimento, que não lembraremos das primeiras dificuldades que tivemos com as letras e suas possibilidades representativas e significativas. Diante do quadro de Magritte, somos lançados para uma questão em torno dessa naturalidade aparente: não é tão simples, ao longo de nossa formação, aprender a relacionar palavras e objetos.

O livro que João Cabral de Melo Neto escreveu em 1950 pode fomentar uma discussão dessa natureza. **O Cão sem Plumas**⁴⁹, um poema longo, retira o leitor de zonas de interpretação confortáveis porque, da imagem que construímos a partir do título, consideramos situações linguísticas variadas. Perguntamo-nos, sobretudo, a respeito do artigo definido “o”, determinante de “cão”, e da preposição “sem”. O artigo definido poderia não fazer parte da imagem ou, então, ser substituído por outro, indefinido (cão sem plumas/um cão sem plumas); do mesmo modo, o uso de preposição essencial distinta acarretaria modificações (o cão com plumas/o cão sob plumas, para ficarmos em dois exemplos). Sabemos que a imagem é: “o cão sem plumas”; está formulada e dá título ao poema, mas nosso olhar ingênuo nos permite um contínuo “desmembramento” dessa imagem, a fim de observarmos seus “lados”, como se tivéssemos um objeto nas mãos e, por relação, isto é, porque lemos “o cão” e não “um cão”, possamos olhá-la com curiosidade renovada.

Nesse sentido, compreendemos que, antes de lermos “o cão sem plumas”, temos duas imagens anteriormente construídas em nossa inteligência, uma de “cão” e outra de “plumas”, ou seja, antes de ler a combinação definitiva, nossa “leitura de mundo” tem, em seu repertório, dois significados para as duas imagens, separadamente; entretanto, diante de “o cão sem plumas”, a “leitura de mundo” se une à “leitura da palavra” e o alongamento freiriano é realizado em nossa inteligência, uma vez que um cão, do modo como pensamos nele, é modificado a partir de duas ausências (“sem” / “plumas”), “sem” marca o que ele não tem e “plumas”, o que já não era seu. Não ter o que já não era seu: eis uma interpretação que fazemos a partir do título.

No final da década de 1940, João Cabral de Melo Neto tomou conhecimento de que a expectativa de vida na Índia era superior à do Recife, à época. Lendo um de seus depoimentos, percebemos a relação entre esse fato e a escrita de **O Cão sem Plumas**: “Este livro nasceu do choque emocional que experimentei diante de uma estatística publicada em *O Observador Econômico e Financeiro*. Nela, soube que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos, enquanto que na Índia era de 29. Nunca tinha suposto algo parecido” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 104). E ainda: “[...] resolvi dar meia-volta e enfrentar esse monstro: o assunto, o tema. *O cão sem plumas* foi a consequência” (*Ibid.*, p. 104).

O Cão sem Plumas abre uma nova perspectiva para a obra cabralina; nos livros anteriores, acompanhamos os conflitos de uma voz poética com a palavra escrita. A partir deste, as preocupações formais continuam a fazer parte do horizonte composicional do poeta, mas há, de

49 In: MELO NETO, João Cabral de. **Poesia Completa e Prosa**. 2007, p. 79

modo enfático, o enfrentamento do que ele chamou de “assunto”, “tema”, em referência à situação de pobreza instaurada em Pernambuco, sobretudo no Recife, cuja influência em seu processo criativo começamos a notar mais clara e repetidamente a partir de 1950.

Em carta⁵⁰ a Manuel Bandeira (1986-1968), João Cabral comentou a escrita e a relação do poema com os livros publicados até então: “Ando com muita preguiça e lentidão trabalhando num poema sobre o nosso Capibaribe. A coisa é lenta porque estou tentando cortar com ela muitas amarras com minha passada literatura gagá e torre-de-marfim” (MELO NETO *apud* SÜSSEKIND, 2001, p. 114).

Embora não concordemos com as expressões utilizadas por João Cabral, é relevante que observemos sua consciência em relação à diferença que **O Cão sem Plumas** poderia trazer ao curso de sua obra. Além disso, a lentidão constatada por ele mesmo é sinal de que a mudança vislumbrada com a feitura do poema não significava um modo mais “fácil” de escrever poemas, por exemplo.

As duas primeiras partes de **O Cão sem Plumas** contêm descrições da paisagem, desde o rio Capibaribe – no Recife, onde João Cabral nasceu em 1920⁵¹, os rios Capibaribe e Beberibe se encontram para desaguar no mar –. Situados à primeira paisagem, conhecemos a relação da cidade (o Recife) com o rio (o Capibaribe):

A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta
por uma espada

O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.
(MELO NETO, 2007, p. 81)

50 Carta escrita em dezembro de 1949. In: **Correspondências**. Org. Flora Süssekind.

51 “Meu pai era dono do engenho do Poço [Poço do Aleixo, São Lourenço da Mata – PE], mas meu avô Virgínio não deixava filha dar à luz no interior. Neto dele nascia no quarto nobre de sua casa. Minha mãe, quando sentiu as primeiras dores do parto, veio para o Recife” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 45).

Numa sequência de imagens com predicacões negativas, a voz poética nos mostra mais que uma paisagem possível ao Capibaribe; “o cão sem plumas” pode significar um estado de vida, uma conjuntura comum a pessoas e a uma cidade em situação de desamparo. As imagens ligadas ao rio não são fixas (“O rio ora lembrava/ a língua mansa de um cão/ ora o ventre triste de um cão”), mas, quando mudam, permanecem no mesmo estado de falta, uma vez que, assim como um “cão sem plumas”, o rio “era” cheio de ausências.

Nas referências a ele, não encontramos o verbo “estar” (o rio estava), não somos observadores de águas temporariamente poluídas ou nas quais pode-se ou não navegar, como se estivéssemos diante de algumas presenças que, por escolha, estivessem ausentes; o rio de **O Cão sem Plum**as tem, presente, a ausência e a voz poética observa-lhe tão atentamente o curso que parece enxergar, nele, um “esqueleto” que, se existisse em possibilidade, também estaria ausente.

Sabemos que nem sempre o rio Capibaribe representou, para a vida cotidiana do Recife, um espaço de sofrimento; segundo Gilberto Freyre (1900-1987), “Pouco depois do meado do século XVI já se falava na gente da ‘Várzea do Capibaribe’, como de um verdadeiro nervo da população colonial” (FREYRE, 1989, p. 57).

Para o sociólogo, a falência do rio é consequência, sobretudo, da prática monocultora intensa da cana-de-açúcar, já que “O monocultor rico do Nordeste fez das águas dos rios um mictório. Um mictório das caldas fedorentas de suas urinas. E as caldas matam os peixes. Envenenam as pescadas. Emporcalham as margens” (*Ibid.*, p. 64). E ele ainda acrescenta: “Pouca gente acredita que o passado dos rios do Nordeste tenha sido tão bonito e tão ligado à nossa vida sentimental. Mas foi” (*Ibid.*, p. 65).

Por isso, o investigador não pode ignorar a possibilidade de uma situação anterior para o rio Capibaribe, distinta da que está realizada em **O Cão sem Plum**as, considerando que suas águas não foram, desde o nascimento, repletas de sujeira e de morte. Abaixo, temos uma fotografia⁵² de casas pernambucanas construídas de frente para o rio⁵³:

52 Fotografia sem data, integrante do acervo da Vila Digital/Fundação Joaquim Nabuco (Recife). Foi disponibilizada em consulta ao acervo da Fundação em 11/07/2017.

53 Em crítica ao desprezo das famílias mais ricas pelo rio, escreve Gilberto Freyre: “As casas já não dão a frente para a água dos rios: dão-lhe as costas com nojo. Dão-lhe o traseiro com desdém. [...] [as pessoas] já não tomam banho de rio: só banho de mar” (FREYRE, 1989, p. 64).

Figura 4 – Fotografia (FUNDAJ)



Fonte: Vila Digital, Fundação Joaquim Nabuco.

Além dessa fotografia, é relevante para nossa compreensão do rio descrito pela voz poética, que vejamos duas outras⁵⁴, do início do século XX, a fim de que possamos observar uma paisagem mais afastada do círculo urbano e de sua força industrializadora, em comparação com outra, já no centro do Recife, quando o Capibaribe encontra o mar.

Observando as imagens, temos, também, uma ilustração para a posição de Gilberto Freyre, segundo a qual “[...] não se compreende o Recife desquitado da água que lhe vem distinguindo a fisionomia: a água do Capibaribe; a água do Beberibe; a água do mar; a água do açude de Apipucos” (FREYRE, 2013, p. 78). Vejamos:

54 Imagens da Vila Digital (FUNDAJ), obtidas em 11/07/2017.

Figura 5 – Fotografia (FUNDAJ)



Fonte: Vila Digital, Fundação Joaquim Nabuco.

Figura 6 – Fotografia (FUNDAJ)



Fonte: Vila Digital, Fundação Joaquim Nabuco.

As casas que, depois de poluídos os rios, foram construídas de costas para eles, são um ponto de reflexão para a voz poética de **O Cão sem Plumas**. Falando sobre elas, a voz abre e fecha parênteses que, textualmente, comprovam o tom reflexivo que observamos: “(É nelas/ mas de costas para o rio,/ que ‘as grandes famílias espirituais’ da cidade/ chocam ovos gordos/ de sua prosa./ Na paz redonda das cozinhas,/ ei-las a revolver viciosamente/ seus caldeirões/ de preguiça viscosa.)” (MELO NETO, 2007, p. 83).

De “preguiça viscosa” não sofriam os homens que, na segunda “Paisagem do Capibaribe”, são inseridos às descrições da voz poética. Assim como o rio, os homens que seguiam-lhe o curso partilhavam o mesmo estado “cão sem plumas”, unidos por suas ausências, como se integrassem a paisagem do Capibaribe, embora não tenham sido gerados por ela. Ao contrário, foram “plantados” nela: “Entre a paisagem/ (fluía)/ de homens plantados na lama;/ de casas de lama/ plantadas em ilhas/ coaguladas na lama;/ paisagem de anfíbios/ de lama e lama” (*Ibid.*, p. 84).

Quando lemos que os homens foram “plantados” na lama, sabemos que não foi uma escolha natural, para eles, uma integração à paisagem lamacenta. A ação de plantar pressupõe um agente, os homens não “se” plantaram na lama, eles foram plantados [por alguém]. O agente não é referido diretamente, mas compreendemos que ele tem responsabilidade sobre o que temos entendido como um estado “cão sem plumas”: “um cão sem plumas/ é mais/ que um cão saqueado/ é mais/ que um cão assassinado./ Um cão sem plumas/ é quando uma árvore sem voz./ É quando de um pássaro/ suas raízes no ar./ É quando a alguma coisa/ roem tão fundo/ até o que não tem)” (MELO NETO, 2007, p. 84). “Cão sem plumas”, acompanhado do advérbio “quando”, assume a função de estado, não de característica. Um estado de ausência tão intenso, a ponto de aproximar palavras de campos semânticos distintos como “raízes” e “ar”.

Na parte III do poema, “Fábula do Capibaribe”, a relação entre rio, cão e homem, mais que atravessada por descrições, se mostra através de uma sequência de imagens hipotéticas, construídas nas reflexões da voz poética:

Como o rio era um cachorro,
o mar podia ser uma bandeira
azul e branca
desdobrada
no extremo do curso
– ou do mastro – do rio.

Uma bandeira
que tivesse dentes:
que o mar está sempre
com seus dentes e seu sabão
roendo suas praias.

Uma bandeira
 que tivesse dentes:
 como um poeta puro
 polindo esqueletos,
 como um roedor puro,
 um polícia puro
 elaborando esqueletos,
 o mar,
 com afã,
 está sempre outra vez lavando
 seu puro esqueleto de areia
 (MELO NETO, 2007, p. 87)

A relação entre mar, areia e esqueleto nos mostra como o rio é recebido pela fúria do mar, cuja força de “limpeza”, de recolhimento de impurezas, está voltada não apenas para um confronto com as águas dos rios que vão ao seu encontro, mas para a formação de imagens que, na escrita poética cabralina, remetam à procura das palavras claras, construtoras de um poema solar, no qual o “osso” do real osmaniano fosse des-coberto pela linguagem poética.

Essa construção de imagens claras tem força, não para revelar os intervalos misteriosos entre palavras e objetos, mas para recriar ficcional e poeticamente uma geografia dolorosa, capaz de mostrar ao leitor que a abundância de ausências nas paisagens do Capibaribe não é apenas um recurso estilístico para a escrita do poema, mas uma escolha linguística que não pode ser dissociada da situação constatada pelo poeta.

Só ao final de **O Cão sem Plumaz**, o rio Capibaribe assume o discurso e o pronuncia para o leitor, ao mesmo tempo em que a voz poética parece ter apreendido a relação de rio, cão e homem como ideia fixa que, pela força, não abandona sua memória: “Aquele rio/ está na memória/ como um cão vivo/ dentro de uma sala./ Como um cão vivo/ dentro de um bolso./ Como um cão vivo/ debaixo dos lençóis,/ debaixo da camisa,/ da pele” (MELO NETO, 2007, p. 90). Além disso, quando o Capibaribe fala, conhecemos as “espessuras” de sua paisagem:

O que vive
 incomoda de vida
 o silêncio, o sono, o corpo
 que sonhou cortar-se
 roupas de nuvens.
 O que vive choca,
 tem dentes, arestas, é espesso.
 O que vive é espesso
 como um cão, um homem,
 como aquele rio.

Como todo o real
 é espesso.
 Aquele rio
 é espesso e real.

Como uma maçã
 é espessa.
 Como um cachorro
 é mais espesso do que uma maçã.
 Como é mais espesso
 o sangue do cachorro
 do que o próprio cachorro.
 Como é mais espesso
 um homem
 do que o sangue de um cachorro.
 Como é muito mais espesso
 o sangue de um homem
 do que o sonho de um homem.

Espesso
 como uma maçã é espessa.
 Como uma maçã
 é muito mais espessa
 se um homem a come
 do que se um homem a vê.
 Como é ainda mais espessa
 se a fome a come.
 Como é ainda muito mais espessa
 se não a pode comer
 a fome que a vê.
 (*Ibid.*, p. 90-91)

O que a voz chama de real se constitui a partir de níveis de espessura entre “rio”, “maçã”, “cachorro”, “sangue do cachorro”, “homem”, “sonho do homem”, “sangue do homem”, em ordem crescente, numa sequência em que a sobreposição de “sangue”, em relação a “sonho”, instaura a imagem mais concreta sobre a mais subjetiva. O mesmo pode ser notado com “maçã”: “maçã” < “maçã vista pelo homem” < “maçã comida pelo homem” < “maçã comida pela fome” < “maçã vista e não comida pela fome”.

A ausência presente nesta última imagem contém maior grau de espessura: a falta do objeto, assim como o cão que não tem o que já não era seu, contém mais espessura do que o objeto em si. Portanto, a espessura da ausência, ao lado de tudo o que “vive”, incomoda um processo de escrita que se proponha ser predominantemente subjetivo, silencioso, introspectivo. Acreditar nisto pode corresponder à crença numa “Literatura equívoca, [...] que evita a aspereza do real” (LINS, 1974, p. 56).

A impossibilidade de o escritor ou poeta ignorar o “real” em sua escrita foi incluída ao que Pedro Lyra (1945-2017) chamou, a partir da composição poética, “polismo” (1976, p. 37), uma palavra referenciadora para três instâncias, ligadas à escrita de poemas. Vejamos:

Todo homem que, consciente da grandeza da dimensão humana da arte, dedica sua vida a escrever poemas, deve ter: a) uma maneira pessoal de arranjar as palavras no verso e os versos na estrofe; b) um determinado modo de encarar o mundo, a vida e o próprio homem;

c) um certo interesse de que as pessoas que o lerem aceitem o que ele diz ou sugere em seus versos. (LYRA, 1976, p. 37)

Uma consciência do trabalho poético da linguagem constitui-se, então, com base nesta perspectiva, de atenção para a disposição dos versos no papel, de uma maneira pessoal para re-criar imagens poéticas a partir do mundo sensível e da consciência de que o trabalho final será lido e interpretado por leitores.

Em **O Rio** (1953), esses movimentos continuam a integrar os “temas” urgentes de João Cabral de Melo Neto. Ainda sobre o rio Capibaribe, em suas descrições de paisagens possíveis, bem como de relações desde e com elas, a voz poética concede ao próprio rio a condução do discurso:

Sempre pensara em ir
caminho do mar.
Para os bichos e rios
nascer já é caminhar.
Eu não sei o que os rios
têm de homem do mar;
sei que se sente o mesmo
e exigente chamar.
Eu já nasci descendo
a serra que se diz do Jacará,
entre caraibeiras
de que só sei
por ouvir contar
(pois, também como gente,
não consigo me lembrar
dessas primeiras léguas
de meu caminhar).
(MELO NETO, 2007, p. 95)

Lendo **O Cão sem Plumás**, notamos que o Capibaribe assume um trecho do discurso poético, no final do poema. Já em **O Rio**, o lugar de uma fala direta e reflexiva é ocupado pelo Capibaribe desde o início, a partir de suas lembranças, da nascente até o mar do Recife. Personificado, o rio fala de seus medos e do modo como enxergava o que rodeava suas margens, sobretudo as pessoas que acompanhavam-lhe o curso, em direção ao mar, e o que, nelas, o assustava.

Os quatro primeiros versos de abertura podem ser lidos como um “convite”, feito não apenas pelo rio, mas pela voz poética, para que o leitor conheça os detalhes desse caminho até o Recife, uma vez que “Sempre pensara em ir/ caminho do mar” não explicita o agente do verbo “pensar”: [eu] sempre pensara/ [ele] sempre pensara. Sabemos não ser a primeira vez que encontramos omissões dessa natureza em nossas análises da obra cabralina; é preciso ressaltá-las porque, mesmo observadas em versos tão iniciais, elas caracterizam duplamente o discurso que

seguirá – só um pouco mais adiante, na mesma estrofe, a primeira pessoa do discurso é assumida pelo rio.

Embora tendo-os lido rapidamente, com eles, o leitor parece integrar uma “terceira” instância dessa dubiedade aparente. Podemos imaginar que, talvez, o poeta tenha omitido o pronome inicial, pensando no tamanho ou na cadência dos versos, mas não faz parte de nosso propósito conjecturar acerca das “intenções” de quem escreve. Nosso olhar “ingênuo” prefere operar com as possibilidades sugeridas pelo que está escrito e, nesse âmbito, podemos dizer que a omissão de pronome pessoal (“Eu”/ “Ele”) inclui o leitor no discurso que seguirá, como se ele estivesse diante de um percurso que integrasse uma de suas lembranças.

No terceiro e no quarto versos, continuamos diante da possibilidade dupla: “Para os bichos e rios/ nascer já é caminhar”, pois além de o pronome permanecer implícito, a união estabelecida entre “bichos” e “rios” é marcada pelo caráter vital, isto é, o movimento é comum a tudo o que, no âmbito da natureza, tem vida. Portanto, o “que vive” de **O Cão sem Plumás** pode ser lido também em “bichos e rios” de **O Rio** e, nos dois casos, o leitor, porque vive, tem lugar.

No quinto verso, a primeira pessoa se instaura: “Eu não sei o que os rios/ têm de homem do mar”. Apesar de haver a explicitação pronominal, a dúvida acompanha a voz do rio (voz comprovada com a leitura do nono verso: “Eu já nasci descendo”) e, se ela [a dúvida] não continua como aspecto predominante do discurso, o integra ao lado de lembranças do próprio rio que, procurando contar todo o seu curso, toda a sua vida ao leitor, não tem exatidão para falar de suas lembranças.

Nessa perspectiva, a poesia “pura”, tão procurada pelo poeta em livros anteriores, parece encontrar lugar para vozes também incertas que, através do rio, falam ao leitor melodiosamente a ponto de, uma vez pronunciadas, se assemelharem a uma fala quase cantada. São caminhos que, no ápice da procura observada em **Psicologia da Composição**, se abrem em curso(s): um curso para o rio, um para a voz poética cabralina, outro para a poética cabralina, em seu processo laborador de palavras “solares” e, ainda, retomando o “polismo” de Pedro Lyra, um curso para o leitor que, obedecendo ao ritmo do que lê, compõe, para si, um sentido, ligado ao que está sendo lido e, sobretudo, ao mundo sensível que sustém as estruturas de sua vida.

Com esse viés, podemos dizer que os livros de João Cabral, a partir da década de 1950, se mostram mais integrados a uma consciência crítica de que o signo “poesia” guarda, em seu âmbito, pelo menos dois entendimentos consideravelmente distintos: um, mais imediato e representacional, corresponde à forma linguística finalizada, à palavra “poesia” registrada num

papel, e o outro, mais profundo, está ligado ao processo de composição poética. Por isso, quando falamos em “poesia”, não temos um ponto referencial exclusivo; é possível, por exemplo, confundir a palavra com outra, ligada a ela, “poema”, ou mesmo apontá-la apenas como sinônimo do traço lírico.

A amplitude e a generalidade, relativas ao termo, podem transformá-lo numa espécie de simulacro, num espaço contenedor de definições incontáveis. Acreditar nessa possibilidade é um equívoco, segundo Paul Valéry, cuja compreensão das palavras se direciona à simplicidade de seus significados e, no que se refere a essa dupla noção em torno do signo “poesia”, é possível observar, em seu entendimento, “[...] les mêmes relations et les mêmes différences qui se trouvent entre le parfum d’une fleur et l’opération du chimiste que s’applique à le reconstruire de toutes pièces⁵⁵” (VALÉRY, 1939, p. 64).

A partir da perspectiva valeryana, entendemos que João Cabral, em sua produção criativa ao longo dos anos de 1940, estava concentrado na re-construção do “perfume” da flor; em 1950, quando ele se propõe o enfrentamento dos “temas”, isto é, das dificuldades circunstâncias que chamaram sua atenção, a percepção da “flor” se mostra mais integrada a seus movimentos composicionais.

Apenas a consciência da operacionalidade do aspecto poético não era suficiente para dar continuidade às aberturas e, ao mesmo tempo, aos conflitos internos que observamos nos livros até **Psicologia da Composição** (1947). O vislumbre do poeta, em sua casa imaginária, saindo aos poucos para um enfrentamento com o que parecia fora de sua subjetividade, embora ligado a ela, bem como o ápice de sua procura pelos versos “solares”, até que fosse possível a visualização do “deserto” de sua escrita como “pomar às avessas”, na “Fábula de Anfion”, exigia um deslocamento capaz de aproximar a subjetividade da escrita a uma geografia circunstancial. Aliás, a escrita literária se justifica, segundo João Cabral, quando o poeta tem condições de, em seu trabalho, trazer “[...] uma polegadinha do não-escrito, daquilo que ainda não foi dito” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 58). Essa polegadinha se amplia com o trato ficcional observado de **O Cão sem Plumás** em diante.

Em **O Rio**, chama nossa atenção a sutileza da voz poética no que se refere ao uso verbal; não há um apontamento explícito de culpados pelo cenário de que nos fala o rio, da constatação à qual ele chegou, de que suas margens estavam empobrecidas, seu leito modificado

55 As mesmas relações e as mesmas diferenças encontradas entre o perfume de uma flor e o trabalho do químico que se aplica à reconstrução de todos os seus detalhes (Tradução nossa).

pela poluição e o trajeto da nascente até a foz, seguido por seres dos quais ele não conhecia os pensamentos, mas, personificado, estava ao seu alcance uma compreensão do que, talvez, estivessem buscando. Em alguns trechos, esses detalhes são apresentados ao leitor através de verbos que, em suas variantes, podem funcionar como substantivos, adjetivos e advérbios, pronunciados à luz de paisagens pernambucanas, pelas quais o rio seguia: “Por trás do que me lembro,/ ouvi de uma terra desertada,/ vazia, não vazia,/ mais que seca, calcinada.” (MELO NETO, 2007, p 96).

“Desertada”, “vaziada” e “calcinada” não são apenas derivações dos verbos “desertar”, “vaziar” e “calcinar”, nesta ordem; trata-se ao mesmo tempo de uma paisagem com adjetivações tão familiares que, para o leitor, pode restar a impressão de uma terra que “foi sempre assim”, como se estivesse diante de substantivo composto (“terra desertada”/ “terra vazia”/ “terra calcinada”).

No entanto, isso não se comprova, pois o campo semântico estabelecido a partir dos verbos iniciais também enfatiza a ausência dos agentes responsáveis por “desertar”, “vaziar” e “calcinar” a terra, de modo que, assim como o estado “cão sem plumas”, a terra vista pelo rio não “é”, mas “está” “desertada”, “vaziada” e “calcinada”.

Com essa constatação, aparentemente simples, nos aproximamos de uma afirmação de Valéry, segundo a qual “*a literatura é, só pode ser, um tipo de extensão e de aplicação de certas propriedades da linguagem*” (VALÉRY, 2018, p. 12, grifos do autor). Como extensão da linguagem, a literatura amplia-lhe definições e significados; como aplicação, depende da linguagem para sua realização ao passo em que também a realiza.

Ademais, citando Antonio Candido acerca de textos literários: “As obras mais completas são em geral as que manifestam simultaneamente [através do trabalho com a linguagem] os dois aspectos da realidade – o interior e o exterior – tratados, porém, como se [o escritor] houvesse estabelecido com o seu material uma relação de sujeito a objeto” (CANDIDO, 2008, p. 33). Uma relação na qual o “interior” ou a subjetividade de quem escreve vá de encontro ao “exterior” ou materialidade/circunstancialidade do mundo sensível.

Ao longo de sua trajetória, o Capibaribe conta ao leitor não apenas a respeito das paisagens vistas, mas apresenta os rios que seguem próximos a ele, os lugares pelos quais vai passando, seu encontro com a usina, “aquela boca maior/ que existe por detrás/ das bocas que ela plantou” (MELO NETO, 2007, p. 107), em lugar dos engenhos; ele nos conta também sobre a terra úmida, tão distinta da outra, “desertada” e “calcinada”, deixada para trás, que, já no Recife, parece dividir o espaço de uma cidade como se, em lugar de apenas um, convivessem dois lugares, o “Recife” e o “Outro Recife”. Neste último, “Casas de lama negra/ há plantadas por essas ilhas/ (na

enchente da maré/ elas navegam como ilhas);/ casas de lama negra/ daquela cidade anfíbia” (*Ibid.*, p. 114).

De todo o seu trajeto, o que o Capibaribe oferece ao leitor é o relato de quem observa uma confluência de vidas que, embora marcadas por variações de sofrimento, acompanham-no até o Recife, com esperanças de melhores condições, seguindo um “comum retirar”:

A um rio sempre espera
um mais vasto e ancho mar.
Para a gente que desce
é que nem sempre existe esse mar,
pois eles não encontram
na cidade que imaginavam mar
senão outro deserto
de pântanos perto do mar.
[...]
Ao partir companhia
desta gente dos alagados
que lhe posso deixar,
que conselho, que recado?
Somente a relação
de nosso comum retirar;
só esta relação
tecida em grosso tear.
(MELO NETO, 2007, p. 118-119)

Através da força sensível da obra de arte literária, o “grosso tear” ao qual o rio faz referência também envolve o leitor, sem que haja necessidade de ele ter experienciado algo parecido com o que está descrito em **O Rio**. Isso porque o aspecto literário se une à potencialidade interpretativa do leitor a partir de uma imagem que, para a poeta Marina Tzvetáeva, pode ser a do “caroço do caroço” (TZVETÁEVA, 2017, p. 168), isto é, um “Reflexo anterior a cada pensamento, anterior mesmo a cada sentimento, corte rápido e profundíssimo qual corrente elétrica de todo ser tocado por esse fenômeno” [de escrita e leitura] (*Ibid.*, p. 169).

Nesse sentido, mesmo em discurso muito localizado como é o do rio Capibaribe em **O Rio**, é possível que, ao ler, o leitor possa construir uma interpretação também ligada à sua subjetividade. A força poética dos versos, assim como a de narrativas situadas em lugares nos quais jamais estivemos, se une a nossa inteligência através das leituras que fazemos, de modo que a construção de sentido se estabelece a partir de uma via de “mão” dupla que liga um conjunto linguístico à potência interpretativa que temos em nossa inteligência. Essa força do aspecto literário corresponde, segundo Valéry, a

Une des caractéristiques les plus curieuses de l’art, qui nous rend un effet sensible, mais non du même ordre de sensibilité que celui de la sensation originelle. L’art nous donne le moyen d’explorer à loisir la part de notre propre sensibilité, qui demeure limitée du côté du réel. [...] L’art, poésie ou autre, est conduit à développer des données initiales que

j'appellerai donnés brutes, qui sont les productions spontanées de la sensibilité⁵⁶.
(VALÉRY, 1939, p. 101)

Portanto, quando construímos relações entre nossa subjetividade e o aspecto sensível recriado pela obra de arte literária, escolhemos um caminho crítico que, ao mesmo tempo em que nos lança para um “centro” entre o “puramente” ficcional e o “puramente” histórico, nos mantém conscientes de que estamos num lugar de crítica e dúvida. Não lidamos com a possibilidade de uma metafísica das sensações, tampouco com a operacionalidade completa de uma circunstância; através da obra de arte literária, vislumbramos essas duas instâncias em textos que, por sua força de significação, podem fazer sentido para nossas leituras.

Finalmente, a um só tempo, lidamos com três instâncias de conhecimento: o autoconhecimento do qual nos aproximamos quando lemos sobre a natureza humana, mesmo ficcionalizada; o conhecimento do outro, em circunstâncias possíveis, até então desconhecidas para os nossos pensamentos; o conhecimento da linguagem, cuja realização se aplica no texto literário e se estende através dele, com o ato de ler. No âmbito dos dois últimos, situamos a poética cabralina com as análises que fizemos até aqui.

Um timbre poético em prosa

Referindo-se à influência que recebeu das vanguardas artísticas europeias, Mário de Andrade (1893-1945) contrapôs, esclarecendo-os, os termos “imitação” e “desenvolvimento”, a fim de mostrar que seu lugar de “poeta modernista” não era o de um imitador da literatura europeia, mas sim o de um estudioso interessado em conhecê-la: “[...] não imitamos Rimbaud. Nós desenvolvemos Rimbaud. ESTUDAMOS A LIÇÃO RIMBAUD” (ANDRADE, 2010, p. 19, grifos do autor).

Em acepção mais ampla, “estudar Rimbaud” pode significar ler uma obra e aprender, com sua especificidade, a escrever textos que, apesar de influenciados, não sejam cópias dela; ao estudar uma “lição” de poesia, um poeta não se lança a reproduzi-la, ele aprende, isto sim, a incluir

56 Uma das características mais curiosas da arte, que nos marca um efeito sensível, mas não da mesma ordem da sensação original. A arte nos dá os meios de explorar sem pressa a parte de nossa própria sensibilidade, que permanece ligada ao real. [...] A arte, a poesia ou outra, é levada a desenvolver dados iniciais que chamarei dados brutos, que são as produções espontâneas da sensibilidade (Tradução nossa).

novas organizações linguísticas em seu processo criativo. Trata-se de iniciativa praticada não apenas por Mário de Andrade, mas, segundo ele, pelo “[...] grupo de amigos, independentes, cada qual com suas ideias próprias e ciosos de suas tendências naturais” (*Ibid.*, p. 9), os quais, depois de reunidos na Semana de Arte Moderna, primeiro em São Paulo, depois no Rio de Janeiro, em 1922, foram responsáveis por organizar um repertório artístico que as gerações seguintes compreenderam como demonstrativo dos inícios do Modernismo no Brasil.

De sua parte, Mário de Andrade não se propôs um “apagamento” do passado como requisito para uma criação “modernista”; ao contrário, em seu ponto de vista, “Não há necessidade de apagar o antigo para continuar para frente. Demais: o antigo é de grande utilidade” (*Ibid.*, p. 33). E ele ainda acrescenta: “E é por seguirem os velhos que os poetas modernistas são tão novos” (*Ibid.*, p. 35).

Essa afirmação andradiana corrobora com a discussão que temos construído até este ponto, sobretudo no que se refere à natureza da linguagem, à impossibilidade de conhecermos um ponto de origem definitivo que, em nós, seja o nascedouro de tal faculdade. Linguisticamente, não criamos palavras através de espaços vazios de pensamento; mesmo se nos propuséssemos a elaboração de um signo não dicionarizado, nós o construiríamos a partir de outros, já que nosso repertório vocabular, ainda que seja vasto, é limitado e, ademais, “Não sabemos de que lado fica o sentido, de que lado fica o signo” (VALÉRY, 2016, p. 44), se pensarmos com Paul Valéry. Não sabemos porque não temos acesso a “pontos de origem”, em nossa inteligência.

O ofício dos que estudam obras de arte literárias não se distancia dessa inquietação valeryana e, em nosso caso, o caminho crítico escolhido não ignora as dúvidas que nos lançam a ela, já que interessa-nos a riqueza reflexiva e analítica que podemos desenvolver desde nossas escolhas de pesquisa. Além do mais, retomando a afirmação de Mário de Andrade acerca do “novo” que se manifesta como tal através do “velho”, consideramos que é preciso entender essa relação aparentemente vazia a partir de situações específicas, isto é: se não havia uma proposta única, defendida por Mário de Andrade e por outros escritores, próximos a ele, não podemos dizer que o início do Modernismo brasileiro deva ser estudado e compreendido como se estivéssemos frente a um grupo invariável de artistas.

No que se refere a João Cabral de Melo Neto como poeta ligado ao Modernismo no Brasil, algumas questões merecem destaque. João Cabral nasceu apenas dois anos antes de 1922, sua infância esteve muito ligada à vida em engenhos de cana-de-açúcar, na região metropolitana do Recife. Os “cafés” desta cidade, onde se reuniam escritores e poetas pernambucanos no início do

século XX, João Cabral só frequentou aos 18 anos, por um curto período de tempo, já que mudou-se para o Rio de Janeiro pouco depois do início da década de 1940 e morou lá até 1947, quando foi transferido para Barcelona, seu primeiro posto como vice-cônsul. Durante 40 anos, o poeta viveu em diferentes cidades do mundo, retornou ao Brasil algumas vezes, mas em intervalos rápidos – só o fez definitivamente em 1987 e, dois anos depois, aposentou-se como embaixador⁵⁷.

Embora rápida, essa cronologia nos mostra que João Cabral, além de não ter vivenciado as experiências da Semana de 1922, também não participou, com maiores proximidades, da vida intelectual no Brasil. O poeta trocou correspondências com Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector (1920-1977)⁵⁸, por exemplo, mas escreveu quase todos os seus livros fora do País. Ainda assim, não podemos dizer que ele tenha ignorado aspectos da vida no Brasil em seu processo de escrita; a poética delineada desde **Pedra do Sono** (1941) foi ampliada pela distância que, em seu ponto de vista, o fez conhecer, sobretudo, a geografia de Pernambuco:

Nunca superei o fato de ser obrigado a viver fora de Pernambuco. [...] O sujeito não pode entender minha poesia como a poesia de um brasileiro qualquer. É de um brasileiro de uma determinada região. Eu sou brasileiro na medida em que sou nordestino, e sou nordestino na medida em que sou pernambucano. Você não pode ser “brasileiro em geral” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 67).

Com a expressão “brasileiro de Pernambuco”, João Cabral torna clara a ligação entre indivíduo e circunstância, recorrentemente discutida neste trabalho. Todavia, é preciso ressaltar que a consciência de pertencer a um lugar não determina a escrita de textos localizados, desvinculados de reflexões sobre a natureza humana ou de situações mais amplas, ligadas a ela; ao contrário, o conhecimento de uma geografia específica permite um aprofundamento da experiência humana, pois a cultura, as paisagens e os hábitos de um grupo de pessoas, quando observados com vagar, também podem ser espaço para um pensamento reflexivo, realizado em escrita ficcional e/ou poética.

Nesse âmbito, mesmo que a Semana de 1922, por sua localização temporal em relação ao poeta João Cabral de Melo Neto, não seja um mote para nossa tese⁵⁹, é relevante observarmos o

57 Informações retiradas de “Cronologia da vida e da obra”. In: **Poesia Completa e Crítica**, 2007.

58 A esse respeito, ver os livros **Correspondências de Cabral com Bandeira e Drummond** (2001), **Correspondências** (2002) e **Todas as cartas** (2020).

59 Não construímos uma ordem cronológica que seguisse direcionamentos desde o Modernismo brasileiro até o último livro escrito por João Cabral. Temos concentrado nossa análise na obra cabralina, em direcionamentos construídos a

posicionamento de Mário de Andrade em relação às propostas de seu trabalho, no sentido de que ele não estava ligado a uma “escola” a partir da qual os novos escritores deveriam orientar seus processos de escrita, mas sim a uma consciência da criação ficcional e poética como algo individual e, ao mesmo tempo, inseparável de aspectos circunstanciais e culturais ligados aos escritores.

Portanto, não estabeleceremos “etapas” na obra de João Cabral de Melo Neto, tampouco apontaremos limites para influências ou recursos em sua escrita. À lógica deste trabalho, interessa não em que medida João Cabral deve ser integrado ao Modernismo brasileiro, mas sim a composição de sua poética, a construção poemática de seus livros, as relações possíveis com situações históricas, como adiante se verá com o estudo de **Auto do Frade** (1984), por exemplo. Tal interesse nós o atribuímos a uma postura crítica dos que, lendo os textos cabralinos, encontram elementos para a idealização do que entendem como “[...] o relato de uma busca por algum Santo Graal” (ECO, 2013, p. 12), não encontrado, mas incansavelmente procurado nos exercícios de interpretação.

Como ensaísta, João Cabral não ignorou tais questões; pensando sobre “A geração de 45” (1952), à qual deveria pertencer, já que seu primeiro livro foi publicado em 1941, ele nega classificações a poetas e escritores e prefere tratar o assunto do ponto de vista de uma tradição, isto é, “[...] da atitude crítica que se formou em relação a ela [a poesia de 1945] pelos escritores de gerações anteriores” (MELO NETO, 2007, p. 721). Em seu entendimento, as conjunções geracionais entre indivíduos podem ser feitas apenas no âmbito cronológico, isto é, pertencem a uma geração, pessoas que nasceram ao longo da mesma década; isso não pode ser dito, entretanto, a respeito de escritores e/ou poetas que publicaram livros em períodos próximos, mesmo que as influências sejam parecidas: ainda que os primeiros momentos do Modernismo brasileiro tenham influenciado a escrita de um grupo de poetas, as motivações observadas, individualmente, se realizam de modo bastante diverso. Nesse sentido, as investigações poéticas das obras literárias devem ser feitas com base em cada uma delas e não, como é possível que pensemos, através de regras históricas ou estéticas gerais.

O estudo poético que fazemos de uma obra, e não de obras, conflui para um entendimento mais aprofundado acerca do que Paul Valéry chamou espírito, “[...] la possibilité, le besoin et l’énergie de séparer et de développer les pensées et les actes qui ne sont pas nécessaires au

fonctionnement de notre organisme ou qui ne tendent à la meilleure économie de ce fonctionnement⁶⁰” (VALÉRY, 1960, p. 1078).

