

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

FLÁVIA ALVES FIGUEIRÊDO SOUZA

***VIVO COM CERTAS PALAVRAS, ABELHAS DOMÉSTICAS.*
Elucubrações sobre a (in) disciplina em João Cabral de Melo Neto**

**JUIZ DE FORA
2018**

FLÁVIA ALVES FIGUEIRÊDO SOUZA

VIVO COM CERTAS PALAVRAS, ABELHAS DOMÉSTICAS.
Elucubrações sobre a (in) disciplina em João Cabral de Melo Neto

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração Literatura, Identidade e outras manifestações culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte das exigências para obtenção do título de Doutora em Letras/Estudos Literários.

Orientador: Professor Doutor Alexandre Graça Faria

JUIZ DE FORA
2018

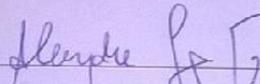
Flávia Alves Figueirêdo Souza

VIVO COM CERTAS PALAVRAS, ABELHAS DOMÉSTICAS.
Elucubrações sobre a (in) disciplina em João Cabral de Melo Neto

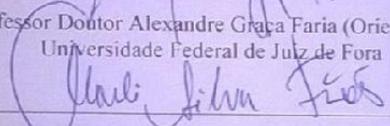
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração Literatura, Identidade e outras manifestações culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte das exigências para obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Aprovada em 26 de março de 2018

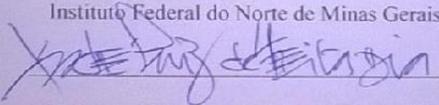
Banca Examinadora



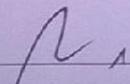
Professor Doutor Alexandre Graça Faria (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora



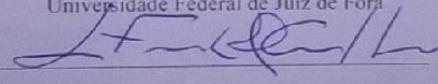
Professora Doutora Marli Silva Frões
Instituto Federal do Norte de Minas Gerais



Professor Doutor André Luiz de Freitas Dias
Centro Universitário de Volta Redonda



Professor Doutor André Monteiro Guimarães Dias Pires
Universidade Federal de Juiz de Fora



Professor Doutor Luiz Fernando Medeiros de Carvalho
Universidade Federal de Juiz de Fora

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Alves Figueirêdo Souza , Flávia .

"Vivo com certas palavras, abelhas domésticas." : Elucubrações sobre a (in) disciplina em João Cabral de Melo Neto / Flávia Alves Figueirêdo Souza . -- 2018.

346 f.

Orientador: Alexandre Graça Faria

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2018.

1. Letras. 2. Literatura. 3. Poesia. 4. João Cabral de Melo Neto. I. Graça Faria, Alexandre, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao sopro de vida que em mim foi soprado e pela afecção vária que vem me tornando o que sou;

À equipe administrativa e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, pela viabilização deste doutoramento;

Aos meus pais, pelo exemplo e pela criação; ao meu marido Thiago, pela paciência; aos meus gatos, pela companhia;

Ao meu orientador Professor Doutor Alexandre Faria, pelas reuniões e pelas intervenções indubitavelmente necessárias e positivas;

Aos meus colegas de trabalho da Superintendência de Bibliotecas Públicas e Suplemento Literário da Secretaria de Estado de Cultura, onde de fato aprendi que o serviço público é mesmo a serviência ao público, a lida com o outro;

E aos professores que compuseram minha Banca Examinadora, pela disponibilidade, atenção, intercessão intelectual e troca expansiva.

“A captura do peixe

O jovem partiu e, com ele, o anjo. Também o cão saiu com ele e os seguiu. Puseram-se ambos a caminho até que os alcançou a primeira noite. Acamparam então às margens do rio Tigre. Tobias desceu para lavar os pés no rio, quando um peixe enorme, saltando da água, quis devorar-lhe o pé. Tendo ele gritado, o anjo lhe disse: ‘Agarra o peixe e não o deixes escapar!’ Tobias conseguiu agarrar o peixe e puxou-o para a terra. O anjo lhe disse: ‘Abre-o, separa o fel, o coração e o fígado e guarda-os contigo, e joga fora as entranhas. O fel, o coração e o fígado são úteis para remédio. Abrindo o peixe, Tobias colheu o fel, o coração e o fígado. Depois, assou um pedaço, comeu e salgou o resto. A seguir, continuaram juntos a viagem, até que se aproximaram da Média. Então, o jovem fez ao anjo esta pergunta: “Azarias, meu irmão, que remédio existe no coração e no fígado do peixe, e no fel?”. O anjo respondeu: “O coração e o fígado do peixe, se os queimares diante de homem ou mulher que sofram investida de um demônio ou espírito malvado, a investida cessará e não ficará mais com eles. Quanto ao fel, serve para untar com ele os olhos do que tem manchas brancas, depois sopra-se sobre elas e a pessoa fica curada.”’ (Livro de Tobias, capítulo seis, versículos do um ao nove)

Desenganos da vida humana, metaforicamente

É a vaidade, Fábio, nesta vida,
Rosa, que da manhã lisonjeada,
Púrpuras mil, com ambição dourada,
Airosa rompe, arrasta presumida.

É planta, que de abril favorecida,
Por mares de soberba desatada,
Florida galeota empavesada,
Sulca ufana, navega destemida.

É nau enfim, que em breve ligeireza
Com presunção de Fênix generosa,
Galhardias apresta, alentos preza:

Mas ser planta, ser rosa, nau vistosa
De que importa, se aguarda sem defesa
Penha a nau, ferro a planta, tarde a rosa?
(Gregório de Matos)

Guerra

A poesia circula livremente entre bloqueios.
Os grandes poemas são compostos em Morse.
Sobre o espaço e o tempo abolidos
Generais sonham planos definitivos
Entretanto forças formas brancas
Pousaram nos alto-falantes das trincheiras.
(João Cabral de Melo Neto)

RESUMO

Esta tese trata da (in) disciplina como *modus* de confecção de escrita a partir de um desejo de ordenação da especificidade desse discurso, cuja elucubração é o método de composição de texto. Sua abordagem pragmática se dá no *corpus* composto pelos seguintes livros: *Pedra do Sono* (1942), *O engenheiro* (1943), *Psicologia da composição* (1945) e *O cão sem plumas* (1950), do poeta João Cabral de Melo Neto. O trabalho é pensado desde a elaboração do conceito de (in) disciplina a partir de diferentes diálogos com as nuances do próprio discurso literário e dos não literários – filosófico, psicanalista, histórico e das artes plásticas, por exemplo; a percepção do *ethos* e das *personas* cabralinas e a fundamentação do Grande Poema nessas obras, em favor da relação que os poemas do *corpus* estabelecem entre si por meio do procedimento (in) disciplinado.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto; (in) disciplina; poesia.

RESUMEN

Esta tesis trata de la (in) disciplina como *modus* de confección de escritura desde el deseo de ordenación de la especificidad de ese discurso, cuya elucubración es su método de composición de texto. *Pedra do Sono* (1942), *O engenheiro* (1943), *Psicologia da composição* (1945) y *O cão sem plumas* (1950), del poeta João Cabral de Melo Neto, en el corpus compuesto por los siguientes libros: El trabajo es pensado desde la elaboración del concepto de (in) disciplina a partir de diferentes diálogos con los matices del propio discurso literario y de los no literarios - filosófico, psicoanalista, histórico y de las artes plásticas, por ejemplo; la percepción del *ethos* y de las *personas* cabralinas y la fundamentación del Gran Poema en esas obras, en favor de la relación que los poemas del *corpus* establecen entre sí a través del procedimiento (in) disciplinado.

PALABRAS-CLAVE: João Cabral de Melo Neto; (in) disciplina; poesía

SUMÁRIO

A (in) disciplina do discurso	9
TU TENS PRESSA DE ENVELHECER, E O LIVRO ANDA DEVAGAR.	20
Das pulsões	20
Como era a disciplina antes da (in) disciplina.....	21
Indisciplinados e (in) disciplinados.....	28
O céu e a terra passarão, mas as minhas palavras não passarão.	41
“Arranca metade do meu corpo, do meu coração, dos meus sonhos. Tira um pedaço de mim, qualquer coisa que me desfaça. Me recria, porque eu não suporto mais pertencer a tudo, mas não caber em lugar algum.”	44
“Todos meus amigos querem morrer.”	61
“Certas palavras têm ardimentos; outras, não.”	64
“Para nós, físicos presunçosos, passado, presente e futuro são apenas ilusões.”	78
O POEMA FINAL NINGUÉM ESCREVERÁ.	98
Mas que calhau é esse que nos desperta?	98
“Você é um surrealista e eu sou um cara normal.”	101
“Eu fui um falso surrealista.”	106
“(...) segue agora um mosaico de imagens mil.”	119
Meu retrato eu morto.....	130
À tinta e a lápis escrevem-se todos os versos do mundo.	138
A lua morta já não mexia mais.	158
A luz de três sóis ilumina as três luas.	167
Vou apanhar os peixes da lua para a fome das amadas.	172
E as vinte palavras recolhidas nas águas salgadas do poeta e de que se servirá o poeta em sua máquina útil.....	177

O estudo, o trabalho, o relógio na torre	182
No telefone do poeta desceram vozes sem cabeças.....	188
O mar soprava sinos, os sinos secavam as flores, as flores eram cabeças de santos.	192
Mulheres vão e vêm nadando em rios invisíveis.	199
(deste só a cabeça e o número da casa).....	211
Os olhos ainda estão muito lúcidos.	214
Demorada demoradamente nenhuma voz me falou.	271
Os acontecimentos de água põem-se a repetir na memória.....	221
Mas nem mesmo assim uma estrela subiu.....	229
A terra não sonha: floresce.....	232
VIVO COM CERTAS PALAVRAS, ABELHAS DOMÉSTICAS.	239
Do deserto e do rio	239
“As palavras tornaram-se inúteis Nesta manhã que desceu Muito mais leve muito mais clara”	240
“(...) nenhum espaço existe se não for fecundado (...)” ou Anfion chega ao deserto.	250
“Um lance de dados jamais abolirá o acaso.”	267
“Procuro o sopro da palavra que dá vida aos sussurros.”.....	271
“ <i>How to disappear completely</i> ”	283
Vide nota de rodapé número 64	289
“ <i>I talk to God but the sky is empty.</i> ”.....	295
“Não nos vemos se não nos saímos de nós.”	302
É quando a alguma coisa roem tão fundo até o que não tem.	308
O GALHO MAIS ESPESSO DE TODOS, POR ORA	324
REFERÊNCIAS.....	332

A (in) disciplina do discurso

Em *A ordem do discurso* (1970), Michel Foucault reflete sobre as várias possibilidades de exercício do discurso nas sociedades, especialmente sobre sua função controladora, limitadora e avalizadora das regras em diferentes tempos e espaços. Sua concepção de discurso é a de uma rede de signos conectados a outros discursos em um sistema aberto que registra, e também reproduz, e estabelece os valores da sociedade em que se insere, de modo, a perpetuá-los. Não há, todavia, um encadeamento lógico e assertivo de palavras e frases na ordem do discurso, mas algo serviente a uma possível organização funcional em favor da estruturação de certo imaginário social.

Desse modo, o livro é sobre as proposições para que o discurso seja assim ordenado. Para tanto, Foucault inicia com um paradoxo específico de sua tese, em que se analisam os vieses do discurso utilizando-se de um discurso; para depois relativizar os artifícios próprios do discurso que apenas encorpam a ideia de controle feita por ele mesmo; definindo outros artifícios que lhe são externos: a interdição e a separação (relacionados ao direito privilegiado daquele que porta a fala) e a vontade da verdade (quando o discurso é capaz de discernir o verdadeiro do falso).

No meu entendimento, para que o discurso seja integralmente poderoso é preciso que ele despeça ou arquitete esses mecanismos de modo que eles ou sirvam a sua solidez ou não intervenham nela. Sobremaneira, Foucault associa essa estabilidade discursiva a sua ideia de verdade, de possibilidade de verdade, e de *no verdadeiro*, ou seja, àquilo que é aceito por determinada sociedade, tomado como oficial e que atende às estratégias de sua perpetuação, uma espécie de lugar do discurso, sua contextualização; ao passo que a ideia de possibilidade de verdade se refere à não necessária convergência entre o que o discurso quer representar e o que ele de fato exterioriza. Nesse contexto, o foco do discurso não é o seu significado, mas seu significante, quer dizer, aquilo que ele desperta no imaginário de seus espectadores, com o ponto em que essa exteriorização é avultada; há ainda, o fato de que a sociedade que dispõe dos valores propagados e registrados pelo discurso possui suas próprias estratégias para disseminá-los, suas especificidades, convertendo-o em uma “expressão social”. Dessa maneira, por mais inocente que ele nos soe, a elaboração de um discurso é antes de tudo alicerçado no poder e no desejo, e essa é sua máxima nessa *ordem*. A ancoragem no desejo e no poder são, por exemplo, casos do discurso literário e do discurso

acadêmico, e como ambos estão nesta tese, tenham cuidado (ou não), leitores, para que vocês não sejam manipulados pelo meu discurso, este que também *per se* às vezes nem tem mesmo seus compromissos executados com o “mundo administrado” de Andre Breton. Caso disso é a própria elucubração como método de escrita, através da qual me permito não somente afetar minhas discussões com a interferência de paratextos múltiplos, mas também a fazê-lo a luz de uma desierarquização declarada, quando da menção à cultura popular atravessando de maneira muito à vontade outras citações mais clássicas, por exemplo.

É, nessa lacuna, penso, em que me introjeto. Esta tese é um esforço vaidoso de ordenação: a medida que a vaidade reside exatamente na exceção da autonomia do discurso em que o poder e desejo de fala é predominantemente meu, a ordenação funciona como um retorno à premissa mais iminente da humanidade, a de dar nome às coisas, a categorizá-las, pois, não há sequer um livro sobre as coisas desarrumadas, sem que elas também não venham elencadas, essa arrumação que é um conjunto de coisas desarrumadas amontoadas desde um método. A esta altura da vida acadêmica, não há lugar em que eu consiga me abster das cognominações e dos conceitos literários, patologicamente, eu não consigo. Esta tese é a minha doença. Todavia, conforto-me com umas das ideias mais centrais de Michel Serres, no seu livro *Narrativas do Humanismo* (2015) de que nem tudo é conciliável em um novo conceito de “universal”, que mais se refere à extensão que à redução e, assim, quando um discurso mais se abre, se deixa emaranhar em pontas múltiplas e soltas, ele é mais rizomático mesmo, ainda que em seu esforço em deter-se e mais ainda com a vitória da narrativa em detrimento do conceito, em que a primeira se bastou como literatura.

E assim como Foucault ordenou a disciplina e o discurso, eu quero lhes apresentar, leitores, como se deu este trabalho, mas é claro, eu não sou um Foucault e essa experiência não será tão gloriosa. Estruturalmente, esta tese já teve alguns títulos, livros entraram e saíram de seu *corpus*, teve problemas conceituais que, nesse ponto, espero que tenham sido sanados, houve longas citações e longos parágrafos que foram simplesmente suprimidos ou suplantados, o método foi revisto, a incapacidade cognitiva de se dividir o trabalho em capítulos e subcapítulos, contudo, permaneceu; as referências só foram todas organizadas em seu final – o que me deu um trabalho hercúleo e me deixou a mais sábia lição de não repeti-lo, e isso tudo se deveu a um desejo de ordenação inicial, é claro.

Notarão ainda que as partes dedicadas aos livros *Pedra do Sono* e *O engenheiro* são notadamente mais extensas do que as demais, isso porque nas idas e vindas deste projeto, inicialmente, a proposta apenas incluía aquele livro de estreia, quando fui persuadida de que não comporia corpo suficiente para uma tese apenas uma obra, apesar de nele haverem mais poemas que as demais e de já ter reunido uma quantidade expressiva de estudos a seu respeito. A inclusão dos outros livros, *O engenheiro*, *Psicologia da composição* e *O cão sem plumas*, soma, de fato, à execução dessa peça, mas essa discrepância quantitativa só ratifica meu ponto inicial, enfim.

Como o anarquismo não me pareceu inteligente aqui, a organização da desorganização e vice-versa é *o bom encontro* da vez, é na verdade o que virei tratando por (in) disciplina – mas depois lidarei com isso -, primeiro pensei em títulos mais formais e diretos, mas não era eu, depois acreditei que os títulos poderiam ser trechos de meu *corpus*, funcionou bem, mas quis ainda que a seleção daqueles fragmentos não tivessem só a ver com João Cabral, mas comigo também e, por último, cri que se mesclasse aqueles trechos a alguma cartografia do meu próprio discurso, alcançaria a dois artifícios metodológicos: seguir parcialmente a lógica dos paratextos que compuseram o próprio *ethos* cabralino e produzir minhas próprias referências externas ao/no texto dentro da medida do possível. Essas referências por sua vez, são parte de meu método de elucubração e sempre serão anexadas a algum ponto de contato com o dado literário em discussão e, por mais que elas pareçam se destoar da intenção mais central de se dizer sobre esse dado literário, peço-lhes, leitores, que sempre se esforcem em favor de arrancarem dali que elemento é afinado à literatura, e nunca diferente disso.

Fiz ainda outra coisa: falei diretamente com vocês, leitores, isso porque em certa ocasião formalmente acadêmica, fui acusada de não me importar com o meu leitor, pois, houve em meu texto da vez tanto hermetismo que a penetração da recepção era quase impossível. E não é que eu tenha feito muito diferente desta vez, mas achei o método machadiano profícuo e charmoso neste caso. O *modus* e a estratégia são claros, há reflexões idiossincráticas e orientações de leitura (e de não leitura), o objetivo sempre é que vocês se aproximem do texto como se pudessem enxergá-lo pelos meus olhos, pelo meu lugar de discurso para que depois intervenham com seus próprios lugares de discurso, isto é uma afecção, antecipo-lhes.

Antes de outras considerações, preciso discorrer sobre o meu título, já que foi a única denominação a que consegui destacar no rol de todo o corpo deste texto, diferente dos supostos capítulos ou subcapítulos que se amalgamaram de certa forma dentro de um grande bloco de palavras. Os versos “vivo com certas palavras, abelhas domésticas” são do livro *Psicologia da composição* (1947), acredito que nada tenha servido tão bem em minha vida e neste momento e nesta tese, pois sempre experienciei a sensação de coisas a serem ditas, a serem expressadas no papel como uma série de abelhas pinicando, zunindo em minha cabeça, como se os seus ferrões realmente atingissem o meu cérebro. É como se elas estivessem lá, soltas e vacilantes esperando a minha cata, o processo sempre foi muito doloroso, sofrido e inacabado. Esse *bom encontro* me traz à lembrança o episódio “Shiny Happy People” da série americana *Grey’s Anatomy*¹, em sua sexta temporada em 2010, quando a personagem Hayley May chega ao hospital com uma grave crise nervosa e é tida como esquizofrênica, uma vez que já há um histórico de doença na família, alega ouvir vozes e se feriu por conta daquele grande incômodo. No final das contas, o que ela tinha era um buraco microscópico em seu tímpano, por onde ela conseguia ouvir todos os ruídos de dentro de seu corpo, percebidos em sons mesclados e de origem desconhecida que a descontrolavam. O nome da doença era Síndrome de Deiscência de Canal Semicircular Superior, uma SDCSS, enfim, continuemos, quando o *ethos* cabralino resume esse embate em poucos vocábulos que se referem à domesticação de abelhas com as quais vive, nada me pareceu mais iluminado, resumitivo, porém, expansivo, já que do cruzamento desses versos se pariu toda uma tese em que refrear a velocidade das coisas vivas, das abelhas vivas, a proposição de sua redução e extensão para caber é a grande premissa rizomática dessa ordenação.

“Elucubrações” já no título me pareceu também adequado: nem informal, nem formatado demais. Dicionarizado, o termo se refere ao ato ou efeito de elucubrar; trabalho intelectual ou trabalho manual em horas que se deviam dedicar ao repouso; estudo aturado; meditação; reflexão baseada em dados hipotéticos ou imaginários. O termo “elucubrar” vem do latim *elucubro, -are* (trabalhar à noite, trabalhar com luz artificial, de noite); passar as noites estudando; dedicar-se a longos

¹ Este é um drama médico, cujo nome é uma brincadeira com o livro de anatomia de Henry Grey e existe desde o ano de 2005, em 2018, já estará em sua décima quinta temporada e é exibida no Brasil pelo canal *Sony*. E é também a primeira demonstração do que um discurso elucubrado permite. É preciso aceitar que há um vínculo entre um episódio de uma série *pop* e a semântica de versos cabralino, percebem?

trabalhos intelectuais; fazer conjecturas ou especulações sobre algo. Sem mais. A questão é que, por mais que haja vaidade e pretensão em meu *ethos* discursivo para que todas as coisas sejam ordenadas, há na lucidez da prática de elaboração deste texto, a crença de que isso é impossível, isso não passa de elucubração, penso que expansiva, mas ainda elucubração, uma infinita e circular elucubração, pois, há nesse círculo pequenos galhos cuja deflagração se imprevê a cada segundo.

O termo (in) disciplina é o grande ineditismo aqui (ou não, depende do lugar do discurso). Lembro-me de que havia certa resistência sem motivação alardeada em deixar ou não os parênteses no meu vocábulo. Orientada a fazê-lo, busquei depois uma via de ordenação para que justificasse a minha decisão: sempre que parênteses apareceram nos poemas a que analiso nesta tese, eles excederam uma casual intromissão gráfica, pois, apresentaram um valor sintático e semântico que atenderam ao texto da vez; ou destacaram; ou incluíram; ou apartaram informações neste corpo. Assim, essa nomenclatura não é diferente. O prefixo “in” assume exatamente a ideia de dentro e de movimento, o movimento de dentro para fora; quando executado, todavia, sua força consiste em nem eliminar as coisas do dentro, nem criar as coisas todas fora, de modo que elas coadunam em um mesmo espaço-tempo. A marcação dos parênteses, portanto, é a premissa das coisas que estão e não estão concomitantemente, do que se filia a tudo e a ninguém pertence, simultaneamente. Esse tipo de intervenção é o que possibilita que essa (in) disciplina se distinga desta indisciplina (sem parênteses) e seus corolários², por exemplo. De antemão, não é que a ideia aqui tratada nunca o tenha sido, mas teve outros nomes e outros significados no decorrer de algumas histórias, quando na verdade, eram todos (in) disciplinados; e o que não se deu foi o cuidado com suas reais intervenções na ocasião, não se trata pois do “quê”, mas “como” e “quando” se deu a (in) disciplina, sua medida nessa minha ordenação.

² Usualmente, o dicionário traz algumas definições para esse vocábulo: 1 - Situação que ocorre a partir de outras; resultado; 2 - O que resulta dessa situação; consequência; 3 - Verdade que é consequência de outra; 4 - Proposição deduzida a partir de uma outra, anteriormente demonstrada, fazendo com que um conhecimento seja a ela acrescentado e 5 - Ação de continuar um pensamento; ato de prosseguir um raciocínio. E, como ele e suas variações estarão disseminados nesta tese, cabe o esclarecimento da corruptela operada, quando retirei de cada um desses significados uma afinidade que coubesse no corpo do meu texto, na minha significação, sendo assim, todas as vezes que “corolário” surge, ele se refere a um conjunto de manifestações que, linguisticamente são diferentes, mas devotam a um mesmo conceito. Isso poderia ser uma sinonímia, se se limitasse ao corpo da palavra e das relações de semelhança estabelecidas, mas pode ser uma expressão e criar relações paradoxais que, por sua vez, seguram sua semelhança. Um corolário excede a transferência da classe gramatical ou semiótica, o que importa é comungar de um mesmo conceito em comum.

E na pseudo-contramão da ordem (já que se devota a uma ordenação qualquer, apesar de), só agora esclareço a vocês que esta tese abarca quatro de todos os livros de João Cabral de Melo Neto, a saber: *Pedra do Sono* (1942), *O engenheiro* (1943), *Psicologia da composição* (1947) e *O cão sem plumas* (1950), que são as obras dispostas conforme a crítica na primeira fase de produção do poeta, e a partir deste ponto eles serão referenciados só em suas abreviaturas: *Pedra do Sono* (PS), *O engenheiro* (OE), *Psicologia da composição* (PC) e *O cão sem plumas* (OCSP), o motivo não sei ao certo, mas me pareceu mais didático. Também não achei frutífero dedicar parte das forças de meu raciocínio à já tão explorada biografia do poeta pernambucano.

Notem, leitores, que eu poderia ter recortado quaisquer livros, mas optei por esses e esse método é parte de artifício discursivo de ordenação, de uma *expressão pessoal*. Isso porque a grande verdade é que todos nós meio que retiramos o livro de Tobias de nossas bíblias e nos tornamos protestantes (essa referência logo será entendida nos próximos capítulos) e que todos nós vez ou outra corrompemos a cena do crime, como aconteceu, por exemplo, no caso do julgamento de Amanda Knox e seu namorado italiano em favor de que uma história linear e convincente fosse contada.³ Esse tipo de argumento é tão severo que se, por exemplo, entendemos que a própria mente tem um depósito de exceções a nosso discurso linear social e consciente, chamado inconsciente, em que se acumulam todas as vivências e sensações em alguma medida tolhidas por uma ou outra razão, percebemos que a primazia da assertividade de um discurso é mesmo poderosa. Pois, o cerne é reunir disparidades em favor de uma coisa convencional ou sempre buscar o fio de contato entre as coisas as quais conhecemos e as que não conhecemos muito bem, pois, afinal de contas, ninguém é deleuziano.⁴

³ Essa é uma narrativa do “mundo administrado”, em que a jovem britânica Amanda Knox e seu namorado italiano Raffaele Sollecito, inicialmente suspeitos do assassinato de Meredith Kercher em 2005, foram condenados pelo crime, na ocasião, o casal recorreu alegando que a cena do crime havia sido corrompida, de modo que o único elemento que os ligava diretamente ao crime – a suposta existência dos DNAs dos acusados no cabo de uma faca juntamente à existência do DNA da vítima em sua ponta - estava maculada e invalidada. O tribunal acatou e ambos foram liberados como inocentes. Transferindo esse fato à ordem do discurso, o clamor público por um acusado e o desejo de se fazer justiça compuseram a narrativa estabilizada de uma prova incontestável naquele momento: uma faca em que sua ponta de morte trazia o sangue da vítima e seu lugar de empunhamento, o sangue do assassino. Quando a incontestabilidade dessa prova pericial é descaracterizada, tanto o avatar sórdido do casal perfilado pela mídia caiu por terra, como a ideia de um assassino impune e à solta vieram à tona. Na literatura, temos uma história inconvenientemente aberta, na vida, a quebra de expectativa e o caos instaurado.

⁴ Referência a uma entrevista concedida por Suely Rolnik, cujo cerne é o entendimento de que a leitura de Deleuze só é possível quando aplicada às próprias idiosincrasias de que o lê, tendo não um leitor deleuziano, mas um leitor que aplica sua própria leitura de mundo às teorizações de Deleuze.

As relações entre o que chamarei de Grande Poema e o desejo e poder da ordenação do discurso deixaram de ser uma questão quando à certa altura de minha produção percebo que não se trata de onde, nem do que, nem de como, mas de quando, a partir da qual todas as outras questões se desdobram. O Grande Poema é um afeto máximo. Ele não só abarca o espaço-tempo desses poemas, mas é o próprio espaço-tempo. Trata-se, pois, de um infinito particular em que se deflagram todos os poemas de uma só vez e isoladamente, bem como suas relações uns com os outros, entre seus versos e entre cada sintagma desses versos. É o que dá corpo ao *corpus*, é o que o que o movimenta, aviva-o.