À medida que lê, o investigador exercita seu pensamento porque interpreta e analisa o que lê; ao exercitar o pensamento, ele compreende que “espírito”, do modo como Valéry nos ensina, não é termo puramente metafísico, mas diretamente ligado a uma consciência lógica que, continuamente realizada através de leitura e interpretação, retira da obra literária preconceitos e opiniões superficiais, a ponto de, também na obra, ser possível o reconhecimento de um “espírito”, isto é, de uma lógica sua, particular, cujas especificidades exigem um olhar demorado e atento que, mesmo aproximando-a de semelhanças encontradas em outras obras, seja capaz de reconhecer suas diferenças e de alumbrar-se com elas.

Não se reconhece uma geração, segundo João Cabral, com apontamentos para “aberturas” ou “rupturas”; um grupo não precisa negar tudo o que foi dito por seus antecessores, tampouco imaginar que, para ser reconhecido como “novo”, precise lançar uma postura totalmente distinta em relação a um cenário estabelecido. A inter-ação entre gerações não é decorrência de “cortes”, mas dos diálogos realizados entre pessoas.

Nesse sentido, “[...] uma geração [pode se constituir] de extensão de conquistas, muito mais do que de invenção de caminhos” (MELO NETO, 2007, p. 724), com atenção para a confluência de pontos de vista diversos, em lugar daqueles que defendem a permanência de grupos muito restritos, chancelados unicamente pela força de pensamentos semelhantes. Além do mais, ao juntar-se a uma geração, o indivíduo/poeta/escritor assume um lugar, mas não ignora o timbre de sua própria voz:

O poeta dessa geração de 1945, ao inaugurar sua obra, tinha de escrever para aquela sensibilidade [da poesia que já existia], sem o que sua voz não seria percebida; mas tinha também de descobrir seu timbre próprio, dentro do conjunto daquelas vozes mais velhas, sem o que nenhuma atenção lhe seria concedida [...] Ele tem de refletir sobre ela [sua voz], e, de certa maneira, dirigi-la. A criação de sua poesia não coincide mais com a criação da poesia brasileira. (*Ibid.*, p. 725)

Porque não coincide com a “criação da poesia brasileira”, ou seja, porque não propõe uma novidade completa em relação a um cenário estabelecido, o poeta de 1945, segundo João Cabral, escolhe um caminho particular, atento às potencialidades e particularidades de sua voz, assim como ao conjunto de outras vozes, distintas e semelhantes da sua, a fim de lançar-se junto a

60 “a possibilidade, a necessidade e a energia de separar e desenvolver os pensamentos que não são necessários para o funcionamento de nosso organismo ou que não tendem a melhor economia deste funcionamento” (tradução nossa).

elas. O jovem poeta liga-se, então, a poetas mais velhos, para aprender com eles uma “lição de poesia” (*Ibid.*, p. 726), para aprender a reconhecer um lugar que seja seu, sem imitar outras vozes e, ao mesmo tempo, para saber que pensar em um trabalho criativo completamente original não lhe seria possível, pois “Não existe uma poesia, existem poesias” (*Ibid.*, p. 726).

Um entendimento dialógico de uma e de duas poesias, para falarmos mais claramente, contém, em si, a percepção lúcida de que todo indivíduo está ligado a uma tradição e, ainda assim, desligado dela quando procura conhecer a si mesmo. Segundo João Cabral, para que essa relação fosse mais pensada, “Seria necessário que cada um estivesse armado de uma aguda consciência de si mesmo e da tradição em que se tem de mover, inicialmente, a fim de poder apressar o processo de libertação por meio da eliminação de tudo o que em sua voz soasse como eco da voz de alguém” (*Ibid.*, p. 727), isto é, de tudo o que, em sua voz, fosse cópia de outros.

Em “Esboço de Panorama” (1953), o ensaísta nos dá um exemplo que ilustra nossa discussão. Refletindo sobre o caráter poético da linguagem como aspecto fundamental para a criação literária, ele considera que Clarice Lispector (1920-1977) escreveu uma prosa poética: “E pertencem à natureza da poesia as pesquisas com a linguagem que realiza a sra. Clarice Lispector” (MELO NETO, 2003, p. 43). João Cabral considerava que não podemos negar as relações possíveis entre poesia e prosa, as quais, muitas vezes, se “escondem” na ilusão de um automatismo da linguagem, uma vez que “Na terra, já se fala há muito tempo, e a maior parte do que se diz passa despercebido” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 29), sob o risco de acreditarmos nas palavras como definitivamente significadas e com étimos plenamente conhecidos.

Quando fazemos afirmações comuns, em diálogos cotidianos, sentimos que nos comunicamos com o máximo de clareza, estamos nos instantes “prosaicos” de nossas vidas, situados numa “linguagem em primeira potência”, parafraseando Merleau-Ponty (*Ibid.*, p. 29). No entanto, quando se trata de expressar sentimentos ou de esclarecer devaneios, passamos a “[...] essa linguagem em segunda potência, em que se fala de coisas e de ideias apenas para atingir alguém, em que as palavras respondem a palavras, [linguagem em segunda potência] que se exalta em si mesma e constrói acima da natureza um reino murmurante e febril” (*Ibid.*, p. 29). Em literatura, enfrentamos essa “segunda potência” realizada em ficções que não separam completamente as instâncias prosaica e poética. Para João Cabral, foi Clarice Lispector um dos nomes responsáveis por unir as duas potências, com a escrita de seus textos.

Investigando rapidamente o conto “Os Laços de Família”⁶¹, por exemplo, encontramos uma situação que nos ajuda a entender essa reflexão cabralina a respeito da escrita clariciana. Trata-se da relação conflituosa, marcada por intervalos de silêncio, entre as personagens “Catarina”, “Severina” e do “menino magro e nervoso” (LISPECTOR, 1998, p. 95), de quem não conhecemos o nome.

Ao mesmo tempo em que os conflitos subjetivos ganham força individualmente, também se modificam através de interações. O conto não é longo, mas a recorrência de silêncios, intercalados com a pergunta “– Não esqueci de nada?” (LISPECTOR, 1998, p. 94), feita por Severina no momento em que se despede da filha, sugerem um encadeamento de conflitos, compreendidos pelo leitor de modo implícito, em algumas passagens da narrativa. A primeira está situada logo no início, quando Catarina leva a mãe para a estação de trem e a senhora despede-se do genro e do neto:

[...] “Quem casa um filho perde um filho, quem casa uma filha ganha mais um”, acrescentara a mãe, e Antônio aproveitara sua gripe para tossir. Catarina, de pé, observava com malícia o marido, cuja segurança se desvanecera para dar lugar a um homem moreno e miúdo, forçado a ser filho daquela mulherzinha grisalha... Foi então que a vontade de rir tornou-se mais forte. Felizmente nunca precisava rir de fato quando tinha vontade de rir: seus olhos tomavam uma expressão esperta e contida, tornavam-se mais estrábicos – e o riso lhe saía pelos olhos. Sempre doía um pouco ser capaz de rir. (*Ibid.*, p. 95)

Identificamos o primeiro silêncio de Catarina, diante da mãe e do marido, sob a dor de ter aprendido a rir diante dos desentendimentos. Trata-se de um aprendizado difícil, sobretudo porque diz respeito a uma relação cheia de confrontos, do ponto de vista de Catarina, entre sua mãe e seu marido e, ao mesmo tempo em que ela observa a raiva de Antônio, impaciente com a senhora que discordava de suas decisões mais simples, também percebe um tom de “desafio e acusação” (*Ibid.*, p. 95) na voz da mãe.

Repetidamente, a mãe pergunta se não esqueceu de nada e a filha, confusa em meio a seus próprios silêncios e sem saber o que dizer, responde que não. Há um momento, porém, em que algo acontece. No táxi, depois de uma parada brusca, mãe e filha são jogadas uma contra a outra e o simples contato físico gera, nas duas, um incômodo, comprovado pela voz narrativa: “[...] de fato sucedera alguma coisa, seria inútil esconder: Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe” (*Ibid.*, p. 96).

61 In: **Laços de Família**. Rocco, 1998 (1ª edição: 1960).

Os silêncios constrangedores entre Severina e Catarina são decorrência de um esquecimento possível, o “do tempo em que se tem pai e mãe”. Não temos elementos para entender os motivos que distanciaram Severina e Catarina, há uma série de possibilidades e não podemos elencar nenhuma delas, pois o conto não as contém. O fato, entretanto, é que não precisamos conhecê-las, pois, observando o caráter ficcional do texto, percebemos um silêncio originado a partir de esquecimentos, algo que pode passar a qualquer um em todo lugar. Expressões como “Sempre doía um pouco ser capaz de rir” ou “do tempo em que se tem pai e mãe” mostram ao leitor que as personagens são acometidas por situações que as afetam, embora, muitas vezes, não saibam como explicá-las.

Quando Catarina volta para sua casa, depois dos momentos de silêncio diante da mãe, ela tem uma experiência nesse sentido. Ao encontrar o filho, percebeu que o menino a olhava sem interesses específicos, sem precisar que ela o ajudasse com nada. Após um intervalo, o “menino magro e nervoso” disse apenas que a mãe era “Feia.” (LISPECTOR, 1998, p. 100) e ela, sem responder ao comentário do filho, viu que precisava levá-lo para um passeio.

Não sabemos se Catarina começará uma relação de “reconhecimento” entre mãe e filho ou se manterá o menino protegido excessivamente, com medo de distanciar-se dele. Nossa dúvida ganha intensidade quando, através da voz narrativa, conhecemos os pensamentos de Antônio que, vendo esposa e filho saírem, parece atordoado: “Catarina, esta criança ainda é inocente!” (*Ibid.*, p. 101). Que mal a mãe pode fazer, o leitor poderá perguntar. Mais uma vez, não há uma resposta definida e o narrador nos explica, a partir de suas reflexões: “Em que momento é que a mãe, apertando uma criança, dava-lhe esta prisão de amor que se abateria para sempre sobre o futuro homem. [...] Quem saberia jamais em que momento a mãe transferia ao filho a herança” (*Ibid.*, p. 101).

Herança. Uma palavra-símbolo usada para designar tudo o que é nosso e que recebemos, geralmente, de nossos pais. Os bens, materiais ou não, são distintos para cada herdeiro. Nem sempre o propósito de quem concede uma herança está de acordo com os sentimentos de quem recebe. Apesar disso, não há palavra com sentido aproximado que guarde, em si, tamanha relação entre nós e as gerações que nos antecedem. Em “Os Laços de Família”, identificamos algumas incertezas, ligadas aos movimentos de concessão de heranças, a partir dos vazios que observamos nos elos entre as personagens.

Portanto, acompanhando o curso da voz narrativa, observamos a realização do que João Cabral chamou de “substância caprichosa” ou “poético” (MELO NETO, 2003, p. 44), através da voz autoral de Clarice Lispector, porque ela soube, segundo o ensaísta, “[...] criar no leitor um estado especial, independente de todo o assunto que pudesse transmitir” (*Ibid.*, p. 44). Esse “estado especial”, que João Cabral toma como “poético”, pode ter lugar nos intervalos silenciosos identificados em nossa análise do texto em prosa.

Em “Da função moderna da poesia” (1954), o ensaísta dá continuidade a essa discussão, a partir do que entende como caráter moderno da poesia brasileira. Sua percepção da escrita clariciana corrobora com uma “[...] desintegração do conjunto da arte poética, em que cada autor, circunscrevendo-se a um setor determinado, levou-o até as últimas consequências” (MELO NETO, 2007, p. 735). Para João Cabral, em lugar de uma única poética moderna, havia, na cena literária do Brasil a partir de 1945, uma diversidade de poéticas. Os escritores e poetas, conscientes de seus processos de escrita, concentravam-se em aprofundá-los, sobretudo no que se refere à forma utilizada por cada um.

O cuidado com os aspectos formais era, então, o denominador comum da escrita, a partir de 1945. Tal comportamento fez, do ponto de vista de João Cabral, com que entendimentos de arte poética deixassem mais ricos os processos escriturais, de maneira que “A arte poética tornou-se, em abstrato, mais rica, mas nenhum poeta se revelou capaz de usá-la, em concreto, na sua totalidade” (*Ibid.*, p. 735). O ganho alcançado permaneceu num nível técnico, alguns recursos, tais como um tom musical na organização de frases ou de versos, foram aperfeiçoados, mas o escritor/poeta, a partir de 1945, não foi capaz, segundo o ensaísta, de alcançar o ritmo cotidiano da vida moderna; não houve, como ele gostaria, uma proximidade maior entre autores e leitores. Nesse sentido é que nenhum poeta realizou completamente uma arte poética: “Em consequência de não se terem fixado tipos de poemas capazes de corresponder à exigência da vida moderna, o poeta contemporâneo ficou limitado a um tipo de poema incompatível às condições de existência do leitor moderno, condições a que este não pode fugir” (*Ibid.*, p. 736).

Tal incompatibilidade dizia respeito à rapidez dos acontecimentos na vida das pessoas; segundo João Cabral, a escrita de poemas ou de textos em prosa precisava ser clara, a fim de que o leitor pudesse compreendê-la sem maiores dificuldades, o que não aconteceria se os textos guardassem apenas elaborações formais, sem ligações mais próximas com situações corriqueiras. A forma deveria estar acompanhada de propostas que pudessem fazer parte do cotidiano e cujo mote

pudesse despertar o interesse de variados grupos de leitores. Sabemos que esse é um objetivo difícil de alcançar, já que a diversidade de um público leitor é incalculável para os que escrevem, mas, ainda assim, João Cabral não desvinculou tal percepção da falta de interesse pela leitura:

O poema moderno, por não ser funcional, exige do leitor um esforço sobre-humano para se colocar acima das contingências de sua vida. O leitor moderno não tem a ocasião de defrontar-se com a poesia nos atos normais que pratica durante sua rotina diária. Ele tem, se quer encontrá-la, de defender dentro de seu dia um vazio de tempo em que possa viver momentos de contemplação de monge ou de ocioso. (MELO NETO, 2007, p. 736)

Assim, observando a face ensaísta de João Cabral de Melo Neto, percebemos que afirmações ligadas a um provável distanciamento do poeta em relação aos aspectos circunstâncias da escrita literária se mostram infundadas. Se pensarmos na clareza dos versos da “Fábula de Anfion”, no cultivo de um “deserto-pomar” em relação aos ensaios já comentados, veremos que a voz poética cabralina não se pretendeu cifrada ou incompreensível. Ao contrário, ela esteve perseguindo uma clareza equiparável ao encontro com o leitor ideal; esteve perseguindo a escrita de um texto que pudesse ser lido e interpretado por todos os leitores, independente de suas circunstâncias. O poeta, sem ignorar as possibilidades do aspecto poético, se lançaria, então, na medida de suas forças, contra as ambiguidades da linguagem.

Ainda nessa perspectiva, o ensaísta lamenta a necessidade de expressão, em lugar da comunicação, como objetivo para alguns poetas: “O poeta moderno, que vive no individualismo exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar” (*Ibid.*, p. 736). Em lugar de, através da linguagem poética, dizer algo para o leitor, o poeta, depois de 1945, prefere, segundo João Cabral, expressar seus sentimentos, falar de si, sem preocupar-se com o leitor ou com um entendimento possível do que ele mesmo escreveu. Há uma inversão da linguagem “transitiva”, aquela que comunica, pela “intransitiva”, que comunica-se, de modo que a poesia moderna, capaz de integrar e de modificar conjunturas, parece mais distante delas, enquanto o leitor confronta, com dificuldades, um “poema moderno”,

[...] esse híbrido de monólogo interior e de discurso de praça, de diário íntimo e de declaração de princípios, de balbúcio e de hermenêutica filosófica, monotonicamente linear e sem estrutura discursiva ou desenvolvimento melódico, escrito quase sempre na primeira pessoa e usado indiferentemente para qualquer espécie de mensagem que o seu autor pretenda enviar. (MELO NETO, 2007, p. 737)

A esse entendimento de poemas é que João Cabral atribui parte do desinteresse dos leitores em potencial pela poesia. A predominância da voz poética intimista, dedicada apenas à

expressão de sentimentos, contradiz outra, a que estava preocupada com as “lições” de poética, às quais Mário de Andrade se referia. Ao lado dessas “lições”, aprendidas com poetas mais velhos, deveria estar o “interesse por temas da vida em sociedade” (*Ibid.*, p. 738), como algo que, para João Cabral, não poderia deixar de ser motivo reflexionante dos que se dedicavam ou pretendiam dedicar-se à escrita poética.

Portanto, sem a consciência de ter aprendido a escrever poemas com outros poetas, a partir dos quais um timbre particular pudesse ser alcançado, e sem pretender, com seu trabalho, comunicar algo, fazendo-se compreensível, o poeta de 1945 contribuiria para um distanciamento continuado entre leitores e a leitura de poemas, ao mesmo tempo em que imprimiria à escrita poética um tom apenas expressivo.

A potência resiste ao ato

Até o mais acabado objeto estético representa sempre a degradação de uma potencialidade maior, de um plano interior mais puro.

(George Steiner)

Um dos princípios da Teoria da Relatividade Restrita (1905), de Albert Einstein (1879-1955), é que “a noção de distância é relativa” (EINSTEIN, 2017, p. 41); então, ainda que dois indivíduos estejam parados um de frente para o outro, o espaço que os separa será percebido de maneira distinta por cada um; se começarem, por exemplo, a caminhar em direção a um encontro, o peso e a estatura de seus corpos poderá fazer com que um deles chegue ao ponto desejado um pouco mais rápido. Para este, que chamaremos de sujeito “A”, a distância que o separava de seu semelhante, o sujeito “B”, foi inferior à que foi percorrida por “B”. Se pusessemos, ainda na mesma cena, um sujeito “C”, observando o curso dos passos necessários para aproximar “A” e “B”, teríamos, do lugar de “C”, uma percepção diferente da distância entre os indivíduos “A” e “B”. Assim, “A”, “B” e “C”, cada um em seu lugar da cena, mediriam a referida distância desde suas localizações.

Embora não tenhamos o propósito de refletir sobre todos os aspectos e princípios desta Teoria de Einstein, com a hipótese da cena, notamos que a possibilidade de uma distância não ser percorrida de modo idêntico por duas pessoas é uma percepção que não se separa do trabalho interpretativo realizado até este ponto, como adiante veremos.

Seguindo um pouco mais o fluxo desse raciocínio, podemos pensar também na reflexão de Giorgio Agamben acerca de “potência”, isto é, de poder fazer algo e estar apto a fazê-lo. Um “estado de potência”, para falarmos assim, guarda uma ação não-realizada, mas com possibilidades de se realizar. Quase como se fosse uma aporia, um “caminho sem saída”, um estado de potência contém, em si, o “sim” e o “não”, o “poder fazer” e o “poder não fazer”, de tal forma que, num impasse, “potencialidade” pode ser sinônimo de “neutralidade”, uma vez que a força positiva de “sim” é capaz de anular a força negativa de “não”. Sob esta perspectiva,

O vivente, que existe na forma de potência, pode sua própria impotência, e só nesta forma possui sua própria potência. Ele pode ser e fazer, porque se mantém em relação com seu próprio não ser e não fazer. Na potência, a sensação é constitutivamente anestesia; o pensamento, não pensamento; a obra, inoperosidade. (AGAMBEN, 2018b, p. 65)

Essa clara relação de termos opostos auxilia na organização de nosso pensamento acerca do que compreendemos como “potência”; estamos num âmbito reflexivo em que “fazer algo” guarda uma associação com “não fazer algo”, de modo que, ao concretizarmos uma ação, travamos uma espécie de batalha silenciosa porque, à medida que concretizamos, também nos propomos “pausas”, intervalos de “não fazer”, num desenvolvimento quase automático de nossas habilidades. Quando escolhemos ler um livro, por exemplo, precisamos de alguma disciplina para lê-lo sem interrupções durante um intervalo de tempo; mas sabemos que podemos interromper a leitura e permanecer o quanto quisermos no “estado de potência” do ato de ler, de maneira que a leitura estará acompanhada, num plano de potência, da “não-leitura”. Agamben vai mais longe, ao dizer que “[...] o homem é o vivente que existe eminentemente na dimensão da potência, do poder e do poder-não. Toda potência humana é, cooriginariamente, impotência; todo poder-ser ou poder-fazer está no homem constitutivamente em relação com a própria privação” (AGAMBEN, 2018b, p. 65).

O reconhecimento de si toma parte, então, de uma inteligência tanto em relação às dificuldades de reconhecimento das potencialidades quanto no que se refere à necessidade de identificação das impotências, de forma que um “estado de potência” só existe na consciência do “estado de potência”. Por isso, também, é que “toda distância é relativa”, segundo Einstein; as potências de “sim” e “não” serão distintas para cada sujeito e serão mais percebidas na medida em que um sujeito perceba e conheça a si mesmo. Ainda que “A” e “B” estejam um de frente para o

outro, e “C” os observe, cada potência passará ao ato de acordo com uma série de fatores, integrantes de “A”, “B” e “C”, numa cena plausível.

No que se refere à criação ficcional e/ou artística, essa ambivalência de um “estado de potência” alça graus mais elevados, sobretudo porque a “aprendizagem” da escrita literária, por exemplo, não se dá em definitivo, isto é, depois de escrever o primeiro livro, um escritor ou poeta pode trabalhar em outros, distintos do primeiro e, por isso mesmo, contenedores de práticas e motivos de escrita diferentes, em relação ao primeiro. Escrever um texto literário é um ato que não se limita à consciência de poder e de não poder fazer algo, principalmente porque a força significativa que encontramos em obras literárias não é única, exclusiva; os textos guardam suas poéticas, a propósito do que falávamos em seção anterior. No entanto, ainda que não seja automático, o ato criativo contém, em si, “[...] algo que resiste e se opõe à expressão” (*Ibid.*, p. 66).

O escritor ou poeta atua, em relação aos estados de potência, como ser consciente de suas “forças” e “fraquezas”, isto é, do que ele pode e não pode realizar, em palavras. Num lugar flutuante, ele “[...] não tem de fato o domínio sobre a potência, e ser poeta significa: estar à mercê da própria impotência” (*Ibid.*, p. 67).

Não ter domínio sobre a completude de suas potencialidades é um traço comum à natureza humana; temos insistido, ao longo desta Tese, no alcance muito curto que o pensamento consciente tem demonstrado em relação ao entendimento da “máquina” humana. Essa lógica nos leva a crer, com Giorgio Agamben, que não conhecer a completude de nossas potencialidades nos deixa submetidos ao desconhecido de nossas impotências.

O que nos separa do criador ficcional é o fato de que, a ele, foi possível a realização da obra artística, um meio de continuada reflexão sobre potências e impotências humanas. Trazê-las à tona através de situações e personagens é um modo de realização para o que Agamben chamou “potência suprema” (2018b, p. 67), esse encontro, o mais consciente possível, entre “poder ser” e “poder não ser”. Portanto, a confluência de pensamentos e ideias para a realização do texto literário acontece porque “[...] a passagem do ato só pode ocorrer transportando-se para o ato a própria potência-de-não” (AGAMBEN, 2018b, p. 67).

Um entendimento de “potência suprema” está em **Morte e Vida Severina** (1955), o auto que João Cabral de Melo Neto escreveu entre os anos de 1954 e 1955, ao mesmo tempo em que escrevia **Paisagens com Figuras** (1955). Antes de apontar **Morte e Vida** na reflexão deste tópico, escolhemos pensar um pouco sobre os movimentos de potência porque, nesse auto, identificamos uma realização primorosa das potências de “sim” e “não”, já comentadas. O autor nos

apresenta a personagem Severino ao mesmo tempo em que não a apresenta. Fala de sua vida e de suas escolhas, ao passo em que a personagem parece não ter escolha alguma. Como intérpretes e investigadores da obra cabralina, consideramos Severino um exemplo claro de que, em literatura, há lugar para a realização conversiva de “poder ser” em “poder não ser”, ou o contrário.

Estamos, não diante da vida que segue para a morte, mas desta que, por ser tão familiar à personagem, precisa modificar o curso e seguir em direção à vida. À voz poética, responsável por contar ao leitor como se deu a inversão do percurso, cabe apenas um lugar descritivo, observatório. Ao todo, a voz nos apresenta 18 quadros para a trajetória de Severino, desde sua partida. Vejamos, abaixo, o primeiro quadro integralmente, a fim de que possamos conhecer o lugar de onde sai a personagem, o qual, a partir do título, pode-se dizer que seja de morte e não de vida.

O RETIRANTE EXPLICA AO LEITOR QUEM É E AONDE VAI

– O meu nome é Severino,
 não tenho outro de pia.
 Como há muitos Severinos,
 que é santo de romaria,
 deram então de me chamar
 Severino de Maria;
 como há muitos Severinos
 com mães chamadas Maria,
 fiquei sendo o da Maria
 do finado Zacarias.
 Mas isso ainda diz pouco:
 há muitos na freguesia,
 por causa de um coronel
 que se chamou Zacarias
 e que foi o mais antigo
 senhor desta sesmaria.
 Como então dizer quem fala
 ora a Vossas Senhorias?
 Vejamos: é o Severino
 da Maria, do Zacarias,
 lá da Serra da Costela
 limites da Paraíba.
 Mas isso ainda diz pouco:
 se ao menos mais cinco havia
 com o nome de Severino
 filhos de tantas Marias
 mulheres de outros tantos,
 já finados, Zacarias,
 vivendo na mesma serra
 magra e ossuda em que eu vivia.
 somos muitos Severinos
 iguais em tudo na vida:
 na mesma cabeça grande
 que a custo é que se equilibra,
 no mesmo ventre crescido
 sobre as mesmas pernas finas,
 e iguais também porque o sangue
 que usamos tem pouca tinta.
 E se somos Severinos

iguais em tudo na vida,
 morremos de morte igual,
 mesma morte Severina:
 que é a morte de que se morre
 de velhice antes dos trinta,
 de emboscada antes dos vinte,
 de fome um pouco por dia
 (de fraqueza e de doença
 é que a morte Severina
 ataca em qualquer idade,
 e até gente não nascida).
 Somos muitos Severinos
 iguais em tudo e na sina:
 a de abrandar estas pedras
 suando-se muito em cima,
 a de tentar despertar
 terra sempre mais extinta,
 a de querer arrancar
 algum roçado da cinza.
 Mas, para que me conheçam
 melhor Vossas Senhorias
 e melhor possam seguir
 a história de minha vida,
 passo a ser o Severino
 que em vossa presença emigra.
 (MELO NETO, 2007, p. 147-148)

Há uma aproximação etimológica, e de radical ('sev'), entre as palavras "Severino", "seve", "severo" e "sevícia"⁶². "Seve" é sinônimo de "seiva", cujo significado está ligado aos elementos vitais de uma planta, "sevícia" diz respeito a maus-tratos e ofensas, "severo", o termo mais próximo de "Severino", vem de "severidade" e diz-se daquilo que é rígido e rigoroso. Em acepção ampla, podemos dizer que "Severino", nome próprio da personagem, guarda uma "fraternidade" linguística com esses signos, o que nos autoriza a pensar em Severino como protagonista contenedor de elementos vitais para o desenvolvimento do auto e, ao mesmo tempo, ligado a maus-tratos e humilhações em elevados graus de severidade, já que fazem parte até de seu nome.

Além disso, segundo pesquisa feita pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)⁶³, entre as décadas de 1930, 1940 e 1950, havia, em Pernambuco, uma média de 50 mil pessoas chamadas "Severino" e/ou "Severina". O auto de João Cabral foi publicado em 1955 e o poeta sabia da recorrência desse nome. Em conversa com Fernando Sabino (1923-2004), em 1973, ele comentou o assunto: "Muita gente me pergunta por que o nome do personagem do meu auto é

62 In: **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**, p. 593.

63 O IBGE disponibiliza uma ferramenta para busca de nomes comuns no Brasil, sobretudo a partir da década de 1930 (Endereço na seção Referências).

Severino. Ninguém pode entrar num cemitério nem ler uma lista de nomes de pernambucanos ou nordestinos, principalmente das classes inferiores, sem encontrar uma quantidade fantástica de Severinos”.⁶⁴

Dessa “quantidade fantástica” pode surgir a dificuldade que a personagem encontra em dizer ao leitor quem ela é. No quadro transcrito acima, identificamos seis momentos em que Severino se propõe uma apresentação que o defina: 1. “não tenho outro [nome] de pia”; 2. “[Severino] que é santo de romaria”; 3. “[me chamam] Severino de Maria”; 4. “[filho da Maria] do finado Zacarias”; 5. “[havia um coronel] que se chamou Zacarias”; 6. “se ao menos mais cinco havia/ com nome de Severino”. Só depois do fracasso com uma apresentação singularizada, Severino decide unir-se aos muitos que, assim como ele, confundiam-se em origens, e passa a falar dos pontos que o ligavam aos outros “Severinos”: “Somos muitos Severinos/ iguais em tudo e na vida”.

Esses traços de aproximação podem ser comprovadores do estado de “potência”, do qual falávamos nas páginas iniciais desta seção, em **Morte e Vida Severina**. Os versos posteriores ao reconhecimento de Severino como sujeito “plural”, e não “singular”, demonstram de que modo a conjuntura vivida pela personagem até o momento em que decide “emigrar” constitui um “estado de potência” para o que seria a sua vida.

Em alguns dos quadros seguintes, esse “estado de potência” da vida buscada por Severino “enfrenta” o ato do que, no espaço textual, significa viver. Vejamos a denominação que a voz poética nos dá para esses quadros, a fim de compreendermos melhor esse “confronto” entre o que chamamos “potência de viver” e “ato de viver”. Os títulos são os seguintes:

- ENCONTRA DOIS HOMENS CARREGANDO UM DEFUNTO NUMA REDE, AOS GRITOS DE: “Ó IRMÃOS DAS ALMAS! IRMÃOS DAS ALMAS! NÃO FUI EU QUE MATEI NÃO!”
- O RETIRANTE TEM MEDO DE SE EXTRAVIAR PORQUE SEU GUIA, O RIO CAPIBARIBE, CORTOU COM O VERÃO
- DIRIGE-SE A UMA MULHER NA JANELA, QUE DEPOIS DESCOBRE TRATAR-SE DE QUEM SE SABERÁ
- O RETIRANTE CHEGA À ZONA DA MATA, QUE O FAZ PENSAR, OUTRA VEZ, EM INTERROMPER A VIAGEM
- ASSISTE AO ENTERRO DE UM TRABALHADOR DE EITO E OUVE O QUE DIZEM DO MORTO OS AMIGOS QUE O LEVARAM AO CEMITÉRIO
- UMA MULHER, DA PORTA DE ONDE SAIU O HOMEM, ANUNCIA-LHE O QUE SE VERÁ
- O CARPINA FALA COM O RETIRANTE QUE ESTEVE DE FORA, SEM TOMAR PARTE EM NADA

64 Transcrição feita a partir do curta-metragem “O curso do poeta”, 1974 (Ver seção Referências).

Há uma longa trajetória entre a partida de Severino e sua chegada ao mar do Recife; no caminho, realizada sob formas diversas, a morte se aproxima do retirante, depois de ter se instaurado definitivamente diante de outros Severinos, como o “Severino Lavrador,/ irmão das almas,/ Severino Lavrador/ mas já não lavra” (MELO NETO, 2007, p. 149) que, defunto, vai carregado dentro de uma rede. Além do medo de perder-se no caminho porque também o Capibaribe sofre, em alguns trechos, com o esvaziamento de suas águas “(Será que a água desses poços/ é toda aqui consumida/ pelas roças, pelos bichos,/ pelo sol com suas línguas?/ Será que quando chegar/ o rio da nova invernia/ um resto de água do antigo/ sobrarão nos poços ainda?)” (*Ibid.*, p. 154).

Vencido o medo, Severino insiste no seguimento de seus passos, mesmo quando, em resposta a uma pergunta sobre trabalho, apontando situações pelas quais havia passado, o retirante responde: “Deseja mesmo saber/ o que eu fazia por lá?/ comer quando havia o quê/ e, havendo ou não, trabalhar” (*Ibid.*, p. 156). Ainda assim, na voz da senhora à janela, a morte se faz presente: “Só os roçados da morte/ compensam aqui cultivar,/ e cultivá-los é fácil:/ simples questão de plantar;/ não se precisa de limpa,/ de adubar nem de regar;/ [...] nem é preciso esperar/ pela colheita: receba-se/ na hora mesma de semear” (*Ibid.*, p. 158). A colheita observada no ato de semear é a mesma vista pelo retirante quando, outra vez, presencia a morte de um dos “Severinos”, lançado a uma “cova grande”, se comparada ao “pouco defunto” que lhe era característico.

A tensão entre “potência de viver” e “ato de viver” parece perder um pouco de sua força quando, já tendo chegado ao Recife, o retirante recebe a notícia de um nascimento: “– Compadre José, compadre,/ que na relva estais deitado:/ conversais e não sabeis/ que vosso filho é chegado?” (*Ibid.*, p. 171). Severino observa, então, a criança recém-nascida e as muitas visitas que chegam, exaltando a beleza do nascimento, “[...] belo como o coqueiro/ que vence a areia marinha./ [...] tão belo como um sim/ numa sala negativa. [...] Belo como a última onda/ que o fim do mar sempre adia./ É tão belo como as ondas/ em sua adição infinita” (*Ibid.*, p. 177).

A resistência entre “potência de viver” e “ato de viver”, ao longo de **Morte e Vida**, chega a este ponto não com “perdas” ou “ganhos” de um dos lados, mas sob o entendimento de que essa relação integra “[...] uma potência que arde sem se exaurir” (AGAMBEN, 2018b, p. 71). Nesse sentido, mesmo depois de alguns encontros com a morte, cuja presença inverteu, no auto cabralino, o curso de sua própria vida, Severino escutou, do “Mestre Carpina”, “[...] que também se

chama vida,/ ver a fábrica que ela mesma [a vida],/ teimosamente, se fabrica,/ [...] mesmo quando é a explosão/ de uma vida severina” (*Ibid.*, p. 178).

Portanto, as relações de distância e de semelhança da personagem Severino com seus pares, os Severinos A, B e C, por exemplo, se realizam, neste caso, do ponto de vista de Severino, mas, ainda assim, é possível pensarmos nas distâncias entre a personagem e outras, encontradas ao longo de seu percurso até o Recife, conservando ao mesmo tempo a potência e o ato da “vida severina”, aquela que, em si, carrega a morte.

Ademais, a relação que Agamben propõe entre duas imagens, uma da água em forma de “gota” e a outra, da água em movimento de “vórtice”, nos faz insistir nessa reflexão da obra cabralina como espaço de interligações diversas. A primeira imagem, a da água que, “[...] caindo ou esguichando, separa-se em gotas na extremidade” (AGAMBEN, 2018b, p. 87), e a segunda, a do “ponto em que o líquido se concentra, gira e afunda em si mesmo” (*Ibid.*, p. 87) compreende uma junção entre faces distintas de um único elemento, a água separando-se de si mesma e convergindo inteira para um encontro consigo, em duas possibilidades, uma que a afasta de si e outra, que a aproxima de si.

No âmbito da obra cabralina, aproximação e distanciamento em relação a objetos e/ou situações são motivos recorrentes, seja em “estado de potência”, seja sob outras formas, como as que identificamos em **Paisagens com Figuras** (1955), realizadas em imagens, personagens e situações. Trata-se de uma antologia formada por 18 poemas, com temas de Espanha e do Recife, intercalados.

Em 1955, João Cabral vivia fora do Brasil há quase 10 anos, desde 1947 e, segundo consta em depoimentos⁶⁵, a vida na Espanha, sobretudo em Sevilha, foi, depois de viver no Recife, uma de suas maiores preferências. Portanto, entre 1954 e 1955, o poeta escrevia **Morte e Vida Severina** e **Paisagens com Figuras**, duas obras que, em suas singularidades, confluem para o que chamamos de escrita de “gota e vórtice”, segundo o que aprendemos com Giorgio Agamben, a saber:

Há seres-gota e seres-vórtice, criaturas que, com todas as suas forças, procuram separar-se em um fora, e outros que, com obstinação, enrolam-se em si mesmos, penetram cada vez mais fundo. Mas é curioso como mesmo a gota, caindo de novo na água, também produz um vórtice, faz-se turbilhão e voluta. (AGAMBEN, 2018b, p. 87)

65 Os livros que constam na seção de referências específicas apontam uma fortuna crítica sobre o poeta que não ignora o forte apreço que João Cabral de Melo Neto nutria por Sevilha.

Embora estivesse geograficamente distante de Pernambuco, João Cabral não deixou de incluir temas relativos ao estado, em sua escrita. Separava-se de uma origem, abrindo-se ao encontro com experiências e paisagens distintas das que já conhecia, mas o fazia na medida em que permanecia voltando-se para um entendimento mais profundo da natureza humana, a partir de uma relação com seu lugar de origem.

Ao longo dos 18 poemas de **Paisagens com Figuras**, há uma alternância entre Pernambuco e Espanha, nesta ordem; o primeiro poema está relacionado ao Recife, o penúltimo, à Espanha, e o último, numa retomada dos dois lugares, à Espanha e a Pernambuco, respectivamente, de modo que o estado nordestino inicia e finaliza a temática das **Paisagens**. Vejamos o primeiro poema da antologia, a fim de compreendermos melhor o assunto:

PREGÃO TURÍSTICO DO RECIFE

Aqui o mar é uma montanha
Regular, redonda e azul,
Mais alta que os arrecifes
E os mangues rasos do Sul.

Do mar podeis extrair,
Do mar deste litoral,
Um fio de luz precisa,
Matemática ou metal.

Na cidade propriamente
Velhos sobrados esguios
Apertam ombros calcários
De cada lado de um rio.

Com os sobrados podeis
Aprender lição madura:
Um certo equilíbrio leve,
Na escrita, da arquitetura.

E neste rio indigente,
Sangue-lama que circula
Entre cimento e esclerose
Com sua marcha quase nula,

E na gente que se estagna
Nas mucosas deste rio,
Morrendo de apodrecer
Vidas inteiras a fio,

Podeis aprender que o homem
É sempre a melhor medida.
Mais: que a medida do homem
Não é a morte mas a vida.
(MELO NETO, 2007, p. 123)

A visualidade desta paisagem ganha força com a descrição, feita pela voz poética, do mar, dos sobrados e do rio, com os quais o leitor poderá aprender diferentes “lições”: com o mar, “um fio de luz precisa,/ matemática ou metal”, com os sobrados, “um certo equilíbrio leve,/ na escrita, da arquitetura”, e, finalmente, com o rio (“indigente”), às margens do qual vivia uma gente estagnada, “morrendo de apodrecer/ vidas inteiras a fio”, o leitor aprenderá, assim como está na parte final de **Morte e Vida Severina**, que o homem “é sempre a melhor medida./ Mais: que a medida do homem/ não é a morte mas a vida”.

Para além da relação entre Pernambuco e Espanha, o interesse pela geografia de alguns cemitérios também predomina em **Paisagens com Figuras**. Do conjunto de 18 poemas, três são dedicados a cemitérios pernambucanos. No primeiro, há uma relação direta entre os defuntos, já nas covas, e as pessoas que viviam às redondezas do lugar: “Para que todo este muro?/ Por que isolar estas tumbas/ do ossário mais geral/ que é a paisagem defunta?” (MELO NETO, 2007, p. 131); no segundo, a ênfase está voltada para os trabalhadores dos canaviais, cujas covas, quando observadas em conjunto, são “carneiros de terra” que lembram “ondas” de um mar feito não água, mas do vento que faz um canavial balançar. Nesse mar, as cruzes que sinalizam as covas são como mastros dos barcos que, em ondas fortes, se inclinam e se elevam, em movimentos continuados. Vejamos:

CEMITÉRIO PERNAMBUCANO
(São Lourenço da Mata)
É cemitério marinho
Mas marinho de outro mar.
Foi aberto para os mortos
Que afoga o canavial.

As covas no chão parecem
As ondas de qualquer mar,
Mesmo as de cana, lá fora,
Lambendo os muros de cal.

Pois que os carneiros de terra
Parecem ondas de mar,
Não levam nomes: uma onda
Onde se viu batizar?

Também marinhos: porque
As caídas cruzes que há
São menos cruzes que mastros
Quando a meio naufragar.
(MELO NETO, 2007, p. 133)

Os “carneiros de terra” ganham, no terceiro poema dos “Cemitérios Pernambucanos”, a designação “mortos ao ar-livre”, pois, sem caixão ou algo parecido, são jogados em covas feitas diretamente na terra (como era comum em cemitérios nordestinos até o final do século XX). No

documentário “O Sal da Terra”⁶⁶, de Sebastião Salgado (1944 –), há um depoimento do fotógrafo acerca de uma experiência sua no Nordeste do Brasil, entre os anos de 1981 e 1983, ilustrativa para essa imagem dos “mortos ao ar-livre”.

Em algumas fotografias, vemos pessoas velando seus mortos em caixões alugados de igrejas; em outras, as muitas crianças vítimas de mortalidade infantil são enterradas, depois de retiradas do caixão alugado que seria reutilizado dezenas de vezes, de olhos abertos porque, sendo muito pequenas, morreram antes do batismo e, durante muito tempo, foi costume nordestino que apenas crianças batizadas pudessem ser enterradas de olhos fechados.

Desse período em que viajou pelo Nordeste, região até então desconhecida para ele, Sebastião Salgado enfatiza o impacto que sofreu ao perceber a enorme proximidade entre a vida e a morte no cotidiano das pessoas mais pobres. Sobre isso, há uma imagem no documentário de um lugar onde se vendia, a um só tempo, caixões, bananas e sapatos, de modo que é possível notar como essa presença avessa à vida tem integrado a rotina de muitos nordestinos ao longo do tempo, em maiores e menores graus de frequência.

A agudeza no olhar do poeta, em **Paisagens com Figuras**, como um observador de paisagens áridas, também se manifesta quando a voz poética nos fala da Espanha, a partir de um de seus maiores rios, o Ebro, cujo percurso segue “entre casas extraviadas/ no deserto literal/ [...], entre vilas desmaiadas/ (hipótese de sol e azul)/ e aldeias de entranhas secas/ feitas do gesso geral” (MELO NETO, 2007, p. 142). Assim como as pernambucanas, as terras pelas quais o Ebro traça seu curso são “ossudas”, como se fossem mesmo uma “líquida espinha dorsal” (*Ibid.*, p. 142).

Finalmente, uma aproximação direta entre as preferências do poeta pelas terras hispânica e pernambucana está em “Duas Paisagens”, poema que encerra a antologia. A voz poética nos fala da Espanha nos primeiros versos, mas finaliza o poema, falando de Pernambuco. As terras de Espanha contêm um “[...] ritmo feminino/ de colinas e montanhas” (*Ibid.*, p. 142), ao contrário de Pernambuco, que “é um estado masculino/ e de ossos à mostra, duro,” (*Ibid.*, p. 142), de uma dureza observada não apenas nas paisagens, mas nas conjunturas da vida diária.

Portanto, para além de olhar em direção a lugares definitivos, a voz poética cabralina tem nos mostrado possibilidades ficcionais, poiéticas e críticas que envolvem mais de um aspecto ao mesmo tempo, em lógicas com força suficiente para modificar a relação “vida” e “morte” ou

66 “O Sal da Terra”: uma viagem com Sebastião Salgado (2014).

para explorar a significação de um signo como “paisagem”, por exemplo, re-construindo seu alcance descritivo.

“Serventia [e fracasso] das ideias fixas”⁶⁷

O curso do trabalho investigativo, em literatura, pode enfrentar instantes de silêncio e sensação de vazio; isto porque a persistência do pensamento crítico, construído a partir de nossas obras preferidas, desperta-nos um desejo de realizar, no plano da expressão, uma peça criteriosa e de leitura fluida, capaz de conter toda a potência significativa do que gostaríamos de dizer. Sentimos que o espírito reflexionante permanece muito além de nossas faculdades expressivas, de forma que o trabalho idealizado não se realiza do modo que pretendíamos. Em cada tentativa, nos deparamos com “abismos”, separando nossa capacidade de falar de nossa capacidade de pensar, e esta, por sua vez, nem pode calcular as distâncias que a impedem de conhecer sua origem em nossa própria mente.

Ainda assim, em todos os instantes de nossos dias, insistimos numa tarefa corriqueira, mas também misteriosa: comunicamos algo e nos comunicamos, embora não tenhamos garantias fiáveis de que seremos plenamente compreendidos, de modo que a nossa circunstancialidade parece submetida ao que Roland Barthes (1915-1980) chamou “fascismo” da língua: “[...] o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, p. 1978, p. 7).

Cada palavra, mesmo em estado de dicionário, guarda um significado que pode ser distinto de acordo com uma determinada cultura, ou mesmo se modificar, sob influência de relações entre duas ou mais culturas. Por isso é que “[...] em cada signo dorme um monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se *arrasta* na língua. Assim que enuncio, essas duas rubricas se juntam em mim, sou ao mesmo tempo mestre e escravo” (*Ibid.*, p. 7, grifo do autor).

Somos mestres porque construímos um tom discursivo singular, selecionamos algumas palavras, em detrimento de outras; somos escravos, pois não “fundamos” nenhuma língua e todo o nosso repertório linguístico pode guardar significados distintos que foram “desgastados” ou interpretados equivocadamente ao longo do tempo. A cada palavra dita, corremos o risco do não-dito, implícito em nosso próprio discurso. A um só tempo, “mestres” e “escravos” de nossa voz.

67 Referência ao subtítulo de **Uma faca só lâmina** (1955).

No entanto, quando elegemos o texto literário como objeto de nosso interesse, seja estudando-o ou lendo-o por gosto, nos libertamos um pouco dessa “escravidão” linguística. Com a leitura literária, acreditamos que “Os nomes concretos desenham na pele do texto imagens tomadas à visão do real” (BOSI, 2000, p. 135), como se cada signo guardasse não uma ausência, mas uma força de presença que se manifesta vigorosamente em atos de re-leitura e, então, a linguagem literária parece ser capaz de criar “pontes” entre o nosso pensamento e sua expressão, “Como se, pela palavra, fosse possível ao poeta (e ao leitor) reconquistar, de repente, a intuição da vida em si mesma” (*Ibid.*, p. 136).

Essa “intuição da vida em si mesma” se manifesta sob tons distintos, ligados ao projeto de escrita de um escritor ou poeta e, ao mesmo tempo, ao alcance compreensivo da leitura, pelos que leem. Um desses tons está na imagem da faca “só lâmina”, no livro **Uma faca só lâmina** (1955), de João Cabral de Melo Neto. A faca sem nenhum apoio, sem outro tipo de matéria que não seja a que faz, dela, um objeto cortante, perigoso quando manuseado, mesmo com cuidado. Pensar numa faca “só lâmina” é como ser capaz de “manejar” uma linguagem em nível de pensamento, sem acessos para ligá-la a planos de expressão. Além disso, essa imagem da faca é mais uma, no projeto poético cabralino analisado até aqui, para as muitas tentativas do poeta no que se refere à conquista de clareza em sua linguagem, aproximando-se ao máximo de seu âmago.

Com o caráter de nome concreto, a faca (“só lâmina”) familiariza o poeta com a “pele” de seu texto e, à medida que ele organiza um motivo de escrita que a tome por mote, talvez possa, mesmo através de metáfora, compreender um pouco mais a natureza de sua criação poética. Essa faca “só lâmina”, o poeta a leva no pensamento como se a tivesse cravada no peito e, através de comparações, procura explicar ao leitor o que pode significar carregar uma faca “só lâmina” dentro de si. Vejamos algumas:

*Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espesso
um dos lados do morto;*

*assim como uma bala
do chumbo mais pesado,
no músculo de um homem
pesando-o mais de um lado;*

*qual bala que tivesse
um vivo mecanismo,
bala que possuísse
um coração ativo*

*igual ao de um relógio
submerso em algum corpo,*

*ao de um relógio vivo
e também revoltoso,*

*relógio que tivesse
o gume de uma faca
e toda a impiedade
de lâmina azulada;*

*assim como uma faca
que sem bolso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia;*

*qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
com o próprio esqueleto*

*de um homem que o tivesse,
e sempre, doloroso,
de homem que se ferisse
contra seus próprios ossos.
(MELO NETO, 2007, p. 181, grifos do autor)*

A faca “só lâmina” é como se uma bala que possuísse um mecanismo vivo, um coração; um mecanismo como o de um relógio, localizado no interior de seu corpo. No relógio, haveria um gume de faca não porque alguém o tivesse colocado junto ao objeto, mas porque, dele, já fazia parte. Essa faca, de “uso interno”, habita-o até o esqueleto e, contra sua vontade, segue, ferindo-lhe os ossos.

Ao mesmo tempo em que a faca já está tomada ao essencial, nessa imagem poética, sua redução a “só lâmina” indica “essa ausência tão ávida” (*Ibid.*, p. 182) de quem, tendo em si um vazio, alimenta-se do cultivo mesmo do vazio, cortando-se até os ossos com a faca “reduzida a sua boca” (*Ibid.*, p. 182) que é ela mesma, lâmina. Embora as imagens da “bala” e do “relógio” também ocupem o espaço de suas “ideias fixas”, no poema, é a faca “só lâmina” a preferida ao poeta porque “Das mais surpreendentes/ é a vida de tal faca:/ faca, ou qualquer metáfora,/ pode ser cultivada” (*Ibid.*, p. 183).

Observando o cultivo da faca, assim como o “deserto-pomar às avessas”, nos aprofundamos ainda mais no processo cabralino de procura pela poesia, através de uma escrita objetiva. Parece-nos que o poeta constrói uma imagem para o modo como ele gostaria de tratar as palavras, ao mesmo tempo em que não esquece de comunicar ao leitor o que passa a alguém que deseje fazê-lo dessa forma, isto é, que deseje trabalhar com a linguagem ainda que ela se pareça com um objeto inteiramente cortante, porque até mesmo “[...] o poeta sabe que a realidade é mais densa do que [ess]a imagem pode nomear” (BARBOSA, 2002, p. 265).

Em **Quaderna** (1959), a “tensão” entre a construção de imagens e a densidade do mundo sensível dá ritmo aos poemas. Embora, assim como em **Paisagens com Figuras**, o poeta relacione Pernambuco e Espanha em algumas composições, esse não é o único aspecto a apontar no livro. Podemos destacar, desde o que observamos, percepções do aspecto feminino (“Estudos para uma Bailadora Andaluza”, “A mulher e a casa”), o que ainda não havíamos encontrado nos livros anteriores, assim como o retorno ao interesse por paisagens de cemitérios (“Cemitério Alagoano”, “Cemitério Paraibano”, “Cemitério Pernambucano”).

Em nosso entendimento, os poemas dessa antologia são frutos de um exercício cabralino de escrita, pois, tendo encontrado um “tom”, o poeta parece fazer uma espécie de “pausa”, concentrando-se não em repetir o que havia feito em outros livros, mas dedicando-se a experimentos com sua linguagem, lançando, a si mesmo, desafios através de palavras, como no poema “A palavra seda”, no qual a voz poética parece se comprazer ao analisar as possibilidades poéticas em torno do signo “seda”: “Mas em ti, em algum ponto,/ talvez fora de ti mesma,/ talvez mesmo no ambiente/ que retesas quando chegas/ há algo de muscular,/ de animal, carnal, pantera,/ de felino, da substância/ felina” (MELO NETO, 2007, p. 223). Trata-se, então, de uma comprovação para a continuada recusa de João Cabral pelas ambiguidades porque o “movimento do escritor não é escrever para criar ambiguidades. Ele deve escrever contra a ambiguidade” (MELO NETO, 2007, p. XXVIII).

Nesse sentido, **Quaderna** é uma reunião de poemas nos quais João Cabral se demorou em seus próprios métodos, pois, depois de ter lançado as vozes poéticas de seus livros anteriores a graus de pensamento bastante aprofundados, como temos visto até este ponto, ele exercita suas práticas, seu “jeito” de escrever, nos poemas deste livro, dentre os quais está, por exemplo, “Poema (s) da Cabra”, um animal cuja forma o poeta assemelhou ao “negro da segunda classe./ Do inferior (que é sempre opaco)” (*Ibid.*, p. 231).

Entre 1959 e 1960, João Cabral escreveu mais um livro, chamado **Dois Parlamentos** (1960). Nele, estão publicados apenas dois poemas, “Congresso no Polígono das Secas” e “Festa na Casa-Grande”, numa clara oposição com a generalização construída para o Brasil como país dividido apenas entre “Norte” e “Sul”. Além do exercício com as palavras, das tentativas de deixá-las o mais concretas possível, percebemos que o poeta incluiu uma preocupação crítica em seu horizonte, o que vem desde os três livros sobre o rio Capibaribe (**O Cão sem Plumas, O Rio, Morte e Vida Severina**), e continua presente em sua obra, sobretudo no que se refere a uma evocação do Nordeste, a partir de Pernambuco.

Para além da junção de grupos representativos, um parlamento compreende uma reunião de vozes que, apesar de suas diferenças, devem estabelecer-se juntas em defesa de um objetivo comum. Em **Dois Parlamentos**, essas vozes ganham forma através de uma voz poética marcadamente crítica que, em “Congresso no Polígono das Secas”, explica ao leitor o que são “cemitérios gerais” (*Ibid.*, p. 247):

- Cemitérios gerais
onde não só estão os mortos.
 - Eles são muito mais completos
do que todos os outros.
 - Que não são só depósito
da vida que recebem, morta.
 - Mas cemitérios que produzem
e nem mortos importam.
 - Eles mesmos transformam
a matéria-prima que têm.
 - Trabalham-na em todas as fases,
do campo aos armazéns.
 - Cemitérios autárquicos,
se bastando em todas as fases.
 - São eles mesmos que produzem
os defuntos que jazem.
- (*Ibid.*, p. 247)

Esses cemitérios detentores de poder absoluto e de “sotaque sulista” (*Ibid.*, p. 247) são diferentes do conjunto de cemitérios que temos encontrado ao longo das antologias anteriores. Estes são específicos, integram paisagens e lugares definidos pelas vozes poéticas que os apresentam, mas, ao mesmo tempo, possuem um traço de identidade, guardam mortos cujas vidas, pelo que lemos, são como as dos muitos Severinos, “iguais em tudo e na sina”.

Além disso, pesa sobre esses cemitérios o poder autárquico deste outro, o geral, segundo o qual a nenhum indivíduo se reserva uma cova particular, já que “[...] não reconhece/ o direito a túmulos estanques,/ mas socializa seus defuntos/ numa só tumba grande” (*Ibid.*, p. 248). A esse “cemitério geral” está relacionada a imagem do “cassaco de engenho” do poema “Festa na Casa-Grande”:

- O cassaco de engenho,
o cassaco de usina:
- O cassaco é um só
com diferente rima.
- O cassaco de engenho
banguê ou fornecedor:
- A condição cassaco
é o denominador.
- O cassaco de engenho
de qualquer Pernambuco:
- Dizendo-se cassaco
se terá dito tudo.

– Seja qual for seu nome,
seu trabalho, seu soldo:
– Dizendo-se cassaco
se terá dito todos.
(*Ibid.*, p. 255)

Mesmo quando em poema voltado para a condição “cassaco”, isto é, para o trabalhador de engenho, a voz poética está acompanhada pela chancela da “Casa-Grande” nordestina, este espaço de exploração de pessoas em condições precárias de vida. Então, até quando procura singularizar o Nordeste, retirando-o da generalização “nortista”, a voz poética sabe que a representatividade do trabalhador de engenho é nula. Trata-se mesmo de indivíduo “Severino” e, por isso, coletivo, de quem, chamando-o de “cassaco”, se terá chamado todos, apesar das diferenças possíveis para as funções de um trabalhador rural. Portanto, embora haja um tom sarcástico de crítica social, em nenhum dos “Parlamentos” o homem pobre nordestino pode falar.

INTERLÚDIO

SOB UM FRAQUEJAR DA LINGUAGEM

Os recursos com que poderemos contar são a abordagem cuidadosa, a cortesia que vem do coração, o bom gosto, não em seu sentido usual, porém em sua acepção interior, ética.

(George Steiner, “Presenças verdadeiras”)

Em **A cena interior** (2013) estão organizadas as lembranças que Marcel Cohen (1937 -) conservou das oito pessoas de sua família que foram deportadas para campos de concentração nazista em 1943. Na ocasião, o menino de cinco anos escapou da prisão porque havia saído de casa com sua babá. Como se trata de reconstrução das lembranças de uma criança, o tom fragmentado é constante ao longo do livro, muito embora o autor tenha o cuidado de destacar para o leitor quais trechos fazem referência a suas vagas recordações infantis e quais foram escritos a partir de conversas com outras pessoas.

Para além do assunto difícil, tratado com bastante sensibilidade pelo autor, algo nos interessa nesse formato de escrita. Trata-se da impossibilidade de a linguagem alcançar determinados lugares de sentido. Neste caso, é impossível à memória do escritor adulto o alcance de cenas ligadas aos seus primeiros anos de vida, ao lado de seus pais.

Como se uma espécie de explorador, o escritor procura indícios comprovadores do convívio que teve com os pais, aos quais a voz autoral faz referência pelos nomes, nunca por “mãe” e “pai”. Não há palavra capaz de descrever, por exemplo, o perfume da mãe, cuja fragrância se mantém viva na memória do escritor e,

Mesmo sem ter um nome, nada é capaz de erradicá-lo. Sem o ponto de apoio que representariam uma marca, a forma de um frasco, uma etiqueta, uma tampa, esse perfume é largamente imaginário; sem o menor elemento de prova material, não tem sequer a força de uma convicção íntima (COHEN, 2017, p. 20).

Torna-se impossível, então, que o leitor perceba algum aspecto do perfume contido nessas lembranças; o caráter subjetivo que as caracteriza está além de descrições possíveis e, ainda que tivéssemos lido uma série de adjetivos sobre o perfume, não teríamos condições de imaginar o

cheiro exato, guardado nos espaços dessa recordação que, de tão antiga, não encontra parâmetro comparativo ou descritivo que a explicita.

A preservação de uma lembrança “aromática”, a respeito da qual pouco é sabido, nos mostra que a linguagem nem sempre se realiza efetivamente, tanto de modo individual, numa reflexão, ou coletivamente, em situações de interlocução, por exemplo. Ainda assim, não conhecemos outra forma de organização da vida humana em sociedade, pois, só através das realizações de linguagem, as pessoas podem se identificar e/ou diferenciar, a partir de suas percepções do que compreendem de si e de seus “outros”.

Diríamos, então, que um lugar para a linguagem no âmbito de nossa vida seria, com Giorgio Agamben, um local/*locus* de “aventura”, sob um ponto de vista “[...] genuinamente ontológico, que nomeia o ser enquanto advém – isto é, no seu manifestar-se ao homem e à linguagem – e a linguagem enquanto diz e revela o ser” (AGAMBEN, 2018a, p. 59), de modo que pudéssemos ter um pouco mais clara a relação necessária entre “ser” (existir) e linguagem, como se os dois termos, talvez, sugerissem uma espécie de “palíndromo” metafórico que, ao realizar, realiza-se e, ao explicar, explica-se: o “ser” realiza-se através da linguagem ao mesmo tempo em que a linguagem procura explicar o “ser”.

Por outro lado, não podemos ignorar, numa “aventura” possível para “ser” e linguagem, o que diz Ângela Pralini, em **Um sopro de vida**⁶⁸ (1978): “Entre a palavra e o pensamento existe o meu ser” (LISPECTOR, 1999, p. 51). E ainda: “Eu sou o atrás do pensamento” (*Ibid.*, p. 72).

Essas afirmações de Ângela nos mostram, como perspectiva, a relação “palavra” → “Ângela” e/ou “ser de Ângela” → “pensamento”, de modo que, para além de “ser” (existir), nos depararíamos com individualidades possíveis: cada “ser” estaria, então, ligado a um (ou mais de um) “eu”. Entretanto, mesmo com esse exemplo, não anulamos a relação inicial entre linguagem e “ser”, sobre a qual tratávamos; a voz de Ângela nos ajuda a organizar melhor os termos porque, no texto de Clarice Lispector, Ângela se realiza como individualidade do Autor⁶⁹, talvez como possibilidade de expressar e nomear (isto é: realizar em linguagem) o que, nele mesmo, é caótico.

Individualidades de “ser” confluem, no trabalho de José Ortega y Gasset, para os “mundos interiores” (ORTEGA Y GASSET, 2018, p. 35), compreendidos em nosso ponto de vista como instâncias onde podemos guardar ideias, crenças e, entre as duas, espaços de mistério, aos

68 Não temos o propósito de analisar essa narrativa de Clarice Lispector, mas é preciso dizer que a voz de Ângela não é a única a conduzir o texto, há também a presença do “Autor”, uma instância através da qual nós, os leitores, somos apresentados à Ângela.

69 “Eu e Ângela somos o meu diálogo interior” (LISPECTOR, 1999, p. 73).

quais só temos acesso através da imaginação. Não parece simples compreender uma relação entre “ideias” e “crenças”, embora Ortega tome o assunto como algo fundamental em seu trabalho intelectual. Para ele, os dois termos têm origem no que entendemos por ideia⁷⁰, com a diferença de que, com “ideias” operamos e manifestamos nossos pensamentos, com “crenças⁷¹” conduzimos nossa vida. Sobre estas, “Pode-se dizer que não são ideias que temos [(como as primeiras)], mas ideias que somos” (*Ibid.*, p. 15).

Nesse sentido, amparados apenas na realização de ideias, em linguagem e/ou em palavras para tratarmos de “ser”, fracassaríamos, pois está fora de nosso alcance uma compreensão total e fiável a nosso respeito. Lidamos, a todo instante, com interpretações que fazemos de nós mesmos: o “ser” está NA crença e lida COM ideias. Em estado de “crença”, Ângela Pralini pode afirmar “eu sou o atrás do pensamento”, mas não encontramos, ao longo da narrativa, explicações para essa característica de “ser”. São espaços misteriosos para os quais não temos uma investigação democrática, isto é, mesmo que alguém se pusesse a responder perguntas ontológicas, não haveria garantias de que todas as pessoas de todos os lugares concordariam com ela, o que seria necessário se o objetivo fosse entender o que não entendemos de “uma vez por todas”.

Essa impossibilidade recai ao mesmo tempo nas “fraquezas” da linguagem, nos mistérios das crenças e na diversidade de ideias. Isoladas, tais “potências” não sustentam uma inteligência porque há, em cada uma, “buracos” (*Ibid.*, p. 32) que, uma vez manifestados (de forma consciente ou não), sofrem intervenção cruzada: havendo um “buraco” na inteligência, pode a crença interferir nele, por exemplo. A teia complexa originada a partir desses termos sugere uma espécie de verdade, com a qual é preciso ter cuidado, pois, assim como há uma distância entre o que imaginamos e o que expressamos em linguagem, também “só o fantástico pode ser exato” (*Ibid.*, p. 33).

Uma forma de lidar com o âmbito complexo de nossa inteligência consiste, para o pensamento orteguiano, no ato de lembrar. Um indivíduo deve lembrar do que aprendeu ao longo da vida, dos que o ensinaram e em que medida, a fim de que não seja ingrato consigo, com os outros e,

70 “representação mental de uma coisa concreta ou abstrata, concepção intelectual, imaginação, lembrança” (Dicionário etimológico, p. 347).

71 Um ensaio chamado “Genius”, de Giorgio Agamben, é um exemplo do que relacionaríamos à crença orteguiana. Vejamos: “Os latinos chamavam Genius ao deus a que todo homem é confiado sob tutela na hora do nascimento. [...] Genius era, de algum modo, a divinização da pessoa, o princípio que rege e exprime a sua existência inteira. [...] Compreender a concepção de homem implícita em Genius equivale a compreender que o homem não é apenas Eu e consciência individual, mas que, desde o nascimento até a morte, ele convive com um elemento impessoal e pré-individual. [...] É essa presença inaproximável que impede que nos fechemos em uma identidade substancial, é Genius que rompe com a pretensão do Eu bastar-se a si mesmo” (In: **Profanações**. AGAMBEN, 2017, p. 15 – 17).

por extensão, com sua historicidade. Para Ortega, a ausência da lembrança conduz à anulação de si, uma vez que negá-la é negar-se: “O defeito mais grave do homem é a ingratidão. [...] sendo sua história a substância do homem, todo comportamento anti-histórico adquire nele um caráter de suicídio” (*Ibid.*, p. 40).

Assim, é ingrato consigo e com os outros o indivíduo que não lembra. O mais grave desta atitude estaria, segundo Ortega, no fato de que, ao esquecer o passado, estamos sujeitos a plantar sementes de barbárie: “Esquecer o passado, voltar-lhe as costas, produz o efeito a que hoje assistimos: a rebarbarização do homem” (*Ibid.*, p. 41).

Portanto, tendo em vista todas as “falhas” comunicativas, os conflitos ontológicos dos quais algumas pessoas têm consciência, o número de perguntas quase infinito possível de ser feito, além da relação nem sempre tranquila entre ideias e crenças, um “lugar” de equilíbrio para lidarmos com tudo o que somos pode ser, em Ortega, o da lembrança, porque lembrar é saber-se herdeiro “E ter consciência de ser herdeiro é ter consciência histórica” (*Ibid.*, p. 43).

4 O POETA “DES-GASTA” PALAVRAS?

Neste capítulo, nos perguntamos se João Cabral de Melo Neto construiu um modo específico de escrita – e, caso tenha construído, como podemos pensá-lo. Para tanto, buscamos compreender como é possível, ao poeta, encontrar significados novos, a partir de um conjunto limitado de palavras, através das quais nossa linguagem pode se realizar. O capítulo está orientado pelos versos iniciais das estrofes do poema “Graciliano Ramos” (In: **Serial**, 1961), a fim de que possamos verificar como a comunicação poética, em movimento, pode ser estruturada e interpretada. Por isso, os títulos das seções são estes: a) “Falo somente com o que falo”; b) “Falo somente do que falo”; c) “Falo somente por quem falo”; d) “Falo somente para quem falo”. Quanto aos livros de João Cabral, trouxemos à discussão, para esta ocasião, os seguintes títulos: **Serial** (1961); **A Educação pela Pedra** (1965); **Museu de Tudo** (1974); **A Escola das Facas** (1980).

4.1 Uma aventura em linguagem “des-gastada”

Quem, afinal, encontra coragem de falar, tem a consciência de falar – ou, eventualmente, de calar – em nome de um nome que falta.

(Giorgio Agamben, “Em nome de quê”, In: **O fogo e o relato**)

Resta o fato de que, a despeito do corte que institui, a literatura seria para sempre incompreensível se não viesse configurar o que, na ação humana, já faz figura.

(Paul Ricoeur, **Tempo e Narrativa**, vol. 1)

“O motivo pelo qual a mão do poeta tantas vezes fica suspensa no ar se deve ao fato de que o apoio no tempo ainda não existe” (TSVETÁEVA, 2017, p. 170)⁷², pois o *tempus*⁷³ a partir do qual estabelecemos marcações cronológicas, também guarda o entendimento de que, talvez fora do alcance de nossa visão, existiria uma força em contínuo movimento, envolvendo a cronologia do calendário e modificações em circunstâncias, relações e expectativas possíveis, num único compasso. Além disso, em *tempus*, está o radical “tempor”, observado em *tempor-izar* / *contempor-izar*, cujos significados nos remetem a ações flexíveis (estar à espera de, por exemplo) e também exigentes, porque inquiridoras de nossa potencialidade para a prática da paciência.

Assim, “suspensa no ar”, incapaz de marcar, definir ou medir o *tempus*, como pode a mão do poeta ser movimentada em atos de escrita?

Há uma “cena”, em **Ao Farol** (1927)⁷⁴, que atravessa toda a narrativa, em referências diretas e indiretas: James Ramsay anseia por fazer um passeio ao farol e, enquanto sua mãe, a quem pertence a fala que abre a narrativa, apresenta a possibilidade do passeio com expectativas positivas, “– Sim, claro, se amanhã estiver bom – disse a sra. Ramsay.” (WOOLF, 2013, p. 7), seu pai, categórico, impossibilita até mesmo a projeção do passeio: “Mas – disse seu pai, parando diante da janela da sala de visitas – não estará bom.” (*Ibid.*, p. 7).

A projeção positiva que marca a resposta da mãe e o tom enfático na certeza do pai nos mostram como *tempus* sugere movimento. Ele está à espera de ser operado, ao mesmo tempo em que opera, isto é: sabemos que o dia seguinte chegará para James Ramsay (o *tempus* opera cronologicamente no âmbito da ação narrada), mas as reações de seus pais à sua vontade de fazer o passeio ao farol são distintas (cada um percebe e opera o *tempus* a seu modo).

Essas diferenças nas ações das personagens são uma garantia para que o *tempus* se realize no espaço dessa narrativa, uma vez que só as (inter)relações entre lugares e pontos de vista distintos é que fazem com que ele seja percebido. Suponhamos que apenas a Sra. Ramsay compusesse a cena e, a partir de diálogo interior, o leitor soubesse que, caso o tempo fosse bom, ela iria ao farol no dia seguinte; neste caso, comparando a hipótese com o que foi, de fato, escrito por Virginia Woolf, teríamos um aspecto de *tempus*, o que marca as medidas cronológicas, mas não

72 “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobrevivesse, não haveria tempo futuro, e, se agora, nada houvesse, não existiria o tempo presente.” (Santo Agostinho, **Confissões**, p. 274)

73 Ver **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Ver Referências, ao final do trabalho.

74 Virginia Woolf. Edição de 2013. Ver Referências, ao final do trabalho.

teríamos o outro, o que torna perceptíveis lacunas e atritos em relações e circunstâncias, ao qual temos acesso, neste caso, porque além da sra. Ramsay, James e seu pai também integram a cena e, de modos distintos, são operados e operam o *tempus*, num conflito que marca, para cada personagem, um lugar único, a partir do que lemos.

Só às páginas finais do livro, o leitor sabe que a ida ao farol se efetiva, com a ausência da sra. Ramsay e, ao mesmo tempo, com sua presença, em estado latente. O *tempus* opera em dupla potencialidade, o “não” que configura a morte da mãe se converte em “sim” por alguns instantes, porque a ausência e o vazio ocasionados pela morte são percebidos pelas outras personagens (e pelo leitor) através do lugar, então vazio, que era o da sra. Ramsay:

Havia a tal expedição – iam ao Farol, o sr. Ramsay, Cam e James. Já deviam ter saído – precisavam pegar a maré ou algo assim. Mas Cam não estava pronta, James não estava pronto, Nancy tinha se esquecido de encomendar os sanduíches, o sr. Ramsay tinha perdido a calma e saiu batendo a porta com força.
– O que adianta ir agora? – esbravejou. (*Ibid.*, p. 155)

Desde o pedido inicial do filho até a concretização do passeio, apesar da atmosfera “atordoada” de seus preparativos, houve um grande intervalo, no qual constatamos uma lacuna, uma espécie de desencontro entre o filho (James) e seus pais; na primeira referência, ele está situado junto à mãe e ao pai – sabemos disso porque a voz narrativa oferece uma descrição de elementos da cena inicial.

Na segunda referência, observamos uma falta de harmonia entre os que se lançam ao passeio, de tal modo que preparativos simples são convertidos em ações complicadas e difíceis de serem realizadas. De um lado, a criança parece estar junto apenas da mãe, embora a voz do pai seja apresentada; de outro, a presença da ausência da sra. Ramsay salta às páginas através dos gestos do sr. Ramsay, de maneira que, uma vez no barco, em direção ao farol,

Parecia que ninguém falava nada fazia séculos. Cam estava cansada de olhar o mar. [...] Seu pai ainda lia, e James olhava para ele e ela olhava para ele [...] e ele continuava a ler totalmente inconsciente do que pensavam. Era assim que ele escapava, pensou ela. Sim, com sua testa grande, o nariz grande, segurando firmemente seu livrinho sarapintado diante de si, ele escapava. (*Ibid.*, p. 214)

De novo, o *tempus* se realiza duplamente. Quase saindo para o passeio, o pai não sabe se ainda adianta fazê-lo; uma vez que se convence e parte com os filhos em direção ao farol, parece instalar-se atrás de uma “barreira” protetora constituída pelo formato de sua face, sua postura altiva e o livro que, em suas mãos, coloca-se entre ele e os filhos, e direciona sua atenção para outros assuntos. O sr. Ramsay se protege porque, atingido pela primeira instância do *tempus*, a cronológica, talvez não estivesse preparado para lidar com a segunda, a ontológica. Nesta, a

companhia dos filhos é algo com o que ele não sabe lidar, pelo menos não sem a presença da sra. Ramsay, cuja ausência modifica, inclusive, a casa onde passavam férias porque, sem a mãe, não voltaram a ela durante muitos anos.

Lendo **O tempo passa** (1927)⁷⁵, uma composição em prosa poético-reflexiva, conhecemos um aspecto do que acontece entre a primeira e a última parte de **Ao Farol**, num período em que a família não retornou à ilha, através das forças temporais e temporalizáveis que, nesse ínterim, agiam sobre a paisagem e sobre a casa:

Noite após noite, verão e inverno, o tormento das tempestades, a calma repentina do bom tempo reinaram sem interferência. Escutando-se (se houvesse alguém para escutar) das peças superiores da casa vazia, se teria ouvido, atravessado por relâmpagos, apenas um gigantesco caos, derrubando e revirando, à medida que os ventos e as ondas se divertiam, [...] em jogos idiotas, a ponto de parecer que o universo estava atacando e arremetendo em selvagem confusão e com incontável cobiça, sem propósito, sozinho. Na primavera, as flores do jardim, cheias de plantas aleatoriamente semeadas pelo vento, estavam vivas como nunca. As violetas cresciam, e os narcisos. Mas a calma e a claridade do dia eram tão estranhas quanto o caos e o tumulto da noite, com as árvores ali, e as flores ali, olhando à sua frente, olhando para cima, mas sem nada verem, sem olhos, e tão terríveis. (WOOLF, 2013, p. 35)

Ainda que fosse dia, a aparente harmonia da paisagem sugeria uma confluência de forças a modificar a ordem do jardim e da casa; à noite, as tempestades às vezes interrompidas pelo “bom tempo” poderiam interferir no silêncio reinante, mas elas não eram tão diferentes das flores que, na primavera, pareciam terríveis porque, ainda que não pudessem enxergar, continuavam a “olhar” – como se até plantas e objetos inanimados fossem capazes de ação, diante do silêncio.

Durante o intervalo sem hóspedes, a casa foi atravessada tanto pela presença das “coisas”, isto é, da mobília, das roupas nos quartos, dos livros empoeirados, quanto pelo arbítrio da paisagem, ora mais intensa, com tempestades, ora calma e branda, com o retorno do “bom tempo”. Por um lado, a casa sofreu com o *tempus* cronológico e temporalizável; por outro, o desconforto com os preparativos do passeio parece sugerir ao leitor que ela não poderia ter sofrido, também, com o *tempus* ontológico, já que as circunstâncias que antecederiam a ida ao farol requeriam a presença da sra. Ramsay, embora ela já não estivesse mais na casa.

Nesse sentido, sob um ponto de vista cronológico, James poderia compartilhar o *tempus* com os pais, mas, se pensarmos no caráter ontológico de *tempus*, notamos que James partilha-o com a mãe, mas não com o pai.

Em que medida, então, o texto ficcional e/ou poético realiza uma diferença tão sutil como essa, a de um menino que, depois de passados alguns anos da morte da mãe, não pode

75 Edição de 2013.

integrar o pai ao seu tempo interior, isto é, ao âmbito mais profundo de sua existência? O *tempus* não pode ser “domado” e a mão da ficcionista não pode, senão, manter-se “suspensa”.

Há uma dúvida, de Paul Ricoeur (1913-2005), que nos ajuda a pensar um pouco mais a respeito dos movimentos da “mão” poética, sem outro lugar senão o “estar suspensa” e, por isso mesmo, não ter lugar. A questão é: “Na medida, por fim, em que o mundo que a narrativa refigura é um mundo *temporal*, a questão que se coloca é saber que ajuda uma hermenêutica do tempo pode esperar da *fenomenologia do Tempo*” (RICOUER, 2012, vol. 1, p. 124, grifos do autor).

Já se sabe que, para esta pesquisa, o “ser” é “ser-presença”, de modo que uma narrativa, ao realizar uma re-figuração, lidará, necessariamente, com “presenças”, isto é, com circunstâncias e/ou situações possíveis e, exatamente por isso, o processo de re-figuração é, em sua natureza, temporalizável. Dizemos temporalizável (e não temporalizado) a partir da dupla potencialidade de *tempus* sobre a qual falamos e, sobretudo, porque “[...] o intelecto, por si próprio, não tem como levar a termo coisa nenhuma; ele precisa de outra coisa, do ato externo, do objeto material sobre o qual debruçar-se” (VALÉRY, 2018, p. 58). Esse objeto, móvel, mudará de aspecto a depender das “mãos” que pretendem manuseá-lo.

No caráter temporalizável da re-figuração (com sentido de realização, criação, construção) artística, podem estar, também, contribuições de uma fenomenologia para uma hermenêutica do tempo, a partir do universo ficcional-poético-literário. Isto porque uma compreensão de *tempus*, em seu caráter ontológico, continua inacessível à inteligência dos que não conseguem sair dele – se fosse possível uma vez estar do lado de fora, talvez pudéssemos visualizá-lo.

Assim, os vislumbres que nossa inteligência pode alcançar em relação à ontologia de *tempus* estão ligados de modo inseparável ao tempo “menor” de sua outra face, ou seja, a circunstancialidades e marcações temporais. É como se estivéssemos numa longa caminhada, em direção a um horizonte inalcançável: durante todo o percurso, identificamos a presença do que pode ser temporalizado (e se manifesta como tal), mas continuamos seguindo em direção a um ponto de chegada que se esvai a cada aproximação nossa⁷⁶.