No “quando”, tudo sempre esteve lá, mas, o livro só existiu, quando eu o li. O Grande Poema, por exemplo, sempre esteve no corpo do texto, está no corpo do tempo, já que esse é o seu “quando”. Hoje vejo que aqueles livros foram selecionados sempre em favor de algum tipo de afinidade mais complexa, mas sempre inseridos em uma mesma ordem de temporalidade, de algum algoritmo literário qualquer que, ajuntado a uma vontade paradoxal de seu distanciamento, deu-se metodologicamente o afastamento temporal e espacial de meu objeto, para que eu pudesse tratá-lo com mais onisciência, todavia, isso só foi possível porque estive o tempo todo tão *enfocado* nele que meu ponto de vista foi especialmente afetado. Saio desta tese com um vislumbre necessariamente pictórico desses poemas.

Eu sempre busquei essa assiduidade nas minhas elucubrações. Sempre lidei com as bagunças assim, todas elas. Coisas que se repetem, que se aperfeiçoam, que se contradizem, que se expandem, que se paralisam e que se disseminam com uma certa frequência em um tempo e em um espaço, particulares, porém, infinitos. Hoje creio que a metodologia (in) disciplinar é o máximo até onde o desvio vai em favor de uma ordenação, já que esses livros são sobre isso, micro e macroestruturalmente. Há neles um ponto a que sempre retornam e em que sempre se convergem, mesmo na incongruência ou na diversidade, ora, pois, esse conjunto é também uma ordenação. É como se eu pudesse enxergar a sequência de Fibonacci ⁵ para além das aparências e eu passasse a

⁵ É uma sucessão infinita de números que começa com zero ou um e, recorrentemente, aparece em fenômenos da natureza. A teoria foi descrita por Leonardo Fibonacci no final do século doze. Quando essa sequência é convertida em quadrados geometricamente, tem-se uma espiral perfeita e sua proporção áurea, é encontrada na concha dos caramujos, nas presas de marfim dos elefantes, no rabo do camaleão quando contraído, no girassol, na pinha, na *Ilíada* de Homero, no Parthenon e nas Pirâmides, por exemplo. Sugestão de leitura: *Sequência de Fibonacci e o número de ouro*, de Maurício Zahn, e de série: *Touch*, disponível no Netflix, e que conta a história de um menino autista que só

ver que tudo só funciona se dependentemente.

Akai ito é uma lenda de origem chinesa sobre um fio vermelho invisível amarrado pelos deuses ao tornozelo dos mortais, unindo pessoas e fatos que estão predestinados a se encontrarem, e isso independe de espaço e de tempo, mas os transcende. O mito diz que esse fio nunca se parte, ele se estica, se embola, mas nunca se parte. Na cultura japonesa, esse fio está atado no dedo mindinho de casais que são almas gêmeas. O meu discurso – creio - tenha se cumprido (ou ficado aberto mesmo) quando esse Grande Poema é constantemente deflagrado, penso inclusive que esta tese é sobre isso, afinal de contas, a ordenação neste caso só possível pela (in) disciplina, dada no espaço-tempo do Grande Poema.

À determinada altura desses escritos, eu percebi que tomei para mim a pior das pragmáticas de João Cabral poeta, sua obsessão. E embora eu resista às associações de sua literatura com seus dados biográficos, o fato de o poeta revisar suas obras ainda no impresso oficial, fazendo sua reedição, caso necessário o fosse, é de se dar a pensar aqui. Talvez essa compulsão, esse tipo de compulsão, nada mais tenha sido do que um desejo de ordenação, nesse caso, o desejo de que a dicção se secasse tão maximamente que cada vez menos palavras meticulosamente dispostas dissessem tudo sobre um projeto de poesia, ou tentassem dizer, abrindo-se exponencialmente mais a cada investida. A consciência de que esta tese são só elucubrações infinitas – não as que dão conta de todas as mentações, mas as que as abrem, faz com que me seja sempre doído retornar a sua execução, já que ela não está, e nem depois de pronta, estará pronta, é uma espécie de incompetência para mim, uma abertura que sufoca.

Mas, sobre o texto, tenho algumas outras considerações menos deprimentes. Como explicado, incompetiu a mim a elaboração desta tese em capítulos. A permanência nessa incapacidade, todavia, creio tenha se dado à proeminência do Grande Poema, o máximo que fiz para que esses caminhos não se tornassem tão exaustivos foi indicar as retomadas, os saltos, as ordens alternativas de leituras possíveis, assim como, incitar uma ou outra associação fora do texto. Fisicamente,

consegue se expressar através de números.

pareceu-me mesmo impossível desvincular o fio do Grande Poema, ele realmente foi esticado (de livro a livro, de poema a poema) e emaranhado (a conceitos extraliterários) recorrentemente, mas, nada muito megalomaniaco, eu penso.

A primeira parte desta tese vem *dividida* do seguinte modo: há muitas conceituações que me pareceram preliminares, porém, não inéditas, à análise dos textos, mas que se forem lidas a luz da especificidade do discurso que vem sendo ordenado, de repente, recebam uma valoração diferente. Essas divagações vieram seguidas da ordenação da (in) disciplina como teoria de análise e de composição de textos, mas eu gostaria de retomar essa definição apenas em minhas palavras finais, ela aparecerá de forma um pouco rizomática no decorrer da tese e ainda não sei se já estou pronta para sua categorização. Alguns termos foram inventados, outro desvirtuados de seus significados iniciais, houve algumas corruptelas descaradas, estratégias extremamente autossabotadoras de contra-argumentações, e outros termos simplesmente nem mencionados em favor da ordem desta tese, quando a coisa toda que excede ao discurso, as incluímos ou as retiramos, em elaboração do texto, como bons evangélicos perante seus livros de Tobias que somos. Sua segunda parte é de análise dos poemas de fato e, como o fio vem e volta de maneira muito à vontade, será um pouco complexo discernir os quatro livros do poeta. Algumas métricas se repetirão em favor da expressão do *ethos* cabralino e outras surgirão pontualmente, como pedem as suas *personas*. Deparo-me frequentemente com a quantificação de um estilo em favor de sua qualificação, uma estilística quantitativa em dois níveis e em dois exemplos: no efeito estatístico causado pelo ajuntamento de evidências, quando da necessidade de repetição nesses livros; e ao fazê-lo, o faço em repetição e, para lidar com a redução da verve do poeta no decorrer de seus livros; os textos elaborados também se diminuem.

A questão sempre central é a medida de suas (in) disciplinas em favor dessa circularidade maior. Com isso, torna-se claro que o desejo e o poder de ordenação de meu discurso são tão relevantes nesta tese que não são apenas metodológicos ou estruturais, mas semânticos. Chego a pensar que depois de literária, esta tese é isso. Verborragicamente, ordenam-se inconsciências, paratextos, rizomas, surrealismos, cubismos, psicanálises, metapoesias, esquizofrenias morais, *disjecta membra* e o diabo a quatro. Reduzidos e esticados para caber. Fato é que um rol de coisas das mais incategorizáveis noticiadas tiveram de ser ordenadas para atender à vaidade de meu discurso aqui,

de modo que todos esses acontecimentos se serviram à execução da (in) disciplina, a grande ordenadora de todas.

Outro ponto importante é o meu trabalho com a ideia de *ethos* e de *personas* que é o ápice da minha desvinculação com os dados biográficos do poeta da vez e sua literatura. Isso não só por já haver muita fortuna crítica nesse viés, mas também, e especialmente por que, me outorguei a autonomia discursiva de fazê-lo e de declarar o recorrente desacordo que ofereço a esse tipo de linha de pesquisa. Até este ponto – ponto em que só passei à escrita desta introdução depois de todos os livros analisados – ainda não consegui dizer exatamente o que aquela ojeriza quer dizer. Mas, creio, e somente creio, que é uma questão de hierarquia discursiva, ou seja, trata-se de como os artifícios que entornam e com os quais o discurso literário dialoga servem à literatura, e não o contrário.

Por exemplo, a perspectiva dos paratextos são válidos aqui, ao passo que a da psicocrítica e da bioficção, só parcialmente. Isso por que o vislumbre dos caminhos deixados por aqueles (dedicatórias, epígrafes, menções, entre outros) somam à significação do texto. O que eu não quero nunca é dizer que João Cabral, pernambucano, diplomata e pessoa física escreveu esse ou aquele livro sobre a tourada espanhola, por exemplo, por que como pernambucano, diplomata e escritor esteve naquele período na Europa; mas sim, que se percebeu em seu livro a plasticidade passional e intensa do vermelho de uma tourada mortal: o evento externo serviu ao livro e não o contrário; ou ter de enumerar uma série de referências extraliterárias e *metê-las* em João Cabral. Já no caso da psicocrítica, ela predominantemente sobra, uma vez que não me interessa o estado psicológico e biográfico do poeta quando de sua produção, mas, das resultantes frutíferas que nos comunicou em seu livro. Assim como a bioficção, cujo trabalho de corruptela em favor de meu uso se desconfiguraria, pois, já se converteria em outro formato se lhe tirássemos a primazia da narrativa e da individualidade do autor. Junto a isso as ideias de presentificação, de poesia-resistência, de morte do autor, da providência pessoal e da autossuficiência do espaço literário, escolhas estas que também são deflagradas no desejo de ordenação e que estão no elenco de coisas sobre as quais vocês, leitores, já sabem, mas sobre as quais talvez relancem um novo olhar.

Mas, voltemos. Ao lidar com *ethos* e *personas*, eu distingo um projeto poético cujas características

se reforçam no decorrer do Grande Poema das manifestações específicas nos poemas para que essas qualidades se realizem, dito de outra maneira, a expressão do *ethos* é recorrente nos quatro livros, ao passo que suas *personas* são os modos específicos de eles se expressarem. A isso, alguns teóricos chamaram de fases irremediavelmente separadas de cada um dos livros de João Cabral, outros, disseram tratar-se de guinadas, evoluções. A questão é que divergente ou convergentemente, suas *personas* se atrelaram a tal ponto que um mesmo *ethos* sempre as rodeou.

A dificuldade pela formatação capitular desta tese que, ora é a realização de uma frustração pela ordenação, ora é a proeminência do Grande Poema, se deveu a isso também. Pareceu-me forçoso enumerar matematicamente as análises de seu *corpus*, uma vez que no grupo de todos os poemas ou se antecipam ou se contradizem ou se saturam ou se completam ou se disseminam sempre. A sensação de uma grande desvirgulação (ou seja, a ausência de vírgulas) se deve ao fato de essas coisas estarem tão arraigadas que é como se entre seu vai e volta não houvesse respiro.

As guinadas do *ethos* cabralino em *personas* nesses quatro livros são muito óbvias e inadiavelmente inconciliáveis. Porém, não, quando movidas pela (in) disciplina. Isso quer dizer que se a preocupação inicial por uma plasticidade surrealista é finalizada por sua retomada, contudo, moral, ou se a iluminação solar cresce tanto a tão ponto de saturar-se e se queimar no último desses três livros, há sim, uma circularidade. Quando a (in) disciplina é composta do jeito a que veio lhe são assegurados poder e o desejo de seu discurso nesse Grande Poema, uma vez que seus atravessamentos são tão pinicantes que é impossível ignorá-los na ordem. O que eu sugiro/peço, leitores, é que enxerguem com ritmo de Bernardo, a lesma de Manoel de Barros ⁶, o exato ponto em que a plasticidade surrealista se converte em surrealismo moral e que se interpelem moralmente como o Capibaribe e o homem-caranguejo se tornam um só, questionem-se quando, e não como, isso se dá. Procurem ainda a exata convergência no tempo-espço dos poemas, em que a barriga de lagartixa se dissipará e o sol cada vez mais se torrá a pino. O vislumbre dessa sequência de Fibonacci na literatura é necessário para que minha ordenação se cumpra (ou não se cumpra, ou se expanda, ou se exploda). Leiam esta tese com esses olhos, leitores, caso o contrário, essa máxima se minguará e tudo terá se despedaçado.

⁶ Bernardo é um personagem cuja frequência é recorrente nos poemas do telúrico Manoel de Barros. Há uma vinculação extraliterária dessa figura à composição biográfica do poeta, mas disso não tratarei nesta tese. É necessário que de Bernardo retiremos a imagem da ruminação, da delicadeza e da relevância do rastro deixado na lida com esta tese.

TU TENS PRESSA DE ENVELHECER, E O LIVRO ANDA DEVAGAR.⁷

Das pulsões

No capítulo “O delírio”, do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), sob a *persona* de Brás Cubas, Machado de Assis escreve:

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos. (ASSIS, 1881/2016, p.33)

A peculiaridade da técnica narrativa machadiana, em que seus personagens e narradores tratam diretamente com seus leitores a respeito dos caminhos de construção de seu texto enquanto ele está sendo construído, a partir de uma falsa subjugação de seus escritos e com que, ironicamente, alcança aquilo que ele convenceu não querer alcançar, é em que me inspiro para dizer o que tenho a dizer sobre a primeira parte desta tese: Vão direto à segunda parte, pois não há nenhum conteúdo indispensável nessas primeiras linhas, eu prometo. Porém, nesse caso, não se trata de protodepreciação, e como não sou Machado de Assis, o fato procede. Nesses textos acadêmicos em que um preâmbulo se estende naturalmente, as contextualizações do que realmente importa também se prolongam. E se vocês chegaram a esta tese, quer dizer que não há nada neste ponto além das coisas com as quais já estejam familiarizados, leitores.

O objeto desta tese é literário e sempre o será. Seu *corpus* são os livros (em siglas): PS (1942), OE (1943), PC (1945) e OCSP (1950). O que há nesta parte é uma série de esforços de conceituação atravessados por referências várias que, quando vocês pensarem que o objeto literário estará

⁷ Este é um fragmento do capítulo “O senão do livro”, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, em que o narrador artificialmente *denigre* o seu livro, mas atribui a culpa desse fracasso ao leitor, pois, ao passo que sua produção é naturalmente lenta e vacilante, seu leitor não o é, uma vez que anseia por respostas e revelações com certa celeridade, daí essa discrepância. O trecho me serve aqui exatamente para ilustrar que nesta tese, mas especialmente neste protocapítulo, a pressa em se obter respostas realmente de nada valerá.

impedido de voltar à tona, ele voltará, ele sempre voltará. E, sinceramente, raros são os momentos em que algum ineditismo é posto em discussão. Por isso, e para que sua leitura seja diminuída de um grande enfado, já lhes antecipo: aqui mesmo, nesta mesma página, já há uma discussão sobre a definição do termo “disciplina” para Foucault, Deleuze e Bauman, ou seja, não precisam ler isso, acredito que vocês já dominem suas máximas.

Defino, entre idas e vindas, a (in) disciplina, e nesse caso, de fato, preciso de que leiam, mas é pouca coisa, eu asseguro. Já a subparte “O céu e a terra passarão, mas suas palavras não passarão” tem lá os seus momentos, talvez valha a leitura, pois, há nela algumas referências um pouco interessantes para que se definisse o lugar de que falo para lidar com a literatura e com os aspectos que entornam a aplicação da (in) disciplina nesse *corpus*. Eventualmente, tratarei da ideia do acaso como “providência pessoal” e do *amor fati* para Nietzsche, da ideia da presentificação, da poesia-resistência, do estranhamento, da autossuficiência e dos valores negativos para Blanchot, da morte do autor para Barthes e da afecção para Spinoza. Provavelmente, trarei algumas ocasiões que se contrapuseram conceitualmente ao que falo, mas essa é uma técnica de contra-argumentação, em que recorro a um ou outro conceito que vai de encontro aos meus, mas em favor da minha tese. E não é que vocês já não saibam dessas coisas à exaustão, mas, de repente, ainda não saibam como pode ser aplicado junto ao conceito da (in) disciplina. Em seguida, a Geração de 45 será recortada só por formalidade (só por educação mesmo), depois, tratarei da definição da poesia moderna e do afã por comunicar-se em João Cabral. Depois ainda, algumas especificidades da poesia cabralina também aparecerão, julguem vocês leitores, se a leitura é produtiva ou não, pois, essa última subparte é relativamente criativa, lá já se vislumbram certas métricas dos poemas analisados, penso que a leitura não desperdice tanto o seu tempo. Mas, caso julguem por bem, nem queiram perder muito tempo, vão direto à página noventa e oito

Como era a disciplina antes da (in) disciplina.

Para toda (in) disciplina, concomitantemente, decerto, veio a disciplina. No caso desta tese, a (in) disciplina acontece em “plataformas” mais ou menos disciplinares, no sentido corriqueiro da palavra, já que é possível estabelecermos uma organização em suas manifestações: a poesia moderna, o modernismo, a modernidade, entre outras coisas, mas que no final se convergem em

uma grande disciplina só: certo *modus* moderno. Nesse “espaço” de viabilização da poesia de João Cabral de Melo Neto, alguns deslocamentos são operados e é com eles que lido.

Toda forma de dominação do sujeito, de organização de espaços e de elaboração do ser humano como almejavél pelo poder disciplinar, em favor de sua manipulação facilitada e usos para fins mais pragmáticos é da ordem da disciplina para Michel Foucault. Por exemplo, a formatação do espaço e do tempo, duas dinâmicas que atravessam os cotidianos da história, requer disciplina que, por sua vez, acarreta a vigilância e a punição em forma de espaços disciplinarmente dispostos e ocupados pelo indivíduo dentro da sociedade. Carteiras enfileiradas nas salas de aula como demarcadores da instância escolar e sob o julgo da vigilância; bem como a divisão de seu tempo: tempo de estudar, recrear, alimentar-se e sofrer punições. As leis são mecanismos legais de atuação da disciplina. Seu propósito é o de regulamentar, organizar, punir, definir o comportamento e o bom funcionamento da sociedade em que se circunscreve.

Foucault aponta para o fato de que a relação entre homem e os mecanismos da disciplina é inevitável. Culturalmente inculcado, o comportamento especulativo, vigilante, imitativo e punitivo de nossos olhares sobre o outro, e desde o outro sobre nós, faz parte do modo como que lidamos dentro do grande jogo da disciplina e do vigiar para punir. O poder, em Foucault, não é palpável, mas sim as práticas manifestas de relações desse poder que, por sua vez, fazem com que a disciplina funcione atrelada à ordem e ao controle que é exercido pelas chamadas *sociedades disciplinares*:

(...) os mecanismos do poder nunca foram estudados na história. Estudaram-se as pessoas que detiveram o poder. [...] o poder em suas estratégias, ao mesmo tempo gerais e sutis, em seus mecanismos, nunca foi estudado (FOUCAULT, 1987, p. 80).

O corpo que é minguido, transformado, subjugado e controlado pelas práticas de poder manifestadas nas sociedades disciplinares é para onde se lança o olhar de Foucault. O que pode um corpo tolhido? Em *Vigiar e Punir* (1987), o filósofo chega ao sistema de poder manifesto pelas práticas disciplinares na sociedade moderna, parte dos séculos XVII e XVIII, quando as disciplinas teriam alcançado seu ápice, na forma de prisões, escolas e hospitais, por exemplo, tendo a submissão pretendida se instaurado nos corpos dos indivíduos ali incluídos, dada a convicção de que estavam sob vigilância constante, e o que Foucault chama de *poder microfísico* se deu

mediante a continuidade daquela vigilância.

A percepção de que o indivíduo é controlado dentro do espaço e tempo em que se insere requereu igual atenção de Foucault. Se os corpos são dispostos no espaço de determinada maneira, é daquele modo que o indivíduo se localizará como sujeito, bem como as funções por ele exercidas e as características a ele limitadas. A prevalência e a manutenção das hierarquias, a prevenção contra motins ou contra grupos formados indiscriminadamente; de maneira a contabilizar ausências e frequências com mais assertividade, a delegar tarefas e acompanhar seu cumprimento ou não, são todas resultantes do princípio da ordem preestabelecida, em uma sociedade disciplinar, em que os sujeitos são hierarquicamente demarcados e controlados. Já na perspectiva do controle no tempo, sua quantificação não apenas avalia o desempenho e o nível de aproveitamento com que o indivíduo lida com suas obrigações, mas contabiliza as atividades dispensáveis e não dispensáveis para a prática produtiva dentro sociedade disciplinar.

Em 1992, em “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”, do livro *Conversações*, o teórico Gilles Deleuze formula uma teoria a respeito do que ele chama de nova ordem social, a *sociedade de controle* que teria suplantado, desde meados finais do século XX, a sociedade disciplinar. Com o fim da Segunda Grande Guerra, forças em favor daquela nova ordem surgem na sociedade de então, por conta das mudanças capitalistas e tecnológicas pelo mundo. Usar das novas tecnologias como instrumentos do controle social é a forma mais basililar de se exercer o poder na sociedade moderna. Para Deleuze, o aprimoramento dos mecanismos de vigilância está diretamente vinculado ao aprimoramento tecnológico, em que se permitiu que seu caráter estritamente institucional acedesse ao de uma vigilância mais abrangente e rápida.

Assim, pensar a *sociedade de controle* de Deleuze como uma evolução ou superação da *sociedade disciplinar* de Foucault, é possível, dada a extensão dos mecanismos da vigilância de sua esfera apenas local, fechada e pessoal passada a todas as áreas da vida social, pública. Ao passo que o poder disciplinador se personificava no interior das instituições das sociedades disciplinares, em favor da instauração da disciplina, bem como o de um paradigma rotineiro de comportamento; em Deleuze, o controle deixa de ser restrito e se torna supralocal, o poder está em todos os lugares, é virtual, mas igualmente potente. O exercício do controle, utilizando-se da rede de comunicação

mundial – a *web*, como instrumento de subordinação ideológica é mais eficaz, uma vez que dá uma falsa sensação aos indivíduos de que sua ação é imprescindível, vital; de modo que sua interiorização é tão intrínseca que, o controle e a organização da vida social do indivíduo são cedidos passivamente aos cuidados do chamado *biopoder*.

Zygmunt Bauman denomina *superpanóptico*, a ação da *web* como instrumento de controle, dada a sua onipotência em todo espaço cibernético, o ciberespaço. Ou seja, uma versão mais abarcadora e menos evidente do *Panóptico*⁸ da sociedade disciplinar. Autor de *Modernidade Líquida* (2000), o sociólogo Zygmunt Bauman, em entrevista concedida ao jornal *El País* em 2016 quando perguntado sobre a percepção que alguns têm das redes sociais na Internet mais como o novo ópio do povo e menos como um instrumento de revolução, responde:

A questão da identidade foi transformada de algo preestabelecido em uma tarefa: você tem que criar a sua própria comunidade. Mas não se cria uma comunidade, você tem uma ou não; o que as redes sociais podem gerar é um substituto. A diferença entre a comunidade e a rede é que você pertence à comunidade, mas a rede pertence a você. É possível adicionar e deletar amigos, e controlar as pessoas com quem você se relaciona. Isso faz com que os indivíduos se sintam um pouco melhor, porque a solidão é a grande ameaça nesses tempos individualistas. Mas, nas redes, é tão fácil adicionar e deletar amigos que as habilidades sociais não são necessárias. Elas são desenvolvidas na rua, ou no trabalho, ao encontrar gente com quem se precisa ter uma interação razoável. Aí você tem que enfrentar as dificuldades, se envolver em um diálogo. O Papa Francisco, que é um grande homem, ao ser eleito, deu sua primeira entrevista a Eugenio Scalfari, um jornalista italiano que é um ateu autoproclamado. Foi um sinal: o diálogo real não é falar com gente que pensa igual a você. As redes sociais não ensinam a dialogar porque é muito fácil evitar a controvérsia. Muita gente as usa não para unir, não para ampliar seus horizontes, mas ao contrário, para se fechar no que eu chamo de zonas de conforto, onde o único som que escutam é o eco de suas próprias vozes, onde o único que veem são os reflexos de suas próprias caras. As redes são muito úteis, oferecem serviços muito prazerosos, mas são uma armadilha. (BAUMAN, Zygmunt. Entrevista concedida ao Jornal *El País*, 2016)

⁸ Michel Foucault define Panóptico como forma de “(...) assegurar uma vigilância que fosse ao mesmo tempo global e individualizante separando cuidadosamente os indivíduos que deviam ser vigiados.” (FOUCAULT, 2004 a, p.216). Com estrutura circular, modelo voltado para a observação sistemática dos corpos, uma torre de vigia central e janelas que se abriam internamente, de modo que quem estava dentro não via quem estava fora; o Panóptico era cercado de celas, amplamente visíveis a partir do observatório e onde fica o indivíduo a ser vigiado. Na torre central, podia haver um vigia ou não, o mais relevante é que a pessoa observada não sabia se havia ou não alguém ali, somente aquela sensação de vigilância já era o suficiente para discipliná-lo. Até o início do século XX, O panóptico representou o modelo de poder exercido, a partir da disciplina e do adestramento espontâneo do sujeito sobre quem agia.

A opinião de Bauman sobre essas coisas é mais pessimista do que eu pretendia, mas sua menção é fundamental. A quantidade de conhecimentos aglutinada pelas sociedades, bem como a qualidade de sua capacidade de uso das informações estão fortemente vinculadas às estratégias de poder e de controle que são traçadas em favor da manutenção dessa nova sociedade. Assim, se na sociedade disciplinar de outrora o comando social era construído mediante uma rede complexa e difusa de dispositivos capazes de regulamentar os hábitos e aperfeiçoar as práticas mais produtivas; a sociedade de controle, os instrumentos de controle são distribuídos pelos corpos e cérebros das pessoas. De uma sociedade a outra, muros físicos caem e o controle se dissolve em todos os lugares e tempos. Aqui, em vez de grilhões observadores descarados, dá-se lugar ao controle que não se pega ou se define, mas se aceita como parte impreterível das relações sociais perpassadas pela disciplina e pelo controle.

Para Foucault, a *disciplina* controla os corpos, com dois propósitos principais: a) a multiplicação de sua potência pragmática e b) a diminuição de sua capacidade de resistir politicamente. Há, ainda, dois sentidos por que responde: a disciplina é uma modalidade de saber, uma vertente do conhecimento que é formado e justificado por leis que lhe sejam específicas, e é também algo segregador, ordenador e classificador das coisas, o que homogeneiza o que antes estava disperso, em favor de que o mesmo mecanismo normatizador então vigente a tudo controle. A ação de suas coerções sobre os corpos se viabiliza por cinco meios: a) disposição dos indivíduos no espaço; b) controle não apenas do fim, mas dos meios; c) vigilância hierárquica; d) sanção/punição normalizadora e, e) realização do exame.

Com isso, o indivíduo não somente se vulnerabiliza ao controle aplicado sobre ele, mas faz com que ele mesmo se torne fiscal de si e do outro. Fabricado na e pela disciplina, o indivíduo é o objeto de aproveitamento extremo intencionado por esse tipo de poder disciplinar, em que o corpo se confundiria com uma máquina. Ao pensarmos, por exemplo, na figura do soldado envolto em suas atividades militares, conseguiremos visualizar exatamente de que se trata a proposição de Foucault com relação à ideia de disciplina. De sua simbologia do século XVII ao XVIII, o soldado passa a significar pelo corpo que o identifica, ao longe, é possível percebê-lo em sua condição, já que seu corpo funciona como um brasão de força e rigidez militar, seus gestos advêm da chamada *retórica corporal da honra*. Já no século XVIII, o soldado passou a *status* de “coisa fabricada”, de

que as arestas foram aparadas pelo controle e a disciplina, até que de um corpo inicialmente inapto surgisse a máquina pragmática. São dois séculos intervalados pela mudança de perspectiva lançada sob a mesma figura, a primeira dada desde mecanismos disciplinares não instaurados e a segunda desde a autoridade do poder disciplinar.

Segundo Foucault, “(...) em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 1987, p.126). O homem, como alvo mais imediato do poder, escreve em seu corpo a tarefa de tê-lo submetido às características de dominação e de submissão, por meio da disciplina e em favor de seu aperfeiçoamento. A disciplina, assim, está amplamente circunscrita no cotidiano social a partir de sua inserção nos menores detalhes de cada corpo, sua ação é continuada e difundida.