Ainda sobre a dúvida de Paul Ricoeur, diríamos que só através de uma fenomenologia do tempo, ou seja, de uma percepção do que seja temporalizável, é que vislumbramos a face

76 A reflexão que tecemos é fruto, também, do que temos aprendido com José Ortega y Gasset, para quem o olhar imediato não apreende todas as faces de um objeto, embora só possamos contar com nossa percepção dessas faces, uma de cada vez, a fim de construirmos nossas considerações acerca do mundo sensível: “Com quantas árvores se faz uma selva? Com quantas casas, uma cidade? [...] O bosque verdadeiro se compõe das árvores que não conheço” (ORTEGA Y GASSET, *Meditações do Quixote*, 1967, p. 67).

“hermeneuta” de nossa atividade interpretativa, não apenas no que diz respeito ao *tempus* ontológico, mas a tudo o que, ligado à existência, ao ser-presença, desperte o nosso interesse e, principalmente, a nossa curiosidade.

Além disso, podemos dizer que re-figurações, num plano ficcional e/ou poético, são possíveis porque o ser-presença que constitui individualidades e inteligências não se separa do aspecto temporalizável, tampouco da mimese deste, de modo que

O que é possível não se diz de maneira absoluta, mas é verdadeiro o que é em ato, por exemplo, é possível caminhar aquele que caminha, e, de maneira geral, é possível ser aquele que já é em ato, o qual se diz ser possível, e também o que seria em ato, por exemplo, é possível caminhar aquele que caminharia. E esta potência pertence somente às coisas móveis. (**Da Interpretação**, 23a, 10)

Portanto, no aspecto temporalizável de *tempus*, há espaço para a potencialidade da re-figuração, isto é, para o ato de dar forma ao que pode ser formalizado. Num plano denotativo, seria incoerente, por exemplo, re-figurar uma pedra como elemento capaz de falar, ou mesmo um animal capaz de articular uma língua. O ato de re-figurar compreende, em si, o que pode ser re-figurado, partindo do temporalizável para a complexidade de *tempus*, em suas articulações, mesmo quando um de seus aspectos se mostre presente através de uma ausência, como observamos com a personagem woolfiana.

Assim, uma fenomenologia do tempo não ignora o universo mimético, que é vasto, nem as individualidades do ser-presença e, para uma hermenêutica do Tempo, pensando com Paul Ricoeur, essa compreensão é fundamental. Como interpretar algo inapreensível como o *tempus* ontológico, sem a percepção de seus fenômenos, isto é, de suas temporalizações?

Ainda, segundo Paul Ricoeur, não é provável que as duas partes de nosso questionamento existam isoladamente, já que, “Não é o tempo humano [da temporalidade humana] que a historiografia e a ficção literária refiguram *em comum*, cruzando *nele* seus modos referenciais?” (RICOEUR, 2012, vol. 1, p. 140, grifos do autor). Logo, num plano temporalizável, tanto a historiografia quanto a possível ficcionalização de fenômenos, integrarão um mesmo conjunto aos olhos do pesquisador interessado em realizações temporalizáveis e ficcionalizáveis⁷⁷.

77 Uma ênfase: o que temos construído ao longo deste trabalho acerca de interpretação, seja em exercícios ou através de reflexões, bem como a presença constante de alguns nomes em nossas referências (José Ortega y Gasset, Paul Ricoeur, Giorgio Agamben e outros), nos remonta a uma referência em comum e fundamental, a saber: Aristóteles. Em **Da Interpretação**, lemos, à primeira página, uma passagem lapidar na qual encontramos, talvez, o motivo que tem alimentado a escrita desta tese. Trata-se do seguinte: [acerca de interpretação] “Primeiro, há necessidade de precisar o que é o nome e o que é o verbo, depois o que é a negação e a afirmação, a declaração e o discurso. Há os sons pronunciados que são símbolos das afecções na alma, e as coisas que se escrevem que são os símbolos dos sons pronunciados.” (16a, 1 – 5)

Por outro lado, a medida de seu interesse será, também, assim como acontece ao escritor, a de sua angústia. Observando a sensibilidade de uma situação, ficcionalizada ou não, o pesquisador cairá nas dificuldades de organizar em palavras as experiências que ele perceberá, através de seus sentidos.

Enquanto o escritor navega “o velho barco da mimesis” (NUNES, 1999, p. 48), procurando realizar em palavras o que é e pode ser, se pensarmos com Aristóteles, o pesquisador/crítico persegue o “[...] ponto nevrálgico de transação do discurso literário com a realidade” (*Ibid.*, p. 48). Aos dois, uma dificuldade: “Falar mete-me medo porque, nunca dizendo o suficiente, sempre digo também demasiado” (DERRIDA, 2014, p. 10), ou, re-figurando e pensando na re-figuração, não existem garantias de que, continuando a fazê-lo, será possível o alcance de uma origem que mostre ao pesquisador a *figura* primeira.

Nesta perspectiva, o trato com as palavras constitui um processo com movimentos exógenos, isto é, todas as vezes em que nos lançamos a compreender algo, nos movimentamos a partir de nosso lugar, em direção ao que buscamos. Pensando num objeto, poderíamos dizer que, ao olhá-lo, temos um primeiro grau de experiência; depois, quando refletimos a respeito, realizamos em palavras o que acabamos de ver, estamos já em segunda etapa da experiência, e então nos perguntamos: seguindo um pouco mais, não chegaríamos à experiência em si, “pura”, desvinculada do objeto?

Nossa resposta, a partir de Jacques Derrida (1930-2004), é negativa. Não tratamos negação como sinônimo de impossibilidade; sabemos que há um limiar tênue entre um “dentro” e um “fora” do *ser*, continuamente almejado pelo espírito de pesquisadores e pensadores. O que acontece se trata mais de “[...] manha em relação à finitude, [d]e querer atingir o ser fora do sendo” (*Ibid.*, p. 16), como se os dois (“dentro” do sendo / “fora” do sendo) pudessem ser observados completamente separados.

Diríamos, ainda, de outra forma: gostaríamos de pensar a respeito de “ser” e “sendo”, observando como os dois se cruzam no universo poético da ficção. Retomando reflexão de página anterior, como a sutileza do *tempus* que separa James Ramsay de seu pai foi percebida enquanto situação possível e, por isso mesmo, realizada como algo ficcionalizável e temporalizável pelas mãos “suspensas” de Virginia Woolf, enquanto ficcionista?

Ousamos não em resposta, mas em caminhos de pensamento e reflexão, dizendo isto: a sutileza foi percebida (dentre uma série de fatores que não conhecemos, pois o nosso “sendo” jamais será o “sendo” de Virginia Woolf, nem o de outra pessoa, a não ser o nosso próprio) porque

estamos presos à linguagem. Cada pessoa conta apenas com suas potências de linguagem, ainda que sob inúmeros riscos de fracasso, seja em situações de fala mal compreendidas, seja nos graus de fuga a um padrão comunicativo, comumente classificados de loucura. Podemos dizer que não nos movimentamos fora da linguagem para nada – em estado meditativo, por exemplo, ganhos psicológicos são possíveis, mas não conhecemos ação humana que possa ser efetivada.

Procurar libertar-se da linguagem conflui, então, para uma privação da “luz do sentido” (DERRIDA, 2014, p. 38), isto é, para um distanciamento do que nossa inteligência pode compreender. Por isso mesmo, como “reféns” de sentido, cabe-nos “resistir-lhe [à linguagem], tanto quanto possível” (*Ibid.*, p. 38), a fim de não deixarmos de nos perguntar como e por que a linguagem opera [em] nossos pensamentos.

Toda forma de resistência, nesta perspectiva, é um meio individual de, desgastando o conjunto e os limites da linguagem, através de nosso repertório linguístico e de nossas potencialidades comunicativas, des-gastar, isto é, retirar os desgastes do que vemos tão gasto e que nos aprisiona. Voltar-se para o “usado” da linguagem, das palavras já ditas, procurando entender como significações se renovam em re-figurações, pode fazer com que o “gasto” se realize em formas incontavelmente possíveis. Com a escrita e a crítica de literatura, temos um meio de operar para este fim.

“Falo somente com o que falo”⁷⁸

E o que você tem no lugar da coragem?

Paciência.

(Amós Oz, **Do que é feita a maçã**, p. 40)

O indivíduo crítico opera suas dúvidas a partir, ora da coragem, com bravura, ora da espera paciente pelas descobertas e compreensões que, talvez, alcance, quando pensa; seu lugar de raciocínio parece em continuada e incerta movimentação. Ao manusear um objeto, por exemplo,

78 Referência direta ao primeiro verso do poema “Graciliano Ramos”, de João Cabral de Melo Neto (In: **Serial**, 1961).

tende a considerar que o “lado” visível aos seus olhos compreende o objeto inteiro; entretanto, se observa um pouco mais, nota que seu campo visual não faz mais que estabelecer vínculos entre detalhes dos “lados” do objeto que, um por vez, se manifestam a um olhar. Neste sentido, até as ações simples, como voltar a vista para um ponto definido, requerem coragem e paciência ao mesmo tempo.

Há uma pergunta objetiva, de José Ortega y Gasset, que nos leva a certa demora no assunto. Trata-se do seguinte: “A maçã que Eva apresenta a Adão é a mesma que Adão vê, encontra e recebe?” (ORTEGA Y GASSET, 2017, p. 86). Isto é: o que alguém pode oferecer ou dizer a outrem é idêntico ao que será recebido e ouvido? Há, pelo menos, uma face dupla no ato da oferta, até a mais simples: aquilo que “A” entrega para “B” leva, ao mesmo tempo, todas as intenções de “A” e recebe as reações possíveis de “B” ou, dizendo de outro modo, a completude das intenções de “A” não poderá ser apreendida por “B” porque o gesto do oferecimento implica uma relação entre “dar” e “receber” (e/ou seus contrários, “não-dar” / “não-receber”); e Ortega continua: “quando Eva a oferece [a maçã], só é presente, visível, patente, meia maçã, e aquela que Adão encontra, vê e recebe é também só meia maçã” (*Ibid.*, p. 86), de maneira que a “maçã”, para se mostrar inteira, precisará ser observada a partir da junção das metades patentes, uma de Eva, outra de Adão.

Nesse sentido, a metade latente da “maçã” que pertence a Eva só poderá ser vista por Adão, ao passo que a metade latente da “maçã” que está com ele será patente, visível, para Eva, e não o contrário. Por isso, o conjunto dos lados patentes da “maçã” será observado quando (e se) os dois detentores das metades estiverem juntos. Tal compreensão nos motiva, então, a levar em conta o que não se mostra em sensibilidade, o que permanece “escondido”, a saber: as metades que, em Eva e Adão, ficam com eles, latentes. O que poderia ser, ou melhor, o que o nosso entendimento pode compreender como metades de “maçã”, latentes às individualidades de Eva e Adão?

O percurso que esta pergunta exige, chama outra de nossas faces de intérpretes, a do *metaphéro*, isto é, daquele que, lidando com as semelhanças de um campo semântico, parte para transportá-las⁷⁹ a outros, distintos do original. O *metaphéro*, neste sentido, pode ser o que, tendo o “[...] dom⁸⁰ da metáfora, estabelece uma ponte entre o visível e o invisível” (ARENDDT, 2018, p.

79 **Meta-** expressa ideia de comunidade; **-phora** eu transporto. Ver **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**.

80 “dom” diz respeito à potencialidade e à faculdade de operação, isto é, de manuseio. Há ligações etimológicas, por exemplo, entre “dom”, *domāre* (lat.) e *domātor* (lat.), que guardam signos tais como “domar” e “indomável”. Por isso, “dom”, neste caso, não diz respeito a uma qualidade oferecida gratuitamente por instâncias místicas e/ou absolutas, embora a filósofa utilize, na construção frasal, o passado do verbo “receber” (“tendo *recebido* o dom”). Acerca desse detalhe, enfatizamos: ao mesmo tempo em que “dom” não guarda uma significação exclusivamente

143). Vejamos: para que Eva e Adão tomassem consciência um do outro foi preciso que compartilhassem metades de uma “maçã” que, como já vimos, dividiu-se em latência/patência de Eva e latência/patência de Adão. O todo patente só é acessado quando os dois detentores das metades estão juntos. As metades patentes constituem, então, o *-phora* de *metaphora*, enquanto as latências individuais permanecem no *meta-*.

Nesta dupla potencialidade reside a linguagem des-gastada que adjetiva o título desta seção. Se fosse possível levar a faculdade da linguagem às últimas consequências, diríamos que toda expressão é metafórica, isto é, toda arrumação linguística seria uma tentativa de realizar um entendimento absoluto que pudesse conter a um só tempo todos os mistérios que perseguimos. Diríamos. Mas a palavra é *metaphora* → *meta-phora* – não é apenas *meta-*, tampouco *-phora*. A junção dos dois termos anula a pura imanência e impede a associação arbitrária⁸¹, de modo que “gastamos” a linguagem todas as vezes que operamos com e a partir dela, mas guardamos seus radicais todas as vezes em que eles são (re)significados, o que acontece, para esta pesquisa, através da linguagem literária e/ou poética. Poderíamos dizer, então, que tanto a poesia quanto a ficção, de modo amplo, gastam e guardam a faculdade da linguagem quando a realizam, como se uma espécie de mistério, abrindo-se e fechando-se a cada uso.

Ademais, não esqueçamos o que Giorgio Agamben nos ensina a esse respeito: ao contrário de algo escondido, inacessível, “[...] mistério significa uma atividade, uma *praxis*, uma espécie de ação teatral feita de gestos e palavras que se realizam no tempo e no mundo para a salvação do homem” (AGAMBEN, 2013, p. 358). Operar a linguagem é a *praxis* que primeiro aprendemos e, num nível teatral, isto é, de relação entre “palavras e coisas”, retomando o que discutíamos em capítulo anterior a propósito de Foucault, operamos em maior ou menor intensidade tal *praxis*, a partir de nossas individualidades. Essa operacionalidade se realiza no tempo e no espaço de nossas circunstâncias para que, em interação com o vasto léxico de cada indivíduo, possamos salvar a nós mesmos, isto é, possamos perceber e, na medida do possível, conhecer a nós mesmos e os lugares aos quais pertencemos.

absoluta, não temos uma resposta biológica e/ou genética para explicar de que modo determinadas faculdades integram a inteligência de um indivíduo. Por isso mesmo, não identificamos conflitos entre “dom” e “tendo recebido”.

81 Ver: **Curso de Linguística Geral** (edição de 2006, p. 80), de Ferdinand de Saussure. Seção Referências.

Em **Serial** (1961), João Cabral de Melo Neto escreveu um poema, chamado “Escritos com o Corpo”, em que a relação do poeta com o que ele chama de “corpo frase” se realiza em confluência com a *praxis* agambendiana. Vejamos o poema, em suas divisões:

§ Ela tem tal composição
e bem entramada sintaxe
que só pode apreendê-la
em conjunto: nunca em detalhe.

Não se vê nenhum termo, nela,
em que a atenção mais se retarde,
e que, por mais insignificante,
possua, exclusivo, sua chave.

Nem é possível dividi-la,
como a uma sentença, em partes;
menos, do que nela é sentido,
se conseguir uma paráfrase.

E assim como, apenas completa,
ela é capaz de revelar-se,
apenas um corpo completo
tem, de apreendê-la, faculdade.

Apenas um corpo completo
e sem dividir-se em análise
será capaz do corpo-a-corpo
necessário a quem, sem desfalque,

queira prender todos os temas
que pode haver no corpo frase:
que ela, ainda sem se decompor,
revela então, em intensidade.
(MELO NETO, 2007, p. 270)

Notemos que a voz poética só nos diz de quem está falando ao final da seção; antes disso, uma descrição comparativa é feita até que o “corpo frase” seja apresentado ao leitor. “Corpo frase”: neste caso, a *praxis* da escrita constrói uma relação entre dois termos que vai além de uma simples adjetivação (não está escrito “frase corpo”, por exemplo) porque o campo semântico que predomina é o da palavra “frase” (não o de “corpo”), mas, apesar da ordem “corpo frase”, o segundo termo continua como o principal da expressão e, mais que isso, tem sua carga significativa intensificada.

Lendo qualquer dos versos acima, separadamente, notamos que a força significante não se mostra à nossa compreensão imediatamente – é preciso ler toda a seção para que nos aproximemos do tipo de relação que a voz poética considera necessária para o entendimento profundo de uma frase, isto é, de uma construção ordenada de linguagem, através de uma língua. Por outro lado, também notamos que as palavras da seção estão organizadas, nenhuma delas está

“escondida” por trás de outras e, mesmo assim, ler cada uma separadamente não é o bastante para uma compreensão dos versos – pode haver um entendimento das palavras em nível de dicionário, mas não do conjunto escrito pelo poeta.

Nesse sentido, uma construção como essa contém, em dois níveis, uma realização de mistério, do modo como Agamben propõe. O primeiro nível compreende as palavras escolhidas para os versos: sem o ato da leitura, não chegam a significar, embora estejam escritas na superfície de um papel, à vista de quem as lê, precisam de interpretação, estão patentes, mas repletas de latências, constituem mistério, mas não estão ocultas – o intérprete *metaphéro* faz-se necessário. O segundo nível compreende a razão do poema: como tratar poeticamente o que pareceria a obviedade de ler uma frase e, de imediato, compreendê-la? A voz poética nos responde com os versos 13 e 14: “[...] apenas completa,/ ela [a frase] é capaz de revelar-se”.

Continuemos com a próxima seção do poema, seguida de uma representação⁸² do pintor holandês Piet Mondrian (1872-1944):

§ De longe como Mondrians
em reproduções de revista,
ela só mostra a indiferente
perfeição da geometria.

Porém de perto, o original
do que era antes correção fria,
sem que a câmara da distância
e suas lentes interfiram,

porém de perto, ao olho perto,
sem intermediárias retinas,
de perto, quando o olho é tato,
ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela
certa insuspeitada energia
que aparece nos Mondrians
se vistos na pintura vida.

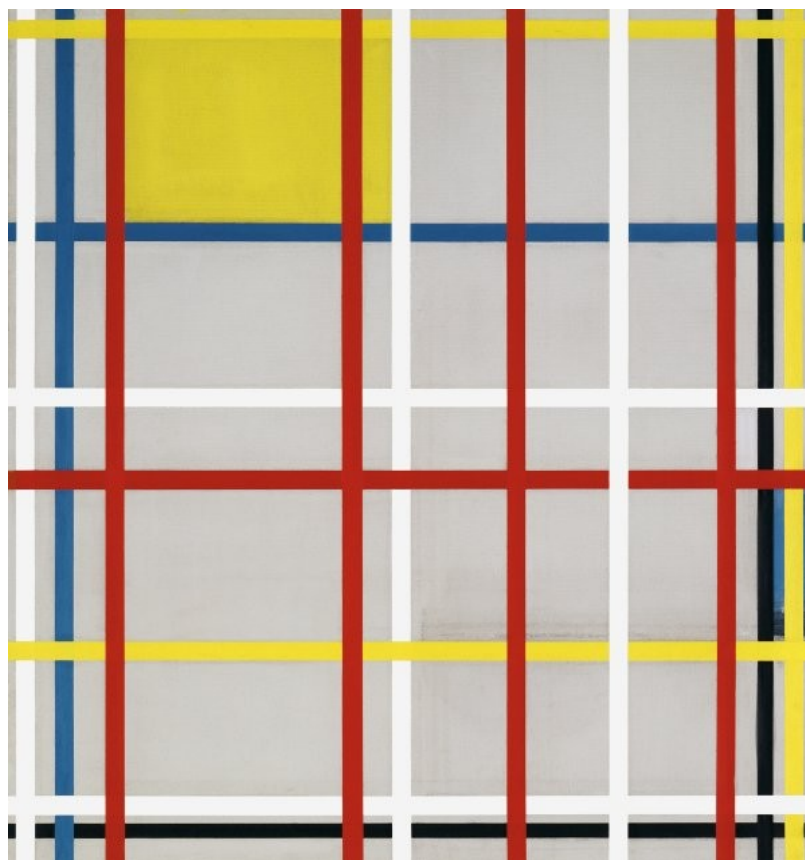
E que porém de um Mondrian
num ponto se diferencia:
em que nela essa vibração,
que era de longe impercebida,

pode abrir mão da cor acesa
sem que um Mondrian não vibra,
e vibrar com a textura em branco
da pele, ou da tela, sadia.

82 “New York City”, 3 (unfinished), 1941. Disponível em: Tyssen-Bornemisza Museo Nacional. Acesso em: 06/06/19, às 15h41.

(MELO NETO, 2007, p. 271)

Figura y – New York City, 3 (unfinished), 1941



Fonte: Tyssen-Bornemisza Museo Nacional.

De longe, se olharmos para os versos do poeta e os compararmos à representação de Mondrian, veremos que a geometria do segundo, com suas cores vivas, saltará aos nossos olhos, enquanto as letras do poema, uma atrás da outra, parecerão forma incompreensível. No entanto, quando o “olho é tato”, isto é, quando a leitura se efetiva, a energia realizada na observação da pintura se realiza também na leitura de poesia, e com uma diferença: a vibração do espírito *metaphéro* pode “abrir mão” da cor ativa necessária à pintura, uma vez que a palavra, em “corpo frase”, mistério que se mostra e se guarda, contém, em si, uma infinidade de riquezas interpretativas.

Mesmo com a possibilidade vasta da interpretação, as palavras estão, nesse poema, vestidas com uma “roupa” que são elas mesmas. Vejamos a terceira seção:

§ Quando vestido unicamente
com a maciez nua dela,
não apenas sente despido:
sim, de uma forma mais completa.

Então, de fato, está despido,
senão dessa roupa que é ela.
Mas essa roupa nunca veste:
despe de uma outra mais interna.

É que o corpo quando se veste
de ela roupa, da seda ela,
nunca sente mais definido
como as roupas de regra.

Sente ainda mais que despido:
pois a pele dele, secreta,
logo se esgarça, e eis que ele assume
a pele dela, que ela empresta.

Mas também a pele emprestada
dura bem pouco enquanto véstia:
com pouco, ela toda, também,
já se esgarça, se desespessa,

até acabar por nada ter
nem de epiderme nem de seda:
e tudo acabe confundido,
nudez comum, sem mais fronteira.
(MELO NETO, 2007, p. 271-272)

Palavras com roupas que são elas, roupas que vestem e, ao contrário, despem. Voltamos ao título de nosso capítulo (o des-gastar da linguagem): operar palavras implica significá-las, isto é, “vesti-las” de sentido, mas também interpretá-las, isto é, (des)cobri-las em sentido. Por isso, o poeta veste e despe as palavras a um só tempo e, ao fazê-lo, despe a si mesmo, envolvendo-se com elas – como as metades da “maçã” de Eva e Adão que, oferecidas, levam e recebem um pouco de quem as oferece. A *praxis* da escrita poética insere, na poesia, a marca indelével de quem a labora. Assim, a “frase”

§ Está, hoje que não está,
numa memória mais de fora.
De fora: como se estivesse
num tipo externo de memória.

Numa memória para o corpo,
externa ao corpo, como bolsa:
que, como bolsa, a certos gestos,
o corpo que a leva abalroa.

Memória exterior ao corpo-a-corpo
e não da que de dentro aflora;

e que, feita que é para o corpo,
carrega presenças corpóreas.

Pois nessa memória é que ela,
inesperada, se incorpora:
na presença, coisa, volume,
imediate ao corpo, sólida,

e que ora é volume maciço,
entre os braços, neles envolta,
e que ora é volume vazio,
que envolve o corpo, ou o açoita:

como o de uma coisa maciça
que ao mesmo tempo fosse oca,
que o corpo teve, onde já esteve,
e onde o ter e o estar igual fora.
(MELO NETO, 2007, p. 272-273)

A palavra estaria, então, numa memória anterior ao corpo, que é sua forma neste poema, e anterior ao espírito que a desvendaria. Ora sólida, vestida com suas roupas, pode abalroar o poeta (e o intérprete), ora vazia, despida de qualquer roupa, pode confundi-los.

A esse propósito, em **A beleza salvará o mundo**, Tzvetan Todorov (1939-2017) empregou um tom poético-ensaístico para relacionar três escritores que, de modos distintos, levaram às últimas consequências uma entrega à escrita ficcional e poética. Para esses “aventureiros do absoluto”, como os chama Todorov no subtítulo do livro, o equilíbrio paradoxal descrito pela voz poética de “Escritos com o Corpo” foi o grande desafio. Oscar Wilde, Rainer Maria Rilke e Marina Tsvetaeva compõem, então, retratos dos que se desesperaram, em certa medida, depois de terem entrado para os mistérios da linguagem, tendo em vista que “A transcendência habita nossa terra, mas é acessível apenas aos mais exigentes” (TODOROV, 2018, p. 168). Assim, a ênfase em palavras claras, de poucas sílabas, pode ser, nesse poema cabralino, um meio de organizar a face dupla e perigosa da linguagem.

O que chamamos face dupla e perigosa compreende relações possíveis entre o que é visível e o que não é, no âmbito de nossa percepção – um grande esforço da ficção e da poesia é operar meios de relacionar e realizar cruzamentos entre essas duas instâncias. Hannah Arendt foi clara num posicionamento a esse respeito:

A metáfora, servindo de ponte no abismo entre as atividades espirituais interiores e invisíveis e o mundo das aparências, foi certamente o maior dom que a linguagem poderia conceder ao pensamento e, conseqüentemente, à filosofia; [...] Daí lermos em um ensaio pouco conhecido de Ernest Fenollosa, publicado por Ezra Pound e, ao que eu saiba, jamais mencionado na literatura sobre metáfora: “A metáfora é a própria substância da poesia”; sem ela, “não haveria ponte que permitisse a travessia da verdade menor do que é visto para a verdade maior do que não se vê”. (ARENDR, 2018, p. 125)

Observemos, por exemplo, ainda em **Serial**, uns versos do poema “O Ovo de Galinha”:
“Sem possuir um dentro e um fora,/ tal como as pedras, sem miolo:/ e só miolo: o dentro e o fora/
integralmente no contorno” (MELO NETO, 2007, p. 278). A voz poética, para falar do ovo, traça
um percurso comparativo: 1. não há dentro ou fora do ovo; 2. assim como são as pedras, o ovo é um
“todo”, um conjunto e, por isso, não tem miolo; 3. ou melhor: por não ter dentro ou fora, e um
miolo que possa ser separado da casca, ele é todo um conjunto cujos “dentro” e “fora” se mostram
em sua própria circunferência.

Além disso, só com o uso de metáforas, a voz poética poderia comparar um ovo com
uma pedra – embora de naturezas distintas, os dois dão a ver seus “dentro” e “fora” no manuseio de
suas formas, mas os lugares que ocupam num ambiente natural não se aproximam, a começar pela
origem de cada um e, numa observação imediata, pela fragilidade do ovo, incomparável à força da
pedra.

Nesse sentido, o poeta amplia a “verdade menor do que é visto”, tanto no ovo quanto na
pedra, para sugerir uma relação profunda, uma “verdade maior que não se vê”, capaz de unir os dois
elementos, observando-lhes o formato. O que acontece também, em outros versos, tais como: “O
ovo revela o acabamento/ a toda mão que o acaricia/ daquelas coisas torneadas/ num trabalho de
toda a vida” (*Ibid.*, p. 278).

A comparação metafórica entre a perfeição natural de um ovo e um “trabalho de toda a
vida” pode aproximar o visível do invisível, no sentido de que, para o humano, talvez, nem o
trabalho de anos alcançasse tal nível de perfeição. Há um sopro para além da sensibilidade na
feitura do ovo e a metáfora pode aproximá-lo de níveis compreensíveis de linguagem.

Hannah Arendt nos diz, ainda, que as metáforas, assim como analogias e emblemas,
“[...] são fios com que o espírito se prende ao mundo, mesmo nos momentos em que, desatento,
perde o contato direto com eles” (ARENDR, 2018, p. 129), de modo que, quando pensamos sobre
elas, temos clara a potencialidade que guarda, ao mesmo tempo, o que é visível e o que não é.

*“Falo somente do que falo”*⁸³

A casa do sentido já está excessivamente mobiliada
(num grau muitas vezes sufocante).

(George Steiner, **Gramáticas da criação**, p. 157)

Em suas aulas⁸⁴ a respeito de filosofia e do pensamento filosófico, José Ortega y Gasset nos apresenta um “espaço” onde dúvidas se mostram, mais que necessárias, urgentes. Através delas, compreendemos pouco a pouco que pensar em filosofia é pensar o universo e, por isso mesmo, situar-se em relação ao desconhecido – isso nos diz Ortega, enfatizando que tal entendimento nos põe a todos “em guarda a tempo” (ORTEGA Y GASSET, 2016, p. 74), para não cairmos em facilidades definidoras.

Ao relacionar os termos “filosofia” e “universo”, por exemplo, incorremos no risco de “agrupar”, em dois conjuntos distintos, pares de outras incontáveis palavras, a fim de que, talvez, alcancemos compreensões convincentes em relação às proximidades entre elas. Além disso, seguindo essa lógica, podemos imaginar que pensar em uma única palavra possa nos levar a habitar uma “casa” “excessivamente mobiliada” de significações plausíveis. Se for assim, como teremos certeza de que somos capazes de construir pontos de partida efetivamente reflexionantes? O pensamento mais simples poderia nos sufocar, se tomado demoradamente. Ortega não ignorou a questão:

A filosofia não se pode ler – é preciso deslê-la –, quero dizer, repensar cada frase, e isso supõe quebrá-la em suas palavras ingredientes, tomar cada uma delas e, ao invés de se contentar com olhar sua amena superfície, atirar-se de cabeça dentro dela, imergir nela, descer à sua entranha de significado, ver bem a sua anatomia e seus limites para sair de novo ao ar livre, dono de seu segredo interior. Quando se faz isso com todas as palavras de uma frase, elas não ficam unidas lado a lado, mas subterraneamente, por suas raízes mesmas de ideia, e só então compõem de verdade uma frase filosófica. A leitura deslizante ou horizontal, o simples patinar mental, é preciso substituir pela leitura vertical, a imersão no pequeno abismo que é cada palavra, fértil mergulho sem escafandro. (ORTEGA Y GASSET, 2016, p. 75)

“Fértil mergulho sem escafandro”: em lugar de relacionarmos “conjuntos” de palavras, apenas, a fim de construirmos significados, a ênfase que podemos dar a cada uma delas, observando

83 Referência direta ao 9º verso do poema “Graciliano Ramos”, de João Cabral de Melo Neto (In: **Serial**, 1961).

84 Reunidas em **O que é Filosofia?** (ministradas em 1929, inicialmente na Universidade de Madrid e, depois, num teatro; consultadas em edição de 2016 – tradução da edição madrilense de 1983).

suas raízes, é caminho que pode nos levar a significações mais profundas. Para além da superfície instaurável em “grupos” semânticos horizontalizados, isto é, ligados por significações e relações imediatas⁸⁵, por exemplo, o “mergulho” numa palavra ou mesmo numa frase, sem meios que nos distanciem de pensar cada signo em sua etimologia e possibilidades significativas, contribui, inclusive, para a construção de um método. Se, por um lado, a “casa” do sentido está demasiadamente mobiliada, por outro, podemos examinar os objetos de sua mobília pelo tempo que considerarmos necessário. E Ortega nos ensina a fazer isso, partindo de individualidades para coletividades – das palavras, quando “mergulhamos” nelas, para as significações, a partir delas.

“Des-ler”, então, conflui para este fim. O que quer dizer “ler”? “Percorrer com a vista e interpretar o que está escrito”⁸⁶. O que pode querer dizer “des-ler”? Não se confunda, para esta ocasião, os pares “ler” / “des-ler” e “ler” / “não-ler”. Este último compreende uma oposição, o primeiro guarda pelo menos dois aspectos importantes: o prefixo “des” como marca de separação ante a ação de ler, e como proposição de outra forma de ler. No âmbito das duas, temos apoio para o que entendemos como um método de reflexão orteguiano: o leitor recompõe o ato da leitura ao “des-ler” palavras e frases porque não se instaura apenas na superfície do que lê para construir interpretações. Quanto mais ele for capaz de pensar e compreender as raízes de uma palavra, bem como o uso que dela foi feito, mais ele se aproximará, segundo Ortega, do “segredo interior” das palavras, a fim de vislumbrar “verdades filosóficas”.

Antes de seguirmos adiante, é preciso um comentário acerca da expressão “verdade filosófica”. Ortega não propõe os termos como detentores de conhecimento absoluto, e nem poderia, já que o método de leitura que ele pratica aponta para outra direção. Seguindo-o, o que precisamos fazer é “mergulhar” nas duas palavras, separadamente e, depois, em conjunto.

As duas são complexas, neste caso: “verdade” diz respeito a conformidades com o real, mas há, pelo menos, uma fragilidade nesta compreensão: “real” seria tudo que existe de fato⁸⁷, ou seja, em sensibilidade. Entretanto, como poderíamos apontar, por exemplo, o caráter sensível de um sentimento? Há formas (e não uma única) de realizá-lo – o que temos são realizações de

85 Um exemplo a esse respeito: caracterizar João Cabral de Melo Neto como “poeta construtor”, “engenheiro das palavras”, “poeta difícil”, sem interpretar com vagar um de seus poemas, é basear-se em relações imediatas entre “ouvir dizer”, “ler” e “compreender”. Com maior demora de leitura interpretativa, será possível verificar que tais denominações estão situadas num plano horizontalizado, superficial, de compreensão leitora.

86 Ver: Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, p. 386.

87 Idem, p. 548.

sentimentos, buscamos atribuir um caráter sensível para algumas das abstrações que fazem parte de nossa inteligência, colocamos o “real” em ação, mas não podemos dizer que haja um modo único, imutável, de fazer isso, tampouco que uma realização se efetive sem um agente responsável por fazê-lo.

Ademais, “filo” (em filo-sofia) contém uma riqueza de étimos, desde o grego *philo*⁸⁸. Duas de suas designações compreendem *phílos*, ligado a amigo, e *phýlon*, a grupos de famílias. Então, vejamos: a expressão “verdade filosófica” guarda incertezas e dúvidas; todavia, uma aproximação e mesmo uma tentativa de *praxis* da expressão autorizam o pesquisador a procurar conhecer, não a definição primeira do que está sob o que chamamos Universo (ao que poderíamos nos referir como “tudo o que existe”), mas as profundezas de algumas palavras, designadoras do que está sob o Universo.

Seguindo a lógica de Ortega, quando “des-lemos”, podemos nos lançar nessa procura, pois buscamos praticar esse *philo* duplo: amigo e de mesma família do conhecimento. Quanto mais nos fizermos amigos, companheiros, do conhecimento, tanto mais nos aproximaremos dele, buscando realizar, isto é, tornar real, fazer verdade, o que compreendemos. Por isso é que a “des-leitura” não faz oposição a uma “verdade filosófica”, tampouco esta pode ser sinônimo de “verdade absoluta”.

Reflexões dessa natureza nos ajudam a “des-ler” o que João Cabral de Melo Neto realizou em **A educação pela pedra** (1965), um livro “[...] escrito na base da dualidade, todos os poemas [com] duas partes” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 114). E, também, com estrutura duplamente dividida porque, mesmo organizada em quatro seções, temos a sequência: “Nordeste (A)”, “Não Nordeste (B)”, “Nordeste (A)”, “Não Nordeste (B)”, de modo que o par “Nordeste” / “Não Nordeste” é a dualidade que primeiro observamos quando lemos o livro.

A realização dual em **A educação pela pedra** só aparentemente poderia ser considerada superficial; o tom duplo, tanto na ordem de versos e estrofes, quanto na quantidade de poemas dispostos em cada uma das seções, parece uma espécie de “porta” de entrada para oportunidades de reflexão mais profunda.

Numa das ocasiões em que falou sobre a feitura do livro, João Cabral comentou a respeito de sua “luta” com a escrita poética, levantando, inclusive, a possibilidade de que ela tivesse alcançado certo equilíbrio em **A educação pela pedra**. Depois dessa publicação, ele teria apenas continuado sua “maneira” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 115) de escrever:

88 Idem, p. 292.

Depois de certa idade, o verdadeiro escritor estabelece (através das influências, da experiência dessa mesma luta) sua maneira. A partir daí, tudo o que ele faz tem sua marca de fábrica e ele, que lutou tanto para chegar à sua marca de fábrica (digamos, com uma palavra meio desmoralizada: seu estilo), tem a tendência (humanamente compreensível) de deixar-se entregar à sua maneira. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 115)

O que o poeta chama “marca de fábrica”, “maneira” de escrever, é fruto de sua “luta” com o processo de composição poética. O caminho iniciado em **Pedra do Sono** (1941), para o qual a crítica de Antonio Candido⁸⁹ foi decisiva no que se refere a uma abertura escritural para além do rótulo surrealista, alcança, em **A educação pela pedra**, um equilíbrio. Concordamos com o poeta a esse respeito. Vejamos, a fim de que o “tom” cabralino, equilibrado, se mostre mais claramente, o poema “O sertanejo falando” (In: “Nordeste, A”):

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

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

2

Daí porque o sertanejo fala pouco:
as palavras de pedra ulceram a boca
e no idioma pedra se fala doloroso;
o natural desse idioma fala à força.
Daí também porque ele fala devagar:
tem de pegar as palavras com cuidado,
confeitá-las na língua, rebouçá-las;
pois toma tempo todo esse trabalho.
(MELO NETO, 2007, p. 309-310)

Essa fala “rebuçada” também é dupla: está sob a expectativa da pronúncia, ao mesmo tempo em que guarda as profundezas de uma individualidade; é “lisa”, falada lentamente, mas recoberta por camadas adocicadas que podem se converter em pedras de “glace” – a nota “adocicada” é capaz de petrificar as palavras. Tudo isso porque, sob a fala, há um “caroço de pedra” originado da “árvore pedrenta” que é o sertanejo, segundo a voz poética.

Não há uma fruta sob a fala sertaneja – e o que seria um caroço de fruta se mostra como “caroço de pedra” –, já que as palavras “ulceram”, ferem a boca de quem procura dizê-las, ao dizê-las. E a voz poética nos explica os motivos dessa fala compassada, lisa e “adocicada” de pedra: ao

89 “Poesia ao Norte”. In: MELO NETO, **Poesia completa e prosa**. Ver capítulo I desta pesquisa.

sertanejo, toma tempo pegar as palavras com vagar para “confeitá-las” na boca, isto é, para torná-las compreensíveis a quem as pronuncie e aos que, talvez, as escutem.

Notemos que a estrutura dualizada impressa ao poema é uma escolha ligada à sua feitura; o que chama nossa atenção, para além disso, é que, em conjunto de poucas palavras, os temas sobre os quais João Cabral de Melo Neto tratou em poemas de livros anteriores estão reunidos em “O sertanejo falando”. A preocupação formal com a escrita, o caráter social e de circunstâncias, observado, sobretudo, na imagem do “sertanejo”, bem como a escolha por metáforas que pareçam logicamente claras ao leitor, são observáveis quando lemos os versos. Trata-se do segundo poema de **A educação pela pedra** e já conseguimos notar o “equilíbrio” ao qual o poeta se refere.

Sabemos, todavia, que o alcance de uma “maneira” de escrever não é consequência de gratuidades. O comentário cabralino impossibilita uma compreensão dessa natureza ao mencionar as influências, as dificuldades de alcance do “estilo” individual e mesmo a expressão escolhida para fazer referência ao trabalho de escritor: a “luta” do poeta com sua forma.

Até este ponto, temos acompanhado algumas nuances dessa “luta”, mas sabemos que ela está ligada ao que João Cabral chamou o “verdadeiro escritor”, aquele para quem o trabalho com a linguagem é tópica permanente – como está, inclusive, em “Poesia e Composição” (1952). Por outro lado, o poeta, consciente do que poderia ser um aspecto negativo dos escritores que encontram sua “maneira” de escrever, parece um tanto desapontado com as “facilidades” prováveis que o encontro com a sua “maneira” poderia trazer:

Repetir-se o irrita [o “verdadeiro escritor”] porque parece puro automatismo, fácil, e renovar-se, isto é, continuar criando no antigo estado de tensão, de luta permanente, é difícil, por já não dispor da força psicológica, e até da saúde física, para continuar exercendo esse esforço criador de parto, isto é, de dor de luta. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 115)

Não é o caso, diríamos, de repetição, mas de consciência do trabalho poético. Isto é: o “verdadeiro escritor” deveria continuar em “luta” interminável, buscando um modo de escrever que ele ainda não teria, como numa espécie de “superação” infundável? Vejamos, com o vagar que a pergunta exige de nosso entendimento, o poema que dá título ao livro, “A educação pela pedra” (In: “Nordeste, A”):

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e ao fluir, a ser maleada;

a de poética, sua carnadura concreta;
 a de economia, seu adensar-se compacta:
 lições da pedra (de fora para dentro,
 cartilha muda), para quem soletrá-la.

*

Outra educação pela pedra: no Sertão
 (de dentro para fora, e pré-didática).
 No Sertão a pedra não sabe lecionar,
 e se lecionasse não ensinaria nada;
 lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
 uma pedra de nascença, entranha a alma.
 (MELO NETO, 2007, p. 312)

Dois modos de aprender da “pedra”: o primeiro se dá de “fora para dentro”, quando o que não é pedra (e não se parece com ela) deseja aprender suas “lições” de moral, de poética e de economia. A primeira ensina a resistência; a segunda, a concretude; a terceira, como sugere Ortega, e em relação às duas primeiras, compreende um mergulho na espessura “compacta” de poucos signos, de modo que construção e reflexão poéticas não admitam a dependência de conjuntos formados por muitas palavras a fim de que se realizem. Para tanto, é preciso “frequentar” a pedra, isto é, praticar suas “lições”, procurando aprendê-las.

O segundo modo acontece de “dentro para fora” porque há uma espécie de identidade entre a “pedra” e o “sertão”. A “pedra” não leciona ao sertanejo porque faz parte de sua natureza, está “entranhada” em sua alma, isto é, em sua inteligência. Portanto, aprender da “pedra” só pode quem não a tem e não a conhece em anatomia e resistência. Este sertanejo, habitante do Sertão de que nos fala a voz poética em “A educação pela pedra”, é também a “árvore pedrenta” de “O sertanejo falando”, com suas “lições” quase minerais.

Novamente, o equilíbrio mencionado por João Cabral se faz visível, a partir da relação dual entre os versos. Se pensarmos sobre o que discutíamos, em capítulo anterior, a respeito da “Fábula de Anfion” (1947), quando tínhamos uma voz poética perseguindo incansavelmente o “esqueleto” das palavras postas em verso, como se estivéssemos, junto com ela, num “deserto” como “pomar às avessas”, encontramos, em “A educação pela pedra”, o tom equilibrado de uma voz que sabe “mergulhar” nos signos. No entanto, mesmo quando imprime a eles o tom pedrento-mineral, é capaz de “submergir” através deles, a fim de tomar o “ar livre” orteguiano, olhando “à roda de si”, como enfatizou Antonio Candido.

Neste ponto, nova pergunta reflexionante se impõe; seria o “aprender da pedra” a maneira cabralina de escrever? A “luta” do poeta estaria, poderíamos dizer assim, neutralizada com a feitura de **A educação pela pedra** (1965), livro escrito 18 anos depois da “Fábula de Anfion”?

Antes de iniciar os “ensaios de amor intelectual” (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 35) que compõem as **Meditações do Quixote**⁹⁰, Ortega escreveu uma nota direcionada ao leitor. Em certa altura, ele nos pergunta: “E quem, leal consigo mesmo, estará seguro de chegar ao mais sem ter passado pelo menos?” (*Ibid.*, p. 43), ou, neste caso: não estaria a “maneira” cabralina presente em todos os poemas escritos até 1965? Os temas que encontramos em **A educação pela pedra**, nós já não os encontramos em situações anteriores?

Seguimos em resposta positiva e, por isso, negamos qualquer possibilidade neutralizadora. Não nos convencemos de que a “luta” poética cabralina tenha culminado num objetivo alcançável; ela se mostra em suas batalhas, isto é, em cada poema e livro realizados. Se, por um lado, não podemos negar o equilíbrio dos versos lidos, sobretudo em relação aos pontos já mencionados; por outro, não o consideramos “marca” caracterizadora da “maneira” do poeta João Cabral. Vejamos, ainda, um poema chamado “Os vazios do homem” (In: “Não Nordeste, B”):

Os vazios do homem não sentem ao nada
do vazio qualquer: do do casaco vazio,
do da saca vazia (que não ficam de pé
quando vazios, ou o homem com vazios);
os vazios do homem sentem a um cheio
de uma coisa que inchasse já inchada;
ou ao que deve sentir, quando cheia,
uma saca: todavia, não qualquer saca.
Os vazios do homem, esse vazio cheio,
não sentem ao que uma saca de tijolos,
uma saca de rebites; nem têm o pulso
que bate numa de sementes, de ovos.

2

Os vazios do homem, ainda que sintam
a uma plenitude (gora mas presença),
contêm nadas, contêm apenas vazios:
o que a esponja, vazia quando plena;
incham do que a esponja, de ar vazio,
e dela copiam certamente a estrutura:
toda em grutas ou em gotas de vazio,
postas em cachos de bolhas, de não-uva.
Esse cheio vazio sente ao que uma saca
mas cheia de esponjas cheias de vazio;
os vazios do homem ou o vazio inchado:
ou o vazio que inchou por estar vazio.
(MELO NETO, 2007, p. 334)

O “vazio inchado”: metáfora para o desconhecido que habita a inteligência individual. Incha-se o “homem” porque todas as suas tentativas de compreensão de sua própria natureza não oferecem a segurança da certeza. Além disso, a oposição entre “vazio” e “nada” (“Os vazios do

90 Edição de 1967, traduzida por Julián Marías. Ver Referências.

homem não sentem ao nada/ do vazio qualquer:”) sugere dois percursos, o primeiro compreende os “vazios do homem”, que são os “vazios cheios”; o segundo, o do vazio qualquer, do nada de que ele é feito, já que a voz poética nos explica, ainda nos primeiros versos, que uma saca, quando cheia de “nada”, não pode ficar de pé, ao contrário de um homem que, mesmo com seu “vazio inchado”, pode equilibrar-se.

Esse homem repleto de “vazios”, se vislumbra uma plenitude, esta não passa, segundo a voz poética, de imagem “gora”, ou seja, de imagem estragada, frustrada. O homem com seus “vazios” se assemelharia a esponjas que, tanto mais vazias, mais espessas (ou inchadas), de modo que não importa quão preenchido esteja, seu interior não guarda mais que o desconhecido quando se trata de sua procura por compreender a si mesmo.

“Os vazios do homem” é poema que chama nossa atenção, em relação ao conjunto do livro, porque, embora comprovemos, nele, a proposta bipartida de escrita, a tópica que o motiva parece ultrapassar os “elementos” da referida “maneira” cabralina. Sabemos que há uma proposição de “vazios” não como signo quase metafísico, mas com intensa carga denotativa. A voz poética nos apresenta um homem que tem vazios, como se houvesse um objeto (ou objetos) pertencentes a ele e, por isso, carregados de sensibilidade – a esse objeto chamaríamos “vazios”.

Em seguida, a mesma voz constrói uma oposição entre o termo metafísico-sensível (“vazios”) e outro, cuja significação remete a um vazio ainda mais aprofundado, o “nada” do “vazio qualquer”. Se aplicássemos a mesma lógica, poderíamos dizer, então, que o objeto “nada” pertenceria ao “vazio qualquer”. Embora estejamos diante de clara oposição entre “vazios do homem” e “nada do vazio qualquer”, não temos certeza de haver, por exemplo, uma relação adversativa entre uma instância mais denotativa e outra, mais conotativa. Os dois lados estariam no âmbito da conotação mais extremada, aquela que desafia nossa inteligência em relação a significantes. Isto é: que tipo de representação daríamos para “vazios”, no primeiro caso e no segundo?

A voz poética cabralina lança desafios a cada verso que lemos. Não se trata de processo escritural evolutivo, mas sim, para o nosso caso de leitores, de tentativa de compreensão do que está realizado poeticamente, no momento em que lemos. A “luta” é também nossa e ela não cessa de se apresentar, incansavelmente.

Em nosso ponto de vista, considerar o contrário disso é estabelecer relações hierárquicas entre poemas, antologias e autos cabralinos, por exemplo. Interessa à nossa curiosidade o trato com a linguagem, sua realização poética e como lemos um poema, quando o lemos. E nos perguntamos:

compreendemos o poema a ponto de que ele, enquanto “pedra”, entranhe nossa alma? Ou, para a linguagem de Valéry, continuamente utilizada ao longo de nossa discussão: o poema que lemos integra o nosso espírito? Neste sentido é que, lado a lado, a “luta” do escritor se limita com a “luta” do leitor.

“Falo somente por quem falo”⁹¹

Quando você estiver tentado a fazer enunciados metafísicos gerais, pergunte (sempre): em que casos estou realmente pensando aqui?

(Ludwig Wittgenstein, **Movimentos de pensamento**, p. 115)

Em edição de 1942 da *Revista Renovação*⁹², João Cabral de Melo Neto escreveu uma introdução para alguns poemas de Willy Lewin, reunidos sob o título “Museu da poesia”. Na ocasião, Cabral já havia publicado **Pedra do Sono** (1941) e é provável que estivesse trabalhando na feitura de **Os três mal amados** (1943) e de **O Engenheiro** – lançado em 1945, mas com escrita iniciada em 1942.

Depois de seu primeiro livro, possivelmente envolvido com o preparo de outros dois, e tendo, lida, a crítica de Antonio Candido, o poeta comentou os poemas de Lewin, de quem foi próximo e cuja biblioteca foi importante para a sua formação literária inicial, sobretudo a partir de 1938, quando ele passou a frequentar o meio poético e intelectual do Recife, antes de partir para o Rio de Janeiro, em novembro de 1941. Em dois parágrafos do que João Cabral escreveu, lemos o seguinte:

Esta atual experiência está, talvez, mais intimamente ligada ao temperamento do poeta. Refiro-me à certa “inquietude” ou à certa “insatisfação”, não pela poesia escrita, mas pela *sua* poesia escrita, traço que é a meu vê (*sic*) um dos principais de sua personalidade (decerto responsável pela destruição de tantos outros belos poemas, de muitos dos quais jamais saberemos) e que o faz sair à procura dessa *poesia viva* (como êle (*sic*) mesmo disse certa vez), surpreendendo-a em circunstâncias e lugares que os poetas oficiais ignoram. Esta é uma coisa que numa notícia, mesmo pequena como é esta minha, não poderia ser esquecida. [...] Antes de tudo, eu a vejo como um dos principais motivos que o levaram a

91 Referência direta ao 17º verso do poema “Graciliano Ramos”, de João Cabral de Melo Neto (In: **Serial**, 1961).

92 Número especial (janeiro, 1942) sobre o 1º Congresso de Poesia do Recife.

escrever êstes (*sic*) poemas do MUSEU DA POESIA, poemas que a muitos parecerão inconsistentes, cuja poesia ficará para muitos, sem dúvida, afônica. Mas nos quais eu vejo uma reprodução daquele enorme prazer de contar, de comunicar uma descoberta de ordem poética (insisto no comunicar, palavra que em relação a êste (*sic*) texto, emprego no seu sentido literal), coisa muito do autor, essa como que alegria de colocar sua sensibilidade ao nosso serviço: isso, por exemplo, de andar à procura dessas vinhetas antigas, sobre as quais o sono pousou com sua poeira [...]" (MELO NETO, 1942, p. 7, grifos do autor)

Parece-nos que, já nessa ocasião, os aspectos elencados por João Cabral, em sua fala a respeito da escrita de Lewin, são os que ele mesmo buscaria praticar em seus poemas, depois de **Pedra do Sono**. O estado de “insatisfação” em relação à feitura de uma poesia que seria a “sua poesia” (de Lewin, neste caso), em detrimento de outra, mais geral, e até recusada pelos “poetas oficiais”, bem como o caráter “vivo”, pulsante, que ela poderia e deveria ter, talvez não fossem alcançados pelos possíveis leitores, mas, ainda assim, seria essa “poesia viva” a grande contribuição oferecida pelos poemas de Willy Lewin.

Além disso, a ênfase no caráter comunicativo faz com que o pesquisador se pergunte se em **Pedra do Sono** já haveria tal preocupação. Levantamos essas questões apenas para mostrar que o processo de composição poética parece ser construído a partir de âmbitos diversos, sobretudo porque esses textos não estão largamente distanciados; ao contrário, há uma diferença de um ano entre a publicização dos dois (**Pedra do Sono** e o comentário sobre os poemas de Lewin), e então nos deparamos com a comunicação como característica fundamental, apontada por João Cabral, cujos primeiros poemas pareciam intensamente surrealistas, exceto para a leitura de Antonio Candido.

Ademais, é importante destacarmos duas passagens, acerca do comentário cabralino: “alegria de colocar sua sensibilidade ao nosso serviço” e “andar à procura dessas vinhetas antigas, sobre as quais o sono pousou com sua poeira”. Sabemos que os poemas de João Cabral estão repletos de um teor crítico, mas é significativo observar, em texto ensaístico de 1942, que dois aspectos de sua “maneira” de escrever, como discutíamos em seção anterior, já se mostravam claramente: quando ele se refere a Lewin como poeta que se alegra em colocar sua sensibilidade ao serviço do leitor, capaz de realizar versos e, apesar das dificuldades do processo, se alegrar ao fazê-lo; bem como ao chamar atenção para Lewin como poeta que não ignora o desconhecido, escondido em vinhetas empoeiradas de sono, marcadas pelos instantes em que nos instalamos em lugares inconsistentes ao nosso entendimento lógico, mas necessários para descansarmos das horas em que estivemos acordados. O sono é uma imagem para o desconhecido e um poeta não deve cansar de

procurar entendê-la, ao passo em que busca explicá-la, e Willy Lewin fez os dois, segundo João Cabral.

Pensando nas expressões e, especificamente, em João Cabral, não consideramos que ele tenha negligenciado o ato de colocar “sua sensibilidade a nosso serviço”, apesar de suas “lutas” com a palavra poética. Quando lemos, por exemplo, **Museu de Tudo** (1974), encontramos uma lista de 81 poemas, datados desde 1946, com caráter predominantemente circunstancial, o que não significa superficial.

A ênfase em circunstâncias, que observamos nesse livro de 1974, à luz de comentário publicado na *Revista Renovação*, ainda em 1942, bem como o fato de que estão reunidos, no livro, poemas escritos desde 1946, nos faz entender que a “maneira” de um poeta não é identificada em escritos específicos, mas em sua trajetória, enquanto poeta. Por isso, e considerando as datas mencionadas, podemos dizer que **Museu de Tudo** é livro estendendo-se por muitas décadas, no horizonte da poesia cabralina; lendo-o, convivemos com o que o poeta considerou “poemas de circunstância” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 116), isto é, poemas ligados à percepção e à compreensão de situações vividas.

Dois comentários de João Cabral são necessários para que aprofundemos nosso entendimento a respeito do que seria um poema ou mesmo a poesia de “circunstância”. Vejamos: 1. Cabral diz acreditar na poesia de circunstância “quando ela fala de pessoas e fatos que estão na ‘circunstância’ exterior do poeta; mas não quando [ela] quer ser meramente ocasional, isto é, nascida de momentos excepcionais ou especiais do poeta. Um poema é a soma dos momentos excepcionais e medíocres de um poeta” (*Ibid.*, p. 71); 2. a respeito da leitura de poemas: “Meus nervos não resistem a ler somente poesia. De forma que poesia eu leio praticando” (*Ibid.*, p. 74).

Um poema, enquanto poema de “circunstância”, é fruto, então, das percepções do poeta que o escreve. Não é a interferência possível de situações, ações, retroações, o que pode levar à escrita de um poema, mas a consciência de que um indivíduo, escritor ou não, está localizado em espaços definidos ao longo de sua vida e, mesmo que mude, saindo de onde estava inicialmente, o deslocamento o fará perceber uma série de fatores que, para o sujeito que é escritor ou poeta, integram seu ofício. Por isso mesmo, João Cabral enfatiza a diferença entre “ocasião” e “circunstância”. Para o primeiro termo, a escrita poética estaria submetida a uma espécie de acaso; para o segundo, a percepção de uma localização, geográfica ou psicológica, é fator que aprofunda a realização poética.

Além disso, o segundo comentário de João Cabral, acerca da leitura de poesia, impede qualquer associação ocasional a seu processo de escrita. A leitura de poemas, sem o contato com outros formatos, é ação difícil para ele. Ler, praticando, significa ler sem ter aprendido totalmente a fazê-lo; sobretudo se pensarmos na pergunta de Walter Benjamin (1892-1940), “Que comunica a linguagem?” (BENJAMIN, 2012, p. 150), para a qual o pensador também busca a prática de uma resposta: “Comunica a essência espiritual que lhe corresponde” (*Ibid.*, p. 150). Isto é: realizações linguísticas não comunicam apenas a si mesmas, tampouco os objetos, sujeitos e/ou situações a que se referem, mas uma inteligência, um “espírito”, o que envolve, digamos, o “dizer” e o “dito”. O âmbito de uma comunicação, até a mais simples, integra uma cadeia complexa de elementos, de modo que a linguagem se mostra em continuado movimento de realização. Então, como o poeta poderia “aprender” a ler de uma vez por todas? Sua leitura, “praticada”, é, também, complexa.

Ou ainda, ler poemas, como prática, conflui para o que encontramos, por exemplo, em “A arquitetura da cana-de-açúcar” (In: **Museu de Tudo**), cuja leitura nos mostra uma observação circunstancial, bem como a reflexão que se faz a partir dela. Da relação entre as duas, a dificuldade que podemos sentir, assim como João Cabral, quando lemos unicamente textos em forma de poema, este “espaço” de realização para a linguagem, onde, compreendendo poucas palavras, organizadas em versos, acessamos uma carga significativa intensamente forte, a ponto de nos perguntarmos como seria possível, diante de texto curto e “inofensivo”, termo-nos sentido abalados?

Não dizemos, com isso, que outros formatos, como o romance, não possam alcançar nossas emoções; mas, com o poema, é como se uma única palavra carregasse a força de outras dez, já que o formato reduzido do texto pode reter uma carga significativa assim. Vejamos “A arquitetura da cana-de-açúcar” para aprofundarmos a reflexão.

Os alpendres das casas-grandes,
de par em par abertos, anchos,
cordiais como a hora do almoço,
apesar disso não são francos.

O aberto alpendre acolhedor
no casarão sem acolhimento
tira a expressão amiga, amável
do que é de fora e não de dentro:

dos lençóis de cana, tendidos,
postos ao sol até onde a vista,
e que lhe dão o sorriso aberto
que disfarça o que dentro é urtiga.
(MELO NETO, 2007, p. 369)

Lemos os dois primeiros versos e parece que estamos diante de casa duplamente varandada, grande e espaçosa, porque aberta de “par em par”. Comprovamos o que dizíamos acerca da força significativa (e imagética, neste caso) que versos, mesmo curtos, podem guardar.

Para construir a imagem não de uma, mas das “casas-grandes”, foi preciso que a voz poética tivesse, em seu imaginário circunstancial, outras tantas memórias de casas-grandes, a fim de que, ao abrir um poema, caracterizando-as, organizasse elementos que, uma vez lidos, rapidamente pudessem integrá-las ao imaginário do leitor.

Por outro lado, se pensarmos nos dois versos iniciais em relação ao título do poema, “A arquitetura da cana-de-açúcar”, perceberemos que se instaura uma relação para além da simples descrição, seja da cana-de-açúcar, seja das casas-grandes, cujos alpendres, embora amplos, “cordiais como a hora do almoço,/ [...] não são francos”. Rapidamente, passamos de uma cena composta por casa receptiva e confortável, para outra, com elementos organizados, a fim de causar boa aparência, mas insuficientes para a atribuição da franqueza. E a voz poética logo nos explica que o “alpendre acolhedor” pertence a um “casarão sem acolhimento”, e que a “expressão amiga, amável” do que se vê por fora da casa-grande, diante de seus alpendres, não é a mesma de seu interior, formado por “lençóis de cana”, os quais, quando “tendidos”, isto é, quando estendidos do lado de fora, depois de colhida a cana-de-açúcar, disfarçam a “urtiga” no interior da casa.

Então, pensando no poema, em seu conjunto de título e versos, nos perguntamos se podemos chamá-lo de poema de “circunstância”. Sim, se pensarmos que se trata de temática ligada ao universo não apenas da obra cabralina, mas ao do poeta João Cabral, com “engenhos de cana-de-açúcar” e “casas-grandes”. Todavia, não há no poema apenas uma descrição paisagística, por exemplo; a descrição é fator necessário à escrita ficcional e/ou poética porque situa o leitor em relação às imagens realizadas; através do que está descrito, o leitor pode organizar os elementos textuais lidos para construir sua interpretação, mas o aspecto “descritivo” não é o único elemento a ser percebido a partir da leitura que fazemos.

Por isso, a escrita que guarda circunstâncias foi utilizada, neste caso, também para uma crítica às casas-grandes, bem como para um entendimento mais aprofundado de tudo o que nos cerca, a partir de compreensão da voz poética. Se pensarmos na palavra “urtiga”, por exemplo, teremos uma metáfora para ser e parecer. A planta queima nossa pele se a tocarmos; é algo para olharmos a certa distância porque, se nos aproximamos, é provável que nos machuquemos. Isso também acontece em relação à imagem da casa-grande, em relação à arquitetura da cana-de-açúcar.

Olhando para a casa, uma vez distante dela, não vemos mais que seus alpendres convidativos e confortáveis. Ignoramos toda a exploração que ela pode guardar.

Há, ainda, outra dimensão que desperta nosso interesse, em relação à chamada “poesia de circunstância”. Em nossa Dissertação de Mestrado⁹³, incluímos comentários acerca da importância que o convívio com Willy Lewin teve para a formação leitora e poética de João Cabral de Melo Neto.

Embora tenhamos poucas informações acerca de Lewin, sabemos que sua biblioteca, repleta de títulos brasileiros e, sobretudo, estrangeiros, foi um espaço de alargamento de horizontes para João Cabral, ainda em sua juventude. Pensando nisso, lemos, em **Museu de Tudo**, um poema, cujo título (“A Willy Lewin morto”) guarda um caráter circunstancial, como muitos outros, nesse livro, mas com versos apontando para um significado profundo, inclusive, ligado à feitura dos poemas cabralinos. Vejamos o poema:

Se escrevemos pensando
como nos está julgando
alguém que em nosso ombro
dobrado, imaginamos,

e é o primeiro que assiste
ao enredado e incerto,
que é como no papel
se vai nascendo o verso,

e testemunha o aceso
de quem está no estado
do arqueiro quando atira,
mais tenso que seu arco,

foste ainda o fantasma
que prelê o que faço,
e de quem busco tanto
o sim e o desagrado.
(MELO NETO, 2007, p. 371)

Interessa ao nosso entendimento, além do que sugere o título do poema – texto escrito quando Willy Lewin já havia falecido –, a importância que a voz poética atribui a este Lewin, espécie de interlocutor para o que está dito nos versos. Dizemos “interlocutor” porque a ele são feitas referências que sugerem sua presença constante, na escrita do poema, como a de alguém cuja opinião seria muito importante para a voz poética.

93 Defendida em dezembro de 2015, (disponível: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/15177>).

Notemos que há uma única ocorrência de ponto final ao longo dos versos. No primeiro, temos a marca da possibilidade (“Se escrevemos pensando”), que será contestada apenas na última estrofe: “foste ainda o fantasma”. Então, nesse intervalo, a voz poética lança ao leitor uma hipótese, segundo a qual a presença de Willy Lewin estaria constantemente ao seu lado, durante os processos de escrita, como “alguém que em nosso ombro/ dobrado, imaginamos,”. Isto é: alguém que nos precede, com quem aprendemos algo e cuja presença está em nós (em nosso “ombro”) porque guardamos um lugar para oferecer-lhe.

E a voz poética continua: “é o primeiro que assiste/ ao enredado e incerto,/ que é como no papel/ se vai nascendo o verso”. Este “primeiro que assiste a” o faz porque, tendo presença, para a voz poética, em seu “ombro”, pode acompanhar o processo de escrita, desde suas conjunturas mais iniciais. Além disso, tanto a marca da possibilidade, quanto a relação entre “Willy Lewin”, no título, e “alguém”, em quem a voz poética pensaria, nos mostram que não há uma única presença a ocupar seus “ombros” – pode ser que haja outras, mas o Willy Lewin referido está entre elas.

Finalmente, na última estrofe, o contraponto textual, observado em “foste ainda o fantasma/ que prelê o que faço,/ e de quem busco tanto/ o sim e o desagrado”, em relação ao que lemos, com a possibilidade lançada nos primeiros versos, nos mostra que tal presença é anterior à formação da possibilidade. Isto é: ainda que haja alguém nos “ombros” da voz poética, observando seu processo de escrita, este Willy Lewin, a quem a voz se refere, em seus “ombros”, seria aquele (“foste aquele”) que, conhecendo a voz poética, teria condições de saber de que modo sua escrita se construiria e, além disso, continuaria a seu lado, apesar de hipóteses possíveis, pois a voz poética afirma buscar, de tal presença, “o sim e o desagrado”.

Então, estamos lendo um “poema de circunstância”, pensando no modo como o poeta João Cabral se referiu ao conjunto de **Museu de Tudo**, por um lado; por outro, temos um exemplo tanto para a influência que um poeta pode receber de outrem, quanto para os modos de realização de tal influência, a partir da escrita poética.

Ademais, a utilização de tempos verbais distintos (mesmo em versos, o que permite certa liberdade), sem finalização com ponto final, envolve, no espaço de um único instante, o da leitura que fazemos do poema e a reunião de tempo incontável, já que a presença marcada de Willy Lewin, para a voz poética, é anterior ao que seria uma possibilidade de escrita, isto é, anterior a algo que poderia acontecer. Desse modo, receber uma influência seria reconhecer uma memória que, de tão forte, se faria presença e participaria, inclusive, do que ainda viria a ser.

Portanto, escrever “poemas de circunstância” se equipara ao que Ortega y Gasset (1967, p. 52) caracterizou como “salvar a si”, “salvando” circunstâncias. Quer dizer: se compreendemos profundamente uma situação, temos condições de pensar acerca de quem somos, bem como de nossa localização geográfica e psicológica, e onde incluimos os ofícios aos quais nos dedicamos. Para o caso do poeta, seu ofício é a escrita de poemas que, ainda quando direcionados a memórias, situações, representações, guardam a consciência profunda dos que buscam compreender a natureza humana, em sua multiplicidade.

Finalmente, com a leitura desses poemas, ditos de “circunstância”, nos protegemos um pouco da disposição que podemos ter para o estabelecimento de relações superficiais, já que “Há de fato um perigoso prazer intelectual na generalização apressada e fácil” (BACHELARD, 2016, p. 69), o que nos coloca sob o risco de não compreendermos o que lemos, ou mesmo de simplificarmos o que foi lido, a ponto de tornar uma estrutura poética incomunicável. Lendo poemas com essa natureza, entendemos que eles sugerem significados profundos, para além de descrições ou menções, aparentemente desinteressantes.

“Falo somente para quem falo”⁹⁴

Só que para ver é necessário, justamente, olhar; para enxergar é necessário ficar observando, fitar. É uma decepção para o olho que está acostumado à ‘primeira vista’.

(Marina Tsvetáeva, **O poeta e o Tempo**, p. 77)

O título desta seção faz referência às estrofes finais do poema “Graciliano Ramos” (In: **Serial**, 1961). Nelas, a voz poética nos explica que tipo de leitor será capaz de escutar suas palavras. A este leitor, chamaremos “acordado”, o que não pode dormir. Expliquemos, a partir de versos do poema: “Falo somente para quem falo:/ quem padece sono de morto/ e precisa um despertador/ acre, como o sol sobre o olho” (MELO NETO, 2007, p. 287).

Em língua portuguesa, os verbos “padecer” e “precisar”, a depender do uso, podem ser transitivos diretos, transitivos indiretos e intransitivos. Em “padece sono de morto” e “precisa um

94 Referência direta ao 25º verso do poema “Graciliano Ramos”, de João Cabral de Melo Neto (In: **Serial**, 1961).

despertador”, eles guardam transitividade direta, ou seja: “padece sono de morto” porque “aguenta”, “suporta” o sono mais intenso, e “precisa um despertador”, pois concede “precisão”, “medida justa”, a um despertador.

Essa explicação, embora rápida, volta nossa atenção para possibilidade significativa distinta; se lêssemos, por exemplo, “padece (de) sono de morto” e “precisa (de) um despertador”, conheceríamos outro tipo de leitor, diferente do que é esperado pela voz poética. Em lugar do leitor “acordado”, encontraríamos aquele que, talvez, dormiria profundamente. Então, percebendo o “jogo” com a transitividade dos verbos, identificamos, ao mesmo tempo, uma caracterização e uma negação, possíveis ao leitor do poema. Isto é: mais que esperar a leitura dos que leem acordados, a voz poética sugere que não falará aos que sejam o oposto disso.

Ademais, nos últimos versos, entendemos como seria o estado de contínua vigília, esperado pela voz poética. Sabemos que o “despertador” “acre”, muito amargo, é um responsável por esse estado, mas, além dele, o leitor “acordado” teria, sobre os olhos, um sol muito forte, “que é quando o sol é estridente,/ a contrapelo, imperioso,/ e bate nas pálpebras como/ se bate numa porta a socos”, de modo que o leitor “acordado” permaneceria numa espécie de estado ininterrupto de lucidez, com a luz do sol “a contrapelo, imperioso”, machucando seus olhos, com força de socos.

Nesse sentido, podemos dizer que seria esse o leitor capaz de perceber o “des-gastar” da linguagem, a respeito do qual temos procurado pensar ao longo deste capítulo. Porque ele poderia ver além do que está escrito, através de leitura e interpretação, apesar de saber que não há outra forma de fazê-lo, senão acessando o que está escrito. Por isso, também, é que uma circunstância, no âmbito do texto poético cabralino, diz mais que descreve, pois “O poema [cabralino] não somente diz alguma coisa acerca do objeto, mas diz de si mesmo ao dizer, dando, assim, uma maior densidade àquilo que diz” (BARBOSA, 1999, p. 27).

Essa densidade, referida por João Alexandre Barbosa, se mostra tanto nos poemas cabralinos, quanto nos comentários críticos de João Cabral acerca do fazer poético. Para os primeiros, a escolha de signos “concretos”, mais definidos (“mesa”, “rio Capibaribe”, “ondas”, “cão”, “plumas”), contribui para a realização de textos com forte carga imagética, o que auxilia a interpretação do leitor; para o segundo caso, entretanto, a reflexão acerca da escolha de palavras para a feitura de poemas, bem como a menção a lugares que teriam sido importantes ao processo criativo do poeta, são comprovadores da observação atenta de situações e convívios, necessários para que, ao dizerem, as vozes poéticas da obra cabralina pudessem tornar mais denso o dito, preenchendo-o de camadas significativas.

Em 1980, João Cabral de Melo Neto, então embaixador, recebeu, do governo pernambucano, à época, a “Ordem do Mérito dos Guararapes”⁹⁵. Quando proferiu discurso de agradecimento, o poeta/embaixador teceu comentários que se ligam a esta discussão, sobretudo ao se perguntar o que teria feito para receber o mérito:

Afinal, que fiz por Pernambuco? Como diplomata, o que se faz, se faz pelo Brasil inteiro, e a ação diplomática dissolve, no regionalista mais empedernido, sem que ele mesmo se dê conta, qualquer comportamento de campanário.

Haver falado de Pernambuco em minha poesia? Mas neste caso fui eu quem recebi, e se falo tanto dele é porque fui fortemente marcado por sua atmosfera, não somente a do Recife, onde nasci, mas a de todo o Estado, que procuro sempre viajar e do qual procuro impregnar-me ao máximo. Assim, eu é que devo a Pernambuco: tanto o que me deu e me dá ainda, como matéria de poesia, como, pela insubserviência de sua história, o encorajamento que ele me deu e me dá para tentar a aventura de escrever; do mesmo modo como, por sua paisagem in excessiva, o modelo de dicção que ele me dá para tentar a textura do que gostaria de realizar como poesia. (MELO NETO, 1980, p. 5)

Esse comentário confirma que João Cabral, com alguns livros já publicados, se refere a Pernambuco como elemento continuamente necessário à feitura de sua poesia. Ao se perguntar o que teria feito pelo Estado, respondendo que mais recebeu do que ofereceu, o poeta, em formato distinto de escrita, admite que a sua é uma poesia pernambucana, ao mesmo tempo em que ligada ao Brasil inteiro e, também, a outros lugares, já que as vozes poéticas cabralinas, como temos visto até aqui, se voltam para realizações da natureza humana, sem exclusões, mesmo quando partem de signos mais definidos, como o retirante nordestino que, em “Severino”, encontra uma identidade.

Além disso, a menção ao que seria a coragem, enquanto marca dos pernambucanos, se liga ao que o poeta considera aventurar-se pela escrita. Para esta, foi preciso aprender a ser corajoso, antes de dedicar-lhe atenções – isto, João Cabral diz “dever” a Pernambuco. Também com seu lugar, o poeta teria aprendido a perseguir uma dicção específica, que seria a sua, sem excessos, com palavras claras, referenciadoras de elementos concretos, muitas vezes, mas com significações profundas – uma linguagem poética texturizada, isto é, manuseável, sem linearidade, mas com lógica minimamente pensada e organizada, guardando belezas.

Notemos que as explicações do poeta não limitam a relação afetiva que alguém pode ter com seu lugar de origem à caracterização do que seria um indivíduo e/ou trabalho regionalistas. Seu

95 Alta honraria, concedida pelo governo de Pernambuco. Faz referência às batalhas ocorridas em território pernambucano, ao final do século XVII, contra invasores holandeses. A elas, João Cabral de Melo Neto se refere como “[...] batalhas travadas entre canaviais e coqueirais (e na época, de certo, também entre matas de cajueiro); ao pé deste extremo mais esfolado, quase agrestino ou sertanejo, das colinas semi-circulares que, de Olinda até aqui, fechavam do lado da terra, a metade de prato raso, regado por cem rios, onde hoje se assenta a cidade do Recife; batalhas travadas frequentemente dentro de mangues, para onde era atraído o inimigo flamengo, dentro da terra ambígua dos mangues” (MELO NETO, 1980, p. 11).

ofício diplomático, que o manteve longe do Brasil por alguns anos, mostrou-lhe outras paisagens e circunstâncias, mas a memória de Pernambuco se manteve presente em seus poemas, apesar das prováveis distâncias geográficas, de modo que falar de um lugar (ou motivar-se por ele) não faz de um escritor ou poeta um regionalista, apenas, mas alguém que pode levar, em seu ofício, o que, em si, permanece vivo, em hábitos e recordações, mesmo quando uma série de outros elementos se apresenta.

Num livro como **A escola das facas** (1980), por exemplo, conhecemos um conjunto formado por 44 poemas, ligados a Pernambuco. Facilmente, poderia ser chamado “livro de poemas pernambucanos”; todavia, o leitor “acordado”, atento, dirá que não se trata somente disso, porque as palavras, quando organizadas em linguagem ficcional e/ou poética, se mostram em movimento – elas dizem o que referenciam, mas também sugerem algo para além de suas referências, como observamos no poema “Ao Novo Recife” (In: **A escola das facas**):

Embora não me sinta o direito
de te dizer sim, não, dar conselho,

conto que todo esse progresso
que derruba o onde fui (se ainda levo)

faça mais fácil o mão-a-mão
de mão a mão distribuir-se o pão,

e que tua gente volte ao “bom-dia”
de quando lá toda se sabia.
(MELO NETO, 2007, p. 423)

Aparentemente ingênuo, esse poema de poucos versos guarda uma oposição cruel entre o que seria uma cidade “velha” e outra, “nova”. A primeira, “ultrapassada”, deveria receber ações de progresso, responsáveis por torná-la nova e mais importante. Isso acontece, por exemplo, quando árvores e edificações são demolidas para que, em seus lugares, construções “rentáveis” sejam construídas.

Então, a voz poética, ainda em livro de 1980, sugere que a cidade do Recife estivesse se modificando rapidamente, com a justificativa nem tão positiva de um “progresso”, com presença ceticamente mencionada ao longo dos versos, já que não haveria nenhuma garantia de que se mantivessem preservadas, não mais as lembranças do “onde fui” da voz poética, mas a proximidade entre as pessoas que, reunidas em recordação do mesmo “onde fui”, isto é, da cidade que lhes seria conhecida, conviviam entre si, entre o “bom-dia/ de quando lá toda se sabia”.

Assim, ao “dizer” do objeto, a voz poética também “diz” acerca de si mesma. Sua linguagem é transitiva porque faz referências textualmente definidas, ao mesmo tempo em que, uma

vez interpretada e compreendida, pode ser intransitiva, se pensarmos que está voltada para si, sobretudo no que se refere ao uso da primeira pessoa do singular, já no primeiro verso do poema (“Embora não me sinta”), de modo que, para a palavra “cabralina”, “A terra natal [também] fica sendo ponto de partida para uma viagem aos países da geografia interior” (DRUMMOND *apud* CAVALCANTE, 1999, p. 31).