A disciplina não deverá ser confundida com a opressão destruidora, uma vez que sua função não é a de dilaceramento do corpo, mas de suas sucessivas transformações e adaptações em favor de seu melhor desempenho. Para Foucault, o poder disciplinar exerce sobre os corpos, sua capacidade de torná-los produtivos, viáveis; para tanto, encaminhá-los e orientá-los a partir de um conjunto unificado de condutas e regras que para todos valha e a todos aperfeiçoe. Trata-se de uma série de procedimentos que não apenas torne as habilidades naturais dos corpos aumentadas ou que aprofunde seu plano de sujeição, mas alinhe e harmonize a relação entre maior obediência e mais utilidade; para Foucault, são “(...) métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 1987, p. 126).⁹

A atuação da disciplina é *sorradeira*, calculada. A disciplina não é coercitiva, mas convincente. Assim, a sociedade capitalista só é possível, uma vez que a distribuição dos corpos e do controle das atividades que lhe são atribuídas existe e é proveniente do poder disciplinar manifesto. A tentativa pela ordem, pela lógica, pela sequência de saberes, tempos e acontecimentos é

⁹ A produtividade pretendida pela disciplina se contraporia, por exemplo, à caracterização da poesia no “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) – ou menos” (1982), em que o poeta Manoel de Barros define: “a poesia é uma armação de objetos lúdicos com emprego de palavras, imagens, cores e sons, geralmente feito por crianças, loucos e bêbados.” (BARROS, 1982, p.43)

estabelecida por meio do envolvimento com os mecanismos de poderio. Assim, se, para Foucault, o corpo é objeto e instrumento de manipulação do poder e precisa ser disciplinado, controlado para que seja produtivo e assim se preveja; logo, a valia do corpo disciplinado é diretamente proporcional a sua atuação pragmática, lucrativa, próspera; mas, é também, ao mesmo tempo, condicionada a sua capacidade de esse mesmo corpo ser alvejado pela disciplina, ser seu fruto; para Foucault, “o indivíduo é sem dúvida o átomo fictício de uma representação ideológica da sociedade; mas é também uma realidade fabricada por essa tecnologia específica de poder que se chama disciplina” (FOUCAULT, 1987, p. 172).

O que pode um corpo disciplinado? O que pode um corpo tão intrinsecamente arraigado à disciplina que, se dela se desvincula, inexistente? Mas, se a ela cede, se míngua, dadas tantas adaptações, afasta-se incalculavelmente de seu cerne inicial? Considerando que o *status* dos mecanismos que controlam as relações de poder entre os corpos é variável, maleável; o aprisionamento pelas determinações impostas não é eterno ou irrevogável. Se nenhum poder é permanente, em que lacunas deixadas por ele, a mutabilidade se insere? Por onde se vão, em vez de submissão, adaptação e docilidade; a libertação do corpo na própria disciplina? Corpos libertos em suas dinâmicas de resistência a. Sublimação pela literatura: o que pode um corpo? E o que tem a ver isso de disciplina com nosso objeto de estudo? Mas, sobre esses enviesamentos os leitores já foram alertados, voltem à página doze e *joguem outra vez*. Fato é que me foi inevitável falar da disciplina aos olhos de Foucault, Deleuze e Bauman, para que eu definisse a *teoria nova* da (in) disciplina, àquilo a que cognomino como *modus* e *modus* atrelável e averiguável à poesia de João Cabral e à construção do *ethos* cabralino e de suas *personas*.

Quando apercebemos da disciplina aquilo que é uniforme, controlador e vigiador desde um conjunto mais ou menos organizado de leis e princípios; enquadrados nesse rol tanto o enfileiramento de pessoas quanto o jeito como que as matérias escolares são divididas, por exemplo; disciplinas em seu sentido lato; as literaturas, as matemáticas, as geografias e as histórias ainda se subdividiriam em outros conteúdos criteriosamente seccionados. Literatura, poesia, modernidade e modernismo, nesse caso, seriam nossas disciplinas e é de seu cerne de que partiremos em busca de elucubrações inadiáveis.

Indisciplinados e (in) disciplinados

“Eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome.”¹⁰

Em linguagem do dia a dia, quando associamos palavras e coisas, indisciplina é palavra indesejada, pois, seu significado remete à desobediência, à insubordinação e se opõe aos princípios da conduta reta da disciplina, da ordem racional preestabelecida, desencadeando em bagunça, desordem, destruição deliberada e despropositada. Todavia, a (in) disciplina, essa mesma cujo prefixo está entre parênteses é da ordem dos estremecimentos mesmo. Daquilo que se desloca de seu senso comum e não meramente se justapõe aos modelos já estipulados, mas deles insurge expansivamente, assim, não se trata de destruição gratuita ou inconsequente desautorização da força de um discurso estruturado. (In) disciplinar-se só é concernente àquele que atravessa e se deixa atravessar indefinidamente e disso retira suas vontades criadoras de potência.

Mas o que pode um prefixo? O que pode essa marcação gráfica no texto? Não apenas um elemento localizado imediatamente antes do radical da palavra sem dela, contudo, depender; mas o prefixo, quando acrescentado a determinadas palavras, não é só da ordem das morfologias, mas da semântica, uma vez que o processo origina uma nova palavra e significação. “In”, e suas variantes, ressignificará a palavra a que se agrega ou com valor semântico de *privação ou de negação* ou *daquilo que se movimenta para dentro, dentro*. Parece-nos, então que o prefixo pode tudo o que diz respeito a *reviravoltar* uma significação outrora consolidada, por exemplo, inconsciente não é subconsciente que, por sua vez, não é pré-consciente – pelo menos para Freud. Inconsciente é termo complexo da teoria da psicanálise que define um composto psíquico de natureza pouco revelada. Para mim, ao pé da letra, “uma consciência para dentro”, lugar insondável de movimentos impalpáveis, e nisso se aproxima dessa minha teoria. A necessidade dos parênteses, contudo, deveu-se mais à possibilidade de bilocação do termo, ou seja, inscrever-se em um espaço sem que necessariamente ele precise ser eliminado. No texto “Jovens Pesquisadores”, em *Rumor da Língua* (2004), Roland Barthes define:

(...) o interdisciplinar de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já

¹⁰ Trecho do livro *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa.

constituídas das quais, na realidade, nenhuma consente em abandonar-se. Para fazer interdisciplinaridade, não basta tomar um “assunto” (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O Texto é, creio, eu, um desses objetos. (BARTHES, 2004, p.99).

Na (in) disciplina, o movimento vem de dentro para fora e carece de uma certa precisão, de um certo diferencial. De Maurice Blanchot, recorrentemente, aproveitarei não somente a virulência como que as coisas são dispostas, mas também a busca desenfreada do que não se sabe e não se mede e tampouco se tenciona de fato encontrar. A virulência dionisíaca precisa ser drástica? O que vale um corpo se destruído? Os procedimentos (in) disciplinados seriam impreterivelmente avassaladores? Ou há um equívoco em sua definição? Indisciplina [substantivo feminino]; ausência de disciplina, sem disciplina, com desobediência, insubordinação. Comportamento que se opõe aos princípios da disciplina, desordem ou bagunça. b) [jurídico]: ação de violar as regras ou ordens que foram determinadas pelo empregador. É o que, define o dicionário, e é a que estamos corriqueira e pejorativamente habituados a associarmos o termo. Mas, quem disse que a literatura é da ordem do corriqueiro, do hábito ou do amornamento. O que pode um corpo (in) disciplinado? Comer e deixar-se ser comido. Uma antropofagia recíproca, expansiva. Uma afecção aos mesmos moldes.

Estar no cerne do olho do furacão, deixar-se sacolejar por ele, ser dele douto conhecedor e dele ascender com uma criação que não necessariamente o cesse ou o corroa integralmente e também não se descansa na calma das marolas, mas o reaviva potente, essa é a (in) disciplina das grandes. A pluralidade de sentidos do texto literário de que vez ou outra cuidarei em Blanchot, já aparece de grande valia aqui: Será que, até para ser indisciplinado em seu sentido torpe e limitado; é preciso primeiro ser (in) disciplinado em seu sentido *novo*? Dito de outra maneira, para subverter a ordem indiscriminadamente não é também preciso que conheça de seus mecanismos e que nela esteja inserido?

Tudo tem nome, às vezes até mais de um: destoados, estranhos, insubmissos, assim como muito se usou indisciplinado no sentido de (in)disciplinado. Quando percebo que minha teoria tem nome, dei-me conta que a história vem repleta de (in) disciplinados. Por exemplo, já chamei Clarice Lispector de destoada com sua literatura infantil destoante. Na ocasião, Antonio Candido chama

de “nova narrativa” sua literatura, referindo-se menos à mediocridade com as suas histórias são narradas e mais ao trabalho artístico empenhado em torno de seus temas, de modo a alçar acontecimentos banais a especulações mais reflexivas na maioria de suas ocorrências. Assim, para uma superfície previsivelmente insossa, há uma movimentação sísmica muito mais profunda.

Os livros didaticamente dispostos no rol das literaturas infantis de Clarice Lispector configuraram o tal do destoamento, já que a escritora nem se desvinculou fatalmente de sua verve literária tradicional, nem se adaptou irremediável e burramente ao gênero em questão em todos os seus cacoetes e, ainda, dirigiu-se a uma tendência que se desvirtuou não apenas do que ela se habituara no período, mas do que se produzira então na multivalente modernidade dentro do modernismo brasileiro. Para Nilson Fernandes Dinis, em *Perto do coração criança: uma leitura da infância nos textos de Clarice Lispector* (2001):

(...) produzir a todo o momento um estado de estranhamento, quebrar o sentido normal das coisas. Operar com novos sentidos, um convite ao mundo do não lógico e do contraditório através do jogo de oposições. Manipular ludicamente os sentidos e por fim, a própria linguagem. Quebrar a monotonia do cotidiano e transgredir as regras normais do agir, do pensar e do falar produzindo assim infinitas possibilidades de pensar- sentir-dizer o mundo (DINIS, 2001, p.34).

Três movimentos daquilo a que ainda não chamava de (in) disciplina me pareceram o suficiente para crê-lo e ressuscitá-lo por aqui: criou-se uma nova linguagem, um novo tema e uma nova forma naquelas literaturas. Mas, isso é só um exemplo.¹¹ Já outra vez chamei de literaturas que escapolem e incontornáveis a produção de Nietzsche, mas também era (in) disciplina. Nesse caso, o filólogo e filósofo propositivo Friedrich Nietzsche corroe o centro de seus estudos primeiros, e dele se fez o maior conhecedor, e que destituiu a significação daquilo que seria o alicerce sustentado por toda a história grega e ocidental, no que toca às propriedades da tragédia e seus desdobramentos, repensando sua dimensão e a convertendo em favor de um tempo próprio e correspondente à modernidade. A supervalorização dos preceitos clássicos, cuja continuidade atuaria como meio pelo qual a Alemanha alcançaria uma superioridade identitária artística

¹¹ Caso estejam curiosos, leitores, a minha dissertação de mestrado intitulada “Do destoante aos destoados: os deslocados. A literatura infantil de Clarice Lispector” está disponível para leitura em <https://drive.google.com/drive/folders/0B4KHJZdLA9QAbUlkdklxT09ZN0U>.

inquestionável traz em seu cerne princípios contemplados pela filosofia propositiva de Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (1872/1992). Todavia, o filósofo é menos reproduzidor das relações praticadas entre eles e do modo como chegam à modernidade e mais voltado para o deslocamento da ideia da *tragédia* da antiguidade grega para a contemporaneidade alemã do século XIX, em favor da reconsideração do mundo moderno e da obra de arte moderna.

Em *O discurso filosófico da modernidade* (2002), Jürgen Habermas apreende o conceito de modernidade desde a perspectiva sociológica, em que cuidará da modernidade sociológica; e a perspectiva filosófica, em que apresentará a modernidade cultural, amplamente estudada por Hegel, de quem surgirão três posicionamentos diferentes: os hegelianos de esquerda, os hegelianos de direita e Friedrich Nietzsche – de outro modo são as mesmas três viabilidades propostas inicialmente. Em linhas gerais, Habermas trata da modernização social como procedimento que separou a economia do poder. Mas, é na modernidade cultural, com sua perspectiva filosófica, que desde Hegel alguns problemas e possíveis soluções vêm sendo especulados.

Para Habermas, a modernidade não se limitaria a uma “estreia” cronológica, mas operaria um rompimento com a então tradição medieval. A ideia de certificação consistiria então em legitimar-se perante o vigente e justificar a cisão, afirmando-se. E esse já teria sido o primeiro grande problema em lidar com a modernidade a partir do viés filosófico e de seu entendimento como conceito. Para tanto, Hegel propusera a subjetividade como marcador da era moderna e como fortemente arraigada nos eventos históricos da Reforma Protestante, a Revolução Francesa e o Iluminismo, que são recorrentemente mencionados por Habermas em *O discurso filosófico da modernidade* (2002).

No caso da Reforma Protestante, a negação da tradição e a afirmação da autonomia do sujeito consistem no acesso ao divino sem intervenção religiosa; já a Revolução Francesa, validou o sujeito da garantia de sua liberdade como princípio fundamental declarado, ao passo que o Iluminismo recorta a cultura em três enunciados: ciência, moral e arte. Na ciência, o homem está livre para conhecer as leis naturais; a moral se constrói a partir da racionalidade do homem e sua capacidade de discernimento do que lhe é válido do que não o é; todavia, o bem-estar pessoal deverá ser consoante ao bem-estar coletivo, social; já a arte se torna uma forma de vida proveniente

da autorrealização expressiva do homem, a exemplo do romantismo. A essa cisão, detidamente, Hegel chamou de modernidade cultural e a percebeu como a divisão de uma realidade em conflito, fora da razão, em que a promoção de sua reconciliação seria necessária para o filósofo de Frankfurt. Hegel sugere sua reaproximação em três situações: a) por meio dos passados gloriosos, como forma de projetar o futuro, reafirmando a tradição; mas que falha devido à especificidade da modernidade: a economia capitalista; b) a arte como criadora de uma nova mitologia a ser compartilhada por todos, mas, recai na “utopia estética” e pouco pragmática; a exemplo do romantismo e c) a reconciliação por meio do Espírito Absoluto.

Em vez de pensar a realidade como mônadas, Hegel cria no Espírito Absoluto, em que nada era desconexo e que uma parte só significava, se vista como integrante do todo. Para o padre jesuíta Frederick Charles Copleston, no volume I de *A História da Filosofia* (1946-1974):

Pode-se expressar tudo isto da seguinte maneira. Hegel concorda com Aristóteles que Deus é Pensamento auto-pensante, e que este Pensamento auto-pensante é o *Telos* ou fim que atrai o mundo com sua causa final. No entanto, ao passo que o Pensamento auto-pensante de Aristóteles é, por assim dizer, uma autoconsciência já constituída que não depende do mundo, o Pensamento auto-pensante de Hegel não é uma realidade transcendente, mas, pelo contrário, o conhecimento que o universo tem de si próprio. Todo o processo da realidade é um movimento teleológico rumo à realização do Pensamento auto-pensante; e neste sentido o Pensamento que pensa em si mesmo é o *Telos* ou fim do universo. Mas ele é um fim que é iminente dentro do processo. (...) Em Aristóteles, eu diria, Deus ou o Absoluto já é um filósofo grego glorificado que tem se isolado completamente dos outros, pensando exclusivamente em suas próprias ideias. Em Hegel, Deus ou o Absoluto é o próprio universo. (COPLESTON, 1963, p. 209) [Tradução livre]

Assim, o Espírito Absoluto para Hegel é o Deus de Aristóteles, mas, definitivamente incrustado na criação e na realização do universo, são os desdobramentos do mundo enquanto isso acontece, é autoconsciente na razão humana. E é a partir desse Espírito Absoluto que Hegel defenderá a reconciliação da modernidade e, com isso, a história nunca foi tão incluída na filosofia hegeliana, para o filósofo, “(...) a história do mundo é a manifestação do Divino, o absoluto desenvolvimento do Espírito Absoluto em suas formas mais elevadas.” (HEGEL *apud* HABERMAS, 2002, p.103). De modo que os períodos históricos são os próprios desdobramentos do Espírito Absoluto, em que a liberdade é o principal objetivo que os anima, e se para Hegel, a liberdade só se realiza no Estado, logo, o Espírito Absoluto só se permite no Estado que, por sua vez, será pensado como a vontade

de Deus como espírito presente que se manifesta na formação e na organização do universo. Assim, o Estado será a premissa reconciliadora da modernidade então fraturada. Em outros termos, a dinâmica sincrônica e diacrônica da vida em si é o que se considera na reconciliação entre a modernidade e o que lhe antecedeu, bem como com o tempo que lhe sucede.

Depois de Hegel, vieram seus pós-hegelianos que só existiram, uma vez apontadas as inconsistências e insatisfações com relação às propostas de Hegel para a modernidade cindida. No caso dos que continuam com o discurso filosófico de Hegel, todos entendem que o rompimento se deu por conta do princípio da subjetividade na modernidade, mas, há os de direita e os de esquerda, sendo que os primeiros preferem a razão que reafirme as tradições passadas para se certificar e os últimos se voltam para praticidade e a necessidade de se usar a razão em favor da revolução. Para Habermas, há lacunas nos dois pontos: quando os pós-hegelianos esquerdistas entendem a tomada de consciência dos trabalhadores, através do seu trabalho, da interceptação capitalista e com isso, partem para a revolução em busca do que lhes foi usurpado; a perspectiva se limita, já que apenas subjuga a reconciliação por meio da relação entre o sujeito que trabalha e a realidade instrumental proveniente da produção, tornando insuficiente essa relação, em que não há intersubjetividade. Já os pós-hegelianos direitistas se reduziram, para Habermas, à razão alcançada somente se reconfirmada a tradição passada, sua rememoração.

Todavia, o discurso filosófico da modernidade encontra em Nietzsche a terceira margem do rio. Quando filósofo, ele elabora um novo conceito de razão, divergente da razão subjetivista com que se vinha pelejando. Para Nietzsche, se a revitalização do esclarecimento histórico de Hegel apenas alimenta as cisões da modernidade, sua força racional já está muito enfraquecida para que seja capaz de reconciliar algo, tanto quanto a volta ao passado é inviável, uma vez que a própria origem, seu mito e sua vida arcaica, também foram profundamente atravessados pela própria racionalização, outrora iniciada por Sócrates e que se findaria na modernidade - embora Nietzsche perceba a arte como mediadora entre a atualidade e o passado histórico mítico (a tragédia grega) e coloque a experiência estética de uma mitologia renovada pela arte como sua solução.

Ao pensarmos Nietzsche, como aquele que corrói o centro de seus estudos primeiros e deles se faz o maior conhecedor e que destitui a significação daquilo que seria o alicerce sustentado por toda a

história grega e ocidental, no que toca às propriedades da tragédia e seus desdobramentos, reavaliando sua dimensão e a convertendo em favor de um tempo próprio e correspondente às suas demandas, entendemos de que lugar é seu discurso.

Corriqueiramente, as *tragédias* são entendidas a luz de acontecimentos catastróficos, avassaladores e extraordinários dentro da ordem do negativo, da fúria e do entristecimento, resultando no sobressalto, na lamúria, na resistência e no praguejamento, quando apercebidos de fatalismo, cerceamento ou injúria de pessoas acometidas pelas “tragédias”. O dicionário define *tragédia* em 1. Peça teatral, de ordinário em verso, e que termina, em regra, em acontecimentos fatais e 2. Sucesso funesto, trágico; bem como, para o vocábulo *trágico*, o delinea por 1. Relativo a, ou próprio de tragédia; 2. Funesto, sinistro e 3. Aquele que escreve ou representa tragédia. Etimologicamente, tragédia vem do grego *tragoedia* ou *tragoidia* sendo *tragos* referente a *bode* e *oidé* ou *ode* referente à canção. Daqui a pouco voltarei com a “canção do bode”.

Como uma forma dramática, cuja origem é especulada, mas, ao que se sabe, provém da diversidade da cultura grega antiga, Aristóteles define tragédia em sua *Poética* (anos 335 a.C. e 323 a.C./2013):

Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones. Aquí, por “lenguaje enriquecido con adornos artísticos” quiero decir con ritmo, armonía y música sobreagregados, y “adecuados a las diversas partes” significa que algunos de ellos se producen, sólo por medio del verso, y otros a su vez con ayuda de las canciones. (ARISTÓTELES, anos 335 a.C. e 323 a.C./2013, p. 21-22)¹²

Para Aristóteles em *Poética* (anos 335 a.C. e 323 a.C./2013), a tragédia é proveniente de um “improviso de solistas do ditirambo”, resulta em uma catarse de público que, por sua vez, é afeito à espetacularização do sofrimento humano em forma de arte. É preciso que o herói trágico se

¹² Uma tragédia consequentemente é a imitação de uma ação elevada, e por ter magnitude completa em si mesma, vem com uma linguagem enriquecida com adornos artísticos adequados às diversas partes da obra, apresentada de forma dramática, não como narrativa, mas com artifícios que instigam a piedade e o temor, através dos quais a catarse emocional, por exemplo, é realizada. Nesse caso, por “linguagem enriquecida com adornos artísticos” quero dizer com ritmo, harmonia e música amalgamados, e “adeguados a diversas partes” significa que alguns deles são produzidos somente por meio do verso, ao passo que outros, com a ajuda das canções. (ARISTÓTELES, 335 a.C. e 323 a.C./2013, p. 21-22) [tradução livre]

desloque de uma instância feliz para outra infeliz, em que o personagem é irreversivelmente punido mediante a inaceitação do peso das forças da vida que lhe era destinado, em favor de uma descarga emocional engatilhada na audiência, além do mais, a tragédia clássica é composta por personagens de elevada condição, bem como sua linguagem deve sê-lo com canto, harmonia, ritmo e sem a intervenção do relato direto.

Grande parte da composição das tragédias gregas, diga-se de passagem, não resistiu à modernidade, desde a derrocada de Atenas, a tradição da tragédia foi suplantada por uma generalizada sensação de ceticismo. As tragédias medievais, cujos exemplos inexistem, ainda seguem os preceitos de Aristóteles, o que há são epopeias com elementos trágicos e preferências pelas temáticas do cristianismo e de cavalaria.

A supervalorização dos preceitos clássicos, cuja continuidade atuaria como meio pelo qual a Alemanha alcançaria uma superioridade identitária artística inquestionável, traz em seu cerne princípios contemplados pela filosofia propositiva de Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (1872/1992). Todavia, o filósofo é menos reproduzidor das relações praticadas entre eles, e do modo como chegam à modernidade, e mais voltado para o deslocamento do conceito de *tragédia* da antiguidade grega para a contemporaneidade alemã do século XVIII, em favor da reconsideração do mundo moderno e da obra de arte moderna. Para Rosa Dias, em *Nietzsche, vida como obra de arte* (2001), trata-se da seguinte abordagem:

A interseção de linhas de experiência diferentes, transpostas para um mesmo texto, faz com que o livro do autor estudado mantenha-se vivo. Ao assimilar, transformar em sangue próprio o sangue alheio, fazemos confluír todo o passado para o presente e mantemos a imortalidade do insistente movimento que quer criar. (DIAS, 2001, p.32)

Nietzsche traz à tona a consonância entre as forças apolínea e dionisíaca para a concretização da tragédia grega, considerando que outrora o conceito que mais bem expressaria a essência daquela cultura era a serenidade convertida simbolicamente na imagem do deus Apolo em detrimento do desvario por que se caracterizava Dionísio e que pouco fora mencionado concomitante ao seu tempo.

Quando desdobradas outras disparidades entre ambas as forças, temos: Apolo como universo da arte e do sonho, da atividade orgânica, do jogo da aparência, da ordenação e da medida, da parcimônia de sobressaltos, da instância que, da ordem onírica, acalenta e repara as perturbações da realidade. Recorrendo a Arthur Schopenhauer, em *O mundo como vontade e representação* (1819/2001), Nietzsche associa seu “princípio de individuação” a Apolo, uma vez que se trata do mais alto grau de atestado da condição demasiadamente humana, no que toca a sua finitude e sua irrecuperável solidão por conta do que lhe é próprio, sua racionalidade relacionada ao dilaceramento operado pela natureza que os individualiza e os limita e que, por sua vez, os condiciona a crença irrefutável na vida e no sentido que ela possui. Assim, Apolo é uma superfície sólida e equilibrada dos turbilhões que se desatinam no fundo d’alma grega, cuja estruturação é a repartição entre as lamúrias do corpo e a superioridade da *anima*. Daí se desencadeia um ideal de beleza grega que lhe é peculiar, um ideal estético incontestável da beleza visual, de arte plástica, a que se subjugariam todas as demais manifestações artísticas e de que partiriam todos os critérios de julgamento e de valoração de todas as obras de arte.

Já Dionísio é a força bêbada, desgovernada, impulsiva e avassaladora, é aquilo a que não se prevê, se mede ou se domina, é o impulso de destruição da individuação adquirida, ou seja, incita a recondução do ser à sua unidade com a natureza, em detrimento de sua subjetividade, sua particularidade e do equilíbrio conseguido pelo comedimento de suas extravagâncias em Apolo. Há o Dionísio bárbaro a que mais se aplica aquela primeira definição etimológica de *tragédia* como “canção do bode”, já que com o intuito de retrogradar o homem ao animal como modo de união cabal do ser à natureza, o bárbaro recorria a rituais nesse sentido. Posteriormente, nos dramas satíricos, os poetas travestidos de sátiros, usando chifres ou pés de bode ou de cabra, conforme fantasiavam as figuras de divindades que viviam nos bosques, além disso, havia um canto seguido do sacrifício de um bode que, segundo alegava-se era o animal devastador das videiras, logo, inimigo de Dionísio, deus embriagado do e pelo vinho. No caso de Sileno, o primitivo grego e o amigo de/outro Dionísio, é quem sublima sua potência destrutiva ao ensinamento, convertendo em arte, o rompimento do “princípio da individuação” schopenhaueriana. A força dionisíaca é mais uma experiência de reconciliação das pessoas umas às outras e com a força da natureza, rumando a uma harmonia universal e um sentimento transcendental de unidade. Dionísio é o escape à divisão e a fusão da parte à totalidade, as cisões provenientes da modernidade.

Mas, trazer Dionísio à questão ou buscar outro princípio constitutivo do mundo grego para além da predominância apolínea desde o surgimento do trágico ou de uma visão de mundo trágica não é exclusividade nietzschiana. Há reiteradamente a observância entre a força apolínea e dionisíaca a partir de seu antagonismo como constituinte máxima de toda a reflexão moderna sobre a tragédia, todavia, há em Nietzsche, não a incongruência, mas a consonância entre as duas perspectivas como princípios de uma estética metafísica estruturadora da ideia de tragédia. Assim, ao passo que Apolo é o processo de criação do indivíduo, que se experiencia conforme se toma consciência de si e do lugar de manifestação do brilho e da aparência que se revela, em forma de aparência artística que torna desejável a vida, a partir de um procedimento de disfarce do sofrimento pela criação de uma ilusão, do princípio da individuação, onde a força apolínea triunfa luminosa e superficial pela ocultação dos dilaceramentos dionisíacos; o lugar de Dionísio na comunhão nietzschiana é o de quem fora desarmado de seus impulsos destruidores e capturado pela forma, em detrimento do imagético apolíneo, sendo, pois, mais Sileno e menos bárbaro. Portador de uma verdade fundamental a que apenas o espírito musical corresponde, Dionísio é seu símile, assim, o coro e a melodia dionisíaca incitam e excitam a produção do apolíneo imagético. Para Nietzsche, a tragédia é um coro dionisíaco descarregado sobre o acontecimento apolíneo de imagens ou a conversão da tendência que tem o homem grego ao prazeroso, mas perigoso mergulho no flerte com as potências naturais manifestadas na superfície cultural de uma arte edificada a que, até onde sei, não se tem superado.