A essas viagens, a partir e para além de Pernambuco, João Cabral de Melo Neto atribuiu aprendizados, tanto no que se refere ao seu modo de viver, quanto à escrita que procurou realizar em poemas. O conhecimento da história pernambucana, bem como as recordações do Recife e de circunstâncias vividas no Estado, estiveram continuamente em sua companhia, no que ele pensava não como

quem bota flores ao pé de um monumento, mas como quem formula um projeto renovado de vida: em voz baixa e recolhida, repetindo as coisas sabidas como se tivesse acabado de aprendê-las, com a sempre desconfiança de que esse projeto possa não dar certo, mas com a disposição de fazer com que ele dê certo, quaisquer que sejam as dificuldades a que tenha de fazer frente. (MELO NETO, 1980, p. 10)

Quem formula um “projeto renovado”, não cessa de pensar acerca de seus atos e propósitos. Quando pensamos sobre essa perspectiva, em relação à escrita ficcional e/ou poética, compreendemos que essa também pode ter sido uma tópica para a poesia cabralina – renovar-se não para buscar continuamente o novo, mas, perseguindo certa “maneira” de escrever, poderia o poeta seguir perguntando a si mesmo se o poema escrito seria o definitivo, de modo que, repetindo a pergunta, escreveria tantos outros, a partir da mesma orientação intelectual, desconfiando e duvidando das respostas, mas enfrentando, com força renovada, os processos de escrita.

Apesar de a fala de João Cabral datar já de 1980, não pensamos que ela represente novidades em seus métodos de escrita e de reflexão intelectual e poética. Dizemos isso com base nas interpretações e análises que temos feito até aqui e, também, a partir de comentários cabralinos, verificados em outros formatos de escrita. Em carta endereçada a Clarice Lispector, no início da década de 1950, por exemplo, Cabral escreveu que algumas pessoas “[...] quebram a cabeça em cada lance de escrita e [outras] quebram a cabeça uma vez na vida, ao descobrir sua maneira” (MELO NETO *apud* MONTERO, 2002, p. 185). Em seu ponto de vista, Clarice Lispector faria parte do primeiro grupo, dos que “quebram a cabeça a cada lance”, enquanto ele gostaria de fazer parte do segundo para que, tendo descoberto sua “maneira”, pudesse aprimorá-la, sem precisar buscá-la indefinidamente.

Não consideramos que João Cabral de Melo Neto tenha encontrado uma “maneira” de escrita, tampouco que sua obra seja uma procura intensa pelo método que seria o seu. Se

concordássemos com o primeiro caso, ao lermos qualquer um dos livros do poeta, poderíamos dizer que, nele, estaria a “maneira” cabralina de escrever. Por outro lado, aceitando a segunda possibilidade, diríamos, ao contrário, que nenhum dos livros guardaria tal “maneira”, já que procurá-la indefinidamente significaria não encontrá-la.

Não se trata, portanto, de caracterizações extremadas. Mesmo levando em consideração os comentários de João Cabral, em entrevistas e cartas, não podemos correr o risco das definições para as quais não caberiam dúvidas, em sua obra – assim como não aceitamos as considerações puramente impressionistas. Observar as falas do poeta, ao mesmo tempo em que lemos e interpretamos seus poemas, nos ajuda a construir uma imagem em movimento para sua atuação intelectual e poética.

Dizemos em movimento porque procuramos alguns detalhes, através de metáforas nos poemas, bem como nos comentários reflexivos a respeito da escrita poética, feitos por João Cabral. Relacionando-os, refletimos e construímos algumas considerações acerca do que se realiza através de linguagem ficcional e/ou poética, com atenção para elementos linguísticos, circunstanciais e autorais, a fim não de encontrar respostas inquestionáveis, mas de estabelecer certa familiaridade com a elaboração do caráter poético, procurando entender as relações possíveis a essa elaboração, uma vez que “O acontecimento completo é não só que alguém tome a palavra e se dirija a um interlocutor, mas também que tenha a ambição de trazer para a linguagem e compartilhar com outrem uma *experiência* nova. É essa experiência que, por sua vez, tem o mundo por horizonte” (RICOEUR, 2012, p. 133, grifo do autor).

Em experiências de leitura reflexiva da poesia cabralina, nos aproximamos de compreensões estendidas do que Paul Ricoeur chamou o “acontecimento completo”, ou seja, a potencialidade ambiciosa de realizar, em linguagem, uma experiência que seja nova. Isto porque, só através de palavras já conhecidas, é possível comunicar e, ao fazê-lo, comunicar a si mesmo.

Então, é como se o poeta pudesse dar a ver (e a compreender) um conjunto linguístico-simbólico no qual as “velhas” palavras de seu léxico se fariam “novas” de significado, em poemas e leituras críticas. Caberia, ainda, a ele, o dom de modificar o que, na linguagem, estaria gasto, alçando-a aos horizontes construídos pelos leitores de seus versos.

5 O POETA É “HOMEM DE CARNE E OSSO”⁹⁶

Nem a um homem, nem a um povo – que, de certa forma, também é um homem – se pode exigir uma mudança que rompa a unidade e a continuidade de sua pessoa. Ele pode ser muito mudado, quase completamente, mas dentro de sua continuidade.

(Miguel de Unamuno, **Do sentimento trágico da vida**)

Chegamos ao quarto e último capítulo de nossa Tese. Propusemos, até aqui, uma aproximação crítica com a obra de João Cabral de Melo Neto como um propósito continuado, através do que temos aprendido com a leitura de seus escritos. Para esta finalização, discutiremos alguns aspectos, desde os livros **Auto do Frade** (1984), **Crime na Calle Relator** (1985-1987), **Sevilha andando** (1987-1993), bem como a partir dos textos críticos “Agradecimento pelo prêmio Neustadt” (1992) e “Encontro com os escritores: os poetas” (1993). Para tanto, as seções a) Em “papel de brancura crítica”; b) Ainda o “pouco-verso”; c) Dimensões no “pouco-verso”; d) Um percurso, desde o “pouco-verso”, foram pensadas e estruturadas, assim como fizemos nos capítulos anteriores, a fim de que uma discussão a respeito da dimensão humana, realizada poética e filosoficamente nos poemas cabralinos, viesse ao centro deste trabalho.

5.1 Continuidade e unidade do Poeta

Há, em um conto de Borges⁹⁷, um autor reflexivo, pensando a respeito de uma imagem que, trazida à sua lembrança com extrema rapidez, não ultrapassa o tempo de um segundo:

Fecho os olhos e vejo um bando de pássaros. A visão dura um segundo, talvez menos; não sei quantos pássaros vi. Era definido ou indefinido o seu número? O problema envolve a existência de Deus. Se Deus existe, o número é definido, porque Deus sabe quantos pássaros vi. Se Deus não existe, o número é indefinido, porque ninguém conseguiu fazer a conta. (BORGES, 2008, p. 19)

96 Expressão de Miguel de Unamuno (1864-1936), em **Do sentimento trágico da vida**.

97 “*argumentum ornithologicum*”. In: **O Fazedor**.

A experiência de realização mental para a cena, mesmo em sua brevidade, nos parece, neste caso, individual e intransferível. Sem nos oferecer maiores detalhes sobre uma caracterização para os pássaros, ou mesmo em relação a cenários prováveis desse voo em “bando”, o autor chama nossa atenção para uma imagem que teria sido esquecida, caso não integrasse a narrativa em questão. Até mesmo para ele a situação é inquietante e faz pensar a respeito da existência de Deus – quem, além de si mesmo, teria testemunhado sua visão, mental e efêmera, de “um bando de pássaros”?

Ao tomarmos a relação “definido/indefinido”, para o número de pássaros no bando, observamos que uma quantidade específica só poderia ser identificada se alguém, além do autor, visualizasse a cena – neste caso, como tudo acontece em seus pensamentos, e muito rapidamente, esse interlocutor seria Deus.

Nesse sentido, para que uma experiência, individual ou coletiva, seja percebida e pensada com maiores detalhes, é preciso haver algum diálogo a respeito. De modo que o “indefinido” de uma imagem possa ser “definido”, especificado, através de circunstâncias experienciadas e experienciáveis.

Quando, por exemplo, o escritor português José Saramago (1922-2010) recebeu o Prêmio Nobel, seu Discurso trazia, dentre outros assuntos, algumas de suas lembranças, ainda criança, na casa dos avós. O título que Saramago atribuiu ao texto é claro, a esse respeito: “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz” (SARAMAGO, 2013, p. 71). Com o termo “personagem”, o escritor não faz referência apenas aos avós (especialmente ao avô, que teria sido, para ele, o “homem mais sábio” (*Ibid.*, p. 71) já conhecido), mas também ao conjunto de personagens de seus livros, as quais, desde situações definidas e específicas, integram lugares em sua obra.

O autor que José Saramago foi, em cada uma de suas narrativas, e no Discurso do Prêmio Nobel, esteve, então, em aprendizado continuado, a partir de suas personagens. Sobretudo no que se refere ao convívio com os avós – estes, desde lembranças guardadas nas memórias mais antigas do ficcionista, o acompanharam e motivaram ao longo da vida, associados, em seu trabalho, a “personagens construtoras de vida” (*Ibid.*, p. 75).

Lendo, no Discurso saramaguiano, as páginas dedicadas a vivências na casa dos avós, sentimos como se fôssemos apresentados a uma linguagem específica, particularizada, pertencente às lembranças do escritor, em sua recuperação de hábitos, episódios, conversas e imagens:

E algumas vezes, em noites quentes de Verão, depois da ceia, meu avô me disse: “José, hoje vamos dormir os dois debaixo da figueira”. Havia outras duas figueiras, mas aquela,

certamente por ser a maior, por ser a mais antiga, por ser a de sempre, era, para todas as pessoas da casa, a figueira. (*Ibid.*, p. 72)

Compreendemos, não a existência de uma figueira, mas “da” figueira, entre outras, pois a família havia construído uma percepção distinta para uma das árvores, se comparada às demais. O que nos faz lembrar do autor borgiano, no exemplo que citamos, de sua imagem que não durou um segundo. Quantos pássaros teria visto? Ele não sabe, apesar de estar certo a respeito da cena, com base no que, através de sua configuração, foi levado a refletir.

Ao mesmo tempo em que uma percepção se constitui para a nossa inteligência, também a necessidade de procurarmos significá-la se instaura. Encontramos um caminho, nesse sentido, quando exercitamos a “re-construção” de experiências, a exemplo de Saramago, ao recuperar (e reconstruir) uma visão “da” figueira, embora ele mesmo não tivesse certeza acerca dos motivos responsáveis por uma designação tão direta, já que havia mais de uma árvore no quintal.

Nesse sentido, ainda quando nos motivamos a um pensamento reflexivo a respeito da construção de experiências, com base no que temos tratado até este ponto, não podemos considerar que uma “re-construção” experiencial seja algo facilmente praticável, uma vez que precisamos de atenção contínua para aprender através do vivido, guardando, no que seja possível, seus detalhes.

Sabemos que um horizonte de possibilidades compreensivas pode se mostrar ao nosso entendimento, ainda na infância, e depois, ao longo da vida. Uma diferença, diríamos, em relação ao primeiro caso, está no fato de que nossa curiosidade parece incessante, manifestada, por exemplo, nas incontáveis perguntas que fazemos. Talvez, com o passar do tempo, nosso interesse questionador diminua em intensidade; é possível que ele seja “acomodado” pela facilidade que encontramos na obtenção de respostas, com auxílio de dispositivos tecnológicos.

Tal possibilidade pode ser observada; entretanto, devemos lembrar que, ao tomarmos uma experiência específica, mesmo fugaz (retomando o autor borgiano diante do “bando de pássaros”), como motivo de conversa, de meditação, ou até de relato, podemos desenvolver reflexões fortemente individualizadas, ao mesmo tempo em que não desaprenderemos a elaboração de perguntas e dúvidas – ao contrário do que pode nos acontecer, se acreditarmos que, para uma pergunta que fizermos, haverá uma resposta inquestionável, encontrada sem maiores dificuldades, com suporte técnico.

É concebível, em relação a um assunto, pesquisarmos datas, motivos, consequências etc. Mas podemos, além disso, procurar entender como pode ter havido uma integração de pessoas a ele, ao passo em que identificamos e entendemos consequências individuais e coletivas, a fim de que

nosso interesse ultrapasse uma localização datada ou numérica e se volte, também, para detalhes despreziosos da imaginação, capazes de incentivar a curiosidade. Por isso mesmo, retomamos quase ao limite da redundância a passagem de Borges, já comentada.

Trata-se de consideração a respeito de pensamento simples, provável à nossa inteligência, e capaz de guardar uma profunda carga de percepção individual. O trato com experiências pode ultrapassar o que seria apenas um relato, pois duas pessoas, por mais próximas que estejam, não pensam de modo idêntico; questionamentos e dúvidas, verossímeis ou “maravilhosos”, requerem atenção porque manifestam inclinações íntimas, cuja conscientização será incentivada através de pensamentos reflexivos e, também, com diálogos, a partir dos quais seja possível compreender o pensado ou o vivido.

Nesta perspectiva, lemos, de Walter Benjamin, que “recuperações” de experiências estão ligadas a manifestações sinceras de “humanidade” (BENJAMIN, 2012, p. 129), pois não se trata apenas de vivências individuais e/ou coletivas que, findadas, podem (ou não) ser transmitidas a outros, mas, principalmente, de cultivos para uma prática ensinável de pensamento dialógico.

Benjamin nos ajuda a pensar o que tem se apresentado, ao longo do tempo, como dificuldade crescente para conscientização e ação, em relação a experiências. Em seu ponto de vista, a Grande Guerra (1914-1918) foi um marco nesse sentido, uma vez que, para as gerações anteriores a ela,

Sabia-se exatamente o que era a experiência: ela sempre fora comunicada pelos mais velhos aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a loquacidade, em histórias, às vezes como narrativas, [...] contadas a filhos e netos. (*Ibid.*, p. 123)

Todavia, passado o Conflito, a situação cotidiana teria se modificado, dentre outros fatores, porque muitos “combatentes retornavam silenciosos do campo de batalha” (*Ibid.*, p. 124), sem condições de conversar sobre as experiências vividas. Além disso, em curto intervalo de tempo, os que, antes, estavam acostumados a um “bonde, puxado por cavalos”, foram lançados a uma “paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens” (*Ibid.*, p. 124).

Por isso, um cenário intensificado de mudanças, principalmente de mudanças “técnicas”, teria favorecido o surgimento não apenas de uma “[...] pobreza em experiências privadas, mas em experiências da humanidade em geral” (*Ibid.*, p. 125), em virtude das dificuldades, diante de situações tão variadas e modificadas pela Guerra, para compreender e tratar os acontecimentos diários, bem como para a prática dos diálogos despreocupados, por um lado.

Por outro, um conflito de proporções mundiais sugere coletividade ilusória, pois, como temos discutido, há uma confluência de pensamentos que precisa ser compreendida individualmente, e é provável que isso não aconteça quando, antes de haver tal consciência, um indivíduo seja levado a fazer parte de uma iniciativa conflituosa por motivações coletivas que, possivelmente, não ficariam claras para ele, sem que houvesse, também a esse respeito, uma percepção de suas próprias dúvidas e receios.

Portanto, uma defesa segundo a qual devemos nos integrar a coletividades, em seus variados formatos grupais e/ou ideológicos, ao mesmo tempo em que nos empobrece individual e humanamente, segundo Benjamin, também nos afasta da prática de nossa curiosidade, das surpresas experienciais, às quais podemos nos submeter, já que pode ser mais fácil receber “a moeda miúda do atual” (*Ibid.*, p. 128), segundo expressão benjaminiana, em sua brevidade, sem pensar ou recuperar o já vivido.

Não podemos confundir, é preciso esclarecer, “pobreza” com “ausência” de experiências; se pensarmos, seguindo uma lógica de simplicidade, num único dia para a vida de uma pessoa, não ignoraremos uma sequência de acontecimentos aos quais ela estará integrada. Todavia, não devemos afirmar a obrigatoriedade, para esta hipótese, de uma percepção e/ou reflexão efetiva, direcionada aos acontecimentos do dia.

É possível que uma circunstância e/ou objeto se apresentem à nossa percepção, mas não é automático que, diante deles, nos lancemos, efetivamente, a percepções, uma vez que uma observação mais demorada pode não ser algo fácil em cotidianos nos quais haja sobrecarga imagética, por exemplo, seja em função da utilização acentuada de meios tecnológicos, seja por comodidade.

Desse modo, quando não há uma compreensão de que é preciso percebermos o que vemos, mesmo diante de situação extremamente simples, como a imagem de um “bando de pássaros” que não dura o tempo de um segundo em nossa imaginação, constatamos, com Benjamin, uma instauração de “pobreza” experiencial.

Além disso, embora tenhamos aprendido que “O real é um tecido sólido, [pois] ele não espera nossos juízos para anexar a si os fenômenos mais aberrantes, nem para rejeitar nossas imaginações mais verossímeis” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 6), sabemos que um fenômeno só passará a significar, em nossa inteligência, depois de ser notado. O que não quer dizer, porém, que um ato perceptivo possa modificar aquilo que foi percebido – neste sentido é que o “real é um tecido sólido”.

Essa discussão nos leva a considerar que uma “pobreza” de experiências está ligada diretamente à dificuldade que podemos ter para perceber o que acontece ao nosso redor. Quando não entendemos que uma variedade circunstancial, ligada ou não ao curso de nossa vida, pode ser um meio fundamental, ao qual devemos nos voltar para aprofundarmos nosso entendimento humano, cada vez mais nos empobrecemos em experiências e, também, em expectativas, já que poderemos nos acomodar com uma utilização mínima de nossa imaginação e de nossa inteligência.

Insistimos na importância da percepção como prática diretamente ligada à compreensão de experiências porque, assim como “[...] somente hábitos e costumes podem ser ensinados, nós sabemos bem com que alarmante rapidez eles podem ser desaprendidos e esquecidos quando novas circunstâncias exigem mudança nos modos e padrões de comportamento” (ARENDT, 2018, p. 19). Especialmente porque um entendimento para os significados de “circunstância” exige que sejamos capazes de não separar uma situação do momento de sua realização.

Uma percepção circunstancial aprofundada pode nos trazer, seguindo esta perspectiva, a consciência de que temos condições, não de modificar o “tecido sólido” que constitui o “real”, mas de que podemos nos manter atentos aos acontecimentos dos quais participamos e/ou observamos. Nessa medida, por exemplo, é que Hannah Arendt nos pergunta: “Onde estamos quando, sempre rodeados por outros homens, não estamos com ninguém, mas apenas em nossa própria companhia?” (*Ibid.*, p. 22).

A prática da percepção, além de nos aproximar de nossas experiências, o que nos autoriza a falar (ou não) a respeito delas, também nos mostra que, mesmo quando escolhemos não ter outra companhia além da nossa, estamos agindo. Ainda que rodeados por várias pessoas, percebendo um momento em questão, verificamos que é preferível afastarmos nossa atenção de tal círculo; tomamos consciência de nossa própria situação e decidimos que reflexões construiremos a partir dela.

Uma escolha com essa natureza íntegra, ainda segundo Arendt, a consciência que podemos desenvolver de nossa “condição humana⁹⁸”, desde as singularidades e potencialidades que nos integram, e às quais devemos nos voltar, a fim de nos entendermos e de nos reconhecermos como seres de ação, pois

Só o homem é capaz [...] de distinguir-se, e só ele é capaz de comunicar a si próprio e não apenas de comunicar alguma coisa – como sede, fome, afeto, hostilidade ou medo. No homem, a alteridade, que ele partilha com tudo o que existe, e a distinção, que ele partilha com tudo o que vive, tornam-se unicidade, e a pluralidade humana é a paradoxal pluralidade de seres únicos. (ARENDT, 2016, p. 218)

98 Referência ao livro **A condição humana** (1958), de Hannah Arendt.

Assim, porque somos capazes, tanto de alteridade, quanto de distinção, encontramos, em práticas perceptivas, um caminho para o cultivo consciente de nossas experiências. Além disso, compreendemos que a oportunidade de considerarmos como se efetivaria a ação de perceber, desde o lugar de outrem, assim como a distinção que nos separa de outros seres vivos, são potencialidades com surgimento provável em iniciativas simples de percepção.

Nesse sentido, é possível integrarmos, à singularidade que nos constitui, uma riqueza incontável de percepções, a fim de compreendermos que somos, nós, os agentes de nossas experiências, sobretudo porque podemos refletir a respeito delas. De modo que fazemos parte, ao mesmo tempo, da “unicidade” que nos caracteriza, e da pluralidade que nos aproxima de outras pessoas, as quais, por sua vez, podem, ou não, ter consciência de suas experiências.

Em “papel de brancura crítica”⁹⁹

O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade.
(Søren Kierkegaard, **O desespero humano**)

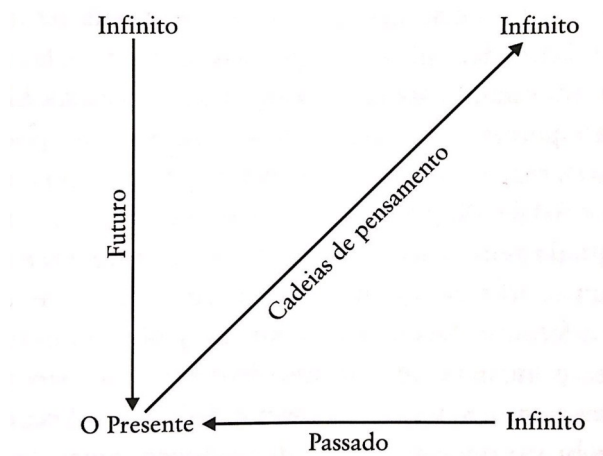
A epígrafe pensada para esta seção está ligada às reflexões de Hannah Arendt, em **A vida do espírito** (1971), a respeito dos movimentos de nosso pensamento. Algumas delas nos remetem a um confronto de nossa inteligência, ao mesmo tempo e de forma antagônica, com um “passado infinito”, de um lado e, de outro, com um “futuro infinito”. Da percepção e do encontro de nosso entendimento com essas duas “forças infinitas”, surgiria, de acordo com a filósofa, uma terceira força, a do “presente”:

As duas forças antagônicas, passado e futuro, são indefinidas quanto à sua origem. Observadas da perspectiva do presente, que se encontra no meio delas, uma vem de um passado infinito e a outra vai para um futuro infinito. Mas, embora o começo seja desconhecido, elas têm um fim, o ponto em que elas se encontram e colidem, que é o presente. (ARENDR, 2018, p. 231)

99 Referência ao 36º quadro de **Auto do Frade**, especificamente aos versos 33 e 34 da fala de Frei Caneca.

Nesse sentido, apenas a força do presente teria uma origem identificável, observada em “colisões” possíveis entre ela e as “forças infinitas” de passado e futuro. De modo que, se “passado” e “futuro” têm origens desconhecidas, o mesmo aconteceria ao presente, em relação a seu fim, porque ligado à infinitude comum a passado e futuro, cujas “[...] forças têm sua origem no infinito” (*Ibid.*, p. 231).

Todavia, apesar de a força do presente conservar, desconhecido, o seu fim, poderíamos, em relação a ela, considerar uma direção controlável, tendo em vista sua ligação com um passado já conhecido e com um futuro esperado. Vejamos uma representação de Hannah Arendt (2018, p. 231), a esse respeito:



Nosso presente se mostraria, então, como instância para onde se direcionariam as “forças infinitas” de passado e futuro, ao mesmo tempo em que, através da potencialidade das “cadeias de pensamento”, teríamos condições de observar conscientemente tais “forças”, nos orientando e equilibrando a partir delas. Isto, sem considerarmos que, para compreendermos os movimentos que nos aproximam e nos afastam de passado e futuro, haja necessidade de pretendemos uma espécie de “estar fora” da dinâmica temporal. Sobretudo porque a linha correspondente a “cadeias de pensamento”,

[...] embora aponte na direção de algum infinito, é limitada, encerrada, por assim dizer, pelas forças do passado e do futuro, estando assim protegida contra o vazio. Ela tem sua raiz no presente e permanece ligada a ele – um presente inteiramente humano, embora só realizado completamente no processo do pensamento e não durando além dele. Ela é a quietude do Agora na existência humana, pressionada e agitada pelo tempo. Nessa lacuna entre passado e futuro, encontramos nosso lugar no tempo quando pensamos, isto é, quando estamos distantes o suficiente do passado e do futuro. (*Ibid.*, p. 232)

Com o exercício do pensamento, podemos perceber o nosso lugar, entre passado e futuro, a fim de nos situarmos em relação à intensidade com que as “forças infinitas” de passado e futuro podem ser lançadas sobre nossa individualidade.

Num “presente inteiramente humano”, que se realiza para nós na medida em que pensamos e temos consciência do que vivemos, bem como do que lembramos e projetamos, podemos aliviar um pouco os “pesos” de passado e futuro que, sobre ele, recaem, porque é possível assumirmos, com exercícios de pensamento, o papel do “[...] juiz que nunca encontra uma solução definitiva para enigmas, mas respostas sempre novas à pergunta em questão” (*Ibid.*, p. 232).

Por isso, enfatizamos que tal dinâmica, capaz de nos lançar a percepções e compreensões do nosso presente, em relação a passado e futuro, acontece no âmbito de nossa inteligência, de nossos pensamentos. Especialmente porque, “Aplicadas ao tempo histórico e biográfico, essas metáforas não podem fazer sentido; aí não ocorrem lacunas no tempo” (*Ibid.*, p. 232). Assim como lemos, em passagem de Merleau-Ponty, já comentada, “o real é um tecido sólido”, nossas circunstâncias não sugerem “pausas”, como se pudéssemos, em certo momento, ao longo de um dia, nos afastar de uma circunstancialidade histórica, pulando “fora da batalha” (ARENDR, 2018, p. 232) para, depois de uma intervalo, retornar a ela.

Não conhecemos uma possibilidade como essa e, por isso, é fundamental desenvolvermos nosso alcance intelectual, conscientes de que nos situamos num “presente inteiramente humano”, a fim de termos em perspectiva que “Cada nova geração, cada novo ser humano, quando se torna consciente de estar inserido entre um passado infinito e um futuro infinito, tem que descobrir e traçar diligentemente, desde o começo, a trilha do pensamento” (*Ibid.*, p. 233).

Portanto, uma consciência de que podemos aprofundar nossos pensamentos, ligando-os, em aproximações e afastamentos, a passado e futuro, não se confunde com as percepções que, através de nossas circunstâncias, construímos a respeito do tempo histórico de nossa existência. O pensamento nos ajuda a “pavimentar uma trilha temporal” (*Ibid.*, p. 233) para percebermos e compreendermos relações e lugares, seja os que ocupamos, seja os que se ligam a situações passadas, ou os que permanecem guardados no futuro que ainda não conhecemos.

Para nossa pesquisa, essas considerações estão em confluência com as reflexões que temos construído a respeito de linguagens ficcionais e/ou poéticas. Se tomarmos um horizonte de relações entre uma palavra, ficcionalizada, e seus significados possíveis, não ignoraremos um papel interpretativo de nossa inteligência, amparado num horizonte temporal, desde nossos movimentos intelectivos e de percepção circunstancial.

Paul Ricoeur tratou a questão a partir, por exemplo, de aproximações entre leitor e autor de um texto ficcional, no âmbito do que ele chama “mundo-do-texto” (RICOEUR, 2011, p. 34), por meio do qual “[...] um leitor pode se apropriar de algo que não é a intenção perdida do autor através do texto, mas o mundo do texto diante do texto” (*Ibid.*, p. 34).

Observando a representação de Hannah Arendt, já comentada, podemos dizer que o “mundo-do-texto”, cuja existência deve ser ligada a uma obra em questão, pois não falamos de “mundo-do-texto” em geral, pode guardar, em seu âmbito, uma complexidade ligada à relação “passado-presente-futuro”, a ser interpretada pelo leitor.

O “mundo-do-texto”, na medida em que envolve o trabalho ficcional de um autor, também contribui para que o conjunto significativo de uma obra tenha permanência, desde situações temporais distintas, seja porque o autor foi capaz de perceber sua potencialidade escritural, em relação às “forças” de passado e futuro, seja porque essa relação complexa foi integrada ao texto escrito.

O nosso contato, enquanto leitores, com o “mundo-do-texto”, diante de um texto ficcional e/ou poético específico, ao mesmo tempo em que nos oportuniza o conhecimento de uma relação perceptiva e ativa, distinta de outras, também sugere uma integração de nossa parte ao que Ricoeur chamou de “tempo humano” (*Ibid.*, p. 34). Percebendo-o, somos capazes de compreender o que lemos e de, a partir do que lemos, construir relações significativas com o que conhecemos e/ou projetamos.

Além disso, no âmbito da obra literária, uma integração ao “tempo humano”, desde nossas percepções sobre o “mundo-do-texto”, nos permite um entendimento mais aprofundado a respeito de nosso alcance ativo. Isto porque, “Sem a articulação narrativa, nossa experiência do tempo é joguete de paradoxos insolúveis para a especulação” (*Ibid.*, p. 34).

Vejamos: Hannah Arendt nos adverte que suas considerações estão ligadas a movimentos de pensamento; sabemos que elas precisam de uma relação com situações definidas, a fim de que possam ser observadas e pensadas. Em nosso ponto de vista, Paul Ricoeur trata de questões semelhantes, desde o universo da ficção, principalmente ao deixar claro que há, por parte do leitor, necessidade de “articulação narrativa”, isto é, de leitura e interpretação, a fim de que o texto lido ultrapasse os limites das circunstâncias que, a ele, deram origem, e alcance novas situações reflexivas, ligadas aos interesses de seus prováveis leitores. Sem essa “participação”, ainda que hipotética, o “mundo-do-texto” não pode ter relações com um “tempo humano”, já que

não haveria “pavimentação”, segundo expressão de Hannah Arendt, para a feitura de caminhos interpretativos.

Ademais, “*o tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal*” (RICOEUR, 2012, p. 93, grifos do autor). Isto é: para além de uma percepção das “forças” que pesam sobre um “presente inteiramente humano”, há necessidade de compreendermos que uma possível “linearidade”, prevista em “começo”, “meio” e “fim”, não é característica capaz de simplificar nossa percepção temporal.

O nosso papel de intérpretes, diante do texto literário que “re-cria” dramas humanos, bem como de indivíduos atentos ao funcionamento de seus próprios pensamentos, deve considerar uma relação complexa entre “tempo” e “narrativa”, segundo expressão de Paul Ricoeur, no trato que dedicamos, tanto à prática da interpretação, quanto ao cultivo do pensamento crítico e atento.

Essa perspectiva, observada em diálogo com a obra de João Cabral de Melo Neto, tem se mostrado, ao nosso entendimento, como desafio compreensivo constante. Sobretudo porque

A poesia de João Cabral é uma poesia agônica: sempre a mesma e sempre diferente, repete em cada um de seus momentos a experiência de um perpétuo recomeço, na continuidade da mesma linguagem renovada, que evita o vocabulário reconhecidamente poético, que dispensa o apoio das associações habituais, que corta com as expectativas da imaginação sedimentada, com o ouvido musical corrente, exigindo um leitor atento, intelectualmente ativo. (NUNES, 2007, p. 136)

Lidamos, então, com uma obra poética que, embora construída com as palavras conhecidas de nossa língua, parece nos lançar a um rompimento de expectativas a cada verso lido. Trata-se de “poesia agônica” a exigir um leitor/intérprete com forças para não tornar-se igualmente agônico, ansioso, uma vez que podemos ter a ilusão de que os livros de João Cabral, talvez, se orientem a partir de uma “ordem” que, depois de percebida, apresente “chaves” de interpretação.

Paul Ricoeur nos explica, por exemplo, quais elementos podem integrar um exercício interpretativo, a partir do que ele chama, apenas de um modo didático, “mímesis I”, “mímesis II” e “mímesis III”. A primeira, numa espécie de pré-compreensão em relação ao texto, guardaria o “agir humano, sua semântica, sua simbólica, sua temporalidade” (RICOEUR, 2012, p. 112); a segunda apresentaria, depois de confrontados o texto e a ação interpretativa, o “reino do como se” (*Ibid.*, p. 112), o das possibilidades de recriação para o caráter humano, através de uma obra de ficção. Finalmente, em “mímeses III”, numa “intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou leitor” (*Ibid.*, p. 123), haveria possibilidade para a construção de significados, bem como para o

estabelecimento de relações e aproximações, desde os mais variados universos circunstanciais, pelos leitores/intérpretes do texto.

Como sabemos, desde Merleau-Ponty e Hannah Arendt, não existem “lacunas” e/ou espaços de vazio no curso temporal de uma existência, mas é possível, no âmbito de nosso pensamento, nos dedicarmos ao cultivo de reflexões. É justamente isso o que faz Paul Ricoeur, ao nos explicar os cruzamentos entre “mímesis” I, II e III, em relação a movimentos de interpretação.

A explicação de Ricoeur, pensada junto à “poesia agônica” de João Cabral, nos mostra que, mesmo quando um alcance compreensivo parece automatizado, é preciso levarmos em consideração os “desafios” mentais que enfrentamos para a construção de significados. Percebemos, inclusive, os momentos em que temos expectativas em relação a um texto ficcional e/ou poético, assim como outros, através dos quais confrontamos nossas hipóteses iniciais e integramos, em significações, o texto lido ao universo de nosso entendimento. Às realizações e conexões prováveis para esses movimentos, Ricoeur atribui constituições de “tempo humano”.

Em João Cabral, a leitura do **Auto do frade** (1984) nos direciona para o centro dessas reflexões. Trata-se de livro cuja estrutura “Confirma uma continuidade descontínua, não rotineira, não diluidora” (NUNES, 2007, p. 136), pois, embora não seja o primeiro “auto” cabralino, traz, consigo, a observação “poema para vozes”, o que se contrapõe, por exemplo, a uma afirmação¹⁰⁰ do poeta, em 1985, acerca da necessidade de sua poesia ser lida “em voz baixa” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 74).

Para realizar poeticamente como teria sido o último dia do Frei Caneca¹⁰¹, o poeta escreveu um “drama estático” e “polifônico” (NUNES, 2007, p. 136), ao mesmo tempo, organizado em conjuntos de versos que nos parecem quadros, tamanha sua plasticidade. Sobretudo porque o discurso será tomado pela voz de Frei Caneca apenas no oitavo quadro poético. Antes disso, o leitor parece ser conduzido por entre um conjunto de vozes, responsáveis por uma espécie de “estruturação” para a circunstancialidade do Frei, no momento de sua prisão.

O leitor conhecerá, dentre outras, a opinião do carcereiro, das pessoas nas calçadas, do clero, da tropa militar. Todos lançando olhares para o que, nos próximos instantes, aconteceria ao Frei. Vozes direcionando-se a um outro, imaginando configurações para o lugar (físico e subjetivo)

100 “A minha poesia, que é uma poesia mais concentrada, é para ser lida em voz baixa” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 74).

101 Frei Joaquim do Amor Divino Caneca (1779 – 1825). Informações em: DOBBIN, Elizabeth. *Frei Caneca*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php>>. Acesso em: 16/04/2020, às 16h11.

que, desde uma cela de prisão, ele ocuparia: “– Se já está morto. Se não dorme./ Sua cela é escura como um poço./ – Pintada de negro, de alcatrão:/ está cego e surdo como morto./ – Não está tão morto. Terá sonhos./ Não há alcatrão dentro do corpo” (MELO NETO, 2007, p. 434).

A liberdade espiritual, destacada pelas vozes do povo nas ruas, também pode ser notada no que é dito, pela voz poética, para a “Justiça” (*Ibid.*, p. 435): “– Não estamos todos aqui?/ – Só noto a ausência do juiz” e, mais adiante: “– Por que não apressam o juiz?/ – Já o chamaram. Mas não quis vir./ – Não quis vir, não: não o encontraram/ e a ninguém da raça de juiz” (*Ibid.*, p. 436). De modo que não se trata, aqui, apenas de personagem não encontrada, mas de uma instância mais ampla, cujos representantes se negaram a participar da execução¹⁰² de Frei Caneca.

Imediatamente após a enunciação para a “Justiça”, a voz poética do Auto nos apresenta o que diz, já no oitavo quadro do texto, a personagem Frei Caneca. Vejamos sua fala integralmente:

– Acordo fora de mim
 como há tempos não fazia.
 Acordo claro, de todo,
 acordo com toda a vida,
 com todos cinco sentidos
 e sobretudo com a vista
 que dentro dessa prisão
 para mim não existia.
 Acordo fora de mim:
 como fora nada eu via,
 ficava dentro de mim
 como vida apodrecida.
 Acordar não é de dentro,
 acordar é ter saída.
 Acordar é reacordar-se
 ao que em nosso redor gira.
 Mesmo quando alguém acorda
 para um fiapo de vida,
 como o que tanto aparato
 que me cerca me anuncia:
 esse bosque de espingardas
 mudas, mas logo assassinas,
 sempre à espera dessa voz
 que autorize o que é sua sina,
 esses padres que as invejam
 por serem mais efetivas
 que os sermões que passam largo
 dos infernos que anunciam.
 Essas coisas ao redor
 sim me acordam para a vida,
 embora somente um fio
 me reste de vida e dia.
 Essas coisas me situam

102 Em 13 de janeiro de 1825, Frei Caneca foi fuzilado, no Forte das Cinco Pontas, no Recife. Isto porque os carrascos se negaram a executá-lo. Para mais informações, ver: DOBBIN, Elizabeth. Frei Caneca. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife.

e também me dão saída;
 ao vê-las me vejo nelas,
 me completam, convivas.
 Não é inerte acordar
 na cela negra e vazia:
 lá não podia dizer
 quando velava ou dormia.
 (*Ibid.*, p. 436-437)

Embora se encaminhe para a morte, o Frei cabralino, preso em cela escura, acorda sentindo-se “fora de si” e com “toda a vida”, como se o tempo na prisão obscura, onde a “vista não existia”, fosse um elemento responsável por sua enfática percepção sensorial. A vida apenas dentro de si, “vida apodrecida”, dá lugar, para o Frei, à vida fora si, àquela que faz um indivíduo perceber a si mesmo, em relação à circunstancialidade que o cerca.

O Frei Caneca de João Cabral se limita, em nosso ponto de vista, com o que Miguel de Unamuno (1864-1936) chamou “homem de carne e osso” (UNAMUNO, 2013, p. 19), “aquele que nasce, sofre e morre – sobretudo morre –, aquele que come e bebe e joga e dorme e pensa e deseja, o homem que é visto e ouvido, o verdadeiro irmão”.

Para Unamuno, o “homem de carne e osso” é, sobretudo, o que “sabe sentir a si mesmo” (*Ibid.*, p. 25), tendo aprendido a construir uma percepção individual. É isto o que acontece ao Frei Caneca de João Cabral, no que se refere à vida que, contendo-se nela mesma, “apodreceria” – sua “frutificação” seria consequência de ações, especialmente da ação de acordar, isto é, de despertar para a circunstancialidade da vida. Unamuno destaca, ainda, que não há obviedade em tais considerações, pois todos podemos encontrar alguém que “[...] parece não sentir a si mesmo” (*Ibid.*, p. 25), de modo que uma preocupação com a ação fundamental de viver implica uma disposição para a conscientização de sentimentos.