Com isso, a ideia de tragédia grega em Nietzsche não apenas destaca o *anima* dionisíaco em sua constituição, mas a relativiza e a incorpora na civilização grega sem se dizimar ou dizimá-la como contrapartida ao que se fazer com uma força cujo cerne é a destruição. Não se trata apenas da distinção entre a forma (imagem) e o conteúdo (devaneio), mas a delimitação de ambas em suas especificidades de princípios artísticos que se acercam do fenômeno humano cultural. Sendo Apolo a circunstância de conservação da subjetividade e da crença inabalável daquilo que a vida compreende, e Dionísio como retorno à condição natural e conseqüente destruição da cultura, superados em suas contraposições, embora acreditados em suas totalidades.

A serenidade da aparência apolínea é superfície, a que faltou a pulsão para o impulso dionisíaco. Associados, não se nega a impreteribilidade da razão e do conceito de Apolo, mas o refuta em sua

exclusividade, incluindo Dionísio à vida que é entendida como pulsão, impulsão e para que a logicidade do pensamento por si só, assume lugar secundário, em detrimento de forças mais vitais, por serem menos naturais menos expressivas. Linguisticamente, o apolíneo e o dionisíaco são as metáforas nietzschianas que compõem sua concepção de tragédia quando deslocada da antiguidade para a modernidade então rachada.

Para Nietzsche, somente à arte moderna mais avançada caberá a promoção da ruptura com o princípio da individuação e a estabilidade apolínea, por meio da desdiferenciação e a perda dos limites. Para Habermas, a arte é o elemento reconciliador em Nietzsche, pois, embora ela seja ferrenhamente direcionada para o viés irracional, algo que até então não caberia ao discurso filosófico da modernidade, dele não se excluiu, uma vez que a arte foi um dos pilares advindos da cisão moderna.

Posso falar também de Charles Baudelaire a luz da (in) disciplina, pois, à revelia da modernidade tornou-se referência entre os modernos, a partir da leitura à contrapelo feita por Walter Benjamin que, habituado a esse procedimento, reconta a história pelo olhar dos que foram vencidos e não dos vencedores. Em *A Modernidade e os modernos* (1975), parte de *As Flores do Mal* (1857/1964) do poeta Charles Baudelaire para explicar a modernidade desde um modo de resistência às dinâmicas do próprio capitalismo ali fortalecido e da figura heroica alcançada pelo artista. Historicamente, o século XIX europeu não apenas retrocedeu seu liberalismo e enalteceu seu tom nacionalista, mas se tornou lugar em que as ideias não parariam de povoar e de revoluções que não cessariam de acontecer. Em Walter Benjamin, a pragmática mais imediata da modernidade consistiu na constante tentativa de se subjugar o poeta aos artifícios mercantilistas. A individualidade e o prestígio da autoria foram severamente suplantados pelo devoramento das editoras e de seu interesse em satisfazer seu público, sua venda. Segundo Charles Baudelaire:

A maioria dos poetas que trataram de assuntos realmente modernos contentou-se com temas estereotipados, oficiais – estes poetas preocupam-se com nossas vitórias e nosso heroísmo político. Mas fazem-no também de mau grado, e apenas porque o governo o ordena e lhes paga. (BAUDELAIRE, *apud*, BENJAMIN, 1975)

Para Baudelaire, no mercado literário, o literato se tornou, em termos vulgares, uma *puta*. Dito de

outra maneira, a lei da oferta e da procura mingou os poetas a condição de coisas ou de produtores de coisas que, por sua vez, quando disputadas por muitos compradores, tiveram seus *status* profundamente alterados. A burguesia reconsiderou a ideia de privacidade, despolitizando a vida doméstica, em que o lar e a família passaram a ser território distinto do lugar de trabalho do indivíduo então moderno. Em Baudelaire, há o que Benjamin chama de “fantasmagoria”, ou seja, a série de rituais e bugigangas que decoram a casa em favor do desdobramento de uma falsa sensação de conforto, segurança e beleza supostamente promovidos pela cultura capitalista lá de fora; com isso, o poeta capta e contrapõe o menoscabamento de sua intimidade à matematização do espaço e do tempo moderno e o materializando linguisticamente nos poemas de *As Flores do Mal* (1857/1964). Aversão ao trabalho e fascínio pelo suicídio são duas maneiras de Charles Baudelaire resistir à modernidade. Em *A Modernidade e os modernos* (1975), Walter Benjamin comenta:

Os obstáculos que a modernidade opõe ao *élan* produtivo natural do indivíduo encontram-se em desproporção com as forças dele. É compreensível que o indivíduo fraqueje, procurando a sorte. A modernidade deve estar sob o signo do suicídio que sela uma vantagem heroica que nada concede à atitude que lhe é hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas paixão heroica. É a conquista da modernidade no campo das paixões. (...) Baudelaire poderia muito bem compreender o suicídio como o único ato heroico, que restava às *multitudes malades* das cidades. (BENJAMIN, 1975, p.11-12).

E cita Baudelaire (1851):

É impossível não ficar emocionado com o espetáculo desta população doentia, que engole a poeira das fábricas, que inala partículas de algodão, que deixa penetrar seus tecidos pelo alvaiade, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à realização das obras-primas. (...) (BAUDELAIRE, 1851, *apud* BENJAMIN, 1975)

(...) existem temas da vida privada muito mais heroicos. O espetáculo da vida mundana e de milhares de existências desordenadas; vivendo nos submundos de uma grande cidade – dos criminosos e das prostitutas – A ‘*Gazette des Tribunaux*’ e o ‘*Moniteur*’ provam que apenas precisamos abrir os olhos para reconhecer o heroísmo que possuímos. (...) (BAUDELAIRE, 1851, *apud* BENJAMIN, 1975)

Para Benjamin, é essa a percepção da modernidade e dos heróis que a ela pintam segundo Baudelaire, heróis aqueles que são verdadeiro tema da modernidade e que somente ali sobrevivem por sua formação heroica. A evasão impossível, a passionalidade e a figura do *flâneur* em

Baudelaire são modos radicais de refutação aos desdobramentos diretamente atribuídos à modernidade, a saber: contra os paradigmas da vida privada do século XIX e a uniformização do homem como cidadão submetido à marcação do espaço e tempo moderno, na condição de grandes blocos de multidões normatizadas, Baudelaire estetiza o personagem *flâneur* e se entranha multidão, sem ela não existe e sem ele, ela também não se concebe. O *flâneur* é um subversor do padrão, sai de casa e anda desembaraçadamente na cidade, acessando a privacidade dos indivíduos até então anônimos no meio da troça. Assim, Walter Benjamin discorre:

O sentimento de Baudelaire em relação à multidão está ligado também ao reconhecimento de que só o mergulho na multidão permite ao poeta tornar-se moderno. Para poder gozar do incomparável privilégio de entrar na pessoa de um outro ou para experimentar a misteriosa embriaguez de uma comunhão universal, é preciso que o poeta deixe a sua torre de marfim e se misture com as pessoas comuns. Esse modo de ver a multidão fugia aos estereótipos da época, revelados em expressões como *bens sans aveu* [gente sem linhagem] ou “*canaille*” [a turba]. É no interior da multidão e nas passagens, por sua posição intermediária entre a rua e a residência, que o *flâneur* se sente em casa. É desses espaços que ele extrai suas alegorias, distintas das alegorias comuns por encontrarem no banal do cotidiano urbano sua fonte de criação, e por introduzirem na poesia palavras que ainda não haviam penetrado seu universo. Isso era feito com extremo cuidado; o cuidado de Baudelaire com as palavras é proporcional à desenvoltura com que ele transita no interior da cidade. (BENJAMIN, 1975, p.17)

É aqui, e assim como Walter Benjamin, como *nem sempre* atrelo a arte à psicanálise, pensando a literatura como sublimação, é que eu considero Charles Baudelaire não somente como demasiado moderno, mas o acuso de sua postura profundamente (in) disciplinada. O cerne de seu furacão é a multidão, sua incursão em meio à modernidade enquanto o furacão girava e contra ela se levantando são *As Flores do Mal* (1857/1964), o bom encontro dali.

A convivência de Baudelaire com a destruição da aura custou-lhe muito caro, mas sem ela não teria se tornado um poeta moderno. A dessacralização da arte aurática tem um aspecto liberador, pois permitiu o rompimento com a postura reverente que a antiga aura impunha; mas tem também um aspecto opressor, pois submeteu a arte à economia de mercado. O caráter dialético da cultura consiste precisamente nessa ambiguidade inerente à perda da aura da obra de arte e da natureza. (BENJAMIN, 1975, p.21)

Foi a resistência de Baudelaire à modernidade que fez com que ele se tornasse o primeiro poeta moderno. Em menção oposta, Luiz Costa Lima acusou João Cabral de uma postura insubmissa

mediante suas inspirações, isso em *Lira e Antilira* (1968), quando na verdade, tudo tendia ao (in) disciplinado mesmo. Dessa maneira, reúnem-se catados e casuais exemplos de como a (in) disciplina esteve desvirtuada de sua nominação ou como foi identificada de outra maneira. Enquanto Clarice Lispector rompe com todas as expectativas em voga; Nietzsche percebe a arte como única opção conciliadora no moderno e retoma às avessas toda uma tradição medieval consolidada para dentro da modernidade; Baudelaire, quando à revelia da modernidade, contrapõe-se à contabilização do tempo, do espaço e das pessoas propostas pelo capitalismo da vez e escreve *As flores do mal* (1857/1964), Costa Lima antevê a (in) disciplina em João Cabral, mas chama insubmissão.

O céu e a terra passarão, mas as minhas palavras não passarão.

Segundo São Mateus, em seu Evangelho, em uma das caminhadas e pregações aos seus discípulos, Jesus Cristo sai do templo em busca de construções externas, para as quais aponta e diz:

Estais vendo todas estas coisas? Com toda a certeza Eu vos afirmo que não ficará aqui pedra sobre pedra, pois que serão todas derrubadas. (...). Com toda a certeza Eu vos afirmo, que não passará esta geração até que todos esses eventos se realizem. O céu e a terra passarão, mas as minhas palavras jamais passarão. (BÍBLIA, Mateus, 24, 34-35)

Da Bíblia nada resta se não lida (do verbo “ler”) como literatura. Ela não pode ser lida de outro modo a não ser pelo literário, já que a denotação destrói o discurso bíblico por destituí-lo de conotação. Se a Bíblia, quando literária, é minguada em sua fé, isso não me diz respeito, mas sim desvendar o que há de convergente entre o discurso religioso e o ficcional-literário. Há pouco tempo descobri que as bíblias católicas e protestantes têm livros diferentes, no caso, os protestantes retiraram livros os quais eles não consideraram “iluminados”, o que isso quer dizer já é uma outra discussão. O que me pareceu mais é que em nome de uma retidão e coerência das narrativas bíblicas, algumas passagens foram suprimidas no culto protestante, o que se somou ao fato de aplicar-lhe uma leitura insistentemente literal aos seus textos, destituindo-a de seu literário, do qual, inclusive, eu não abro mão. Mas é na tentativa de pensar desde essa possibilidade, ou seja, do texto bíblico como literário, que justifico o *ethos* cristão trazido à tona na abertura desse meu pretenso subcapítulo, bem como oportunizo a delimitação de certo viés conceitual com que virei

conduzindo meus estudos.

Veza ou outra, tortuosa ou declaradamente; às voltas com meu objeto de estudo literário, surgem conexões e desconexões diversas com outros discursos, outras memórias, outros recortes, outros *links*, mas, pontualmente, o afã de que o objeto literário seja retornado ao centro, e de que só por ele se averiguem todas as minhas elucubrações, surge e ele sempre volta. O que se tentará aqui é o que Walter Benjamin faz com os poemas de *As flores do Mal* (1857/1964) quando parte de sua análise para retirar a modernidade em Charles Baudelaire, salvaguardadas as proporções de ambos, logicamente, pois, não é vaidade, é apenas o método. Nessas voltas, todavia, algumas constantes são fundamentais, pois essas retomadas não são aleatórias. Se entenderem isso, não se debaterão com este texto todas as vezes que uma curva extensa for executada até que o próximo fechamento de parênteses psicológico se faça, há sempre um propósito e o objeto literário sempre será o maior contemplado. Com isso, tornam-se mais esclarecidas as motivações de se evocar o discurso religioso em ambiente literário: Tudo passará, mas a literatura não. Na literatura tudo é crível, desde que com ela, nela e para ela, eu tenha me pactuado, desde que nesse lugar eu tenho me rendido às métricas que não são necessariamente acedidas no “mundo administrado”, mas que precisam de um ponto de encontro com ele para fazer-se inteligível.

No capítulo “Poesia-Resistência”, em *O ser e o tempo da poesia* (1977), Alfredo Bosi define o poema resistente menos como aquele engajado ou panfletário, mas que supera e atravessa o tempo, não se subjeta às suas pressões. Tudo passará, mas, a literatura em sua especificidade, não. Ao contrário de *o ser e o tempo* em Heidegger, Bosi se atém à necessidade da consciência da ação do tempo e da finitude das criaturas; é a partir dessa verdade que a criação da poesia autêntica seria potencializada, dado que a criação ficaria, mas as criaturas passariam. O suporte no tempo e no espaço é que orienta o meu poema.

Continuemos. *Narradores de Javé* (2003) é um filme de Eliane Caffé. Tragicômico, conta de maneira delicada a saga triste do povoado do Vale do Javé no sertão nordestino. A riqueza desse filme, entretanto, não é apenas da ordem das cinematografias, mas da perspectiva da história, da memória e da literatura. Em certo momento; a vila, em que só há analfabetos, necessita de alguém que saiba escrever e que possa registrar a história de seu povo nas letras, como única forma de

preservação e de salvação do Vale de Javé. A literatura como salvação. Registrar em textos as memórias de Javé como prova de seu patrimônio imaterial seria tarefa do famigerado Biá: odiado, inescrupuloso, sofrido, dissimulado, ardiloso, mas que sabia escrever, o guardião da arca.

É a saga da narração de uma história sem fim e que não pode ser dispersa no tempo e no vento, sendo essa a condição para o afundamento literal de Javé. Mas, o que me interessa aqui é citar, entre tantas outras falas potentes de Antônio Biá, uma que nos cabe de imediato: “- Olhe: uma coisa é o fato acontecido, outra coisa é o fato escrito.”, ao se referir às histórias contadas pelo povo e a serem escritas por ele. Com isso, tanto me distancio de qualquer preferência metodológica biográfica como estabeleço aos poucos o lugar de fala de minha literatura. Aqui é possível que percebamos o tal ponto de realidade que existe na ficção, mas com o qual ela não necessariamente se compromete: a história de um povoado prestes a ser engolido pela construção de uma hidrelétrica e que deseja salvar-se pelo registro escrito de suas memórias, tornando-as atemporais é algo claramente viável ao “mundo administrado”, todavia, frequentemente atravessado pelos recursos ficcionais que o desvinculam de uma narrativa comprometida com a realidade, um relato jornalístico. Nesse caso, a afirmação do espaço literário como autossuficiente em Maurice Blanchot está aqui, dada a especificidade da recursividade da literatura em si própria, bastando-se. No capítulo “O pós-estruturalismo”, em *Teoria da literatura* (2006), Terry Eagleton define:

As obras literárias são, num certo sentido, menos enganosas do que outras formas de discurso, porque implicitamente reconhecem sua própria condição retórica – o fato de que aquilo que dizem é diferente daquilo que fazem, de que todas as suas pretensões ao conhecimento funcionam através de estruturas significativas que as tornam ambíguas e indeterminadas. Poderíamos dizer que elas têm uma natureza irônica. Outras formas de escrita são tão figurativas e ambíguas quanto ela, mas procuram passar por verdade inquestionável. (EAGLETON, 2006, p.200)

A literatura pensada não só como arte corruptora da banalidade e da mera denotação da linguagem cotidiana, convertendo-a em discurso literário autorizado pela conotação, pela pluralidade de seus sentidos, pelo descomprometimento civil e *embelezamento* das letras, mas como algo provocador de uma série de deslocamentos com relação a todos com quem ela se envolve e nela se inserem. Já é sabido: a literatura não tem comprometimento declarado com a verdade “real”, a “verdade de fora”. A possibilidade paradoxal da literatura residiria, portanto, em sua criação depender de

fórmulas já preexistentes que irão intensificá-la e transformá-la, desvirtuando-se profundamente de uma linguagem corriqueira. Cabe lembrar que a literatura de que venho falando é das mais pragmáticas, pois, ela nos retira de nosso discurso confortável, em nada sendo abstrata, teórica ou metafísica; mas, pelo contrário; fisiológica, perfurante, pinicante e provocadora.

A literatura é por si só cheia das (in) disciplinas. Estrangulada desde o seu sentido literal até no modo como que afeta aos que com ela se envolvem, é da ordem dos estranhamentos. Massaud Moisés define em seu *Dicionário de termos literários* (2004), o estranhamento como:

(...) um termo próprio do Formalismo Russo que se refere à finalidade da arte de dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo da singularização dos objetos que obscurece a forma, a fim de aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado, preservado. Assim, o estranhamento é: um *efeito especial* criado pela obra de arte literária para distanciar (ou estranhar) aquele que a contempla, em relação ao modo comum como se apreende o mundo. Trata-se de uma espécie de passe-livre para uma nova dimensão, apenas adquirida pelo olhar estético ou artístico que esteja livre das amarras da linguagem trivial. (MOISÉS, 2004, p.211)

De qualquer forma, o poder que um corpo pode exercer na literatura só é munido de potência se o corpo está dentro, está *enfiado* e desafia umas das leis de Newton, em que ocupa o mesmo espaço, ao mesmo tempo, é o mesmo, (in). Só se pode operar com o estranhamento, seus *efeitos especiais*, se de seu cerne começa a conhecer/corroer as estruturas, em favor de uma nova criação. Um corpo nessas condições está constantemente comprometido pelos afetos que urgem descontrolados e inservíveis à régua com a qual se medem as coisas da não-literatura.

**“Arranca metade do meu corpo, do meu coração, dos meus sonhos.
Tira um pedaço de mim, qualquer coisa que me desfaça.
Me recria, porque eu não suporto mais pertencer a tudo, mas não caber em lugar algum.”¹³**

A lida com a (in) disciplina não deverá ser confundida com falta de critério, falta de rigor ou desleixo; aspectos esses que colocam em uma mesma significação o aluno nota dez e amornado da escola e o aluno piromaníaco que nela taca fogo (sobre isso falarei depois), sendo ambos corpos

¹³ Trecho do livro *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago. A citação resume precisamente a sensação perante o afeto.

inférteis. Quando uma nova criação não se dá é que a (in) disciplina é interceptada em seu pulo, é dissipada. Vejamos, por exemplo, o *caso clínico* do livro e filme de mesmo nome *Precisamos falar sobre Kevin* (2012), a história é a tentativa de um resgate do tempo e do espaço em que algo se perdeu, não se trata de onde, mas de quando. Quando um afeto se circunscreveu tão radicalmente que Kevin tornou-se. A meu ver, embora haja inúmeras possibilidades de interpretação e de conexões a serem feitas sobre sua história, a mais relevante e taxativa é a ideia de que há coisas cujas interseções e desfechos simplesmente nos escapem. É um dos casos graves de imprevisibilidade dos frutos a serem gerados pelos afetos. Para mim, o grande desespero dessa história é exatamente saber que certas coisas simplesmente escapam. Ser (in) disciplinado é um lançar-se, mas é preciso ser em alguma medida frutífero para que a (in) disciplina valha. O máximo dessa desorientação se dá a saber em *PC*, quando, embora sejam pretensamente dominados todos os vieses de elaboração poética, há sempre um atravessamento não filtrado, algo que escapa e que vulnerabiliza todo um projeto de poesia. Na ocasião, todavia, a lida frutífera com essa espécie de acaso, também é das ordens da (in) disciplina, uma vez que, nesta tese, o objeto literário é sempre um fruto, e nele em que chego e é dele de onde parto, nunca diferente disso.

Depois de algumas aulas da pós-graduação em Letras em 2014, ministradas pelo professor André Monteiro, foi que comecei a pensar sobre certas frustrações que colocam a (in) disciplina suicida do piromaniaco da escola equivalente ao superdisciplinado aluno nota dez. Em “É preciso aprender a ficar (in) disciplinado” (2012), o professor André Monteiro produz um texto constantemente estruturado e atravessado por uma pergunta central que, embora não apareça diretamente muitas vezes, está imbricada em suas discussões: de que serve a (in) disciplina para a nossa vida? Eu perguntaria *o que ela nos pode*. Esse é um daqueles textos com que começamos a ser cutucados pelo germe das ideias fixas e que, mesmo que se trate de um artigo aprioristicamente tolhido em sua extensão, atua como o grande gatilho da tese aqui pensada. Para tanto, atenho-me a alguns pontos centrais do texto e indico sua leitura integral, impreterivelmente:

Se toda disciplina potente – vale lembrar, favorável à vida – entra em um “textual” jogo interdisciplinar, ela, também, necessariamente e paradoxalmente, se faz (in) disciplina. Chamo (in) disciplina a capacidade que uma disciplina possui de se livrar da própria corcunda, tornando-se, conosco, dançarina. Tornando-se uma disciplina que nos convida a fazer dela nosso dever de casa (nosso treino diário com ela, nosso saber habitá-la) e, simultaneamente, nosso devir de casa (nossa capacidade de abrir suas janelas, para que por elas possam

entrar todos os possíveis e impossíveis insetos, como diria o cancionero popular). Tornando-se a um só tempo, disciplina - (in) disciplina: corpo- singularidade, corpo-pluralidade. (MONTEIRO, 2012, s.p)

O cerne de seu texto é o entendimento da disciplina e da (in) disciplina como pontos dispostos em um mesmo lado de uma potência de vida, vital, apercebendo-se, assim, da (in) disciplina como conceito e como pragmática. Atividades disciplinares há muitas, inclusive ela requer que cada um de seus praticantes responda por uma série de características, capacidades e entregas em favor de sua realização. Quando pensamos nessas possibilidades de mesclas e conexões entre as disciplinas, ainda que sejam elas de naturezas e funcionamentos muito distintos e diversos; as noções mornamente consideradas de “interdisciplinaridade” e/ou “transdisciplinaridade”, quando só dispostas lado a lado e alinhadas sob uma mesma temática, sem saírem de suas áreas de conforto ou sequer se abrindo à percepção do outro, são murchadas. A (in) disciplina de fato, todavia, requer ouvidos, bocas, olhos e poros bem abertos dentro do movimento para se fazer vivo, potente.

Para exemplificar como se dão as relações frutíferas entre disciplinas diferentes, em seu conceito e sua prática, André Monteiro cita o contracultural Waly Salomão e a salada de gastronomia, poesia e antropofagia em forma de literatura na “novelha cozinha poética”. As coisas por elas mesmas é que são destituídas de potência: o título pelo título; o verso pelo verso; a música pela música, de nada valem, pois, são impotentes. As relações ferrenhamente marcadas pela fabricação de especialistas e suas corcundas amontoadas são exatamente o modelo oposto da potência (in) disciplinada; o que me fez lembrar a história do filósofo Sócrates que, descobriu-se pensador ao travar debates e conversas diversas, e descobrir que parte do ensinamento passado pelos professores mais inteligentes da época eram saberes reproduzidos, limitados, decorados e que, mal se sabiam de seu real significado, origem, seu porquê:

(...) alguém que se especializa em matemática, física, filosofia, antropologia, literatura, geografia, e biologia pode ser apenas um multiplicador de disciplinas, em seu sentido mais fraco. Pode ser apenas um multiplicador de sua própria escravidão, um multiplicador ensimesmado de corcundas, já que, como diria Nietzsche, “todo especialista tem sua corcunda.” Pode-se ter muitas especialidades disciplinares sem que nada se crie com elas, a não ser uma brutal indigestão alimentar. (MONTEIRO, 2012, s.p)

O esforço para se definir a (in) disciplina como *modus* já ultrapassa aqui suas mais de mil linhas de especulações, leitores. Mas, dada a impossibilidade de se reduzi-lo, passemos a sua segunda

composição. Os eus líricos de João Cabral de Melo Neto respondem a um *ethos* específico de seu discurso que, por sua vez, está disseminado na *persona* vária de seus livros, ou seja, há sempre uma verve pontual para manifestar um mesmo procedimento. Essa criação é perpassada pela (in) disciplina, que é um *modus*, um jeito de se pensar e de se criar literatura. Como toda maneira de se pensar ou de se fazer algo, a (in) disciplina virá composta: pela disciplina a que intercepta, um corpo (in) disciplinado e um objeto literário gerado como fruto máximo daquele esforço, seu *bom encontro*, que a nenhum se afilie e que seja filho de todos, concomitantemente.

A multivalia de nossa (in) disciplina é que ela se dá nas literaturas, lugar *per se* em que afecções se atravessam infinitamente, cruzam-se, se conectam, se repelem. O estado dinâmico das coisas literárias é imprevisível. O corpo (in) disciplinado está no umbigo da disciplina e a ele se une por meio de um cordão umbilical resistente, isso quer dizer – voltando a nosso esforço de conceituação – que o sujeito (in) disciplinado deverá usar de seu conhecimento sobre a disciplina em que se insere e lançar mão das recursividades ao seu alcance para produzir um novo corpo literário, nem que destrua o sistema vigente, nem que se destrua ou se anule, mas que seja um novo corpo que resulte de sua capacidade de lidar expansivamente com os afetos que ali são pinicantes.

Em *A Gaia Ciência* (1882/2001), Nietzsche reformula as noções de humanidade, do bom e do mal na vida e recoloca o lugar da criação após a morte de Deus, a partir de atividade providenciada pelo homem. É também nesse livro que o filósofo trata da ideia do acaso, atrelando-o ao próprio impulso de vontade de criação, de crescimento, de devir que quer o presente, o inesperado e o acaso, a este, o chama “providência pessoal”:

277. Providencia personal. Hay un punto culminante en la vida; cuando lo hemos alcanzado, más allá de toda nuestra libertad y de nuestro rechazo a conceder bondad y razón providenciales al bello caos de la existencia, corremos el riesgo de caer en la mayor de las servidumbres espirituales y nos vemos obligados a afrontar nuestra prueba más dura. Efectivamente, ahora se nos presenta, invadiéndonos por entero, la idea de una providencia personal, que cuenta con el mejor portavoz, la apariencia; dado que podemos palpar que todo, absolutamente todo lo que nos sucede, redundando constantemente en beneficio nuestro. La vida de cada día, a todas horas, parece no tender más que a confirmar con nuevas pruebas esta interpretación; sea lo que sea, con buen o mal tiempo, la pérdida de un amigo, una enfermedad, una calumnia, una carta que no llega, un pie que se nos dobla, un vistazo a una tienda, un argumento en contra, un libro abierto al azar, un sueño, un engaño; el acontecimiento se revela inmediatamente o poco

tiempo después como algo que "no podía dejar de producirse", ¡que está lleno de profundo sentido y de provecho precisamente para nosotros! ¿Hay seducción más peligrosa que renegar de los despreocupados y desconocidos dioses de Epicuro, para creer, en cambio, en no sé qué divinidad mezquina y puntillosa que conocería personalmente hasta el cabello más pequeño de nuestra cabeza y a la que no repugnaría mostrarse servicial de un modo tan lamentable? Pues bien, lo que quiero decir, pese a todo y dejando en paz a los dioses y también a los genios serviciales, es que debemos conformarnos con suponer que nuestra habilidad práctica y teórica para interpretar y coordinar los acontecimientos ha alcanzado su punto culminante. Pero no resumamos demasiado de esta ejecución musical de nuestra sabiduría si a veces la maravillosa armonía que surge al tocar nuestro instrumento nos llega a dejar estupefactos, pues se trata de una armonía con resonancias demasiado perfectas como para que nos atrevamos a atribuirnosla. En realidad, aquí y allá alguien toca en nosotros; el amado azar; él guía nuestra mano llegada la ocasión, y ni la providencia más sabia podría componer una música más bella que la que arranca entonces con nuestra mano insensata. (NIETZSCHE, 2001, p.67, §277)¹⁴

Nesse aforismo, a ideia de acaso para Nietzsche está na “providência pessoal” que, associada a nós, constrói uma melodia. O acaso é então uma série de coisas humanas, as mais rotineiras delas que está sempre a nosso favor, como algo que não poderia deixar de nos ter acontecido, corriqueiramente chamado de destino. O acaso é assim para Nietzsche um conjunto de coisas humanas, as mais cotidianas que, quando se dá, nos presentifica, o acaso realiza sua vontade criadora de potência. Fazer desse acaso mais afirmativo e menos vilipendiado, por ser algo inesperado, é a ratificação da vontade que impulsiona a ação, a ação criadora. De nada vale o acaso

¹⁴ Providência pessoal. Há um ápice na vida; quando alcançamos, para além de toda nossa liberdade e de nossa capacidade de rejeição de agregar bondade e razão providenciais ao belo caos da existência, em que corremos o risco de cair na maior das servidões espirituais, e nos vemos obrigados a afrontar nossa prova mais dura. De fato, a ideia de uma providência pessoal que conta com o melhor porta-voz, a aparência, nos é apresentada, invade-nos por inteiro, uma vez que podemos perceber que tudo, absolutamente tudo o que acontece conosco, trabalho constantemente em favor disso. Toda a vida, todo nosso dia a dia, parece não fazer mais do que apresentar novas provas para essa mesma interpretação, seja o que for, com bom ou mau tempo, mediante a perda de um amigo, de uma doença, de uma calúnia, de uma carta que não chega, de um pé torcido, de um olhar inesperado para uma vitrine, de um argumento diferente do nosso, de um livro aberto ao acaso, de um sonho, de um engano, de um acontecimento que se revela repentino ou iminente como algo que “não podia deixar de ter acontecido”, cujo sentido é cheio de profundidade especialmente para nós mesmos! Existe sedução mais perigosa do que ignorar os desconhecidos e irrelevantes deuses de Epicuro, para acreditar, na mudança, em não sei que divindade mesquinha e melindrosa que conheceria pessoalmente até o último fio de cabelo de nossa cabeça e que não se importaria por sua pequenez? Pois bem, o que quero dizer, apesar de tudo, e deixando em paz todos os deuses e também todos os gênios significativos, é que devemos nos conformar com a suposição de que nossa habilidade prática e teórica para interpretar e coordenar os acontecimentos alcançou seu ápice. Mas não resumamos muito dessa execução musical de nossa sabedoria se às vezes a maravilhosa harmonia que surge ao tocar nosso instrumento chega a nos deixar estupefatos, pois, trata-se da harmonia com ressonâncias muito perfeitas para que as atribuamos a nós. Na realidade, aqui e ali, algo nos toca; o famigerado azar, que nos toma pela mão e nos mostra que chegamos à esperada ocasião e que nem a providência mais sábia poderia compor uma música mais bela do que a conseguida com nossa insensatez. (NIETZSCHE, 2001, p.67, §277) [Tradução livre]

se não arraigado a um corpo.

Ao passo que Maurice Blanchot se destaca por sua linguagem ensaística, Friedrich Nietzsche é diretamente associado aos seus aforismos como forma de sua literatura: Potência, *amor fati*, vontade criadora, Dionísio, entre outras máximas. São termos que vez ou outra, vão e vêm em Nietzsche e que encorpam aqui a nossa tentativa de se dizer sobre o (in) disciplinado.

Relações líquidas, desmanteladas, dispersas, moventes somadas às incongruências que sustentam o cerne das literaturas mais a vontade que instiga o corpo a jogar-se é o *modus* (in) disciplinado. Quando relida a tragédia grega, Nietzsche a repensa a partir da aceitação incondicional da vida em sua potência, em favor de uma atividade artística, um bom encontro, um Texto. Da afirmação de existência em todas as suas virulências, como única circunstância de justificativa à vida. Resgatado do estoicismo e do cristianismo. Em *Ecce Homo* (1888/2006), Nietzsche conceitua *amor fati* como aceitação integral da vida e daquilo o que é reservado pelo destino a ele como humano: “Minha fórmula para a grandeza no homem é *amor fati*: nada querer diferente, seja para trás, seja para frente, seja em toda a eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo (...), mas amá-lo.” (NIETZSCHE, 1888/2006, p.10). Etimologicamente, a tradução da expressão latina é “amor ao destino”, “amor ao fado”. No estoicismo, a proposta é da indiferença em relação ao tudo o que lhe externa, uma ideia associável à comunhão entre ser e natureza, em que as instâncias da cultura não intervêm naquela relação original, cujo procedimento é da ordem dionisíaca, de total entrega, o escritor para Blanchot. No cristianismo de Santo Agostinho, o homem heroico é aquele que aceita e sustenta o peso reservado pelo destino de maneira virtuosa e serena, conforme o exemplo máximo de Jesus Cristo. Dizer sim a. O que pode um corpo tomado em seu *amor fati*? A esse respeito, Rosa Dias em *Nietzsche, vida como obra de arte* (2001) comenta:

A filosofia trágica (...) é produto de uma situação em que predomina a abundância de vida. É uma fórmula da suprema afirmação, um dizer “sim” sem reservas, mesmo ao sofrimento, mesmo à culpa, mesmo a tudo o que é problemático e estranho na existência. (DIAS, 2001, p.54)

O *amor fati* é, pois, a lida com o acaso. Em *Ética* (1677/2010), Spinoza pontua: “(...) por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.” (SPINOZA, 1677/2010,

p.50). Para o filósofo, há dois afetos centrais ou paixões primárias da alma, a saber: a alegria cuja resultante aumenta nossa potência de ação e é expansiva e a tristeza que minguia a nossa potência de agir, tolhe-a e a constrange. De ambos, derivam-se outros muitos, mas o que vai determinar uma ação passiva ou ativa é a medida de nosso lugar perante a afecção, se reativos, há passividade, se reflexivos, há atividade, há produção em que todos os corpos atravessados se expandem, *um bom encontro*. Ou seja, o que se faz com as setas por que se é flechado indefinidamente é o que revela a dimensão de seu disparo.

Sigamos, contudo. Nada nesta tese vai direto ao ponto, mas disso vocês já se deram conta, entediados leitores. Antes, por exemplo, que a literatura venha ao centro, ela será cruel e estrategicamente reduzida à autossuficiência do espaço literário de Maurice Blanchot. Isso quer dizer que, ulteriormente, quando o objeto literário em si tiver vindo à tona, são os postulados de Blanchot que nos serão válidos à sapiência, Blanchot é basicamente o meu método e meu objeto são os livros de *ethos* cabralino. Só chegarão a meu texto, os que vierem por Blanchot, como os que chegam a Deus por meio de Nossa Senhora, isso claro, se essa comparação não lhes parecer desrespeitosa se católicos, pois, diria que Blanchot tem um altar a que se dedicam minhas orações literárias.

Só que, antes mesmo que o autor francês pudesse ser mencionado, retrocedo ao estruturalismo e ao pós-estruturalismo também franceses, para que defina o estruturalismo e o pós-estruturalismo literários, em que Maurice Blanchot muito vem a calhar, embora ainda creia que o seu *modus* de lida literária é único. Vençamos então por aproximação.

No século XX, os alunos de Ferdinand de Saussure publicaram o *Cours de linguistique* (1916) em que o estudo da linguagem a concebe como um sistema hermético de significação, entendida como forma e como um sistema de signos dispostos e regidos por leis próprias, podendo somente ser apreendido em seu contexto funcional, sua estrutura. Dois aspectos são essenciais para se pensar a linguagem em Saussure: a manutenção da arbitrariedade que rege as relações entre as palavras e as coisas e a possibilidade do signo apenas pela diferença, dito de outra maneira, palavras se referem a coisas de modo arbitrário, não-natural e o signo só o é por que não é outro (s). As correntes pós-estruturalistas, todavia, não somente colocam em xeque a restrição da interpretação

da linguagem para Saussure, mas expandem o horizonte de visão do estruturalismo em questão. Para Terry Eagleton, em seu capítulo “O pós-estruturalismo”, “(...) a significação é o subproduto de um jogo potencialmente interminável de significantes, e não um conceito firmemente ligado a um determinado significante.” (EAGLETON, 2006, p.176), e esse é um dos horizontes que começa a ser alargado depois do estruturalismo saussuriano.

No caso do estruturalismo literário ou do pós-estruturalismo literário, o propósito é o de tornarem pragmáticos os métodos e interpretações da linguística estrutural moderna, de Ferdinand de Saussure. Ater-se às estruturas em favor do exame das leis gerais de seu funcionamento é tarefa do estruturalismo. Mas, para que essas leis sejam aplicadas à literatura, é preciso que o pesquisador se distancie significativamente do *corpus* literário, o *corpus* extraliterário, ou seja, para se pensar estruturalmente a literatura, ela deverá ser encarada sob ela mesma e não a partir de nada que lhe seja externo. A obra literária é a própria estrutura e se basta. Para Saussure, o signo é arbitrário é independente do conceito, ao que se refere apenas como significado. No sentido lato, a estrutura é um sistema abstrato composto de elementos que dependem uns dos outros, de modo que, ao se observarem fatos e se averiguarem suas diferenças, é viável que esses componentes sejam descritos em sua perspectiva dinâmica e ordenada. Para o estruturalismo, há fatos que compõem um todo maior, ao mesmo tempo em que o possibilita. Estruturas subjacentes, intrínsecas, escondidas muitas vezes são as que podem explicar determinados fenômenos, em vez da estrutura de superfície, à mostra; isso se dá justamente porque a relação estabelecida entre elas é interna e de interdependência.

De pós-estruturalismo literário, chamou-se um movimento de radicalização e de superação do pensamento estruturalista a ser aplicado ontologicamente. Não se tratou de se contrapor drasticamente ao estruturalismo literário, mas de sacudir seus conceitos até que eles fossem dissolvidos pela peneira da desconstrução e do relativismo. No pós-estruturalismo, a iminência de um movimento dialógico entre diferentes *corpora* literários se apresenta, e não que isso implique subserviência de um ao outro, já que não se trata de sua autenticidade, originalidade ou metatextualidade, mas da admissão de que todos os textos se tecem a partir de outros textos. Uma espécie de afeto incontrolável entre as literaturas, uma árvore genealógica irrefreável. Sendo assim, toda literatura seria intertextual e *todas as literaturas em seus distintos tempos e espaços*

comporiam uma estrutura literária só, mas isso é grifo meu. Para os pós-estruturalistas, a dimensão dessa intertextualidade só poderia ser alcançada pelo leitor, no que toca às trocas com outras referências literárias, que serão engatilhadas em sua mente no momento da leitura, possibilitando a polissemia¹⁵ do texto literário. Para Roland Barthes, o que diferencia o estruturalismo do pós-estruturalismo é o cerne de sua pesquisa. Ao passo que o primeiro privilegia a obra, o segundo, superestima o texto. Terry Eagleton (2006) define:

A implicação de tudo isso é que a linguagem é muito menos estável do que os estruturalistas clássicos achavam. Em lugar de ser uma estrutura bem definida, claramente demarcada, encerrando unidades simétricas de significantes e significados, ela passa a assemelhar-se muito mais a uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado com tudo. Se assim for, então essa estrutura representa um golpe sério contra certas teorias tradicionais da significação. (EAGLETON, 2006, p.178)

Ao tal emaranhado complexo, o pós-estruturalismo chamou de texto e de todos os *modus*, a perspectiva pós-estruturalista de análise de textos literários é o que mais se aplica ao olhar lançado pelo escritor francês Maurice Blanchot, embora eu creia que Maurice Blanchot seja uma análise por si só, reafirmo. Entretanto, por aproximação, a realização de todo um pensamento direcionado para a elaboração estrutural de sua ficção, em busca de sua desconstrução e da percepção da palavra como performática e disparadora de uma pluralidade de sentidos é da ordem dos pós-estruturalistas. Não se trataria, pois, da junção de palavras alinhadas e dispostas a revelarem suas verdades absolutas e inquestionáveis, mas, da eminência da contradição, da ambiguidade, da esquiva, do entredito, do espaço e da falta suscitadas do modo como que essas palavras se relacionam no texto literário. Se a palavra é falta, admite-se uma lacuna entre ela e o significado prometido. Ela não diz o mundo, ela não diz as coisas, a palavra diz a falta que há no mundo e que há nas coisas, da falta apoderam-se significações a que não se mensuram.

A pulsão de textos que se produzem de outros textos que, por sua vez, advêm de outros textos, ao mesmo tempo em que se conectam com outras leituras, não somente dá à palavra literária a sua

¹⁵ O vocábulo aparece em seu sentido corriqueiro, vulgar, e não aristotélico, quando exatamente reduz a abertura dos sentidos em uma quantidade que se mede, contrapondo-se significativamente à perspectiva rizomática, aquela que nos interessa aqui.

condição plural, como também se trata de uma força que encaminha a perspectiva literária para as incomensuráveis possibilidades dessas afecções. A periculosidade da palavra como falta reside no descompromisso que os pós-estruturalistas têm com verdades outrora firmadas e certificadas socialmente, preferindo a elaboração de seu próprio espaço literário calcado na ambiguidade. Em vez da literatura de representação; a literatura autossuficiente, em que as leis que ali funcionam se distinguem das leis do mundo que lhe é externo, em que vivemos socialmente.

Entre algumas possibilidades de se pensar a literatura, entendê-la como sistema de significação de representação da realidade, ainda que sua natureza seja prioritariamente simbólica, é inversamente proporcional à autossuficiência do espaço literário em Blanchot, penso. A literatura de representação admite que o universo só exista por conta da linguagem simbólica que o designa, dispondo a arte literária como a que mais se aproxima da “vida real”, desde que alcançada pelos emaranhados comunicativos que, por sua vez, buscam a configuração do real sentido das coisas, através da experiência. Esse entendimento então não nos interessa.

A teoria da desconstrução é proposta pelo filósofo francês Jacques Derrida e consiste em um *modus* de análise crítico-filosófica, em que se incluem a crítica de alguns conceitos, outrora já consolidados pela tradição, como é o caso das relações entre o significante e significado; as dinâmicas do sensível e do inteligível; a origem do ser; a questão do *logos*, entre outros. Para Terry Eagleton (2006):

A “desconstrução” é o nome dado à operação crítica através da qual tais oposições podem ser parcialmente enfraquecidas, ou através da qual se pode mostrar que se enfraquecem parcial e mutuamente no processo de significação textual. (EAGLETON, 2006, p.182).

No capítulo “O pós-estruturalismo”, do livro *Teoria da Literatura* (2006), a percepção de Terry Eagleton a respeito da desconstrução entende as proposições binárias do estruturalismo como fortalecedora das ideologias. Mas, aplicada à análise literária, o propósito era o de liberação da pluralidade de sentidos de um texto ficcional. A chamada “leitura fechada” do texto consistia em trazer à tona suas ambiguidades e contradições retóricas, de modo a demonstrar que o texto por si só é o bastante, a estrutura que não parte do que lhe é externo para que sua composição seja assimilada e dissimulada. Em *O espaço literário* (1987), Maurice Blanchot, em seu capítulo “A

solidão essencial” define:

A obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz parecer quando se oculta no vazio silencioso da obra. A solidão da obra tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada. Ela é desprovida de prova, do mesmo modo como que é carente de uso. Não se verifica nem se corrobora, a verdade pode apoderar-se dela, a fama esclarece-a e ilumina-a: essa existência não lhe diz respeito, essa evidência não a torna segura nem real, apenas a torna manifesta. (BLANCHOT, 1987, p. 12).

A percepção da autossuficiência do espaço literário em Blanchot faz com que se pense a lida com a literatura de ficção como um ponto de solidão manifesta. A literatura não serve para, *a literatura é*. No máximo, ela *se sirva de*; mas, uma vez estruturada, a obra literária conterà legislações próprias para sua manutenção e se sustentará sem que necessite de evidências externas para se fazer possível. Diríamos até que o compromisso com as verdades absolutas ou com a representação do real externo foge ao crivo da literatura como arte. Desse modo, o *modus* Blanchot de análise literária requer que exploremos das dinâmicas que alicerçam o texto literário em sua solidificação e nos desapeguemos do extraliterário circundante. O texto se bastará.

Os filósofos da desconstrução partem do pressuposto de que quanto mais a interpretação do texto avança em busca do pretense encontro com a máxima da verdade, mais se aproxima de sua morte, seu esgotamento fatal. A crítica à profundidade do discurso se fundamenta na possibilidade de sua concepção pela negação da verdadeira significação do texto em suas profundezas ou da existência da origem desse discurso. Rejeitar a ideia da origem, assim como a da morte e superestimar o discurso em sua materialidade coadunam duas ideias fundamentais para se pensar na interpretação de um texto: a ordem própria da linguagem, e o signo como bastante à interpretação, haja vista sua capacidade de se desdobrar em outros signos, logo, sentido vário e que escape à representação.

Desconstrucionistas e pós-estruturalistas promovem a subversão através das palavras de um texto das próprias suposições desse mesmo texto, trazendo à tona a dinâmica ambígua que sustenta o texto em sua própria linguagem. É preciso inserir-se no texto e partir de suas próprias leis, para se

multiplicá-lo, se pensá-lo. Jacques Derrida propõe que se repense a forma com que a linguagem opera, saindo da escrita como representação para a escrita como infinita, polissêmica. Desconstruir um texto não objetiva a revelação de seu sentido, mas o destoa dos trilhos pelos quais se envereda rizomaticamente, concebendo que não há um único caminho a ser percorrido quando se lê algo criticamente, mas pluralidades de sentidos, cujos desfechos são incontáveis.

Trataria-se (porque eu não gosto de mesóclise mesmo), pois, de uma *libertação* lançada à literatura que desamarraria sua forma das estruturas fixas e previsíveis. A significação não se prende ao significante, o processo linguístico se finda, mas seu sentido ainda ecoa indefinidamente. As interpretações possíveis, todavia, são atravessadas pela polissemia que só se permite dada a carga semântica abarrotada de cada palavra de um texto dentro da obra literária. Assim como, ao se engendrar na perspectiva de Blanchot de análise de textos literários, o próprio procedimento também se desvinculará da lei ortodoxa do real, admitindo que as regras que movimentam o espaço literário se formam na ambiguidade, uma contradição em que dinâmicas opostas não se excluem, mas se coadunam.

A falta, o nada, a lacuna, o falso, o espaço, o vácuo, o escuro, a noite, o perigo em Blanchot operariam denotativamente no rol das negatividades, todavia, o *não* para Blanchot é fortuito, é ele que possibilita a ambiguidades das formas plurais da palavra literária, a *não*-finalidade, a *não*-verdade absoluta a ser escavada nas leituras literárias. Assim como o *neutro* em Blanchot, cuja dimensão viabiliza a coexistência de movimentos diferentes, não se comprometendo a negar ou a afirmar, mas a abarcá-los. A esse respeito, Maurice Blanchot comenta em *A parte do fogo* (1997):

O laço que retinha esse nada nos limites da palavra e sob as espécies do seu sentido se partiu; eis aberto o acesso a outros nomes, menos fixos, ainda indecisos, mais capazes de se reconciliar com a liberdade selvagem da essência negativa, dos conjuntos instáveis, não mais dos termos, mas de seu movimento, deslizamento, sem fim de “expressões” que não chegam a lugar nenhum. (BLANCHOT, 1997, p.313)

No texto “Palavra bruta, palavra essencial”, do livro *O espaço literário* (1987), Blanchot parte do poeta Mallarmé para diferenciar ambas as definições: assim, ao passo que a brutalidade atribuída à palavra serve à comunicação trivial e liga o significante exclusivamente ao significado, servindo de representação das coisas do mundo, por meio da nomeação; a palavra essencial é da ordem das

ficções literárias e a essa ordem se reporta, fugindo às estruturações do mundo real, do “mundo administrado”. Blanchot, então, pensará o espaço ficcional em sua fragmentação e instabilidade a que se renderia a fixidez das regras estratificadas pelo mundo real. A tenuidade que separa as duas perspectivas, seu *lacre*, é o mesmo que distingue a autossuficiência da palavra plural na literatura, da mesmice da palavra real, denotativa; a palavra bruta da palavra essencial. Separadas pela delicadeza literária de uma pele fina de barriga de lagartixa - barriga de lagartixa que voltará lá nos idos de terceiro ou quarto capítulo e com uma nova aplicação, aguardem.

A literatura em Blanchot é *não*-instrumento, logo, sua apreensão é *não*-superficial. E, se o que a separa das previsibilidades do mundo real é a barriga de lagartixa, o leitor deverá romper com sua pele fina e encharcar-se dos órgãos que ali dentro pulsam e que, outrora, só eram percebidos mornamente de fora, por fora da pele. Essas aplicações são então sobre a potência da literatura, de um corpo frente à literatura, de como atravessar um corpo, a literatura.

Na mesma esteira do *não*, a morte é do rol das positivities em Blanchot. Entendida como distanciada do espaço da ficção, não se morre no espaço literário, tampouco sua palavra, há impossibilidade de sua morte, mas potência reprodutiva da palavra. A ideia de que o livro está morto na estante se não aberto e não é lido faz mais sentido nessa perspectiva.

A lida do escritor com sua escrita exige-lhe uma entrega completa. Ao definir o lugar do escritor no espaço literário autossuficiente, Blanchot recorre à inumanidade do *canto das sereias* como similar à essência literária por que se deveria deixar seduzir o escritor. A metáfora do *canto das sereias* é recorrente, todavia, Blanchot lança outra possibilidade de percepção ao utilizá-la enquanto define o papel do escritor de ficção.

A *Odisseia* (século VIII a.C/1997) é um conjunto de narrativas sobre Ulisses, rei da ilha de Ítaca, que se uniu a outros gregos na guerra contra Troia que, depois de a terem vencido, retornam para casa em meio a várias aventuras em navegação pelo mar Mediterrâneo. A dinâmica da obra é pensada em favor da saga de Ulisses desde que sai de casa a quando para ela volta para os braços de sua Penélope, de modo que cada parte se refere a um de seus enfrentamentos em forma de poemas. Ulisses não é um deus, nem uma figura mitológica, tampouco um semideus, mas, um ser

humano contra as forças que lhe impedem de voltar salvo para seu lar.

Homero recorre à mitologia grega como pano de fundo para sua narrativa em *Odisseia* (século VIII a.C/1997) não somente como a grande metáfora do homem *versus* forças a que não se domina, mede ou conhece; mas para trazer à literatura a força conotativa e simbólica autóctone a sua estruturação. É o caso, por exemplo, de seu canto XII, em que Ulisses e seus homens, na jornada de tentativa de volta para casa, navegam perto da ilha de Capri, um lugar rochoso e repleto de sereias. A mitologia que entorna as sereias e o perigo de seu canto se relaciona racionalmente ao som percebido quando os ventos se chocavam contra as pedras escarpadas das ilhas do Mediterrâneo, uivante e profundo, a reverberação do som se dava por conta da propagação da própria água. A similaridade entre o ruído naturalmente alcançado e a suavidade soprada do vocal feminino é o primeiro ponto de aproximação entre ambos os fenômenos, ou seja, o eco trazido pelas ondas se confundia com o canto feminino. Na ocasião, marinheiros há tempos em seus navios e carentes da presença feminina confundiam facilmente os dois sons, de modo que, quase que embriagadamente, deixavam-se arrastar, juntamente com os seus navios, a uma conquista inexistente ou uma miragem em alto-mar. A busca pela imagem feminina desejada e reforçada pela materialidade crida no som não apenas afogou navegantes em mares profundos, mas jogou embarcações inteiras frente a rochedos e as tombou.

A respeito da dissimulação e do engodo que têm se imbricado na simbologia da figura feminina nem cabe aqui sua enumeração; da maçã proibida comida aos olhos de ressaca de Capitu; o *canto das sereias* é a mitologia do desejo que de tão desejoso se fez convencido pelo som sibiloso do vento em forma de mulher. Aquilo a que não se vê ou se toca, mas que tanto se quer, se realiza, perfura, mata, embora a metade peixe e a metade mulher já sejam por conta da imaginação que encorpa o mito das sereias.

Os mitos, ainda que resultem diametralmente opostos às verdades científicas, só se possibilitaram por que em algum momento ambos se interceptaram. Ou seja, para todo o mito, há um ponto de racionalidade. Cotidianamente, o canto das sereias é atribuído a eventos ou pessoas que convencem, atraem e seduzem, de modo que o convencido, atraído e/ou seduzido aja menos pela razão e mais pela efemeridade da ilusão prometida.

A confrontação do homem com aquilo que, em algum aspecto, escapuliu a sua régua de medir o mundo se deu muito fortuitamente em forma de mito ou de metáfora. A fragilidade exposta proveniente da lida do racional com o irracional recorrentemente encontra produtividade nas literaturas. O que pode um corpo com o que ele não conhece? O que pode um corpo quando flechado por uma flecha a que a vista não detém? Como não se perder dentro de um breu imenso? Como esclarecer ao corpo sobre o que lhe é desconhecido?

Atravessar a periculosidade real de se seguir uma miragem no meio do mar para as possibilidades discursivas e simbólicas do mito e da metáfora permite que entendamos, por exemplo, que, dadas as infinitas possibilidades de um corpo, o desejo imaginado por ele é capaz de se converter ficcionalmente em coisas que não são, ou seja, um corpo pode, conforme sua necessidade e fragilidade de se fazer correspondido, ver o que não é vidente, ouvir o que não é audível ou apalpar o que não é tátil, elaborando assim, a periculosidade fatal do lance de olhos viciado pelo desejo.

Mas, sabendo do poder de encantamento que as sereias têm sobre os homens, Ulisses tapa os ouvidos de seus marinheiros enquanto por ali passam, para que a sedução sobre eles lançada pelo canto das sereias não seja ouvida, evitando o risco de se desorientarem e deixarem que o navio tombasse. Entretanto, o próprio Ulisses não tapou os seus ouvidos, preferindo ser amarrado pelos colegas ao mastro da embarcação até que a travessia tivesse sido completada e não houvesse mais a iminência do canto das sereias. Nessa passagem, o estoicismo de Ulisses se deu pelo fato de ele ter resistido ao canto das sereias, tendo ouvido-as, mas as sobrevivido.

O comportamento de Ulisses, em *Odisseia* (século VIII a.C/1997) ao preferir ser amarrado e exposto ao canto das sereias não só retifica a falibilidade humana e a possibilidade de que se renda às tentações, necessitando ser contido instrumentalmente, sem recursividade mágica ou mitológica; mas, reafirma sua força na condição de líder de seus marinheiros, quando sua força consiste na admissão de sua fraqueza. O filósofo propositivo Friedrich Nietzsche percebe sua concepção de herói em Ulisses, especialmente nessa passagem de *Odisseia* (século VIII a.C/1997) em que o homem consciente de suas limitações humanas, articula-se em favor da superação dessa condição: enfrentar o canto da sereia, sem deixar se hipnotizar, não cair feito um rato nas notas de

Hamelin. Prender-se impreterivelmente ao mastro do navio requer não somente que Ulisses seja indiscriminadamente levado pelas ondas do mar, mas se agarre e assuma seu destino, seu *amor fati*, indissolúvel, menos ainda por qualquer canto de sereia.

Mas, para Blanchot, deparar-se com o canto da sereia, e preferir não cedê-lo a cedê-lo, coloca Ulisses não na condição heroica, mas covarde. O resgate dionisíaco operado em Blanchot é tão poderoso quanto o feito por Nietzsche na modernidade. O risco, o perigo, o *não* prender-se a foram posturas renegadas por Ulisses e que o contrapuseram à total entrega do escritor ao seu ato de escrita, é o que Blanchot chamou de *não*-escritor. Perseguir o canto das sereias, dada a possibilidade de que ele viesse das sereias é deixar-se “perder” na elaboração da ficção, a ela se misturando em forma de renúncia da significação própria do autor, sua morte, sua despersonalização. Você é Ulisses para Blanchot ou para Nietzsche, leitor?