Nessa confluência de pensamentos, encontramos o Frei cabralino, para quem a ação de “acordar”, além de fazer despertar, permite uma participação circunstancializada, mesmo que em relação a “um fiapo de vida”, nos instantes que antecederiam sua morte, pois, segundo ouviremos desde a voz de “um oficial”, o Frei deveria ser executado porque “Padre existe é para rezar/ pela alma, mas não contra a fome” (*Ibid.*, p. 440).

No entanto, nos dirá o Frei, retomando projetos de infância, quando ele “era um ponto qualquer/ na planície sem medida,/” que “[...] as coisas recortadas/ pareciam mais precisas,/ mais lavadas, mais dispostas/ segundo clara justiça” (*Ibid.*, p. 448). Trata-se de constatação diferente, se comparada à sua percepção dos instantes anteriores à execução, embora ainda viva em suas práticas, apesar do momento crítico: “O mundo não é uma folha/ de papel, receptiva:/ o mundo tem alma

autônoma,/ é de alma inquieta e explosiva./ Mas o sol me deu a ideia/ de um mundo claro algum dia./ [...] que exige que as coisas nele/ sejam de linhas precisas;/ e que não faz diferença/ entre a justeza e a justiça” (*Ibid.*, p. 449-450).

Observemos que, através de uma enunciação do Frei, a voz poética nos lança para o centro de uma questão humana, pensada sob o par “justiça” – “justeza”; neste caso, como já vimos, a palavra “justiça” adquire uma carga mais pejorativa, pois acompanhamos o percurso de Frei Caneca até uma execução, sem que “ninguém da raça de juiz” se apresente. Além disso, embora as duas palavras (“justiça” / “justeza”) tenham origem comum (*justitia*), a voz poética enfatiza, através da personagem Frei Caneca, que a “justeza” é de natureza íntima e, com a “brancura crítica” (*Ibid.*, p. 449) da ação individual, deveria prevalecer “em qualquer caligrafia” (*Ibid.*, p. 450), para todas as pessoas, desde suas diferenças caracterizadoras.

Então, o que vem ao centro da criação poética, no **Auto do Frade**, para além de teatralização dos momentos anteriores à morte de Frei Caneca, é uma reflexão de natureza humana, porque se trata de ação que, mais do que um frei, realiza o homem consciente de seu destino, mantendo-se capaz de retomar planos infantis de uma vida justa para as pessoas, apesar de suas origens.

Pensamos, ainda com Miguel de Unamuno, que “Um *miserere*, cantado por uma multidão açoitada pelo Destino, vale tanto quanto uma filosofia. Não basta curar a peste, é necessário saber chorá-la” (UNAMUNO, 2013, p. 32, grifo do autor). É isto o que podemos observar, também, ao longo do percurso do Frei, sobretudo nos momentos finais do Auto, quando as vozes das “gentes” prevalecem, numa espécie de lamento coletivo. O acompanhamento da miséria na qual se encontrava o Frei, em sua caminhada, poderia motivar uma percepção, pelas “gentes”, de sua própria tragicidade, um conhecimento de sua “peste”, com a necessidade de “chorá-la”. A este aspecto está ligada, inclusive, a observação “poema para vozes”, já mencionada; o tom dramático em torno da morte de Frei Caneca se integra às vozes das “gentes”, cuja enunciação coletiva aponta para a dramaticidade em torno do Frei e delas mesmas.

Consideramos, portanto, que uma dimensão humana para a poesia cabralina parece alcançar um novo horizonte, com o **Auto do Frade**. Se tomarmos apenas **Morte e Vida Severina**, escrito anteriormente e sob encomenda, veremos que uma jornada de Severino, mesmo quando em companhia de outras personagens, foi mais individualizada, apesar de sua dificuldade inicial para saber-se, isto é, para dizer ao leitor, desde o seu nome, quem ele era.

Tal individualidade, observada em relação ao percurso e às falas de Frei Caneca, se realiza coletivamente, pois um conjunto de vozes se manifesta, acompanhando o Frei em sua caminhada até a morte. Neste caso, instâncias individuais e coletivas se realizam de modo conjunto, às vezes entrecruzado. Chama nossa atenção, além deste aspecto, que o **Auto do Frade** tenha sido oferecido, por João Cabral, a seus filhos, como lemos antes da epígrafe de Gertrude Stein (1874-1946), enfática com relação aos movimentos em torno do par “satisfação” / “insatisfação”¹⁰³.

Assim, a “continuidade descontínua”, apontada por Benedito Nunes como elemento forte neste texto cabralino, conflui para a realização de um “lugar”, no espaço mimético do Auto, onde não apenas elementos opostos, mas sentimentos e percepções divergentes se integrem, em direção a uma percepção possível da condição dramática do que compreendemos como humano.

*Ainda o “pouco-verso”*¹⁰⁴

As coisas, por detrás de nós,
exigem: falemos com elas,
mesmo quando nosso discurso
não consiga ser falar delas.

(João Cabral de Melo Neto, “Falar com coisas”)

Agrestes (1985), a coletânea publicada um ano após a divulgação de **Auto do Frade**, mantém e intensifica o tom “agônico”, apontado por Benedito Nunes, para a leitura do Auto. Os versos (em forma de epígrafe) “Where the ground is sour” (“Onde a terra é ácida”, em tradução nossa), de Marianne Moore (1887-1972), ao lado de “agrestes”, o título do livro, sugerem ao leitor uma entrada para um universo de contrastes. Ao mesmo tempo em que o trabalho estrutural com os poemas cabralinos se mantém, uma vez que nos situamos entre seis “quadros”, num espaço definido por dois outros poemas. Vejamos de que modo:

- “A Augusto de Campos”
I. “Do Recife, de Pernambuco” 18 poemas

103 “I salute you and I say am not displeased I am not pleased, I am not pleased I am not displeased” – Tradução, desde a nota 72 de **Poesia Completa e Prosa**: “Saúdo-os e digo que não estou insatisfeita não estou satisfeita, não estou satisfeita não estou insatisfeita”.

104 Referência ao verso 17 do poema “A Augusto de Campos” (In: **Agrestes**, 1985).

II. “Ainda, ou sempre, Sevilha”	14 poemas
III. “Linguagens alheias”	24 poemas
IV. “Do outro lado da rua”	10 poemas
V. “Viver nos Andes”	10 poemas
VI. “A ‘indesejada das gentes”	14 poemas
“O postigo”	

Esta sequência é apenas para visualizarmos com mais clareza o conjunto de poemas que formam o livro; as numerações não constam na coletânea, mas elas nos ajudam a perceber uma iniciativa de estruturação feita pelo poeta, em relação à obra. Há semelhanças entre **Agrestes** e **Museu de tudo** (1974), por exemplo, tanto na temática dos poemas, quanto em números, já que as duas publicações guardam as maiores quantidades de poemas cabralinos, em formato de coletânea.

Críticos como Antonio Carlos Secchin apontam, inclusive, para uma espécie de “repetição” desafiadora de temas em **Agrestes**, pois “[...] o poeta incide naquilo sobre o qual já versou. Elaborando noutro livro, noutra paisagem tipográfica, material que lhe ecoava como sabido, cuidou de desafiar-se para dele extrair o que, sob a superfície do redito, ainda poderia vigorar como inédito, ou inaudito” (SECCHIN, 2014, p. 335).

Todavia, para nossa leitura, outros aspectos também exigem uma reflexão, desde versos que lemos já no poema de abertura, “A Augusto de Campos”:

Ao tentar passar a limpo,
refazer, dar mais decoro
ao gago em que falo em verso
e em que tanto me rechovo,
pensei que de toda a gente
que a nosso ofício ou esforço,
tão pra nada, dá-se tanto
que chega quase ao vicioso,
você, cuja vida sempre
foi/fazer catar o novo
talvez veja no defunto
coisas não mortas de todo.
(MELO NETO, 2007, p. 485)

Além do tom dialogal, presente em todo o poema, porque a voz poética se dirige a Augusto de Campos¹⁰⁵, apresentando a ele o conjunto do que pode ser lido nas páginas seguintes, chamam nossa atenção os pares “ofício/esforço” e “defunto/coisas não mortas de todo”. Esta

105 No segundo capítulo de nossa Dissertação de Mestrado, discutimos uma relação entre João Cabral de Melo Neto e os poetas concretistas. O trabalho foi defendido em dezembro de 2015 e está disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/15177>.

oposição não se faz, por exemplo, entre coisas “vivas” e “mortas”, mas entre o que seria, já, “defunto”, e o que não estaria “morto de todo”, aos olhos de um outro que, este sim, teria ido, talvez, não apenas a uma procura, mas à procura de fazer o novo. De modo que a voz poética não se coloca em “terreno” desconhecido, como ela nos diz nesses versos – é provável que haja maior inclinação no sentido de uma “terra ácida”, como lemos na epígrafe escolhida para o livro. Uma “terra ácida” construída pelo poeta, através de seu próprio “campo”, e com palavras bem trabalhadas, sob imposição pessoal de falar a respeito desse campo, mais particular, e não de outro.¹⁰⁶

Nesse “campo” de poesia e, sobretudo, de consciência escritural, enfatizamos os versos “[o] gago em que falo em verso/ e em que tanto me rechovo”, pois verificamos, ao mesmo tempo, uma voz que, fazendo referência a si mesma, reconhece uma incerteza, um tom “gago” em sua fala, e uma reincidência de tal particularidade; isto é: nota-se uma voz poética disposta a falar de si, num exercício de autopercepção e, por isso, individualizador e, ainda, de enfatizar tal disposição ao apresentar-se como alguém que fala em versos, em tom “gago”, mas que, apesar disso, continua se “rechovendo”, “regando” seu campo de palavras, “arando” e escolhendo os mesmos signos, de forma descontínua, mas insistente:

Você aqui encontrará
as mesmas coisas e loisas
que me fazem escrever
tanto e de tão poucas coisas:
o pouco-verso de oito sílabas
(em linha vizinha à prosa)
que raro tem oito sílabas,
pois metrifica à sua volta;
a perdida rima toante,
que apaga o verso e não soa,
que o faz andar pé no chão
pelos aceiros da prosa.
(MELO NETO, 2007, p. 485)

Ainda não explicamos o par “ofício/esforço”, mas este percurso interpretativo nos encaminha para uma relação entre as duas palavras. Não é novidade que a voz poética desse poema continue o percurso de outras vozes, em poemas anteriores (e posteriores), pois uma ênfase na utilização das mesmas palavras poéticas, assim como na retomada dos temas prediletos e que chamaram a atenção do poeta, vem se mostrando constante, como temos observado.

¹⁰⁶ Agrestes compreende, para além de algo “relativo ao campo”, uma aproximação comum ao elemento “agri-”, igualmente ligado ao campo, mas com o acréscimo do que precisa ser documentado textualmente (Cf. CUNHA, 2010).

Assim, na segunda parte de “A Augusto de Campo”, constatamos que a voz poética retoma (e “rechove”) o “pouco-verso”, colocando-o para “andar com pé no chão”, ou seja, para se aproximar ao máximo de um discurso prosaico, mais orgânico, porque ligado a uma naturalidade definidora do que chamamos circunstancial. É nesse sentido, inclusive, que a rima poética dessa voz se faz mais toante, pois não conecta as palavras do poema através da equivalência entre sons, mas com amparo na identidade entre eles, o que permite, às palavras, uma espécie de “metrificação ao redor”, circunstancializadora (“pois metrifica à sua volta”, é o que lemos) e, com isso, uma aproximação mais efetiva da organicidade da vida.

O contrário disso talvez guardasse o risco, para o poeta, da escrita de um poema que não poderia ser finalizado, exigindo mais e mais palavras para ampliar o significado umas das outras. Como recorda Clarice Lispector¹⁰⁷, a respeito de suas fabulações infantis, ao comentar o seguinte: “Antes dos sete anos, eu já fabulava, já inventava histórias. Por exemplo: eu inventei uma história que não acabava nunca. É muito complicado pra explicar essa história.” De modo que, desde uma criança (que se tornaria escritora, neste caso), tecendo uma narrativa sem fim, até o percurso que, pouco a pouco, vai sendo construído pelo escritor e/ou poeta, um certo “controle” em relação às palavras, as realizadoras de discursos, se impõe. Para João Cabral, o “pouco-discurso” foi, nesse sentido, um caminho enfaticamente realizador, no âmbito da poesia.

Ao mesmo tempo, essa percepção nos parece mais ampla, no universo artístico. Francisco Brennand (1927-2019), por exemplo, considerou, desde o seu ofício, que estaríamos em grande risco, como “coitados”, “[...] se não contássemos com as convenções gráficas, incluindo sinais e pontuações. Um espaço em branco é tão providencial quanto a noite e o dia. Um livro e uma pintura incessante seria tão monstruoso quanto um terremoto ou o fato de subitamente escaparmos das leis da gravidade” (BRENNAND, 2016, v. II, p. 390). Isto porque, assim como o poeta que reconhece o seu “pouco-verso”, os outros dois, Clarice e Brennand, desde suas experiências, nos apontam distinções para o assunto, cujo âmago contempla, ao mesmo tempo, o alcance e o domínio que as palavras podem nos conceder, em relação ao que nos cerca e nos envolve.

Por isso, uma aproximação, que mencionamos anteriormente, para “ofício” e “esforço”, encontra lugar no que temos discutido. Os versos cabralinos, ao serem direcionados a outra pessoa, dizem o seguinte: “que a nosso ofício ou esforço,/ tão pra nada, dá-se tanto”. Quando lemos essa passagem, especificamente, nos perguntamos se a voz poética também não se questionaria em

107 Em entrevista para a TV Cultura, em 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU> (Acesso em 29/06/20, às 14h18).

relação ao ato de escrever: seria um ofício ou um esforço intensificado? Isto porque ela diz, em seguida, “tão pra nada, dá-se tanto”. A procura ininterrupta, quase uma perseguição, pelo que pode ser significado, através de palavras poéticas, continua um objetivo central nesse poema, em livro de 1985.

Não se trata apenas de retorno aos “mesmos temas”, mas de persistência (e crença) em alguns temas, como podemos ler na estruturação que apresentamos, ainda no início desta seção. Há poemas ligados a Pernambuco, ao Recife, outros à Espanha, sobretudo a Sevilha, assim como há, e em maior número, o interesse por “linguagens alheias” e, ainda, a preocupação com o desfavorecimento social e humano, comum a tantas pessoas.

Esta discussão conflui, ainda pensando com Brennan, para o entendimento de que é possível “[...] não existir propriamente ofício. O que existe é maneira de quebrar com esforço a casca da noz para reencontrar a *semente da vida*” (BRENNAND, 2016, Vol. III, p. 27-28, grifos do autor).

Vejamos que a escolha de Brennan pelo verbo “reencontrar”, e não por “encontrar”, pode ser aproximada de “rechover”, algo dito pela voz poética no verso “e em que tanto me rechovo”; o trabalho de realização artística não compreende uma procura, seja pela “semente” primeira da vida, ou mesmo pela chuva que, molhando a acidez de um agreste poético, faria nascer frutos novos. O “re”, comum às duas expressões, guardaria uma esperança de que o objeto em expectativa, “semente” ou “chuva”, fosse alcançado, através da linguagem, e de modo interiorizado, pelo indivíduo capaz de chegar ao extremo das possibilidades de seu próprio ofício – ou, segundo a metáfora do artista, de ter força e paciência, necessárias para quebrar a casca de uma noz sem deformar o que estaria guardado em seu interior.

Esse “esforço” de quebra da “casca-de-noz”, em **Agrestes**, ganha intensidade, sobretudo quando observado em relação ao maior número de poemas numa das seções do livro, a partir do que o poeta chamou “linguagens alheias”. Pois “há uma opacidade na linguagem: ela não cessa em parte alguma para dar lugar ao sentido puro, nunca é limitada senão pela própria linguagem, e o sentido só aparece nela engastado nas palavras” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 43). De modo que, ao mesmo tempo em que as significações poéticas são realizadas, pelo poeta, com o ato da escrita, outras possibilidades surgem quando o poeta lança olhos para o trabalho de outrem.

Ao passo em que não cessaria a falta de clareza significadora, característica de uma tonalidade opaca da nossa linguagem, uma percepção voltada para outros horizontes guardaria condições distintas de uma compreensão mais ampla para a significação poética. Apesar da

opacidade permeadora até mesmo do “pouco-verso” cabralino, o trato com palavras, próprias e alheias, conduziria o poeta por entre uma variedade maior de realizações poéticas, desde o seu modo de pensá-las. Como as vozes poéticas que, em “linguagens alheias”, dizem que a poeta Marianne Moore “desvestiu a poesia,/ como se desveste uma roupa” (MELO NETO, 2007, p. 520), ou que Thomas Hardy escrevia em versos que soavam “de ferro”¹⁰⁸, assim como outra, que pensa em Paul Valéry como alguém capaz de “Assistir o nosso pensamento/ a nossos olhos se fazendo” (*Ibid.*, p. 527), dentre outros exemplos.

O poeta que dá a forma de **Agrestes** é, ainda, o que está fortemente interessado pelas significações possíveis de serem construídas com o máximo de clareza, sem deixar de lado a profundidade do alcance poético. Nos emaranhados de palavras, esse poeta continua à procura de caminhos, não para o encontro com uma “semente primeira”, mas para construções do novo, a partir do mesmo, isto é, das mesmas palavras poéticas ou, desde expressão recorrente ao longo desta seção, do mesmo “pouco-verso”.

Por isso, “[...] como o tecelão, o escritor trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se encontra rodeado de sentido” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 45). Isto significa dizer que um escritor ou poeta, ainda que persiga, não alcança um sentido ou discurso primeiro, a “semente” primeira, originadora dos significados para as palavras. Por outro lado, e ao mesmo tempo, suas realizações discursivas acontecem apenas em universo de linguagem e de palavras.

Nesta perspectiva, o trabalho com o “avesso”, em João Cabral, está rodeado de sentido, mas não apenas desde significados interpretáveis nos poemas com temáticas ligadas a interesses e experiências cabralinas, pois temos acompanhado um poeta cujas vozes poéticas se realizam, ao longo de toda a obra, observando também realizações alheias, e pensando sobre elas, crítica e poeticamente.

Ademais, uma oposição para um trabalho ao “avesso”, talvez fosse encontrada com a morte, segundo lemos na primeira parte de outro poema, ainda em **Agrestes**, chamado “Cemitérios metropolitanos”: “É a morte o sutil apagar/ da vela na mão, morta já?/ Morrer é em gelo ou em fogo?/ E se ao ar-livre é só um sufoco?/ Morrer não é valentemente/ cruzar um fio pela frente?” (MELO NETO, 2007, p. 547).

108 Referência aos versos 3 e 4 do poema “O poeta Thomas Hardy fala” (p. 521), em **Agrestes**.

Apesar das dúvidas inerentes ao que (e como) seria “morrer”, a voz poética enfatiza o tom de interrogação, em “Cruzar o fio pela frente”. Isto, o escritor ou poeta só poderia fazer em sua última ação, através da qual, talvez, se manifestasse a compreensão de um desconhecido, até então perseguido com realizações poéticas.

Antes desse momento, como lemos em “O postigo”, poema que finaliza **Agrestes**, restaria ao poeta o seguimento de seu caminho, embora lidando apenas com opacidades e tentativas de compreensão, em relação à linguagem, sua e de outros. Compreendendo, além disso, “que escrever/ é ofício dos menos tranquilos: [...] / Escrever jamais é sabido;/ o que se escreve tem caminhos;/ escrever é sempre estrear-se [...] / Escrever é sempre o inocente/ escrever do primeiro livro.” (MELO NETO, 2007, p. 550-551). De modo que o poeta, em **Agrestes**, é ainda o que está a caminho, tanto em direção à poesia, quanto de sua própria maneira de saber escrever, a despeito de muitos riscos, pois, “Aos sessenta, o pulso é pesado:/ faz sentir alarmes de dentro./ Se o queremos forçar demais,/ ele nos corta o suprimento/ de ar, de tudo, e até da coragem/ para enfrentar o esforço intenso” (*Ibid.*, p. 551).

Nesse sentido, uma consciência laborável de João Cabral de Melo Neto permanece firme em **Agrestes**, mesmo após 40 anos de prática da escrita poética, se pensarmos na publicação de seu primeiro livro, **Pedra do Sono**, em 1941. Modificados os temas, o conjunto de experiências e expectativas, o poeta que encontramos em **Agrestes** está lançado à percepção do humano, em sua complexidade, e desde o alcance de sua escritura poética, sobretudo “aos sessenta”, quanto “o pulso é pesado”, segundo lemos da voz poética, em “O postigo”. É, ainda, o “pouco-verso”, tantas vezes trabalhado, o meio possível para que este poeta possa alcançar um entendimento capaz de ser aproximado ao máximo de seu objeto.

Dimensões no “pouco-verso”

Só trabalho em ferro forjado,
que é quando se trabalha ferro;
então, corpo a corpo com ele;
domo-o, dobro-o, até o onde quero.

(João Cabral de Melo Neto, versos de “O Ferrageiro de Carmona”)

Na medida em que nos aproximamos dos últimos livros que compõem a obra poética de João Cabral de Melo Neto, percebemos mais claramente o quanto seu interesse por trabalhar possibilidades significativas, através das palavras, em versos e poeticamente, foi continuado. Pensando com Jorges Luis Borges, diríamos o seguinte:

Tivéssemos de dar conselhos aos escritores (e não acho que precisem, porque todos têm de descobrir as coisas por si mesmos), lhes diria simplesmente isto: pediria que mexessem o menos possível em seu próprio trabalho. Não acho que remendos sejam de algum proveito. Chega uma hora em que a pessoa descobre o que é capaz de fazer – em que descobre a sua voz natural, o seu ritmo. (BORGES, 2019, p. 111)

Falemos em descobertas para uma voz escritural, mas não exatamente sobre uma voz que seja considerada “natural”, pois temos acompanhado um processo de escritura a propor, desde o primeiro livro cabralino publicado, o máximo para um alcance poético, com amparo em metáforizações claras.

Ademais, se temos reservas quanto a uma “naturalidade”, encontrável por João Cabral em algum momento de seu percurso de poeta, não ignoramos, por outro lado, que um certo ritmo extremado, no que se refere ao manuseio de palavras e à escrita de poemas, permaneceu com o poeta ao longo do tempo – como se, para uma voz sua, considerada “natural”, segundo lemos de Borges, o rigor e o trabalho intenso com as significações dos signos constituíssem características imprescindíveis.

Nesse sentido, quando dizemos, com Borges, que “remendos” podem não ser proveitosos, nos encaminhamos para o encontro dos últimos livros que João Cabral escreveu e nos quais manteve um interesse continuado pela metáfora clara, como dissemos, ao mesmo tempo em que identificamos temas e situações que, embora interligados, encontram origem em épocas, lugares e circunstâncias diversas, desde algumas relações e experiências, vividas pelo poeta.

Lendo os poemas de **Crime na Calle Relator** (1987) e de **Sevilha andando** (1993), respectivamente, encontraremos exatamente essa escrita sem “remendos”, com cenas ligadas à infância de João Cabral, no Recife e, também, às experiências vividas por ocasião de sua função como diplomata, em lugares fora do Brasil. De modo que percebemos um amálgama de imagens poéticas que, para além da força significativa que temos apontado ao longo de nosso trabalho, também nos contam histórias variadas.

Não dizemos, simplesmente, que esses dois livros sejam significativos, do ponto de vista de uma “voz natural”; mas, neles, conhecemos uma face do poeta que se mostra direcionada para um tom “prosaico” menos tensionado, diríamos, em relação aos temas poéticos e aos livros anteriores.

Além disso, a diversidade temática, nós já a encontrávamos em publicações anteriores, como em **Museu de tudo**, por exemplo, um livro de poemas escritos entre 1946 e 1974, um longo espaço de tempo, portanto.

Então, pensando ainda com Borges, um pedido como “mexer o mínimo” em seu trabalho, em relação a João Cabral, ganha outros aspectos, dentre os quais a presença incontestável de temas obsessivos, cuja permanência na obra do poeta não aponta para uma espécie de repetição poética, como veremos.

Observemos, por exemplo, o poema, homônimo, que dá início a **Crime na Calle Relator**; são dez estrofes, entre aspas, que não escondem um tom anedótico, já que temos uma voz poética recordando uma conversa com uma moça que, certa vez, lhe contara uma história.

Não se trata de versos que sugiram um diálogo, mas uma inclinação da voz poética, no sentido de contar o que a moça havia passado, às vésperas da morte da avó. Por isso, todo o poema está entre aspas; a voz poética, embora seja responsável por apresentar ao leitor o que a ela fora contado, não assume o lugar de agente discursivo, mas do interlocutor que, assim como o leitor, escuta o que diz a moça. Vejamos:

“Achas que matei minha avó?
O doutor à noite me disse:
ela não passa desta noite;
melhor para ela, tranquilize-se.

À meia-noite ela acordou;
não de todo, a sede somente;
e pediu: *Dáme pronto, hijita,*
una poquita de aguardiente.

Eu tinha só dezesseis anos;
só, em casa com a irmã pequena:
como poder não atender
a ordem da avó de noventa?

Já vi gente ressuscitar
com simples gole de cachaça
e arrancarse por bulerías
gente da mais encorujada.

E mais: se o doutor já dissera
que da noite não passaria
por que negar uma vontade
que a um condenado se faria?

Fui a esse bar do Pumarejo
quase esquina de San Luís;
comprei de fiado uma garrafa
de aguardente (*cazzala* e anis)

que lhe dei cuidadosamente
como uma poção de farmácia,
medida, como uma poção,
como não se mede a cachaça;

que lhe dei com colher de chá
como remédio de farmácia:
Hijita, bebí lo bastante,
disse com ar de comungada.

Logo então voltou a dormir
sorrindo em si como beata,
um semi-sorriso de *gracias* (sic)
aos santos óleos da garrafa.

De manhã acordou já morta,
e embora fria e de madeira,
tinha defunta o riso ainda
que a aguardente lhe acendera.”
(MELO NETO, 2007, p. 555-556, grifos do autor)

Trata-se de um poema inteiramente ligado à presença iminente da morte; entretanto, as dúvidas da moça a respeito de ser (ou não) responsável pelo que acontece à avó, estando como se contando uma história, ambientada em passado distante, a alguém que só escutasse, em silêncio, parecem, ao leitor, constituir elementos de uma história curiosa e/ou engraçada, possível de ser repetidamente contada entre familiares e amigos, por exemplo, em diálogos descontraídos.

É significativo que esse poema, além de dar título ao livro de 1987, seja o primeiro, entre os 25 que formam a coletânea. Porque, apesar do aspecto profundamente humano que observamos na cena da morte da avó, e também nas dúvidas da moça, não ignoramos o tom “bem-humorado”, apresentado pela voz poética.

Além disso, ao longo do livro, se um tom anedótico não é constante, a contação de histórias e casos é uma tópica. Desde, principalmente, situações ligadas a Sevilha, à Inglaterra e, sobretudo, ao Recife, como lemos em “História de pontes” e “Menino de três engenhos”. Para ficarmos apenas com “História de pontes”, diríamos que se trata de um poema que chega a ser engraçado, e quase de um terror maravilhoso, ao mesmo tempo. Vejamos:

1

De onde o que foi todo o Recife
e hoje é só o bairro do Recife,
de onde, de dia, bancos, bolsas,

e à noite prostitutas louras,
 de madrugada, quando a angústia
 veste de chuva morna, e é viúva,
 certo Cavalcanti ou Albuquerque,
 voltava a casa, murcha a febre.

2

Na Ponte Maurício de Nassau,
 deserta, do deserto cão
 das pontes (quem não o conhece
 é melhor que não sofra o teste),
 pois N. vê que outro vinha
 na mesma calçada que ele ia.
 Vendo alguém, vê-se aliviado:
 eis onde acender-se um cigarro.

3

A noite na ponte é sem diques,
 mais, numa ponte do Recife.
 A ponte a custo se defende,
 esgueirando-se frágil, entre
 massas cegas, nuvens de treva
 que a esmagam pelas costelas:
 não há sequer a companhia
 de janela que se abriria.

4

Nisso o homem que se aproximava
 frente a N. a boca escancara,
 boca de assombração, vazia,
 onde um único dente havia,
 um dente de frente, o incisivo,
 único, mas capaz do riso
 bestial, que não é o da morte
 mas o de quem vem de sua posse.

5

N., Cavalcante ou quem quer,
 pavor e nojo, deu no pé:
 varou a Primeiro de Março,
 varou a Pracinha do “Diário”,
 vara disparado a Rua Nova,
 nesse então Barão da Vitória,
 chega à Ponte da Boa Vista:

outra ilha! Quem sabe, a saída.

6

Levando na alma aquele dente,
sem encontrar um recifense

a quem contar, e nos ouvidos
o hálito mau daquele riso,

entra na Ponte da Boa Vista
como não se entra na Polícia:

na ponte treliçada, de cárcere,
purgaria o dente que o arde.

7

Já agora, cansado, não corre.
Vê alguém, enfim, pela ponte,

alguém que logo deteria
para logo dividir o que o crispa.

Detém o estranho, conta a história,
de um dente só que ri na boca.

O estranho o escuta paciente,
como um doutor não ouve um doente.

8

“Riso de um dente só na boca?
Riso, na madrugada roxa?

Será por acaso este o dente?”
Mostra-o: é o mesmo, e o rir demente.

Por terror, loucura, o que seja,
N. dispara à Tamarineira.

(Cura-o de todo Tio Ulysses.
Não de ponte em Capibaribes).
(MELO NETO, 2007, p. 570-572)

Começamos a ler os versos e não paramos até acompanharmos um “desfecho” para a história. Imaginamos o desespero de uma pessoa, sozinha numa das pontes do Recife, de madrugada. Imaginamos o silêncio, o barulho dos passos, e o pavor de encontrar alguém na ponte, com único dente na boca, sem dizer nada, apenas com um riso aberto. Estamos, então, em companhia de uma voz poética a nos contar “casos”, histórias maravilhosas e/ou de terror.

Notemos, ainda, os parênteses finais: esse indivíduo, que poderia ser qualquer um, depois de sair correndo, passando pelas pontes e por outros lugares, terminou louco – curado, talvez, pelo Tio Ulysses, uma referência direta a Ulysses Pernambucano, tio de João Cabral e um

renomado psiquiatra do Recife, muito atuante entre as décadas de 1920 e 1930, quando Cabral era apenas uma criança.

Chamamos atenção para uma face um tanto anedótica em **Crime na Calle Relator** porque, como já mencionamos nesta pesquisa, João Cabral não é apenas o “poeta da razão”, o “engenheiro” das palavras etc. O caráter humano, realizado poeticamente em sua obra, guarda um universo de possibilidades e de complexidade, o que não podemos resumir com adjetivos gerais e/ou minimizadores.

Como João Alexandre Barbosa, consideramos que a poesia cabralina “[...] deve ser fígada nos momentos em que a comunicação e a arte estabelecem um delicado e sutil jogo de interdependência” (BARBOSA, 2009, p. 108). Ou seja: não são apenas os temas escolhidos pelo poeta, mais ou menos “materiais”, mas o modo como foram realizados em poesia.

De modo que, se estamos lendo “História de pontes”, por exemplo, identificamos escolhas formais concisas, metáforas mais objetivas, como nos versos “Na Ponte Maurício de Nassau,/ *deserta, do deserto cão/* das pontes (quem não o conhece/ é melhor que não sofra o teste),”, mas também encontramos coerência e harmonia para o “delicado e sutil jogo” entre as palavras escolhidas pelo poeta e o que elas podem significar, integradas ao “todo” de palavras que formam “História de pontes”. Ainda segundo João Alexandre, lendo a obra de João Cabral,

[...] é possível apontar para um fato muito importante: a leitura da realidade feita pelo poeta, pela linguagem do poeta, foi permitindo um cada vez maior alargamento dos espaços de significação sobre os quais a sua obra foi se alicerçando. [...] há uma espécie de educação em toda a sua obra, que se manifesta em termos de uma singular imitação: aprendendo com os objetos, coisas, situações, pessoas, paisagens, etc., a sua linguagem foi, aos poucos, montando uma nova forma de ver – que o leitor, por sua vez, aprende ao apreendê-la –, jamais permitindo-se a facilidade de um dizer didático, desde que sempre dependente do fazer poético. Uma educação paradoxal porque poética: livre do didatismo por força da construção, a sua obra ensina mais radicalmente, isto é, pela raiz das coisas em que são procuradas as significações mais entranhadas. (BARBOSA, 2009, p. 108)

Esse comentário de João Alexandre nos parece extremamente explicativo, sobretudo para os leitores dos textos cabralinos. Porque, se os assuntos poéticos de Cabral realizam situações, paisagens, personagens etc. – o que, à primeira vista, nos faria dizer, de sua poesia, que ela estaria voltada ao imediato, ao concreto, ao definido –, são também esses os motivos que nos levam a uma percepção atenta do que lemos, a uma quase visualização das imagens que encontramos nos poemas e, agindo desse modo, nos envolvemos numa construção de significados cada vez mais aprofundada.

Por isso é que João Alexandre se refere a um aprendizado “paradoxal”, através dos poemas cabralinos. Não imaginamos, ao primeiro passo, que aprenderemos a ampliar significados,

desde o que lemos, a partir de Cabral, mas a necessária compreensão para o que foi realizado poeticamente nos leva, também, a um aprendizado poético-construtivo, num processo em que o entendimento que alcançamos, desde o que foi realizado pelo poeta, faz-se necessário para a nossa elaboração significativa. Como se tivéssemos oportunidade de aprender a interpretar os versos lidos e, também, as palavras de cada verso, mais detalhadamente, observando, ao mesmo tempo, relações e referências amplas.

Sentimo-nos, então, em companhia de um poeta que parece mesmo oferecer chances para que o leitor persiga, através da “raiz das coisas”, realizadas em verso, segundo afirmação de João Alexandre, “as significações mais entranhadas”. Ainda que os temas, num poema, se mostrem simples e definíveis, como em “Verão de Sevilha”, um dos poemas de **Sevilha andando** (1993):

Verão, o centro de Sevilha
se cobre de toldos de lona,
para que a aguda luz sevilha
seja mais amável nas pontas,

e nele possa o sevilhano,
coado o sol cru, ter a sombra
onde conversar de *flamenco*,
de olivais, de touros, donas,

e encontra a atmosfera de pátio,
e fresco interior de concha,
todo o aconchego e acolhimento
das praças fêmeas recônditas.

Comigo tenho agora o abrigo,
a sombra fresca dessas lonas:
eu os reencontrei, esses toldos,
nos lençóis que hoje nos enfronham.
(MELO NETO, 2007, p. 607)

De um conjunto de imagens bem definidas, tais como “olivais”, “touros”, “concha”, “lonas”, “toldos”, “lençóis”, uma atmosfera de frescor, de tranquilidade, diálogo e prazer se configura para o horizonte do leitor. A referencialidade dos termos escolhidos pelo poeta, aparentemente, faz com que o leitor imagine uma construção para uma cena de verão, em determinada cidade.

Depois, com leitura mais demorada dos versos, começamos a construir uma imagem particular para o que seria, neste caso, uma “aguda luz sevilha”: não se trata de dois adjetivos para “luz”, como poderíamos supor, mas, quase um termo composto (“luz-sevilha”), com um tom de agudeza que definiria ainda mais o que a voz poética chama de “luz sevilha”, em determinada estação.

Nessa “luz sevilha”, sob proteção de “lonas” e “toldos”, seria possível “coar” o “sol cru”: outra imagem profundamente significativa, embora elaborável a partir somente de duas palavras, “sol” e “cru”, cuja força de significação, quando aproximados os dois termos, conduz a uma percepção do que seria estar submetido a altas temperaturas, no verão, em Sevilha, mas sob lonas e toldos. Novamente, um exemplo para o “aprendizado paradoxal”, apontado por João Alexandre Barbosa. Um aprendizado que, através de imagens simples, permite ao leitor a percepção de espaços e circunstâncias mais amplos.

Enfatizamos que não há superficialidade no modo como estão organizados os versos e poemas cabralinos. Um “aprender” possível, a partir deles, não vai contra a clareza que temos identificado, ao longo do que temos estudado nesta pesquisa. Ao contrário,

A própria clareza que seduz o poeta não é a do realismo ingênuo, que pressupõe um encontro intuitivo com o real, anterior a qualquer esforço de simbolização. É o ideal de adequação do realismo reflexivo, consciente de que o máximo de clareza a nós acessível “não está no começo da linguagem, como uma idade de ouro, e sim no extremo de seu esforço” (NUNES, 2007, p. 119).

Não haveria, portanto, e segundo Benedito Nunes, que cita, inclusive, Merleau-Ponty, a ingenuidade de um realismo puro e simples. Ainda que um poema se constitua de palavras simples e com objetiva referencialidade, há um tom reflexivo em cada construção poética. De modo que não estaria, no centro desta obra poético-crítica, a esperança de um alcance para uma mitologia primeva das palavras, em sua força significadora. Uma aproximação possível, e ao máximo das potencialidades do artífice João Cabral, se ligaria ao extremo possível de cada palavra, ou seja, ao máximo de simplicidade para uma palavra, num verso e/ou num poema.

Essa perspectiva pode ser observada ao longo de toda a obra cabralina, com as distinções e circunstancialidades de cada livro, desde o primeiro, publicado ainda na década de 1940, **Pedra do Sono**. Então, quanto mais nos aproximamos de uma finalização para este formato de estudo e reflexão sobre a poesia e a crítica de João Cabral de Melo Neto, mais nos conscientizamos da força de alguns elementos, tais como: “metalinguagem”, “história”, “educação”, para citarmos, por exemplo, o que já foi referido pelo professor João Alexandre Barbosa (2009, p. 109).

Nesse sentido, pensar a realização da linguagem, em poesia, sem perder de vista os elementos linguísticos realizadores, sem desvinculá-los de uma circunstancialidade possível e experimentável, ao poeta e aos leitores, são meios de efetivação para uma educação, através da poética cabralina. Se uma voz poética, em **Sevilha andando**, nos diz, por exemplo, que é preciso “Sevilhizar o mundo”, lemos com atenção:

Como é impossível, por enquanto,
civilizar toda a terra,
o que não veremos, verão,
decerto, nossas tataranetas,

infundir na terra esse alerta,
fazê-la uma enorme Sevilha,
que é a contrapelo, onde uma viva
guerrilha do ser pode a guerra.
(MELO NETO, 2007, p. 630)

O poema é curto, mas com extensão suficiente para entendermos que o atributo “sevilhizar”, diretamente ligado à cidade de Sevilha, como sabemos, alcança uma significação profunda, muito além da ingenuidade capaz de apontar, por exemplo, para uma espécie de “imitação” de Sevilha, de modelo a ser copiado mundo afora. O “sevilhizar”, do modo como essa voz poética nos apresenta, diz respeito a uma fidelidade íntima, de cada indivíduo, consigo e com suas próprias circunstâncias, a fim de que um estado de “alerta” em relação à vida, em seus movimentos, se mostre contínuo e forte.