No capítulo dedicado à metáfora “O olhar de Orfeu”, do livro *O espaço literário* (1987), o escritor francês compara a inclinação do escritor para seu texto ao lance de olhos de Orfeu à Eurídice. Segundo a lenda, Orfeu e Eurídice seriam felizes para sempre se Aristeu não perseguisse Eurídice, dada sua beleza incomparável. Na tentativa de fugir de uma de suas investidas, Eurídice esbarra em uma serpente, por ela é picada, e morre. Desolado com a perda da amada, Orfeu vai atrás de Eurídice no inferno e é autorizado a buscá-la, mas, condicionado a levá-la de volta ao mundo dos vivos se não olhasse para a amada até que estivessem sob a luz do sol. Depois de quase ter cumprido toda a jornada, Orfeu não resiste e olha para trás em busca de Eurídice; tendo rompido Orfeu sua promessa. Com isso, Eurídice se converte em um espectro mediante seus olhos, grita pela última vez e volta aos infernos. Desesperado, Orfeu passa a viver em amargura e desinteressado pelas outras mulheres. Indignadas com sua rejeição, as Mênades o esquartejam e jogam sua cabeça no Rio Hebrus. Só depois de juntados seus pedaços para o sepultamento de Orfeu no Monte Olimpo, é que ele se reencontra com Eurídice no inferno para que fiquem juntos pela eternidade.

O mito de Orfeu se assemelha à história bíblica da família de Ló. Sobrinho de Abraão, Ló também se tornou rico, ambos dividiram a sua riqueza, tendo Ló escolhido a melhor terra em direção à Sodoma. Terra fértil, boa para a criação do rebanho, mas distante de seu tio e conhecida pela

imoralidade. Com toda a sua família, Ló se mudou para Sodoma que, posteriormente cairia na fúria divina e seria destruída. Descrendo nos mensageiros de Deus, Ló perdeu toda a sua riqueza, tendo ficado junto à família naquela cidade condenada; e sua mulher ainda os desobedeceu, olhando para trás durante o desmoronamento de Sodoma, e se transformando em uma estátua de sal. Há também o caso do soneto “Amor Fiel” (1991) em que o poeta barroco Gregório de Matos metaforiza o fim do amor em sua morte literal ao mesmo tempo em que prefere ser a mariposa que morre pela luz, do que a que vive sem o seu ardor. Mas, essas, é claro, são apenas referências.

Para Blanchot, Eurídice é a arte que está perdida no inferno desconhecido. Já Orfeu, o oposto de Ulisses, é o verdadeiro herói, o escritor destinado a se emaranhar entre os infernos e com ele se perder, à literatura se mesclar, dedicar-se dionisiacamente. Olhar para trás é a admissão do risco, a desobediência de Orfeu é seu livramento da regra trivial, anteriormente acordada, mas, então subvertida. Não havia quem tapasse os seus olhos ou lhe colocasse antolhos. Podendo escolher, preferiu a literatura, a tentação visual de Eurídice. O estoicismo em Orfeu consistiria em, por uma causa menos efêmera e mais canônica, arriscar seu lance de olhos sob o desconhecido, o proibido, o desregrado, a literatura. O amor eterno só foi possível depois das duas mortes literais e o encontro de ambos nos infernos. A ficção só se eternizou para além do tempo e do espaço, por que dali foi arrancada à base do risco, da devastação assumida. Salvaguardada a denotatividade da morte, eu gosto de pensar esses processos da seguinte maneira: a morte produtiva, em que se enfrenta o desconhecido, inscrevendo-se nele, e a morte que atemporaliza, aquela que suplanta o autor por sua criação, o mesmo que a cantora islandesa Björk fez em 2015 ao lançar o álbum *Vulnicura*, após seu divórcio, com destaque para a longa, densa e angustiante “Black lake”.

Se a obra literária se basta, ela o é independentemente de sua autoria, algo que acumula uma série de *personas* previamente construídas conforme os baremas do mundo real, e de que a libertação é necessária, iminente. A marcação da autoria implica certificações de várias ordens, especialmente a de tempo e espaço em que se circunscreve. Ora, *circunscrever-se* se opõe à libertação do espaço autossuficiente da literatura no que se refere às verdades absolutas avalizadas pelo extraliterário. As (auto) biografias que me perdoem, mas datar, limitar ou perceber a obra, partindo dos pressupostos de sua autoria vai de encontro ao *modus* Blanchot de se pensar a literatura ou de percebê-la para além do tempo e do lugar em que se fixaria, que é o que o habilita ao cânone. A

literatura, entendo, vive mais do que a circunscrição biográfica de seu ator, pois, é atravessada de afecções inclusive a que não medimos. A obra vive longe de seu autor, depois de pronta, ela independe de sua intervenção, a literatura é. Dentro de seu espaço, a dinâmica operada pelos componentes de sua literariedade é o que responde pelo texto já manifesto. Não me entendam mal, o que venho defendendo é que a literatura é de dentro pra fora, ela não é serviente, ela se serve de, de modo que todas as vezes que recursos extraliterários são identificados na literatura, isso quer dizer que só de estarem lá, eles já se minguem de suas funções originais, já se renderam ao descompromisso com o real daquele discurso, tornaram-se altamente inaptas fora do corpo da literatura.

“A morte do autor” que está no livro *O rumor da língua* (2004), de Roland Barthes, trata exatamente do modo como que o autor vai se distanciando de sua criação com o decorrer do tempo para que essa mesma criação sobreviva ao tempo. “Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura.” (BARTHES, 2004, p.63). O travão: a circunscrição, a inserção do texto literário aos paradigmas do extraliterário, o condicionamento da ficção a um marco, seu fechamento infrutífero. Desse modo, em nenhum momento nesta tese, associarei a verve pessoal de João Cabral a suas criações, nem condicionarei esta ou aquela poesia a um ou outro contexto biográfico; o que poderá ocorrer eventualmente é que um espaço extraliterário se faça necessário à ficção, mas nunca o condicione, pois, não cabe a mim *meter* um travão em um corpo, pois, se *ethos*, se *persona*, João Cabral já estava era morto. Mas, tenho que elaborar melhor esse texto, leitores, para que ele soe menos agressivo.

“Todos meus amigos querem morrer.”¹⁶

No livro *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto* (1998), Félix de Athayde reúne declarações do poeta pernambucano a respeito de sua inserção na Geração de 45. Recorrentemente, ele pensou essa denominação como a de poetas e poemas puros, em que há menos originalidade formal e mais aperfeiçoamento dos padrões já estabelecidos pela geração de 30. Assim como, a entendeu como

¹⁶ Trecho da música “Semáforo”, da banda brasileira de indie rock *Vanguard*. Mediante a insistência pela negação da Geração de 45 executada pelo próprio João Cabral e em favor da dissolução desse grupo que se deu menos por sua afinidade e mais pela fatalidade histórica de sua juntada, como se se forçasse a unidade em um grupo claramente incongruente, nenhum trecho me pareceu mais adequado.

casual, como definida historicamente:

Não creio numa maior “preocupação estética” por parte desses poetas. Uma preocupação dessa ordem implica *consciência estética* e não creio que esta exista. Muito poucos poetas de 1945 acusam essa preocupação (...). Portanto, limitar a Geração de 45 a seus “estetas” seria eliminar quase todo mundo. (...) o que me parece caracterizar esses poetas é, essencialmente, sua *posição* histórica. Esses poetas apareceram depois de uma geração de inventores (...). Esses poetas, que tinham superado a fase destruidora do Modernismo (de 1922 a 1930), conseguiram criar novas matrizes para o verso brasileiro. Qualquer pessoa pode verificar que a partir daí o que se tem feito é aperfeiçoar tais matrizes e não inventar. (ATHAYDE, 1998, p.60)

Marcada pelo fim da Era Vargas, pela iminência da Guerra Fria e da Ditadura Militar e pela morte de Mário de Andrade, a terceira geração do modernismo foi de 1945 a 1960 e também se refez dentro do movimento. Há quem defenda que o grupo ali didaticamente alocado tanto se destoa quanto a degringolada do modernismo ali se iniciara ou que é na Geração de 45 que o pós-modernismo ou o neomodernismo começa. A frutífera Geração de 45 apresenta um programa exatamente oposto ao de 1922: uma perspectiva universalizante e primazia do verso erudito, tradicional e literário, ou seja, uma nova posição estética da poesia mediante sua acuidade formal que basicamente se restringiu a testar os padrões já estabelecidos pela geração de 30. Em 1963, Álvaro de Lins comentou:

(...) sem desdenhar a essência poética, a nova geração deveria fazer a sua revolução pelo restabelecimento da forma artística e bela, que não seria uma herança do Parnasianismo, mas uma revolução dentro do gosto e do senso estético do nosso tempo. O que é revolucionário hoje é o senso da forma, a construção artística, o aperfeiçoamento da arte de escrever, a preocupação do estilo. (LINS, 1963, p.65)

Mas, ainda assim é perigoso unificá-los a todos os seus componentes sob o jugo dessa tarefa. Percebamos que, se forem pensadas somente as relações estabelecidas de negação entre o moderno e antigo por que se caracterizou o modernismo no Brasil, sua terceira fase se desgarrar radicalmente do movimento. A aceitação e a inclusão positiva de escolas anteriores em seu processo de criação são formas de admissão do passado e seu resgate em novos tempos. No mesmo ano, o crítico brasileiro Sérgio Milliet mencionara no jornal “O Estado de São Paulo” a iminência de alguns poetas, cuja pretensão era o de retorno ao equilíbrio das construções que são capazes de resistir ao

tempo, ou seja, de se canonizarem mediante a efemeridade modernista. Referindo-se aos poetas da Geração de 45 como abertamente ofensivos à falta de crivo do modernismo de então. Sergio Milliet os toma como aqueles que se lançariam à produção de uma poesia sóbria, de revalorização da palavra e da imagem e de revisão das rimas já existentes, rumando para velhas novas possibilidades de forma.

No limiar do conceito, seria a Geração de 1945, o começo do fim ou o fim do começo? É Tristão de Athayde que aponta pela primeira vez a morte do modernismo em 1945 mediante o nascimento do Neomodernismo. Se o primeiro é nacionalista e revolucionário, o segundo é universalista, mas empenhado esteticamente, uma vez que prefere a disciplina estilística de movimentos simplesmente ignorados pelo modernismo brasileiro inicial. O estranhamento consiste no fato de trazê-la à tona tão *anacronicamente*, a disciplina estilística dos renegados pelos rebeldes modernistas, por ora, é o que há de mais (in) disciplinado. Na prosa, a literatura intimista se destacou em Clarice Lispector e o regionalismo redimensionado em Guimarães Rosa, mas isso não nos diz respeito nessa oportunidade.

A primeira edição da revista *Orfeu*, datada da primavera de 1947, é marcada por um texto apócrifo, cujo intuito é o de situar aquela produção dentro da história literária:

O modernismo e o post-modernismo (sic), que fixam o período de maior densidade, pesquisa e criação já atingidos no Brasil, comprovam hoje a existência de um novo momento cultural, ainda incerto em sua significação e em seus objetivos. Essa incerteza somos nós. O tempo não nos construiu ainda, ignoramos o que seremos – é a vertigem de vir a ser que nos tenta e nos congrega. (ORFEU, 1947, n.1, p.1)

Haroldo de Campos, no capítulo “O geômetra engajado”, do livro *Metalinguagem* (1970) comenta sobre o lugar de João Cabral na Geração de 45:

(...) costuma ser arrolado entre os integrantes da chamada “geração de 45”. E mais, há mesmo quem o indique como líder incontestado dessa geração, que, sucedendo as 22 e 30, teria, de certa maneira, representando uma reação contra a “indisciplina” modernista, contra a sua propalada ausência de forma. No entanto, nem o modernismo poder ser dado como carecedor de preocupações formais (seus nomes mais representativos, Oswald e Mário de Andrade, foram incansáveis experimentadores de formas); nem 45 pode ser reconhecida como

instituidora de uma nova ordem poética entre nós (...); nem JCMN – a não ser por um critério de cronologia tabelioa – pode ser incluído nessa geração, naquilo que ela acabou representando como ideário estético. (CAMPOS, 1970, p.22)

A Geração de 1945 resulta da redução de um tão vasto grupo de pensamentos e pensadores relegados a uma mesma alcunha, a rubrica geracional de 45, cujo critério de definição é o cronológico, é o da contemporaneidade homogênea entre todos os envolvidos. Vez ou outra, a crítica aceita que dela se excetue o nome de João Cabral, mas nada que abale a percepção da centralização como forma de organização e de se “dar nome aos bois”.

“Certas palavras têm ardimentos; outras, não.”¹⁷

Falar de poesia é caso desde a antiguidade clássica, leitores, mas vocês já sabem disso. Na ocasião, chamaram-se poéticos todos os textos com reflexões filosóficas sobre as produções artísticas em voga, o que, depois de São Jerônimo, chamou-se de literatura. Arte poética era diferente de arte retórica, pois, ao passo que a primeira remete aos discursos literários, a segunda se volta para a arte de saber usar o discurso. Poesia poderia apenas se opor à prosa, mas essa definição não bastaria; poderia apenas ser entendida como arte literária que possuísse características estéticas, mas isso só satisfaria à ideia de literariedade dos formalistas russos e suas funções da linguagem; poderia ainda ser qualquer coisa, desde que manifestasse beleza e arrancasse a sensibilidade de quem a contempla, mas isso generalizaria demais a definição de poesia. Assim, para Benedetto Croce, no livro *A poesia* (1967):

A rigor, a inspiração e a genialidade se encontram em todo ser e em todo ser e em toda obra humana, que de outra maneira, não seria verdadeiramente humana. Mas o relevo que estes dois caracteres parecem assumir na criação poética provém, justamente, da referência do finito ao infinito, que não ocorre, ou não ocorre assim na práxis e na paixão, onde tem lugar o movimento inverso, que é primordial no pensamento e na filosofia, mas secundário e imediato na poesia [...]. Em comparação com o conhecer da filosofia, o da poesia pareceu diferente e, mais que um conhecer, se apresentou como produzir, um forjar, um plasmar [...] (CROCE, 1967, p.14)

O ponto de vista é transcendental-idealista e mescla as potencialidades da inspiração e da

¹⁷ Verso do livro *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1998), do poeta Manoel de Barros.

genialidade provenientes do poeta para se fazer poesia; diferentemente da teoria estruturalista que pensa a poesia desde suas relações com a linguagem e seu intuito estético no discurso. Em *O ser e o tempo da poesia* (1977), Alfredo Bosi distingue poesia de poema, ao passo que a primeira se alimenta da própria dinâmica da vida, o segundo é linguagem, é discurso poético. Há, impreterivelmente, uma relação entre a *forma* e o *fundo* para que se haja poética, é o que faz de um o outro é sua capacidade de não se subjugar ao passar dos tempos, ser poesia-resistência. Para Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012), poesia é conhecimento, é capacidade de transformar as coisas, é resumo do homem e de seu lugar no mundo. Só há poema, há poesia; mas o contrário não é necessário.

As perspectivas de Alfredo Bosi e de Octavio Paz a respeito da poesia se convergem em muitos pontos, especialmente, quando lidamos com sua presentificação. Ou seja, a linguagem é a base de sua existência, mas, não é exclusiva para que ela se manifeste; a poesia diz sobre a vida, mas não a explica, presentifica-se, mas não se compromete a explicações. Diz sobre o que não se diz. Sobre isso, Janilto Andrade, em *Da beleza à poética* (2001), define:

À arte não se põe o objetivo – que parece ser o da ciência – de explicar a existência, mas quem sabe?, o de tornar fascinante a própria inexplicabilidade da vida. A poesia fascina. Fascina porque o sujeito leitor sente-entende no universo imagético da poesia a voz do homem. (ANDRADE, 2001, p.192)

Isso quer dizer que a poesia não serve às verdades e às revelações, mas à fascinação causada. Seu papel não é o da mimese ou o da representação, mas o da presentificação. Histórica e conceitualmente definida, a poesia moderna nasce em 1848 com o poeta Charles Baudelaire e se encorpa no decorrer do século XIX com os franceses Rimbaud e Mallarmé, tendo seu ápice, mas também ocaso, com as vanguardas do século XX, especialmente com o surrealismo. Pensar o surgimento da poesia moderna, todavia, é controverso, se a colocamos dentro da perspectiva da modernidade, mas datado, se considerarmos o modernismo. A diferença entre a eternidade e o perpétuo é simples: ao passo que a primeira não tem começo nem fim, o segundo tem. Há modernidade fora do modernismo, mas o contrário não. O que é inerente à poesia moderna, ou seja, o que faz dela sê-lo são as mesmas motivações da modernidade e do modernismo, trata-se de uma síntese da tradição e a experimentação do novo em *forma* e *fundo* de poesia.

Há modernismos, todos eles movimentos muito distintos – espacial, temporal e conceitualmente – entre si; em língua espanhola, ele está no século XIX; em inglês e português, no século vinte, no mesmo intervalo em que na França, Baudelaire é um pré-simbolista precursor da poesia moderna. O simbolismo então seria o grande marco da inserção de uma poesia nova na Europa, ao mesmo tempo em no Brasil, poetas inovadores foram pouco divulgados e, quando o foram, se encontrariam didaticamente inseridos no romantismo que, por sua vez, é onde começa a nossa modernidade, mas de que se desvinculam os modernistas. Há quem diga que a poesia moderna não se finda com as vanguardas, mas nos anos sessenta e setenta; para outros, ela resiste até hoje, no exato momento em que lemos esta tese.

Entendamos assim o simbolismo e o romantismo sob uma mesma perspectiva, a de serem os antecessores ou precursores do poema moderno, uma espécie de pré-modernidade. No caso dos simbolistas, por exemplo, sua sinestesia exacerbada *versus* a imitação da poesia, e o pensamento da poesia moderna como maneira de se tratar de outros jeitos a arte e de se captar a realidade no moderno são precedentes da incursão moderna. Algumas características se repetem no decorrer do poema moderno, como é o caso da rejeição às formas previamente estabelecidas e consolidadas pela tradição, ainda que elas sejam minimamente resgatadas – o que por aqui chamamos de “passadismo”, bem como a atitude panfletária e enfática atribuída ao poeta em detrimento de sua poesia, é algo muito frequente no modernismo.

Mas, nem tudo são rebeldias: a poesia modernista em língua espanhola, por exemplo, data do final do século XIX e se relaciona tanto com o *famigerado* parnasianismo como com os pontos inovadores do simbolismo na França. Dos portugueses, Cesário Verde lança mão do impressionismo e de Baudelaire como marcos de diferenciação de sua poesia no século XX que só eclodiria em 1915 com a Revista *Orpheu* então com as novas tendências vanguardistas. Sendo assim, concomitantemente ao comprometimento com a vanguarda por Álvaro de Campos que o sintonizou no modernismo, está Ricardo Reis, e sua verve clássica, que se destoaria daquela mesma proposta, ainda que ambos tenham sido heterônimos de um só Fernando Pessoa.

Dos idos de 1920 até a segunda Grande Guerra, o movimento surrealista de vanguarda se destaca. No Brasil, é em 1922, com a Semana de Arte Moderna que o modernismo começa a se encorpar,

mediante a influência das vanguardas europeias. Sua forma é diversa e sua rejeição à poesia canônica é palavra de ordem. O que se pode afirmar é sua difícil delimitação em terras tupiniquins e a eminência de sua categorização didática por meio de centramentos óbvios; a esse respeito, Wladimir Saldanha no artigo “A modernidade sem modernismo: rupturas e descentramentos na produção ensaística de Lêdo Ivo” (2011) discorre, entre outras coisas, sobre o ensaio de Lêdo Ivo como:

(...) veículo principal de seu questionamento a uma narrativa ortodoxa da modernidade no Brasil, a qual pretende fazer coincidir a assimilação das vanguardas do século XX, de forma centralizadora, como a Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, na cidade de São Paulo. À dupla centralização – espacial e temporal – o ensaísta propõe indagações que remetem a uma modernidade anterior e fragmentária, dispersa em vários momentos e regiões do país, mas que não conheceu os manifestos do grupo de 22 e, sendo modernidade, não lograria ser chamado de Modernismo. (SALDANHA, 2011, p.1).

Não é apenas reafirmar os pressupostos da multivalia e da multimanifestação da modernidade, mas de colocar o devido *cabresto* ao modernismo, quando não sendo ele abarcador de todas as produções modernas ou mesmo contendo algumas que não o eram, foi alicerçada no centramentos. Admitindo-se, pois, que se há centramento, há o que lhe escape, o que lhe tangencie e caia nos pontos cegos dos retrovisores dos escritos de então. A modernidade com data e local marcado para começar é questionável e faz com que Lêdo Ivo elabore sua “cronologia da revolta”, em que inclui algumas produções fora do radar modernista que já ou ainda detêm o espírito de renovação e de realocação da tradição tão próprios à modernidade. A lista inclui o desejo de devolução da substantividade das coisas manifestado por Augusto dos Anjos e a representatividade do Brasil na poesia em Gregório de Matos, Tomás Antônio Gonzaga e Silva Alvarenga, por exemplo.

Poemas modernos continuaram a ser produzidos até a década de 1960 no Brasil, mesmo período em que a geração *beat* americana e o concretismo nacional se interceptaram como forma de prolongamento e continuação da perspectiva moderna. Segunda modernidade, pós-modernidade ou modernidade, às vezes são três nomeações para uma mesma manifestação, às vezes são coisas diferentes mesmo. O que nelas coincide é o fato de que foi entre o final do século XIX e início do século XX que algo tão profundamente se deu, a ponto de os modos de se fazer poesia se tornarem tão diversos que não couberam em um só movimento.

Octavio Paz, no capítulo “O ocaso da vanguarda”, no livro *Os filhos do barro* (2012), Octavio Paz define a poesia moderna:

A expressão “poesia moderna” se usa geralmente em dois sentidos, um restrito e outro lato. No primeiro, alude ao período que se inicia com o simbolismo e que culmina no movimento de vanguarda. A maioria dos críticos pensa que esse período começa em Charles Baudelaire. Alguns acrescentam outros nomes, como o de Edgar Allan Poe ou o de Nerval de *Les chimères*. Em sentido lato, tal como se tem usado neste livro, a poesia moderna nasce com os primeiros românticos e seus predecessores imediatos de fins do século XVIII, atravessa o século XIX, através de sucessivas mutações que são apesar de tudo repetições, e chega até o século XX, Trata-se de um movimento que envolve todos os países do Ocidente, do mundo eslavo ao hispano-americano, mas que em cada um de seus momentos se concentra e manifesta em dois ou três pontos de irradiação. (PAZ, 2012, p.152)

Para o autor, a poesia moderna tanto pode ser pensada como a história das relações contraditórias entre a tradição central do classicismo greco-latino quanto como a tradição do particular e da excentricidade representada pelo romantismo. Hugo Friedrich, no livro *Estrutura da lírica moderna* (1978) define: “a lírica europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. Mas é de uma produtividade surpreendente.” (FRIEDRICH, 1978. P.15). Com isso, o estudioso equaliza a força de expressão da lírica aos demais discursos expressos na ocasião e explica a dissonância alcançada pelo leitor da lírica moderna:

Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral (...). Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, frequentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas também aparecem nos conteúdos. Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não os trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. (FRIEDRICH, 1978, p.15-16)

Hugo Friedrich (1978) não somente caracteriza a poesia moderna a partir do que chama de categorias negativas, mas as contrapõe às categorias positivas que antecederam aquela

modernidade. Lançando mão de uma série de poetas que se destacaram na ocasião, o autor atenta para Rousseau e Diderot como precursores da modernidade em seus prelúdios teóricos no século XVIII, desde a perspectiva de uma poesia futura, contextualizando o romantismo francês como antecedente da poesia moderna, seu romantismo *desromantizado*.

Poesia-resistência. Escrita de Orfeu. Vontade criadora de potência. Literatura que não passa. Texto. Afecção expansiva: são todos conceitos que, de um jeito ou de outro, remetem à poesia moderna como objeto literário (in) disciplinado que se dá, que se consumiu. Em *O arco e a lira* (2012), Octavio Paz cuida das relações entre o poema e a história, e no capítulo “A consagração do instante” menciona:

Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria literalmente indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. (PAZ, 2012, p.225)

A relação entre o poema e suas palavras poéticas é uma peleja, cujo embate, infinito, é inesgotável. Na melhor de nossas hipóteses, se o poema moderno realmente o é, o *modus* (in) disciplinado não poderia dele se desvincular, uma vez que criar o novo mediante a fundição da tradição e suas novas experimentações estéticas é da ordem, tanto dos (in) disciplinados, como dos modernos. Se pensarmos na força vital desse tipo de proposição, se pensarmos verdadeiramente nessa potência, seremos acometidos pela literatura de que tanto venho tratando.

Avalizados pela *picuinha* da ruptura e da fixação pela certificação de suas novas práticas, os poetas modernos se realizam não à luz do que comungam com todos, mas sob a égide do que os particulariza, os recorta da multidão, e os insere no rol dos que se submetem a uma pretensa expressão original, inédita. Esse é mais um daqueles momentos das eras modernas, em que a preocupação cega com a certificação com que suplantaria o passado se sobrepõe às próprias criações. Carmelo D’Agostino, em seu livro *Arte moderna, uma monstruosidade: análise fria de sua inconcepção e aberrações* (1968), dedica-se à crítica da chamada “arte moderna”, entendendo-a como impropriedade de um modo geral. Para tanto, ele parte da concepção do Belo como aquilo que emana da execução da Arte e que, por sua vez, é dotada de manifestação estética e a que somos sensíveis, a perfeição. Assim, comenta:

(...) compreendendo que arte é o que nos fere indelevelmente, que nos causa

admiração pelo que nos é dado ver e ouvir, contemplação extasiante pelos aprimoramentos que nela se contém, porque é ação inédita do homem, é esmero à coisa concebida, é feitura excelsa, é inspiração prodigiosa, seja na forma, na cor, no som, na cena, como na espécie plasmada, é a Beleza na concepção filosófica, eis que indagamos se a moderna, isso que exibem, escrevem, versem, cantam e tocam exoticamente sob esse nome, é arte de vez que não tem predicados aos bons efeitos ao nosso íntimo ao deslumbramento que nos deveria causar? À arte moderna falta a habilitação ao efeito da obra de arte, senão a sua antítese. Eis que para justificá-la, apoiam-na em teorias sociais e científicas, forçam que a aceitemos as suas asnáticas gerações, como se ao ser humano, o sentido da apreciação do Belo, se tivesse transmutado fisiologicamente, admitindo o horrendo como seu objeto. É pretender que nos deem a provar uma coisa amarga, e que a saboreemos como doce. Na arte moderna há o aberrativo, a contradição. (D'AGOSTINO, 1968, p.1-2)

(...) uma mistificação, de frustrado meio artístico, de empíricas expressões que nada têm de arte, senão o atrevimento em demonstrá-la como tal, pois que arte é o gesto a provocar-nos o êxtase pelo Belo que dela provém. Se artistas fossem, os da arte moderna, estariam fazendo obra à superação da clássica, não a inovariam horrenda e inconcebivelmente. O novo é ditame de melhor, quando na arte moderna, no-la mostram, é desnaturação é o pior. (...)A [arte] moderna desvirtua a forma, não há nela o que olhar ou sentir, sob o aspecto artístico. Os artistas modernos são fáceis de se contentar, pois, não se esmeram às perfeições do que produzem, perdem-se em recolher elogios esnobes, fazendo pastichos. (D'AGOSTINO, 1968, p.2)

Ainda que o esforço de Carmelo D'Agostino em reunir pronunciamentos que se convergissem a desfavor da legitimidade da modernidade e suas manifestações artísticas como tais não tenha se insurgido no olho do furacão modernista, seu incômodo tangencia o mesmo descontentamento de João Cabral quando detido no período modernista nacional e, ao passo que o poeta restringe sua crítica ao poema moderno, o primeiro abrange toda a feitura de arte e chega à arte moderna, indo e vindo a escolas precedentes e mais distantes, todavia, o que é notório é são ambos delineados por motivações similares.