Não que Sevilha seja uma cidade melhor, se comparada a outras; acontece que, para essa voz poética, uma percepção honesta de convívio e de relações, uma “viva guerrilha do ser”, pode ser observada em Sevilha – e talvez fosse isto o que essa voz poética esperasse para a vida comum, em qualquer lugar.

Portanto, “sevilhizar” quer dizer muito mais que “copiar”, “imitar”. Uma percepção de situações e mesmo de sensações pode ser mencionada como presença para este poema. Mas não dizemos que seja apenas isto, pois, embora em versos claros, simples e curtos, a voz poética nos diz o que integraria, desde a sua esperança, o espírito de um bem comum.

Isto é o que temos encontrado, sob aspectos, formas e motivos variados, na obra poético-crítica de João Cabral de Melo Neto. Uma oposição simples, como, neste caso, observamos entre “guerrilha” e “guerra” sugere, para o nosso horizonte de leitura, caminhos interpretativos amplificados. Não estamos lendo a respeito de uma guerrilha, uma guerra menor qualquer, mas especificamente da “viva guerrilha do ser”, capaz de ser maior, de vencer o que, por natureza, seria superior, pois uma “guerra” teria maiores proporções, se comparada a uma “guerrilha”. Ocorre que, para esta voz poética, a “viva guerrilha do ser” é maior que uma “guerra”, seja ela qual for.

Um percurso, desde o “pouco-verso”

Eu tenho a impressão de que a história não dá dois passos, a história da literatura também não. Ninguém dá dois passos, você dá um, depois dá o seguinte, depois outro passo. Você caminha a passos.

(João Cabral de Melo Neto, “Encontro com os escritores: os poetas”)

Em 1992, João Cabral foi laureado com o *Neustadt Prize*¹⁰⁹ e, apesar do curto discurso que proferiu na ocasião, alguns temas, ligados ao que ele realizou em forma de poesia, foram claramente apontados. Chamamos a atenção para o discurso de agradecimento, especificamente, porque esses assuntos, embora estejam integrados também a entrevistas (concedidas pelo poeta ao longo do tempo), para o formato ensaístico, compreendem textos datados ainda das décadas de 1940 e de 1950, como “Considerações sobre o poeta dormindo” (1941) e “Poesia e composição” (1952), por exemplo.

Então, ao observarmos a retomada de propósitos considerados fundamentais, para o que foi realizado através de seus poemas, em ocasião já distanciada, se pensarmos em seus primeiros movimentos escriturais sobre o assunto, constatamos que ele não se distanciou do que pretendeu realizar com a escrita de poesia, não perdendo de vista, inclusive, uma natureza diversa para o discurso poético:

[...] em nome da expressão individual, os poetas deixaram de lado a maior parte do material que antigamente podia ser tratado em poesia. A poesia histórica, a poesia didática, a poesia épica, a poesia narrativa, a poesia satírica, foram abandonadas em favor da poesia de expressão pessoal de “estados de espírito”. Todos esses gêneros foram sacrificados ao lirismo e este foi generalizado e chamado poesia. Ora, o lirismo foi simplesmente um dos gêneros em que a poesia se manifestava.

(MELO NETO, 2003, p. 66)

Esse comentário é bastante elucidativo porque nos permite notar que não se trata, como poderíamos supor, de uma “antipatia”, lançada à poesia de teor mais lírico, sentimental e/ou

¹⁰⁹ Prêmio Literário Internacional Neustadt, também chamado “Nobel americano”, é concedido a um escritor ou poeta pelo conjunto de sua obra. João Cabral de Melo Neto e o escritor moçambicano Mia Couto são os dois laureados, em língua portuguesa, em 1992 e 2014, respectivamente.

musical. Se um tom lírico configura, como sabemos, um dos aspectos possíveis à escrita poética, dentre outros, é lícito que os poetas em geral escolham quais temas e formas correspondem mais diretamente aos seus objetivos de escrita – na medida em que procurem alcançá-los. E João Cabral acrescenta:

[...] não é por simples aversão que me recuso a inscrever-me no exclusivo “clube de líricos” que hoje constitui quase inteiramente a poesia escrita em nosso mundo. [...]

A poesia me parece alguma coisa de muito mais ampla: é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais, coisas que não têm nada a ver com o que é romanticamente chamado inspiração ou mesmo intuição. (*Ibid.*, p. 66-67)

Notemos que ele mesmo configura um caráter de amplitude desde a “exploração da materialidade das palavras” e de suas “possibilidades de organização”. A junção dessas duas perspectivas nos leva mais uma vez ao que João Alexandre Barbosa chamou “aprendizado paradoxal”, como tratávamos em seção anterior. Isto porque apenas explorar uma referencialidade provável em cada palavra, para a feitura de um poema, talvez não conduza a ampliações efetivas para a significação. A essa “exploração”, provável, juntam-se possibilidades orgânicas de significado, com atenção para as estruturas linguísticas, sem as quais um poema não pode ser construído.

Nesse sentido, não ignoramos uma lucidez do poeta, que tomou em perspectiva não apenas uma escolha menos ou mais voltada aos tons de lirismo, mas, isto sim, o que seria necessário para a realização de uma poesia capaz de significar, porque relações, aproximações e construções imagéticas, através e para as palavras, em versos e poemas, foram um objetivo a alcançar.

Portanto, não consideramos que os livros cabralinos sejam os “representantes” de uma poesia “antilírica”, mas, isto sim, exemplares de um percurso poético, no qual a realização do lirismo não foi um ponto pretendido, segundo explica, inclusive, João Cabral.

Além do discurso para o recebimento do prêmio, há um registro de conferência, da qual o poeta participou um ano depois, em 1993, em que outros assuntos, ligados ao seu percurso de poeta, são igualmente tratados com intensa clareza. Suas considerações a respeito, por exemplo, do que seria “pertencer” a uma geração foram apresentadas de modo que a plateia pudesse reunir (e construir) elementos para desfazer relações simplistas entre um escritor, poeta, pensador etc. e o que a ele pode ser associado, através de convenções e/ou aproximações cronológicas. Vejamos:

O meu ponto de vista foi sempre o de que não podíamos reagir contra essa gente [os grandes poetas de gerações anteriores, segundo João Cabral], porque sua obra era da maior importância. O que a gente tinha que fazer era conseguir um caminho original, ainda não explorado por eles, mas a partir da obra deles. Meus colegas da geração de 45, em geral, por espírito polêmico ou pelo que fosse, buscavam destruir esses grandes poetas de 1930. Eu nunca participei dessas polêmicas. [...] Eu estava lá fora, procurava escrever a poesia

que eu podia escrever, mas não participava desses debates. [...] Em vez de participarem da lição de Carlos Drummond de Andrade, de Manuel Bandeira, de Murilo Mendes, de Jorge de Lima e de outros para construir, para continuar essa grande poesia, eles procuraram fazer o contrário. (MELO NETO, 2007, p. 760 -761)

Na ocasião dessa conferência, João Cabral já havia retornado para viver no Brasil, o que nos permite constatar que seu comentário retoma um longo período, desde a publicação de seu primeiro livro, até a escrita de ensaios, tais como “A geração de 45”, publicado em 1952.

Trata-se, em nosso entendimento, de mais um exemplo para a compreensão que o poeta manteve acerca do que foi realizado como matéria de sua poesia: um trabalho de “sentido”, isto é, de arqueologia para cada palavra, num poema. Não por acaso, também, como temos observado, seus versos são curtos e constituídos de signos mais objetivamente referenciáveis.

É significativo, sobretudo, que o poeta afirme não ter procurado um caminho de “polêmicas”, no que se refere ao trabalho dos escritores de gerações anteriores à sua. Não seria necessário, para a construção de um percurso poético singular, a negação, a diminuição, ou mesmo uma disposição “destrutiva”, em relação aos que escreveram em período anterior.

Um trabalho poético guardaria, para sua própria feitura, exigências ligadas às potencialidades artístico-laborais de cada escritor e/ou poeta, ao que poderia ser realizado por cada um, mas com a lucidez necessária, a fim de que não fossem ignoradas as realizações de outrem. Com essa perspectiva, estariam assegurados o reconhecimento e o aprendizado através do já realizado, bem como do que seria possível alcançar – neste caso, através do que João Cabral chamou “a lição” dos poetas de sua admiração.

O ato de aprender através da “lição” com o já realizado, não apenas para João Cabral, mas para os que, assim como ele, admitem motivos e inclinações para um determinado percurso, compreenderia, portanto, uma percepção do convívio comum. Isto é: uma conscientização capaz de controlar a ingenuidade de pretender algo original, por um lado e, por outro, a simploriedade de copiar o que outros fizeram.

Nesse sentido, um percurso, segundo uma “lição”, para João Cabral, compreenderia fazer o que fosse possível, perseguindo novidades e reconhecendo aprendizados. O que nos encaminha para uma compreensão mais orgânica de sua trajetória poética, pois o poeta estava, como constatamos, estava mais concentrado em alcançar alguns propósitos, através de sua escrita, sem a pretensão de lançar a si mesmo em direção a grupos e/ou “escolas”.

Isto pode ser observado, inclusive, em seus comentários acerca dos cruzamentos entre os motivos de escrita e a vida cotidiana: “A obra cresce com a vida da gente, de modo que é

impossível falar de tudo” (MELO NETO, 2007, p. 763) – isto o poeta respondeu, quando questionado sobre o conjunto de sua obra, por exemplo. Entretanto, diante da impossibilidade de falar da obra em geral, o mesmo não seria aplicado a questões específicas, ligadas a um poema ou livro: “Se me fizerem uma pergunta precisa sobre determinado poema, determinado livro, eu posso responder” (*Ibid.*, p. 763).

Esses movimentos são ilustrativos para pensarmos em João Cabral como poeta que não desvinculou a circunstancialidade cotidiana de seu processo escritural. O que não significa atribuir “extensões” da vida na obra, ou mesmo “reproduções” de episódios em versos. Quando tratamos a esse respeito, enfatizamos um caráter de organicidade a envolver obra e vida – e o contrário.

Organicidade no sentido de que não haveria, desde uma percepção ingênua, um lugar para onde o poeta seguiria, despojando-se de tudo o que o integraria a uma casa, a uma cidade (ou muitas cidades), a uma família etc. Assim como não haveria uma espécie de redirecionamento em que tais elementos fossem transferidos de seus lugares naturais para os espaços ficcionais, nos versos cabralinos.

Uma interpretação de textos poéticos, escritos em verso ou não, exige, em nosso ponto de vista, uma percepção ampla, capaz de integrar o que for necessário, desde o que encontramos num poema. Isto é: o ato de interpretar requer, em nosso entendimento, a identificação de um assunto e, ao mesmo tempo, a compreensão de como tal assunto foi realizado ficcional e/ou poeticamente.

Agindo dessa forma, não correremos o risco de fazer “transferências” entre vida e obra, assim como não ignoraremos um poeta, cuja voz autoral se realiza em ficção, mas não se desliga de experiências e situais ligadas a um indivíduo, cujo nome próprio assina o trabalho ficcional que tomarmos como objeto de leitura.

Diríamos, ainda, tendo percorrido um caminho, desde os primeiros poemas cabralinos, datados ainda dos anos de 1940, passando por faces diversas de seu labor intelectual e poético, através dos poemas que lemos e nos quais encontramos motivo de reflexão, ao longo desta pesquisa, que João Cabral é autor de uma obra que, além de não ignorar a complexidade de nossa existência, procura observá-la em seus aspectos mais sensíveis, palpáveis, observáveis.

Num poema, tal como “Para Ana Cecília” (1968), temos nova oportunidade de notar uma organização (e uma integração), em realização poética, para o que estamos comentando. Vejamos:

Difícil, Ana Cecília,
dizê-la, se não a conheço.

Mas sei, que embora mais distante
do que eu, és Gonsalves de Melo.
Bisneta da tia-avó Atia,
neta do primo-tio Gilberto,
filha da prima-prima Sonia
(que lembra o ser da avó, esbelto),
não perca Ana Cecília
o sangue Gonsalves de Melo
e peço-lhe, primo já longe,
que nunca esqueça seus elos
com essa família que soube
criar com a linguagem e o gesto
certo ser especial de ser:
família que é um dialeto.
Dialeto que posso detetar
na prosa do primo-tio Gilberto,
no caráter de minha avó,
e da minha mãe no léxico,
de meu tio Ulisses, no humour
com que via o mundo e seus restos,
no ser das tias, primas-tias,
ou no estar de pé incorreto
(pernas curvas para trás,
que nos encurva qual marrecos),
enfim, no parentesco melhor
que o da linguagem e do gesto.
(MELO NETO, 2007, p. 660)

Um poema para a prima distante, que João Cabral ainda não conhecia, mas constituído a partir de uma série de relações e conexões, que ultrapassam, talvez, a motivação inicial para a escrita dos versos. Pois a referência, não apenas a nomes de familiares, mas ao que fizeram, como lemos em “na prosa do primo-tio Gilberto” (uma referência direta a Gilberto Freyre, avô de Ana Cecília), realiza uma espécie de imagem para o que seria fazer parte da família Golsaves de Melo, desde a leitura que fazemos do poema.

Além disso, o que a voz poética chama de “parentesco melhor”, “o da linguagem e do gesto”, ganha forma para o leitor, através das escolhas para elaboração das descrições, feitas pela voz poética. De modo que um poema, como nos explica Borges, está ligado ao poeta que, em qualquer época, terá “[...] a função de sempre: poetizar. Isso não pode mudar” (BORGES, 2009, p. 137).

Ora, a função de “poetizar” pode guardar, dentre outros, os aspectos que comentamos, a propósito de João Cabral. E não devemos confundir “poetizar”, como Borges enfatiza, com o que seja dispensável e/ou de menor valor. Ao contrário, há grande valor em perceber (e em lidar) com a poesia, como neste caso, a partir do que, para ela, foi lançado em objetivo, isto é: a realização poética. Que pode ter interpretação ampliada, quando observamos o que foi levado, como motivo,

ao poema – em “Para Ana Cecília”, podemos dizer que um motivo provável está na constituição de uma imagem familiar.

Então, “poetizar”, segundo lemos de Borges, se limita com interpretar o que lemos. Assim como “politizar”, “socializar”, “filosofar”, dentre outros exemplos, constituem iniciativas com particularidades específicas, embora dialógicas e complexas. Mas chamamos atenção, ainda, para um entendimento que não perca de vista os fundamentos da cada âmbito. Isto porque, do contrário, estaremos indefinidamente sob os riscos das adjetivações generalizadas, das dúvidas que lançam o “para quê” diante de toda manifestação ficcional e/ou artística.

No que se refere a João Cabral, desde o modo como temos conduzido nossa trajetória até este ponto, a realização poética foi observada em seus movimentos para cada livro, com atenção aos elementos linguísticos e de ficção, bem como ao percurso do poeta, ao que ele foi construindo como fundamento continuado em sua poesia. Por isso é que não falamos, por exemplo, em livros “melhores” e/ou “piores”; o conjunto de sua obra compreende um deslocamento, a sequência de um caminho que, para nossa inteligência, deve ser lido e estudado em seus movimentos.

Além disso, refletindo ainda sobre “Para Ana Cecília”, poema de João Cabral sobre o qual tecemos alguns comentários, poderíamos relacioná-lo a outro poema, escrito por Carlos Drummond de Andrade, chamado “Versos para Ana Cecília do Recife”¹¹⁰. Há um registro em carta, escrita por Gilberto Freyre e endereçada a Carlos Drummond, em que o sociólogo faz um pedido ao poeta: “[...] Que pedido é este? Que v., poeta máximo, como fez para os 15 anos de minha filha Sonia Maria, escreva palavras como só v. saberia escrever para os muito próximos 15 anos de minha primeira neta, filha de Sonia Maria, Ana Cecília”¹¹¹.

Não temos, em geral, para os poemas que lemos, um conjunto de registros que nos permitam pensar em motivos e origens para sua feitura. Neste caso, nos dedicamos a alguns comentários nesse sentido, porque dois poetas, João Cabral e Drummond, escreveram a propósito de circunstância similar, em homenagem à neta de Gilberto Freyre. Vejamos o poema de Drummond:

Eis que o tempo chegou de celebrar Ana Cecília
e sua graça-clarão e seu verdor de tília.

Aqui estou, velho poeta, para quem a juventude
traz em si mesma uma promessa de beatitude,

110 In: **Amar se aprende amando** (1985).

111 Nota 313 de carta escrita por Manuel Bandeira para Gilberto Freyre. In: **Cartas Provincianas**, 2017, p. 79.

uma continuação de antes de amanhecer, uma fonte
de sonhos e visões a colorir a linha do horizonte,

um aceno forte de vida, incitando a viver
a magnificente esperança de cada hora, diamante do ser.

Aqui estou e vejo Ana Cecília em seu fluvial Recife
adornada de mocidade como de um paquife.

Tem sua própria e luminosa florescência,
a mesma de Sônia Maria e de Madalena, e a inefável ciência

das moças brasileiras do passado, refletidas na de 78,
dom contra o qual nada pode nem ousa o tempo afoito,

pois a moça, forma indelével, através de gerações e gerações,
sítios, histórias, alianças, amorosas combinações,

é eternidade no fluir das coisas, instante corporizado
da ânsia de vencer o efêmero e nele inscrever o traçado

de uma ponta entre o humano, o terrestre e o transcendental,
feições todas irmanadas de um fantástico ideal.

E tudo que vejo em Ana Cecília é a imagem dessa união
profunda, como profundo é o amor, e plena de canção.

Que verso darei a Ana Cecília, se ela é o próprio verso
a brotar, espontâneo, da música do universo?
(ANDRADE, 2011, p. 50-51)

Em Drummond, o acontecimento da juventude, da vida renovada, já configura, por si, um motivo maior que a razão do poema. Que verso poderia ser oferecido, pergunta a voz poética drummondiana, se a renovação, tanto de nascimento de Ana Cecília, quanto de sua própria vida, seria, então, exemplo de verso maior, natural e ligado à “melodia” do universo?

Trata-se, podemos dizer, de poema considerado “de encomenda”, já que lemos o pedido, escrito, de Gilberto Freyre. Ainda assim, esta não seria uma motivação considerada menor ou até mesmo artificial; para alguns poetas, um horizonte de interesses amplo se estende, no que se refere à matéria poética – isto nos permite considerar uma infinidade de lugares e potências para as motivações escriturais, como fazemos em relação a esses versos drummondianos.

Ademais, embora não tenhamos um registro semelhante (epistolar e/ou jornalístico), para aproximar ao primeiro poema, escrito por João Cabral, notamos que, também nele, a matéria “vida” é um fator de intensidade. São os gestos de família, os traços herdados, a memória possível de ser conservada, dentre outros elementos, os fatores que a voz poética cabralina elenca e organiza, quase a contar uma história familiar, e oferece, em versos, para Ana Cecília.

Diríamos, ainda, que um poema como esse, de João Cabral, ilustra bem o que o poeta comentou a respeito de ter-se mantido concentrado em realizar “a poesia que podia fazer”, como lemos em citação referida anteriormente.

Aprender “lições”, segundo uma das ênfases cabralinas, não esgota caminhos, tampouco horizontes. Um aprendizado com os que vieram antes, segundo o comentário de João Cabral, permite o reconhecimento do que está feito e, ao mesmo tempo, um desejo de realização que não perca de vista o que ainda pode ser feito, desde o já aprendido.

Por isso, lemos naturalmente os versos que o poeta dedica à prima, ainda desconhecida; sua liberdade de escrita, bem como de motivação para a realização poética, segundo inclinações singularizadas, é também a liberdade que abre margem para a feitura de versos simples, que recuperam aspectos ancestrais e os lançam ao futuro de novas gerações. Ou, como lemos da voz poética em Drummond, são versos conscientes de que não podem alcançar um “nível” de vida, já que naturezas distintas os separam e aproximam de circunstancialidades. Ainda assim, são versos capazes de realizar.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: UM LUGAR, AO LADO DE UM POETA

O amor pelo conhecimento necessita de um território fértil, rico em livros e livre de pedantismos burocráticos; aberto à participação a partir de cima e de baixo, de perto e de longe, resistente àquela máfia que surge nas escolas mais exclusivas.

(Ricardo Mazzeo, **O elogio da literatura**, escrito em parceria com Zygmunt Bauman, p. 133)

Diante de alguns livros, é possível cultivarmos, por algum tempo, o receio de esquecermos o que foi lido – ou, mesmo sem esquecer, pode haver um certo temor de não aplicar, de não relacionar, de não analisar o já lido.

Depois, aos pouquinhos, começamos a perceber que o lido, em todos os livros e através da experiência (como aprendemos com Paulo Freire e sua “palavramundo”, já comentada) termina (ou começa e continua) por integrar o espírito (como diria Paul Valéry, em referência citada) que nos constitui.

O cultivo desse entendimento nos permite, em relação às escolhas de pesquisa que fazemos, manter uma prática de certa liberdade. Liberdade para ler, para pensar, para discordar e, por que não, liberdade para não entender, pois, em “não entender”, pode haver uma dimensão quase inesgotável de curiosidade, esta virtude que nos mantém atentos, apesar do inesperado. Inclusive, em “não entender” cabe, principalmente, uma força propulsora, responsável por nos lançar, ainda quando nos sentimos cansados, em direções capazes de nos motivar e interessar.

Nesse sentido, nos parece, ao final deste trabalho, que estivemos, do começo até aqui, sob o impulso curioso de “não entender”. Por isso é que foram necessários todos os livros citados e todas as retomadas de referências, de situações, de citações; bem como o lançamento de hipóteses, de argumentos, de interpretações e reflexões.

Acontece, por outro lado, que, para não entender, é preciso haver inicialmente, como se uma espécie de ponto de partida para uma procura, a ação de entender. Isto é: há de haver um instante reflexivo, um motivo, uma “faísca” de luminoso entendimento que, embora sugerindo um longo e inesperado caminho em direção ao conhecimento, nos convença de que, para além de um dever, permanecerá a necessidade de compreensão.

É isto, em nossa percepção, o que acontece com alguém que se dedica à escrita de uma Tese. A partida, para um caminho de pesquisa, não se marca em função de uma promessa, a de que haverá um “prêmio” ao final de um percurso, mas, isto sim, desde uma força íntima e exigente, que nos lembra incansavelmente de que precisamos percorrer o caminho escolhido, o que foi aberto pela “faísca” de entendimento que, em nossa inteligência, visualizamos.

Essa “faísca” luminosa, neste caso, foi vislumbrada e perseguida através do que escreveu João Cabral de Melo Neto, o poeta pernambucano que tem orientado o conjunto interpretativo/reflexivo realizado até este ponto. Dizemos “através” porque, logo que começou, para nós, o caminho de procura pelo entendimento do que está realizado na obra cabralina, houve, também, urgência de que outros nomes fossem convocados à discussão, nomes de autores cujos livros, continuamente retomados, exigiram a construção de um diálogo crítico com a poética de Cabral. De modo que não foi possível, para o nosso propósito, falar senão da obra de João Cabral de Melo Neto em relação a outros pensadores, ficcionistas, poetas, em suas circunstâncias.

Ademais, como sugere uma metáfora de Mauro Maldonato, pensador italiano, “na base do farol não há luz”¹¹², pois que um farol, assim como uma pesquisa, um pensamento crítico para as humanidades, estando em seu lugar e desde os limites de sua estatura, haverá, também e necessariamente, de estar em movimento, com o foco luminoso apontando para um horizonte ao seu redor, a fim de que possa orientar e iluminar um percurso, tanto de aproximação quanto de distanciamento em relação a ele.

Esta imagem móvel, construída em relação a um farol, foi a que procuramos conservar ao longo deste trabalho, com o qual aprendemos a conhecer o que pode ser interpretado a partir de uma obra ficcional e poética e, ao mesmo tempo, aprendemos a pensar, com e através do que lemos. Virginia Woolf foi clara a esse respeito, quando escreveu sobre a paixão pela leitura:

Ler é uma arte muito complexa – é o que nos revelará até mesmo o exame mais apressado de nossas sensações como leitores. E nossas obrigações como leitores são muitas e variadas. Mas talvez se possa dizer que nossa primeira obrigação para com um livro é que devemos lê-lo pela primeira vez como se o tivéssemos¹¹³ escrevendo. Para começar, devemos nos sentar no banco dos réus e não na poltrona do juiz. [...] Pois cada um desses livros, não importando o gênero ou a qualidade, representa um esforço para criar algo. E nossa primeira obrigação como leitores é tentar entender o que o escritor está fazendo, desde a primeira palavra com que compõe a primeira frase até a última com que termina o livro. Não devemos impor-lhe o nosso plano, não devemos tentar fazer com que sua vontade se conforme à nossa. [...] E isso é muito difícil. Pois uma das qualidades da

112 Título de livro escrito por Maldonato, publicado em 2016 pelas Edições Sesc São Paulo.

113 Mantivemos a grafia “tivéssemos”, de acordo com a edição que utilizamos. No entanto, explicamos que a passagem deve ser lida do seguinte modo: “estivéssemos escrevendo”.

grandeza consiste em deixar que o céu e a terra e a natureza se conformem à visão que lhes é própria. (WOOLF, 2017, p. 35-36)

Ler um livro como se em coautoria é o que procura fazer um leitor crítico, aquele que participa do que lê porque procura retirar de sua leitura os julgamentos prévios, sentando-se, como diria a ficcionista, “no banco dos réus”, ao lado do autor. Se dizemos, por exemplo, que determinado livro ou autor é incompreensível ou que um de seus livros é melhor que os outros, dentre outros exemplos plausíveis, assumimos um lugar de julgamento que prejudica nossa integração ao processo interpretativo.

Não impor, ao que lemos, os “nossos próprios planos” conflui para que nossa participação leitora seja realizada de modo mais efetivo, uma vez que, percebendo o que já está construído num plano ficcional, poderemos nos movimentar a fim de que a nossa interpretação se aproxime ao máximo do esforço criativo empregado para a feitura do que lemos.

Nesse sentido, não é uma tarefa de crítica, como a que temos nos dedicado com esta Tese, uma ação julgadora. Tanto mais nos aproximemos do esforço de criação de um escritor, motivados por uma série de fatores possíveis, mais poderemos participar da realização ficcional à qual dedicamos nosso interesse compreensivo.

Aos poucos, entendemos como é que uma realização, porque já realizada, conserva a sua própria natureza e, então, participamos dela, como intérpretes, aprendendo a pensar a partir do que lemos, percebemos e compreendemos. De modo que, sim, a leitura constitui uma ação complexa, como nos adverte Virginia Woolf, mas é também complexa a nossa condição humana e, com a leitura, algumas nuances dessa condição podem ser pensadas.

Assim, orientamos as propostas de nossos capítulos com base, ao mesmo tempo, na ordem de publicação dos livros de João Cabral e em algumas das realizações poéticas para a condição humana, observadas em cada livro. Com muita curiosidade, procuramos nos manter próximos dos poemas, a fim de interpretar o que eles poderiam revelar sobre o processo criativo do poeta e, também, a respeito do que poderia ser matéria para a escrita poética, no universo cabralino.

Observando esses propósitos, sem considerar que a obra cabralina fosse já conhecida, mas, ao contrário, procurando conhecê-la a cada passo de leitura, des-cobrando seus elementos linguísticos, acompanhamos realizações para a voz poética de João Cabral de Melo Neto, ao longo de seus livros.

Aproximamo-nos, então, de um poeta que foi aprendendo, como sugeriu Antonio Candido, “a olhar à roda de si”, em referência já citada, percebendo o que estava ao redor, sem

perder de vista uma preocupação escritural, não puramente formal e/ou linguística, mas com o funcionamento da língua e da linguagem, em poesia, perseguindo uma clareza de expressão, ainda quando a tópica fosse abstrata.

Lemos, por exemplo, “A lição de pintura”, poema que está em **Museu de tudo** (1946-1974), e encontramos versos que confluem para o que temos discutido, pois “Quadro nenhum está acabado,/ disse certo pintor;/ se pode sem fim continuá-lo,/ primeiro, ao além de outro quadro/ que, feito a partir de tal forma,/ tem na tela, oculta, uma porta/ que dá a um corredor/ que leva a outra e a muitas portas” (MELO NETO, 2007, p. 375).

Assim como um quadro, um poema também é capaz de “levar a outras portas”, através da interpretação. Desde suas formas linguísticas, podemos, por longo intervalo de tempo, discutir um conjunto de versos, a fim de interpretá-los e pensá-los. Em função dessa ampla possibilidade analítico/interpretativa, precisamos construir e delimitar objetivos, motivos a partir dos quais orientarmos nosso pensamento, ou, segundo a voz poética de “A lição de pintura”, é necessário fecharmos, ainda que provisoriamente, algumas portas, pois o universo da interpretação é capaz de nos levar a “corredores” infindáveis e a outros espaços, ligados por tantas outras portas.

É nesse sentido que, para a finalização deste formato de pesquisa, consideramos que uma “porta” de análise e de interpretação para a poesia cabralina, bem como para os ensaios, foi fechada, mas não em definitivo, pois em oportunidades futuras, passando por ela, poderemos habitar outros cômodos, seguindo por corredores, olhando ao redor, uma vez que temos frequentado a “casa” da poesia cabralina.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. **Princípios**: revista de filosofia, Natal, v. 20, n. 34, 2013. ISSN: 1983-2109.

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Tradução de Antônio Gerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

AGAMBEN, Giorgio. **Gosto**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017c.

AGAMBEN, Giorgio. **A aventura**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018a.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018b.

AGOSTINHO, S. **Confissões**. 2. ed. Tradução: J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. **Poesia completa**: conforme as disposições do autor. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles; introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. **Amar se aprende amando**. 34. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

ANDRADE, Mário. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins; Brasília, DF: INL, 1975.

ANDRADE, Mário. **A escrava que não é Isaura**: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. 12. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

ARENDT, Hannah. **A vida do espírito**. Tradução de Cesar Augusto R. de Almeida, Antônio Abranches e Helena Franco Martins. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

ARISTÓTELES. **Da interpretação**. Edição bilíngue. Tradução de José Veríssimo Teixeira da Mata. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ATHAYDE, Félix de. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**. 10. ed. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

BAKTHIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni, José Pereira, Augusto Góes, Helena Spryndis e Homero Freitas. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBOSA, João Alexandre. A poesia crítica de João Cabral. **Revista Cult.**, São Paulo, n. 29, p. 22-29, 1999.

BARBOSA, João Alexandre. **Alguma crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. **A comédia intelectual de Paul Valéry**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura**. Tradução de Heloysa Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França. 14. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BLOOM, Harold. **Onde encontrar a sabedoria?** Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

BORGES, Jorge Luis. Borges e eu. *In*: BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**: obras completas (1952-1972). Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999. v. 2.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Tradução de José Marcos Macedo e organização Calin-Andrei Mihailescu. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRENNAND, Francisco. **O nome do livro**: diários de Francisco Brennand. v. II: 1980 – 1989. Recife/Rio de Janeiro: Inquietude, 2016.

BRENNAND, Francisco. **O nome do livro**: diários de Francisco Brennand. v. III: 1990 – 1999. Recife/Rio de Janeiro: Inquietude, 2016.

CANDIDO, Antonio. Poesia ao Norte. *In*: SECCHIN, Antonio Carlos (org.). **João Cabral de Melo Neto**: poesia completa e prosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. XLVIII-LI.

CANDIDO, Antonio. **O observador literário**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CAVALCANTI, Claudia. Paisagem cabralina. **Revista Cult**: João Cabral, a lição de poesia. São Paulo, n. 29, p. 30-33, 1999.

COHEN, Marcel. **A cena interior**: fatos. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2017.

COMMELIN, Pierre. **Mitologia grega e romana**. Tradução de Eduardo Brandão. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CORBUSIER, Le. **Por uma arquitetura**. Tradução de Ubirajara Rebouças. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DERRIDA, Jacques. Força e significação. *In*: DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 4. ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 1-42.

DIANO, Carlo. **Forma y evento**. Traducción de César Rendueles. Madrid: Visor: Mínimo Tránsito, 2000.

DIAS, Silvana Moreli Vicente. **Cartas provincianas**: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira. São Paulo: Global, 2017.

DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Crisálida, 2015.

ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

EINSTEIN, Albert. **A teoria da relatividade**: sobre a teoria da relatividade especial e geral. Tradução de Silvio Levy. Porto Alegre: L&PM, 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. 6. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 46. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- FREYRE, Gilberto. **Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife**. 5. ed. São Paulo: Global, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 10. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015.
- HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- JUNG, Carl Gustav *et al.* **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 3. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.
- LINS, Osman. **Guerra sem testemunhas**: o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Ática, 1974. (Coleção Ensaios).
- LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**: pulsações. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LYRA, Pedro. Polismo. *In: Vozes*: revista de cultura, Petrópolis, ano 70, v. LXX, 1976.
- MAGRITTE, René. Les deux mystères. *In: FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. 6. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014. p. 13.
- MANGUEL, Alberto. **Com Borges**. Tradução de Priscila Catão. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.
- MAURON, Charles. **Des métaphores obsédantes au mythe personnel**: introduction à la psychocritique. Deuxième tirage. Paris: Librairie José Corti, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Moura d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A união da alma e do corpo**. Tradução de Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MIRANDA, Francisco Sá de. **Poesias de Francisco Sá de Miranda**. Edição feita sobre cinco manuscritos inéditos e todas as edições impressas por Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Halle: Max Niemeyer, 1885.

MONDRIAN, Piet. **New York city, 3 (unfinished)**. 1941. Oil, pencil, 117 x 110 cm. Disponível em: <http://www.museothyssen.org/en/collection/artists/mondrian-piet/new-york-city-3-unfinished>. Acesso em: 6 jun. 2019.

MONTERO, Tereza (org.). **Correspondências**: Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MONTEIRO, Vicente do Rego. **A paisagem zero: óleo e guache sobre cartão**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013. (Coleção grandes pintores brasileiros, v. 15).

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Tradução de Eloá Jacobina. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MORIN, Edgar. **O método 5: a humanidade da humanidade**. Tradução de Juremir Machado da Silva. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Tradução de Maria Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MORAIS, Regis de. **A educação do sentimento**. São Paulo: Letras & Letras, 1992.

NETO, João Cabral de Melo. **Introdução ao museu da poesia, de Willy Lewin**. **Revista Renovação**, Recife, ano 4, n. 1, p. 7, 1942.

NETO, João Cabral de Melo. **Poesia completa e prosa**. Organização: Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2007. (Biblioteca luso-brasileira: série brasileira. Coleção Nova Aguilar).

NETO, João Cabral de Melo. **Prosa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

NEVES, David; SABINO, Fernando. **O curso do poeta**: comentários de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: bem-te-v filmes, 1974.

NUNES, Benedito. Prolegômenos a uma crítica da razão estética. *In*: GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Máscaras da mimesis**: a obra de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 48-58.

MÜLLER, Adalberto (org.). **João Cabral**: a máquina do poema. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditações do Quixote**. Tradução de Gilberto de Mello Kujawski. São Paulo: Livro Ibero-americano, 1967.

ORTEGA Y GASSET, José. **Adão no paraíso** e outros ensaios de estética. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2002.

ORTEGA Y GASSET, José. **O que é filosofia?** Tradução de Felipe Dernardi. Campinas: Vide Editorial, 2016.

ORTEGA Y GASSET, José. **O homem e os outros**. Tradução de Felipe Denardi. Campinas: Vide Editorial, 2017.

ORTEGA Y GASSET, José. **Ideias e crenças**. Tradução de Felipe Dernardi. Campinas: VIDE Editorial, 2018.

OSTRWER, Fayga. A construção do olhar. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 177-189.

OZ, Amós. **Mais de uma luz**: fanatismo, fé e convivência no século XXI. Tradução do hebraico: Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PICON, Gaëtan. **O escritor e sua sombra**. Tradução de Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Editora Nacional; Editora da USP, 1969.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Tradução de Léa Viveiros de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

RAMOS, Graciliano. **A terra dos meninos pelados**. Ilustrações de Jean-Claude Ramos Alphen. 6. ed. Rio de Janeiro: Galera Record, 2017.

RIBEIRO, J. S.; WENDERS, W. **O sal da terra**: uma viagem com Sebastião Salgado. France, Italt: Decia Films, Amazonas Images, Fondazione Solares delle Arti, 2014.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

RICOEUR, Paul. **Escritos e conferências 2: hermenêutica**. Tradução de Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

ROUANET, Sergio Paulo. A mutação darwinista. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **Mutações: a experiência do pensamento**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p. 373-388.

SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: Ed.UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. (Coleção Textos Filosóficos).

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 27. ed. Tradução de Antônio Chelini e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 2006.

STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada**. 2. ed. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2018.

STERZI, Eduardo. O reino e o deserto: a inquietante medievalidade do moderno. Florianópolis: Boletim de pesquisa NELIC, 2011. Disponível em: [http:// dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2011nesp4p4](http://dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2011nesp4p4). Acesso em: 14 nov. 2017.

SÜSSEKIND, Flora (org.). **Correspondências de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

TODORV, Tzvetan. **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.

TODORV, Tzvetan. **A beleza salvará o mundo – Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto**. Tradução de Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2018.

TSVETÁEVA, Marina. **O poeta e o tempo**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Belo Horizonte: Editora Âiyné, 2017.

UNAMUNO, Miguel de. **Do sentimento trágico da vida**. Organização e tradução de John O’Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Biblioteca Universitária. **Guia de normalização de trabalhos acadêmicos da Universidade Federal do Ceará**. Fortaleza: UFC, 2020.

VALÉRY, Paul. **Œuvres: conférences**. Paris: Éditions de la NRF, 1939.

VALÉRY, Paul. **Œuvres II**. Dijon, France: Bibliothèque de la Pléiade, Librairie Gallimard, 1960.

VALÉRY, Paul. Colóquio dentro de um ser. *In*: VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Tradução de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 15-72. (Coleção Lazuli).

VALÉRY, Paul. **Alfabeto**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. (Coleção Mimo).

VALÉRY, Paul. **Œuvres I**. Lonrai, France: Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 2010.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Organização de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VALÉRY, Paul. **Maus pensamentos & outros**. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2016.

VALÉRY, Paul. **Lições de poética**. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

VELÁZQUEZ, Diego. **El bufón el Primo**. 1 óleo sobre tela, 106,5 x 82,5 cm. Disponível em: <http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-bufon-el-primo/cc7a8493-e2ff-4d33-a0d0-91d7dc210d5a?searchid=43976150-37ac-9c4e-c0ad-32c269a0c1b9>. Acesso em: 30 mar. 2017.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Movimentos de pensamento: diários de 1930-32/1936-37**. Tradução de Edgar da Rocha Marques; editado por Ilse Somavilla. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

WOOFF, Virginia. **Ao farol**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

WOOFF, Virginia. **O tempo passa**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

WOOFF, Virginia. A paixão da leitura. *In*: WOOFF, Virginia. **O sol e o peixe: prosas poéticas**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 101-109.