Para Carmelo D'Agostino, a arte moderna repudia a arte antiga e clássica; é arbitrária e inovadora, dando espaço "(...) às novas formas e cores que imprimissem a 'realidade moral de um mundo moderno'" (D'AGOSTINO, 1968, p.6). Pretextando a reclamação por obras de amplitudes indefinidas às vidas hodiernas e corriqueiras da vida humana moderna, tais quais as arquiteturas construídas e as populações multiplicadas. O homem se sentiria cada vez mais inflado e extraordinário, com "uma veloz autodisposição às suas conquistas", com isso, divorciaria-se cada vez mais a conceituação idealista da criação, a arte da necessidade de seu aprimoramento. O Belo

passa a ser prescindível ao objeto de arte, dando lugar à curva do acidental, difuso e misturado e à maneira de execução menos qualitativa e meditativa e mais quantitativa e rápida. Citando desde o a antiguidade clássica, Carmelo.

No livro *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, Mendonça Teles (1977) reúne documentos, manifestos e poemas do período modernista no Brasil e dos movimentos de vanguarda europeia. Entre eles, discutiremos alguns, a saber: “O espírito novo”; “A emoção estética na arte moderna”, “O espírito moderno” e “Arte moderna”. Esses quatro textos-manifestos se dedicam a mostrar a que veio o modernismo no Brasil e comungam da mesma ideia de superação e/ou libertação, todavia, em níveis diferentes, das turbulências e individualidades separadas do século XIX. “O espírito novo, por exemplo, não somente afirma a valoração e a necessidade de que os sistemas estéticos coexistam ao esforço comum da nova ordem pelos criadores, uma vez que “(...) a reflexão do criador deve incidir tanto sobre a construção que ele quer elevar como sobre os materiais que ele quer utilizar.” Mas, também menciona a ideia de se fazer conhecer as resultantes da chamada estética experimental (o Modernismo em si), como meio de aceitar a proximidade do homem a sua natureza, o mesmo propósito dionísio de outrora. Já “A emoção estética na arte moderna” cuida de três pontos centrais: a inefabilidade do Belo; a precisa origem da sensibilidade na arte moderna e o subjetivismo como o alicerce do modernismo:

[... arte moderna] como uma aglomeração de “horrores” que será seguido de mais “horrores”. Daqui a pouco, juntando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do Passado. Para estes retardatários a arte ainda é o Belo. (TELES, 1977, p.220)

É com esse texto que Graça Aranha inaugura a Semana de Arte Moderna no Brasil em 1922. A ironia inicial é a deixa para a pergunta posteriormente lançada: “onde repousa o critério infalível do belo?”. Não há. Se para os outros a natureza é parada e eterna, para o artista criador tudo é passageiro, cabendo a ele representar uma transformação incessante. A origem da sensibilidade artística na arte moderna caracterizado pelo mais intenso subjetivismo é fruto dele mesmo.

Desde Rousseau, o indivíduo é a base da sociedade que, por sua vez, é um ato livre da vontade humana; manifesta na Revolução Francesa, no advento do romantismo e da revolução social europeia de 1848, eventos todos atravessados pela consciência do darwinismo e da supremacia do

indivíduo. Em “A emoção estética na arte moderna”, se cada homem é um pensamento independente; o artista expressará livremente em sua arte a emoção estética específica proveniente de sua percepção da natureza: “Cada um é livre de criar e manifestar o seu sonho, a sua fantasia íntima desencadeada de toda a regra, livre de toda a sanção. O cânon e a lei são substituídos pela liberdade absoluta que nos revela, por entre mil extravagâncias, maravilhas que só a liberdade sabe gerar.” Assim, a livre manifestação do gênio se contraporá às academias e suas arbitrariedades, e reafirmará o subjetivismo como a mais eminente característica de nossa arte moderna. Graça Aranha é um dos defensores de que não há manifestação artística no Brasil antes do Modernismo. A cultura brasileira teria nascido em 1922:

Reclamemos contra essa arte imitativa e voluntário que dá ao nosso “modernismo” uma feição artificial. (...) A remodelação estética do Brasil iniciada na música de Villa-Lobos, na escultura de Brecheret, na pintura de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita, e na jovem e ousada poesia, será a libertação da arte dos perigos que a ameaçam do inoportuno arcadismo, do academismo e do provincialismo. São pequenas e tímidas manifestações de um temperamento artístico apavorado pela dominação da natureza, ou são transplantações para nosso mundo dinâmico de melodias mofinas e lânguidas, marcado pelo metro acadêmico de outra gente. (...) O que hoje fixamos não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio comovente nascimento da arte no Brasil, e, como não temos felizmente a pérfida sombra do passado para matar a germinação, tudo promete uma admirável “florada” artística. (TELES, 1977, p.122)

Menotti del Picchia, em “Arte moderna” refuta o termo “futurista” e renega a “jaula de uma escola” capaz de encarcerar o ‘individualismo estético’ da ocasião e define o Modernismo:

O que nos agrega não é uma força centrípeta de identidade técnica ou artística. As diversidades das nossas maneiras as verificareis na complexidade das formas por nós praticadas. O que nos agrupa é a ideia geral de libertação contra o faquirismo estagnado e contemplativo, que anula a capacidade criadora dos que ainda esperam ver erguer-se o sol atrás de Parthenon em ruínas. (TELES, 1977, p.66)

É observável, todavia, que seu manifesto retoma a contextualização histórica que antecedeu o Modernismo proposta por Graça Aranha, mas mais detidamente. Chama de “século das descobertas”, o século XVIII em que a cópia dos cânones prevalecia incansavelmente e de “século da construção e aproveitamento daquelas descobertas”, o século XX, como em que estariam os obcecados em uma nova estética de superação, uma certificação, nos termos hegelianos.

Visionariamente, Menotti del Picchia sugere:

Não vos espante o dadaísmo, o tatilismo, o cubismo, o futurismo, o bolchevismo, o erostratismo: são ingredientes mágicos e efêmeros da alquimia humana, preparando o novo molde mental sobre o qual se repetirão, secularmente, os futuros acadêmicos, os decadentes e os passadistas. Nós somos o Alfa do novo ciclo. Queremos esfarelar apenas os últimos destroços do Ômega do ciclo morto, para desenvolvermos a autonomia vibrante da nossa maneira de ser no tempo e no espaço. (TELES, 1977, p.133)

Parece-me mais que a preocupação em “Arte moderna” é sobre a potência que se esvai quando há menos emoção estética trazida à tona em forma de arte e mais uma fixação basilar de uma nova forma, uma nova palavra de ordem. Quem diria, pois, que os perigos da certificação da era moderna em Hegel seriam ainda um problema sério no século vinte.

Em 1954, João Cabral de Melo Neto apresentou sua tese “Da Função da Poesia Moderna” à Seção de Poesia do Congresso Internacional de Escritores em São Paulo, em que definiu o poeta define o *poema moderno* como um:

(...) híbrido de monólogo interior e de discurso de praça, de diário íntimo e de declaração de princípios, de balbúcio e de hermenêutica filosófica, monotonamente linear e sem estrutura discursiva ou desenvolvimento melódico, escrito quase sempre na primeira pessoa e usado indiferentemente para qualquer espécie de mensagem que o seu autor pretende enviar. Mas esse tipo de poema não foi obtido através de nenhuma consideração acerca de sua possível função social de comunicação. O poeta *contemporâneo* (grifo meu) chegou a ele passivamente, por inércia, simplesmente por não ter cogitado do assunto. Esse tipo de poema é a própria ausência de construção e organização, é o simples acúmulo de material poético, rico, é verdade, em seu tratamento do verso, da imagem e da palavra, mas atirado desordenadamente numa caixa de depósito (...) (MELO NETO, 1954, p.162)

A existência desse texto demonstra que um afeto disparado é uma flecha que não volta atrás, pois, por exemplo, sem ele, a crítica poderia ter sido orientada para outra leitura de João Cabral. Dizer de seu tempo, nele estando circunscrito é da ordem dos (in) disciplinados, pois, teorizar a respeito do poema moderno, uma vez que sua própria produção é assim denominada, bem como didaticamente se está inserido, é como sacolejar-se no centro do olho do furacão enquanto ele roda.

Não é necessariamente a multivalia moderna a que João Cabral derrisca, mas a condição de nela não ter havido espaço para a função social do texto de fazer-se comunicativo, em vez de ter servido

amplamente como plataforma de descarte de expressões pessoais. Não são as inovações formais ou o ímpeto de pesquisa formal a que se dedicaram os modernos, o cerne do apontamento cabralino, mas tão somente tê-lo sido exclusivamente, a ponto de se desintegrarem em poesias, a poesia.

Nos capítulos “A literatura moderna” e “Arte incomunicável”, do livro *Arte Moderna, uma monstruosidade*, Carmelo D’Agostino se dedica à sua inconformação quanto à poesia moderna: Se a poesia em suas rimas é cadência musicada, é o canto lírico da língua que se fala, como torná-la inarticulada, sem expressividade, confundindo-a com sons de vozes irracionais, ou que figuras façam as vezes das palavras, como as que compõe a literatura moderna. Só por que é moderna? (D’AGOSTINO, 1968, p.63)

E, assim, a que João Cabral chamou de intransitiva, individualista e híbrida; com mais rudeza, Carmelo D’Agostino cognominou de incomunicável, de propósito emergente e cheia de *coisas enxacocas*, a poesia moderna. “Da Função da Poesia Moderna” resulta da aceitação da modernidade como intrinsecamente multiforme e detidamente atada à necessidade de captação da expressão pessoal variada dentro da complexidade da vida moderna. Assim, o que, *aprioristicamente*, desencadearia uma produção poemática rica, corroborou a restrição do texto em vário, todavia, pessoalista e amplamente especializado; a poesia se converteu em refúgio de inúmeros umbigos concomitantes ensimesmados neles mesmos, em sua própria experiência, como algo que confronta diretamente a proposta comunicativa da poesia. Para João Cabral, se não há comunicação, não há realização. Em *Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto* (1998), o poeta também declara essa preocupação com a geração de 45:

(...) o perigo que corre a Geração de 45 diz respeito ao lado substancial de sua mensagem, ao fato de ser quase toda ela uma geração de poetas desligados da realidade: desligados dos temas das realidades e desligados de qualquer contato com a realidade essencial da literatura: o leitor. (ATHAYDE, 1998, p.64)

Para os estudos linguísticos, há três concepções da linguagem: a linguagem como *expressão do pensamento*; a linguagem como *instrumento de comunicação* e a linguagem como *processo de interação*. Desse modo, não saber expressar-se é sintomático daqueles que não sabem pensar. A linguagem como expressão do pensamento requer que sua exteriorização se dê articulada e organizadamente, o que reduz sua manifestação à criação individual e estritamente racional. Por

esse viés, a língua se restringe a um sistema de normas cerrado, abstrato e sem intervenção externa e social; é a chamada supremacia da variedade padrão, entendendo como corruptoras a língua literária e artística, por exemplo.

Já a concepção da linguagem como meio de comunicação entre os indivíduos considera a língua como um código, ou seja, um sistema organizado e arbitrário de sinais usado para que o emissor envie sua mensagem ao receptor, desde que ambos partilhem desse código. Desse modo, o privilégio dessa definição se centra na forma, em vez do conteúdo, do sentido ou da interceptação extralinguística, logo, a criatividade e o dinamismo da linguagem são desconsiderados.

A ideia da linguagem como forma de interação expande a possibilidade do falante para além da exteriorização e tradução do pensamento interno e da transmissão de informações para outro falante detentor de um mesmo código; atrelando-os à realização de ações e atuação no ato da interlocução. A língua como um fato social é situada como um lugar de interação humana e de efetivação de relações sociais. É dessa perspectiva que os estudos da linguística da enunciação partem ao colocar no cerne de sua discussão o sujeito da linguagem, as condições de produção do discurso, o ponto de vista social e as relações de sentido estabelecidas na interlocução. Linguisticamente, quando a linguagem não se comunica, ela deixa de sê-lo, uma vez que não se exterioriza, logo, não cumpre sua função social básica, tornando-se intransitiva.

O esforço pela comunicação, por uma literatura de comunicação, é uma das vias de orientação do método de ordenação em João Cabral, ou seja, embora haja diferentes *personas* em seus livros, uma das características de seu *ethos* que se faz constante é o desejo de ordenação de fazer-se comunicar o máximo com o mínimo de sintagmas, preferencialmente. Não se trata, contudo, de priorizar o panfletário em detrimento da ficção, mas fazer de sua literatura um lugar possível e social. A respeito da necessidade de fazer-se comunicar a poesia, Benedito Nunes aponta que:

É na preponderância do individualismo moderno, o qual se manifestou, no campo da poesia, por uma necessidade de pesquisa formal, levada a cabo intensiva e extensivamente, gerando poéticas no lugar de uma arte poética, que João Cabral vê um dos obstáculos à comunicação da poesia. Quanto mais então se reduzir o índice desse individualismo, cujos efeitos foram profícuos à expressão lírica, que se beneficiou do espírito de pesquisa formal dominante, maior será o teor comunicativo da poesia. Ocorre justamente que a pesquisa formal indispensável, tornando-se a segunda natureza da poesia moderna, não conseguiu senão definir

um tipo de poema, de teor comunicativo mínimo, no qual, em proporção com as dimensões variadas e ricas de seus mecanismos expressivos, o individualismo alcançou o mais elevado índice possível. (NUNES, 1971, p.154 - 155)

Menos em uma atitude estritamente lírica e expressiva, o eu lírico cabralino se desvinculou do poema moderno típico, muitas vezes exacerbado pela manifestação individual e vilipendiando a ação de comunicar-se. *A Poesia e Composição* – a inspiração e o trabalho de arte, feita para o Clube de Poesia de São Paulo em 1952, pelo poeta pernambucano, separa a existência de duas famílias de poetas, a dos que encontram a poesia, numa atitude de receptividade expressiva, e dos que a fazem, num ato de composição ou de construção, no caso, João Cabral se circunscreveu no segundo grupo, em que o *dar a ver* (essa definição só aparecerá na nota 20 da página noventa e cinco desta teste, se quiserem, avancem.) de fora para dentro e a angústia mediante a folha em branco são constantes em sua produção. Entre os depoimentos reunidos em *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto* (1998), João Cabral declarou:

Penso que o poeta, quando escreve, está a querer comunicar. É como no tiro ao alvo: para se retificar e acertar na vez seguinte é preciso saber a posição do tiro anterior. (...) Literatura não é só o ato de captar na obra literária uma determinada coisa: há a contraparte, que é a capacidade de comunicar a coisa captada. (ATHAYDE, 1998, p.122)

Trata-se de uma fala que reúne a verve *constructa* e a primazia da comunicação em seu ato de poesia. As poesias de João Cabral têm *ethos* e *personas* próprios, ao passo que o *ethos* cabralino é constante em sua obsessão, sua segura de dicção e sua forma reduzida, as *personas* se transformam em favor da manifestação desse *ethos*. Há recorrentemente o apelo metapoético, a predileção pelas quadras, a arte da dedicatória e palavras que se repetem; a essa composição circular chamamos de Grande Poema, uma vez que, poemas se conversam, assim como os livros se conversam; como se uma grande narrativa pudesse ser retirada dessa trajetória sem prejuízo na contação de uma história, embora seja poesia. Os “assuntos” não são necessariamente os mesmos, mas arrancam igualmente de dentro para fora o *dar a ver* pela poesia. Soma-se a isso o lirismo de que se desassociou antiliricamente:

Até gosto [de ler poesia lírica]. Posso, por exemplo, citar Baudelaire, que é um dos grandes responsáveis por esse exclusivismo lírico. Gosto muito de ler Baudelaire, e acho que é um poeta extraordinário. Mas voltando ainda ao lirismo: é preciso não esquecer que, no tempo dos gregos, a poesia lírica era a poesia que

se cantava, a poesia para ser acompanhada à lira. Ou seja: era apenas uma partezinha muito pequena da poesia! Hoje, é tudo lírico. (...). Um prejuízo dessa visão excessiva do subjetivismo é o fato de o poeta, a partir do momento em que se torna exclusivamente lírico, passa a falar só dele próprio. Onde está a poesia que fala das coisas? Agora, o poeta só fala das angústias! Só que eu não sei qual é a angústia de cada um! Falar de angústia e de saudade é muito vago, pode ter um significado para mim e outro muito diferente para você. Agora, se eu falar de uma maçã ou de uma laranja, são coisas concretas, objetos à partida iguais para mim e para você. Aí nossa comunicação se pode estabelecer. (...) A poesia brasileira é uma poesia essencialmente lírica, e por isso eu me situo na linha dos poetas marginais porque sou profundamente antilírico. Para mim, a poesia dirige-se à inteligência, através dos sentidos. (ATHAYDE, 1998, p.114-115)

Marginalizar-se à tendência lírica de uma geração em que casualmente se inscreveu, deu ao poeta o *ars mentale* que o avalizou inclusive ao rol das (in) disciplinas *per se*. E, embora já sabido o poeta cronologicamente contemporâneo à geração de 45, o autointitulado antilírico já se destoa desde aí:

A seguir veio *OE*. Entre 1942 e 1945 (...) houve uma repensação do objeto de sua poesia. Essa repensação mostra duas coisas singelas: que o poeta não se identificou com seu primeiro modo de ser; que o poeta continuou à cata. Não houve, como por exemplo em Murilo Mendes, continuidade de forma e de fundo, com variedade temática; não houve como em Manuel Bandeira, evolução de forma em torno do fundo eterno, seu eu, seu egocentrismo. Houve ruptura – com polarização – do fundo, e tão oposta ao anterior, que acarretou, inevitavelmente, uma forma diferente (...) (HOUAISS, 1967, p.116).

Antônio Houaiss, no livro *Seis Poetas e um problema* (1967) pensa o legado poético de João Cabral, pressupondo sua criação em fundo e em forma. Atenta-se para a extensão reduzida de sua obra e de seu *status* de poeta mal-lido e mal-interpretado, ainda que afamado. Essas duas constatações, Luiz Costa Lima corrobora em *Lira e Antilira* (1968), no capítulo “A traição consequente ou a poesia de Cabral” e explica essa carência desde uma problemática muito mais anterior e que envolve a questão da leitura e da literatura brasileira, bem como a formação universitária despreocupada com esse fim. Ao passo que Antônio Houaiss trata da produção cabralina em três fases poéticas que sempre superam o seu antecedente: “PS” *versus* “OE” *versus* “PC” *versus* “OCSP”, Luiz Costa Lima entende que há uma evolução na dicção do poeta no decorrer de suas publicações, sem, contudo, deixar de ser ela mesma, ou seja, o que viemos tratando como *ethos* e *personas*. Houaiss define da seguinte maneira os poemas de João Cabral:

Cada livro, com prazos intermédios médios de dois anos, revela que o poeta encarou a poesia de forma diferente em cada época: na primeira fase, *PS*, poesia é sono e sonho, e também alucinação, e também ludismo, jogo gratuito de palavras, se possível belas; na segunda fase, *OE*, poesia é construção, rígida, de compasso e régua de cálculo, em que não há nem revelação, nem inspiração, nem encantamento, mas raciocínio, embora puro e nada mais, raciocínio pelo raciocínio, com palavras. Ora, a segunda fase se opõe à primeira como uma completa negação do fator irracional. A terceira, a *PC*, introduz um novo elemento que o título indica, mas à sua maneira: como “pensa” o poeta o poema, como “pensa” quando quer compor o seu poema. Essa terceira fase já é madura num ponto: todo um conjunto de tabus verbais, pré-concebidos, aceitos por sua posição do poeta em face da “escola” a que aderira, eram seguidos até então: procuram-se certas palavras, excluem-se certas construções, cuida-se de certa condensação sintática, para manter-se tanto como possível certo rigor hermético e certo gozo de adivinha. Nela, quero dizer, na terceira fase, abandonam-se quase todos esses tabus, mas muitos deles ficam, já agora, como recursos “naturais”, “espontâneos”, da própria maneira de sentir do poeta: vêm porque passam a ser o instrumento melhor para o fim em vista. Ou então, pelo contrário, como o poeta “pensa” intensamente em sua poesia, timbra ele, já agora, por opor-se aos antigos tabus, a ponto de violentá-los deliberadamente, empregando-os. (...) e chega-se pôr fim à quarta e última fase *OCSP*: a poesia, como os poemas clássicos, tem um conteúdo racional íntegro. De novo, como com os poemas clássicos, se pode fazer a análise do movimento da inspiração, movimento que obedece um plano, uma ordenação um epílogo, uma tese e uma afirmação. (...) ora, o conteúdo de *OCSP* postula uma posição em face do problema social: e, ao procurá-la, vê-se que há nele, uma meia definição. Essa meia definição me parece se poder definir assim: do ponto de vista da forma, chega de construtor de versos pelos versos, a construtor de versos pela poesia; do ponto de vista do fundo, chega, do ato gratuito de “pensar”, de “mentar” – como querem, para o caso, certos PSicólogos e filólogos – ao ato engajado de raciocinar. (HOUAISS, 1967, p.45-46)

Quando Houaiss propõe a estratificação da poesia de Cabral em fases. Parece-me mais da ordem do “ou” que a do “e”. Há, a meu ver uma constante entre suas poesias, uma “evolução” na perspectiva de Luiz Costa Lima, em que se encontram tão intensamente imbricadas que não se anulam, mas se somam, agregam-se, acoplam-se, é uma circularidade, uma extensão.

“Para nós, físicos presunçosos, passado, presente e futuro são apenas ilusões.”¹⁸

¹⁸ Essa é uma fala de Albert Einstein. A teoria da relatividade que é dividida em duas partes, a teoria especial (1905) e a teoria geral (1916) reavalia todas as máximas referentes ao assunto e às quais tomamos como senso comum. Na ocasião, o físico questiona a ideia vulgar de divisão do tempo em passado, presente e futuro como incoerente, uma vez que essa dinâmica não é rígida, mas movida pela consciência. Para falar do Grande Poema em sua circularidade, a pergunta sempre será não “como”, mas “quando”.

Frequentemente, nesta tese, menciono a ideia de um Grande Poema. Isso quer dizer que há uma relação estabelecida entre todas as poesias de João Cabral, aqui analisadas, que faz com que elas componham um Grande Texto, uma grande literatura, um Grande Poema, uma biblioteca de babel. No final das contas, a resistência desse Grande Poema é uma espécie de ápice dessa (in) disciplina. Como em *Ficções* (1994), de Jorge Luís Borges, que reúne contos de dois livros diferentes do autor e que tematizam a distinção da realidade da percepção da realidade, a infinidade e as relações do tempo e a memória, a biblioteca de babel é relatada por um personagem como seu universo, um enorme espaço, cuja verdadeira dimensão é mesmo desconhecida. O conto, como possibilidade da infinidade da biblioteca, descreve-a em seus inúmeros andares com inúmeras estantes de livros que, por sua vez, estão dispostos aleatoriamente, contendo variados assuntos e línguas, muitos deles, inacessíveis. O conto narra a constante busca dos habitantes da biblioteca por uma razão de ela existir, bem como do modo como os livros estão organizados e como seus conteúdos são dados. Sua angústia reside na iminência da biblioteca como espaço não explicado, cheio de mistérios e confuso e na incapacidade de se contorná-lo completamente. A grande metáfora da biblioteca de babel se refere ao lugar do homem na história, assim, ao passo que a biblioteca é o espaço-tempo de inserção da humanidade, cada livro traz todo o conhecimento acumulado pelo homem, o registro de todos os tempos, *este homem, portanto, é o último e mais espesso galho do rizoma.* (esse trecho só fará sentido depois de lida toda a tese, confesso).

Essa ideia de rizoma surge na esquizoanálise que reage à psicanálise, à percepção do inconsciente e à definição do desejo como falta por Freud; substituindo-o pelo conceito de inconsciente maquínico, em que o inconsciente se torna responsável pelo desejo como intensidade que produz a realidade. Quando em vez da falta que deverá ser sanada, há a produção de desejo, a psicanálise é relida a luz de uma abordagem mais pragmática e política do homem. Nesse rol, a esquizofrenia é daquele que resiste às dinâmicas de Édipo e, ao relacionarmos esse tópico ao capitalismo, isso é sinal de que a colonização do desejo e do inconsciente é fortemente atravessado por esse aspecto. Nesse caso, um esquizoanalista procura a retomada da produção de realidade, engatilhando alguns rizomas.

Na botânica, um rizoma é um caule subterrâneo no todo ou em parte e de crescimento horizontal. Em sua definição para Deleuze e Gattari em *Mil Platôs I* (1980-1995) é antes preciso que

distingamos o substantivo do conceito: rizoma é uma raiz inusual, ou seja, seu crescimento é atípico, polimorfo, horizontal e sem destinação prévia. Das plantas à filosofia, subverteu-se a ideia de Descartes de que a filosofia seria uma árvore, a metafísica seria a raiz, o caule seria a física e a copa com seus frutos, a ética, de modo que tudo isso foi convertido em um rizoma, em que não se crê mais na dinâmica das árvores, mas em seus frutos paridos.

A resistência ética, estética e política encontrada nas linhas de fuga do rizoma reside exatamente na capacidade de ele se vincular e se desviar de outras raízes em profunda intensidade e multiplicidade, mudando constantemente sua natureza, ao passo que suas conexões também aumentam. Todas as vezes que uma estrutura aparece, ela míngua o rizoma, cortando essa sua explosão em objeto reduzido. É possível que tratemos do rizoma pela subtração, em que sob a esteira dos “nãos” (o não fechamento, a não limitação, a não retidão, a não apreensão), ele se dissemina em todas as direções indiscriminadamente. A esse esparramo, chamou-se agenciamento, e é nele onde a produção de novos enunciados e desejos do inconsciente surgem.

A biblioteca de babel, então, é uma narrativa sobre a maneira como se dão as relações entre o homem e a multiplicidade semântica da palavra escrita, na busca incessante por sua significação e coerência, o que nem sempre acontece. Assim como, trata-se do afã que o homem tem pela detenção de toda a informação contida na biblioteca – todas as histórias já escritas – o que é frustrante dada a eternidade da babel. O desespero então residiria no fato de algumas coisas escapulirem à compreensão humana ou na impossibilidade de se conhecer todos os textos, atribuindo-lhe sentido absoluto, e ainda da vinculação que há entre todas as histórias, da possibilidade de um Grande Texto, sendo atravessado por incontáveis intertextos, extratextos e intratextos, de que se desconhecem a origem ou a destinação. Lauro Scorel em *A Pedra e o Rio* (1973) se refere à “fixação circular” no mesmo sentido com o qual venho tratando:

(...) verificamos, - à luz do conhecimento de sua obra posterior, marcada por uma crescente madurez intelectual e construída sob o rigor de uma consciência estética inflexível na sua determinação de não ceder jamais à espontaneidade lírica, - que aqueles símbolos de sua fase pré-consciente continuam presentes e vivos, sob diferentes feições, nos seus poemas mais conscientemente concebidos e mais rigorosamente elaborados. (SCOREL, 1973, p.26)

A psicocrítica é um ramo de estudo psicanalítico do texto, cuja maior representação é o poeta e

crítico francês Charles Mauron. Apoiado na noção da *mimese*, em que a criação literária é condicionada pelo ambiente social, pela personalidade do criador e por sua linguagem, sendo a primazia dessa teoria, a obra literária em si. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1962) é um livro de viés estruturalista que se ancora na psicocrítica como uma unidade essencial de significado das relações entre palavras e imagens que surgem quando vários textos se sobrepõem. Assim, a manifestação do inconsciente aparece então por meio da acumulação de textos, metáforas e símbolos que, por sua vez, transmitem uma realidade interior só possível de ser percebida quando essas conexões são descobertas. Na ocasião, por exemplo, de essas conexões se repetirem, isso quer dizer que há uma espécie de justaposição nas obras estudadas, o que venho chamando da constância do *ethos* cabralino.

A ideia de fazer o processo de criação um espaço de autoanálise, em que a vida do autor, seu passado biográfico e seu ambiente social se convergem em favor de uma manifestação direta do inconsciente nessa produção que é, para Mauron, como se a expressão imaginária da personalidade inconsciente do poeta para a dimensão de sua textualidade, também inconscientemente, de nada me serve nesta tese, mas conveio a menção. O lance dos paratextos até absorvi, mas isso realmente não. Pois, na verdade, embora o psicocrítico tenha se centrado no texto, o protagonismo sobre o autor ainda prevalece e isso não me diz respeito. Esse é um método de contra-argumentação em que uso a ideia com a qual não concordo a meu favor.

Dessa maneira, a liga desses poemas parece muito forte e, para tanto, a ideia de sua ligação pelo fio de Ariadne¹⁹ pareceu uma menção pertinente. Apercebo-me que o Grande Poema é costurado por uma linha que não apenas extrapola as margens de cada um de seus livros, mas há um crescimento no modo como as coisas estão dispostas, como as poesias evoluem no cerne de cada um desses livros, como se uma linha realmente tecesse algo. O fio de Ariadne é uma expressão que vem da lenda mitológica de Ariadne e é frequentemente usada na descrição de um problema que pode ser solucionado por uma série de caminhos óbvios e lógicos. O fio de Ariadne, assim, é a relação entre vestígios afins entre os poemas do *ethos* cabralino que permite que eles componham

¹⁹ Todas as vezes em que se pensou na Ariadne mitológica do fio é porque entendeu-se a persistência da ideia de ordenação como parte da força que animou aquele fio rumo ao labirinto, como algo mais do desejante (o desejante da ordem) e menos do resultado, perfurado de acasos. A trajetória em que se inscreve o Grande Poema é cheia de coisas que escapolem, apesar de, assim como os rizomas que escaparam ao fio de Ariadne, por exemplo.

o todo da biblioteca de babel e que não se desvinculem, ainda que se mostrem muito autossuficientes quando isolados ou em *personas* distintas. E, embora, o labirinto de Ariadne seja mitológico, é possível que o fio por ela jogado funcione na solução de labirintos reais, assim, o fio de Ariadne é o método que nos leva à profundidade relacional desses poemas, o seguram.

Outro *loop* cabralino também é o esforço pela dedicação. Para tanto, preferi a ideia tangencial de paratexto à interpretação de um denotativo *modus operandi* do ser na literatura, como é o caso das discussões da relação entre a crítica genética e a biografia, desde a expectativa dos bastidores da criação literária e da vida, para lidar com certas partículas que entornam o Grande Poema. Assim, trata-se mais de vincular textos paralelos ao texto principal em seu entendimento de um prolongamento e menos da expansão de um tipo de registro documental dos autores, recuperando seus momentos pré-textuais e pré-biográficos, se assim posso dizer. Nesse caso, sempre que elas serviram para dizer sobre o texto, elas também serviram a meu discurso. São epígrafes, dedicatórias, poemas-homenagem e menções mais ou menos direto que ora antecipam a inspiração de todo um livro através de uma epígrafe direcionada ora marcam a insubmissão de que falou Costa Lima (1968). Antônio Carlos Secchin chamou de “arte da dedicatória” as cordialidades ali disseminadas. Essas são composições que mais do que revelarem as relações de amizade estabelecidas com João Cabral, também deflagraram em que medida certas referências externas ao texto foram intercaladas em favor de seu discurso, como essas influências insubmissas foram literariamente absorvidas.

No livro *Paratextos Editoriais* (2009), Gérard Genette define a paratextualidade como “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p.9). O conceito percebe o texto inscrito dentro de uma estrutura que o excede, ou seja, a produção de seus sentidos está relacionada a essa dinâmica. Embora não seja o cerne de minhas elucubrações, acredito que seja impotente o desprezo a esses textos no Grande Poema, já que eles também o compõem, de certa forma, estendem-no. A disposição de uma série de textos em favor de que eles se afetem é da ordem dos paratextos. Essas organizações textuais se relacionam mais direta e continuamente e auxiliam em um processo de abertura em nossas leituras, como atos de linguagem reais. Entre os paratextos, elencam-se:

Título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios, [...], que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende. (GENETTE, 2009, p.10)

Pareceu-me, portanto, que a paratextualidade atenderia a essa necessidade de expansão sem, contudo, atrelar-se única e exclusivamente aos dados biográficos ou psicológicos do poeta no momento de sua produção ou à supremacia de elementos exteriores em relação à literatura. Essa espécie de ressignificação dessas partículas que estão nas *frangas do texto*, nas bordas do texto, assegura que essas referências venham à tona no discurso do Grande Poema, especialmente quando eles realmente contribuem para essa *narrativa*, expandindo-a. Este *corpus*, ainda que seja um projeto macroestruturalmente coerente e progressivo, é sustentado por tensões, inferências, contradições, coadunações, distanciamentos e diálogos microestruturais que se deflagram ou em sua expressão linguístico-formal ou nesses atravessamentos que cumprem os paratextos.

Panoramicamente, escritores como Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, entre outros, são constantemente personagens dos poemas de João Cabral. No campo das dedicatórias, elas foram feitas para poetas e ficcionistas, estando presentes em treze de seus vinte livros. A “homenagem sem plumas” é a mais usual, ou seja, aquela em que apenas o nome é referenciado. Por exemplo, entre os livros aqui estudados, tanto *PS* quanto *OE* são dedicados a Carlos Drummond. Sob o vocativo “meu amigo” no segundo livro e um poema em sua homenagem, essa menção reafirma a familiaridade e proximidade entre os poetas, bem como a influência adquirida nos versos do então jovem autor pernambucano.

O texto “Esboço para uma teoria da bioficção”, no livro *O eu e seus nós: teoria da literatura e crítica literária* (2017) traz uma cartografia elucidativa sobre os caminhos da bioficção, conceito que bem serviria a meu método, caso não necessitasse de tantas corruptelas para caber na poesia. Nas discussões sobre biopolítica, inserem-se as ciências políticas e as artísticas, a fim de que se relacionem a arte e a vida, a ficção e o biográfico. A biopolítica além de ser pensada em três circunstâncias: a) no pensamento alemão, quando a disciplina que ergue a condição de corpo biológico que é o Estado é assegurada pelo controle e asseio por ela proporcionado e que o torna harmonioso; b) na França antropológica, cujo humanismo se radicaliza no pós-guerra, em que

valorização da vida e o consumismo se contrapõem exageradamente e c) nos anos setenta, quando sua orientação naturalista inculca princípios da biologia evolucionista para lidar com política; pode ainda, ser debatida em torno da ideia de sociedade disciplinar e de biopoder de que trata Michel Foucault. A organização em detrimento da apropriação e em favor da gerência em vez da ordenação da morte caracterizou essa sociedade e sua forma de biopoder que disciplina seus componentes em vez de destruí-los. Quando, contudo, a vida se centraliza contra essas estratégias de tolhimento e favorável à emancipação dos corpos, delinea-se a biopolítica no cerne tensional de sua submissão e resistência.

Essas complexas e intempestivas relações entre governamentalidade e vida são estudadas em diversos aspectos, quanto à literatura, cabe-nos pensar como ela lhe investe e como realmente serve para a emancipação mediante a vida pelo poder. Quando lidamos, por exemplo, com a autoficção como algo que mais relaciona a literatura com a biopolítica, percebo que se é a autobiografia como a contação de uma vida pelo próprio indivíduo dessa vida, a prática da escrita se deflagra como um lugar de subserviência ou de resistência ao poder da vez. Ao passo que a história é escrita, ela escreve uma história que lhe é paralela, em que afirma sua própria experiência à margem do poder que o gere. O que especifica a autobiografia é o combate entre a realidade e a ficção, em que não se é mais possível medir em que ponto se circunscreve ou a memória do “mundo administrado” ou a fabulação.

Em vez da autobiografia e as dificuldades de suas denominações, a autoficção é um conceito que lida mais detidamente com a diversidade das “escritas de si” que escapolem às teorizações costumeiras, essa corruptela é do escritor-crítico Serge Doubrovsky, em favor da complementação do então pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, quando não considerou a narrativa ficcional autobiográfica, em que nome de personagem e de autor é o mesmo, a isso se chamou autoficção. Sua diferença da autobiografia tradicional é a inventividade de sua linguagem para contar sobre o personagem, sobre uma história sobre si, pendendo mais à ficção do que a biografia.

Para Jacques Lecarme, os textos literários de fato se inseririam nesse gênero, desde consolidada a homonímia autor, personagem e narrador e a rotulação do texto como romance, premissa esta que problematiza a forma, uma vez que nem sempre esses aspectos se coincidirão. Pensar a autoficção

como uma ficção em si, como a projeção do autor em circunstâncias ficcionais, é como permitida em toda produção literária contemporânea, contudo, desde que não se confronte com certas incongruências que o questionem. A própria definição de “auto” que incapacita o conceito de abarcar novas escrituras, em que escrever o “eu” implica a inscrição de um sujeito mesmo que permitido pela linguagem, fato é que a autoficção evidencia a individuação do autor. Nesse caso, ainda que corrompêssemos em favor dessa tese a figura da autoficção, retirando a especificidade narrativa e trocando os termos que compuseram aquela homonímia para poeta, eu lírico e objeto lírico, a primazia do “mundo administrado” do poeta não nos interessa mais uma vez neste trabalho.

A proposta que superaria essa insuficiência conceitual seria a centralização do corpo e não do sujeito, em que a vida se converte em potência impessoalizada dando a ver no próprio corpo do texto, a bioficção de fato. Nessa especulação, todas aquelas substituições serviriam e comporiam uma nova aba de suas categorizações, mas ainda prefiro a leitura de João Cabral em suas paratextualidades.

Repetindo e correndo o risco real do enfado: os paratextos só nos valem se eles têm a dizer sobre as elucubrações do poema, e nunca diferente disso. Nesse caso, além de Carlos Drummond, *PS* é dedicado ao pai e à mãe, a Willy Lewin (Recife, 1908 – Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1971), intelectual e crítico pernambucano, que conheceu João Cabral no Recife e exerceu significativa influência em sua formação cultural. A epígrafe desse livro são versos de Mallarmé e atuam paratextualmente de maneira significativa. “Poema da Desintoxicação” é dedicado a Jarbas Pernambucano de Melo, médico e professor de Recife; “Dentro da Perda da Memória”, a José Guimarães Araújo, intelectual recifense que frequentava o Café Lafayette junto a João Cabral. Já os poemas-homenagem “Homenagem a Picasso” e “A Andre Masson” não apenas são escritos a eles, mas em favor da contemplação de suas artes plásticas e as influências adquiridas desses pintores. Nessas poesias não há referência direta aos artistas, mas a sua arte, de modo que o atravessamento semiótico das artes visuais às literárias realmente se realiza na confecção daqueles textos, sinestesticamente os poemas dizem as cores pintadas. É muito similar à composição dos poemas “Canção” – pois, são dois com o mesmo título -, quando me pareceu mais rico a amálgama de sistemas semióticos em uma mesma produção: música, poesia e artes plásticas.

Em *OE*, além da dedicatória inicial a Carlos Drummond, a epígrafe do livro é de autoria de Le Corbusier. Dedicou o poema “OE” a Antônio Bezerra Baltar, engenheiro, professor, urbanista e político de Pernambuco; “A Paisagem Zero” é dedicado ao pintor Vicente do Rego Monteiro e descreve o quadro de mesmo nome, assim como o poema “A Vicente do Rego Monteiro” é dedicado ao artista e sobre ele versa. Nessa leva estão “A Carlos Drummond de Andrade”; “A Joaquim Cardozo” – recifense poeta, dramaturgo e engenheiro calculista. Willy Lewin apresentou João Cabral a Joaquim Cardozo que, matemático, calculista de profissão, colaborador de Oscar Niemeyer, estimulou as qualidades reflexivas e os pendores lógicos de seu amigo mais jovem – a quem iniciou, entre lições de Estatística, nos rudimentos da engenharia verbal, - tornou-se, como o pintor Vicente do Rego Monteiro, como os sobrados, cais e ruas do Recife, parte integrante da geografia poética de João Cabral. Na homenagem que lhe presta em seu segundo livro, o aluno vê o mestre de encontro à paisagem marinha do Recife. (NUNES, 1971, p.17) e também tem *OCSF* dedicado a ele, como sendo o real poeta do Capibaribe. “A Newton Cardoso” – jogador de futebol recifense e amigo de infância do poeta. João Cabral, foi campeão juvenil de futebol pelo Santa Cruz Futebol Clube, da capital pernambucana, em 1935. Segundo Benedito Nunes (1971), o futebol seria o único potencial concorrente à sua paixão pela leitura, mas, com o passar dos tempos, a recordação desse esporte foi transferida ao poema-homenagem a Newton Cardoso, seu companheiro de time. Destaca-se também o poema-homenagem “A Paul Valéry” do qual tratarei mais detidamente nas próximas páginas.

Em *Lira e Antilira* (1968), Costa Lima trata de algumas influências frequentes em João Cabral ao longo de sua escrita. *PS* e sua epígrafe mallarmeana, por exemplo: “*Solitude, récif, étoile*”. Mallarmé juntamente com Drummond e Murilo Mendes são os autores cuja influência melhor se faz sentir no poeta estreante. Para o crítico, ainda que a perspectiva mallarmeana seja menos evidente na obra, é com ela que o poeta mais se debaterá em busca da consolidação de seu perfil literário. Assim como em *OE*, a epígrafe central já revela o caminho a ser seguido no livro: quando Mallarmé, uma evasão predominantemente surrealista, quando Le Corbusier, a tendência a retidão arquiteta nas palavras.

Em *PS*, são vestígios de Carlos Drummond o modo relativamente autônomo como que as estrofes

são articuladas, unidas menos por um fio narrativo do que por um método de superposições. Cada um se faz e se encerra, para que a seguinte insista e desdobre o mesmo núcleo. Bem como o uso de elementos mais simples, menos dependentes da outra sintaxe em que agora são postos. Palavras repetidas, ênfase ao “poema pensado” ao “eu penso o poema” e um tom ora lírico-irônico ora pessimista de maneira mais traduzida e menos exposta é coisa de Drummond. E, diferente de Mário de Andrade, João Cabral não cerca o mesmo fenômeno encarando-o a partir de ângulos ou cenas diferenciadas. Mas, a unidade de seus poemas é do núcleo ideativo.

Não cabe tão bem em outro lugar desta tese como aqui o conceito da predileção pelas quadras na trajetória cabralina. A opção por essa forma, assim como todas as outras escolhas para a composição do Grande Poema, tem razão de ser. A sustentação do poema em um espaço-tempo definido também é da ordem da disposição gráfica dos seus versos, por exemplo, a secura da dicção é também espacial, assim como a separação discursiva de uma *persona* e a ordenação de certos corolários ou a amálgama de imagens díspares são vislumbrados estroficamente, tal como as interferências das aspas, reticências ou parênteses nos versos têm uma significação contextualizada. Quando as quadras são as preferidas, é como se houvesse nessa predileção o desejo manifesto de se dizer muito em pouco espaço, logo, em pouco tempo também. Em *OCSP*, por exemplo, os versos são curtos, porém, recorrentemente ininterruptos e de fato simulam o procedimento de um rio que jorra, já em *PC*, a presença de versos apartados da poemática central faz com que a figura de um narrador na poesia possa ser contemplada.

A quadra é parte da proposta da Geração de 45 de esgotamento da forma, uma vez que conceitualmente não há muito o que se fazer. Esse tipo de subversão paradoxal, uma vez que se inova pelo resgate de estruturas estróficas tradicionais, é o propósito da quadra em João Cabral cuja finalidade é secar sua dicção ao máximo. Desse modo, as quadras, por exemplo, são mais do que a mera disposição dos versos na poesia, mas são a própria dimensão do espaço e do tempo em seus poemas, reafirmo:

A unidade compositiva mais característica de João Cabral de Melo Neto, a quadra, não tomada como forma fixa (ou fôrma), mas como um bloco, como unidade-blocal de composição, elemento geográfico pré-construído, definido e apto conseqüentemente para a armação do poema. Esta unidade-quadra, conforme o caso, será reduzida em sua medida métrica; seu curso será

interrompido pelo recorte brusco do “enjambement”; a rima toante, mais próxima à expressão do desacorde acústico, nela prevalecerá sobre a consoante. (CAMPOS, 1970, p.70)

A medida em que a dicção fica reduzida, as quadras também se avultam mais, esse parece um método sintomático da escrita desse *ethos*. Mas, voltemos, pois às dedicatórias e influências. O *ethos* cabralino, em vez de dever-se, portanto, a uma multiplicidade perceptiva a cercar um fenômeno múltiplo em si mesmo, tem uma unidade ideativa desdobrada mediante fragmentos superponíveis. De Murilo Mendes, *PS* recebe o sentido plástico de sua imagética surrealista, aquela que antecederia a pedra subentendida já em *OE*. O que diferencia João Cabral dos poetas exclusivamente surrealistas é o fato de que ele guarda lúcido o seu controle junto ao onirismo alucinado, “é ele que dá as cartas e nunca se entrega à deriva.” (COSTA LIMA, 1968, p. 201)

Referir-se à poesia de Mallarmé na epígrafe de seu livro de estreia é sinal de que há consciência, autonomia e lucidez nos procedimentos de João Cabral, mas isso já foi discutido. Viemos tratar da real influência do francês sobre o pernambucano, para tanto, a interpretação de Charles Mauron é usada por Costa Lima e nesta tese. Aqueles versos “*Solitude, récif, étoile*” são parte de um poema de Mallarmé inicialmente feito para ocasião do sétimo banquete, oferecido em 1893, pela revista *La Plume*, sob a presidência de Mallarmé e se chamava “Toast”. Luiz Costa Lima cita Charles Mauron:

O “virgem verso” do brinde equivale à espuma do vinho que enche sua taça: “sem mais importância ou peso que a espuma de champagne na taça erguida”. A palavra “espuma” então remete à lembrança e à comparação com o mar e as sereias; estas por sua vez remetem à ideia de viagem, viagem literária em que estão engajados eles e seus companheiros.

“Sem temor do convés que arfa, o piso que já podia ter parecido estar a mansamente girar, ele nomeia: solidão, estrela, arrecife”, tudo o que constitui a experiência e o destino do marinheiro, e propõe seu brinde ao que quer que possa ser digno do cinzelar e do polir, das vigílias noturnas e do labor do espírito, da solidão e da falta de apreço que participam do fazer poético, “*le blanc souci de notre toile*”. (MAURON *apud* COSTA LIMA, 1968, p.213-214)

Interessa-me saber em que medida o sentido corriqueiro atribuído aos versos originais de Mallarmé se aproximam ou se afastam de seu recorte dentro de *PS* e até onde vai a natureza de insubmissão descrita por Luiz Costa Lima em João Cabral ao lidar com suas influências. Para o crítico, ao passo

que em “*Solitude*” o sentido é conotativo, referindo-se aos riscos da vida do marinheiro-poeta, citá-lo isoladamente do todo em *PS* é uma manifestação plástica e estrutural da firmeza de sua concretude: estar sozinho na forma e no conceito, deslocando a força do verso para sua denotação. É a partir disso que já podemos falar da “lucidez poética” em *PS* e do *modus operandi* de uma (in) disciplina pensada em que usufrui de sua influência, sem corrompê-lo necessariamente.

A epígrafe de *PS* contém a verdadeira chave de penetração na obra que estudamos. Pois, malgrado as diferenças que iremos notando entre a expressão dominante no livro de estreia e a que começará a se disseminar a partir de *OE*, uma raiz única penetra, envolve e se aprofunda pela obra integral do poeta: aquela que repudia a palavra demasiado poética. Em suma, essa a razão que explica o desvio do curso semântico do verso de Mallarmé. (COSTA LIMA, 1968, p.254)

Assim, o deslocamento de “*Solitude, récif, étoile*” de seu lugar original, ou seja, do senso comum do corpo de sua poesia francesa para compor a epígrafe de *PS* não apenas transfere a carga semântica de seus versos à significação da obra, como antecipa todo um procedimento metodológico de confecção do livro, seu *modus* (in) disciplinado. O recorte temeroso desse trecho e suas conexões com os poemas é a própria lida do poeta com o surrealismo, seu surrealismo cubista, o mesmo que recorta, sobrepõe e pensa o poema. Lançar imagens aleatórias, mas conectadas; enumerar, mas caoticamente, é o que segura *PS* em sua missão, e é esse o compromisso de anunciação dessa epígrafe.

De todos os paratextos, contudo, a imagem de Paul Valéry é uma das mais importantes. No Grande Poema, o poeta francês é retomado na recusa pelo sentimentalismo tanto na construção de seu eu lírico como na realização de seus versos. A criação de um objeto, em vez do tom confessional e individual de descrição de suas emoções, para despertar em seu espectador as emoções em torno desse objeto é uma afinidade entre ambos: em Paul Valéry, com sua poesia estruturada matematicamente, em João Cabral, o “salto calculado” é o projeto mais proeminente do desse *corpus*.

Sobremaneira, o poema pensado antecede o processo de construção que a ambos os *ethos* motiva. O que os diferencia, todavia, é que a *secura* da dicção do *ethos* cabralino se vincula aos versos de menção direta ao objeto, ao passo que Valéry, frequentemente, prefere associações mais enviesadas. O que se alcança em João Cabral são significados múltiplos que podem ser atribuídos

aos seus objetos, mas não a sua indefinição. E, ao passo que Paul Valéry considerava a música como um discurso próximo à poesia, João Cabral admitiu ser um poeta que não gosta de música e em nada inseri-la na criação poética. É sobre a vertente racional em que convergiram os dois poetas de que trata “A Paul Valéry”, em *OE*:

A Paul Valéry

É o diabo no corpo
ou o poema
que me leva a cuspir
sobre meu não higiênico?

Doce tranquilidade
do não-fazer; paz,
equilíbrio perfeito
do apetite de menos.

Doce tranquilidade
da estátua na praça,
entre a carne dos homens
que cresce e cria.

Doce tranquilidade
do pensamento da pedra,
sem fuga, evaporação.
Febre, vertigem.

Doce tranquilidade
do homem na praia:
o calor evapora,
a areia absorve.

As águas dissolvem
os líquidos da vida.
E o vento dispersa
os sonhos, e apaga

a inaudível palavra
futura (que, apenas
saída da boca,
é sorvida no silêncio).

Como já sabido, o uso das quadras transfere para o lugar do texto a reduzida espaçotemporalidade do poema, junta-se a isso seu alicerce sob dois sintagmas principais que não apenas se contrapõem, mas ressignificam algumas já conhecidas expressões, pois, essa é uma proposta de expansão. O diabo no corpo, a cusparada e a carne dos homens que cresce e cria se referem ao rizoma irrefreável

do sono, das imagens do sono. Já a doce tranquilidade (do poema contido) é atrelável à figura do não - fazer, da paz, do equilíbrio perfeito, da falta de apetite, da estátua na praça, do pensamento de pedra sem fuga, sem evaporação, sem febre ou vertigem – que podem ser automaticamente acrescentados ao sono.

Mesmo que essas dinâmicas duais sejam mais recorrentes em *PS*, em *OE* não é só o formato quadra que o diferencia, mas a atitude de seu eu lírico, nesse caso, sua lucidez é quase total e ele constrói novas leituras a partir de já conhecidos sintagmas: embora o homem na praia sue, seu desconforto é aplacado pela areia que absorve esse vapor; as águas e os ares que outrora compunham exclusivamente o espaço da inconsciência e, portanto, eram rizomaticamente volantes e líquidos, agora são mensuráveis ao “mundo administrado” e a ele servem como dissolventes dos líquidos da vida e dispersante dos delírios do sonho. A impressão alcançada é que a partir do momento em que as imagens da inconsciência são satisfatoriamente conhecidas e controladas pelo calhau da consciência, elas passam a servir ao seu propósito, elas são reduzidas à clarividência da letra poética.

A última quadra é emblemática e profética: “a inaudível palavra/futura (que, apenas/saída da boca, /é sorvida no silêncio).” Ela diz sobre uma palavra ainda não dita que, portanto, não se ouve, cuja construção é interceptada pelos parênteses que adicionam à quadra a condição para que ela de fato nunca seja ouvida, isso se limitar-se à volatilidade da palavra falada, mas não captada, não escrita na letra, não submetida ao crivo da pedra do criador, e que será fatalmente engolida pela ausência do silêncio. Será morta. E se cumpriu o enviesamento de que falei em Valéry.

OE (1942-1945) é dedicado ao amigo Carlos Drummond de Andrade e também tem um poema em sua homenagem. A epígrafe que o inaugura é do arquiteto Le Corbusier e tem a mesma relevância funcional de Mallarmé em *PS*. Le Corbusier foi arquiteto, urbanista, escultor e pintor. Uma das figuras mais importantes do século XX, Le Corbusier se destacou por sua enorme capacidade sintética na engenharia – o mesmo que o *ethos* cabralino pretendeu na poesia. Seus projetos resumiam, entre várias épocas e estilos conhecidos por ele, aquilo que cada coisa tinha de mais fulcral. A estética da dialética podia ser encontrada em suas composições, a síntese entre o sólido e o vazio, a luz e a sombra, tal como na poesia o bem e o mal, a consciência e a

inconsciência, o sono e a vigília poderiam coadunar. O arquiteto escreveu *Por uma arquitetura* (1923), em que pensou a engenharia e a arquitetura voltadas para a necessidade humana, uma nova arquitetura, uma nova linguagem arquitetônica.

Amedée Ozanfant e Le Corbusier escreveram *Depois do Cubismo* (1918) livro que tratou de questões basilares sobre a arte moderna ocidental em um cenário de revisão histórica no pós-guerra, propondo o chamado Purismo - uma nova estratégia estética e existencial que conceitualmente abarcava as artes plásticas e a arquitetura, por exemplo. Esse novo movimento cultural retornaria à ordem contra a realidade caótica de então, mediante o marco da guerra e a decadência cubista.

Criticado por uma atividade conceitual fraca e predominante apelo ornamental e criativo à arte, o cubismo se tornou uma arte menor perante o Purismo que, por sua vez, buscou uma arte alinhada à matemática e à lógica, à figuratividade e à natureza alicerçadas na ciência e na industrialização em voga. O humano era a grande temática, desde que atrelado a itens da indústria no cotidiano e a chamada “estética da máquina”, cujas formas eram precisas e delineadas e valorizavam mais a concepção e menos a técnica, mais a uniformidade e menos os desvios, as peculiaridades, as excentricidades.

Dividido em quatro partes, *Depois do Cubismo* (1918) traça o panorama histórico da arte da época, seus procedimentos clássicos, os artistas que o antecederam e uma análise crítica do cubismo. Em um segundo momento, a natureza é enaltecida como cerne de todos os valores racionais; ao passo que a máquina, o espírito industrial e o coletivo compõem o “espírito moderno” e o nascimento da nova arquitetura, a partir da qual a abordagem meramente decorativa e superficial seria extinta. O caráter utilitário por que as construções seriam orientadas já podia ser visto nas pontes, fábricas e barragens pensadas com esse propósito, prioritariamente.

Em seu terceiro capítulo, discute a arte como advinda de uma escolha pela análise dos sentidos naturais, uso de materiais e de procedimentos do mundo prático, gerando uma associação que transcenderia as manifestações fugidias e efêmeras e expressaria aquilo que, de fato, alimenta o espírito humano. Com isso, a coadunação entre a arte pura e a ciência pura, que se diferenciariam

apenas em seus procedimentos técnicos e se convergiram em todo o resto: seu objetivo que busca a importância, a constante conceitual, a ação fundamental que embasa sua verdadeira criação. O quarto capítulo categoriza a obra de obra a partir de seus atributos de “nova arte” e com as premissas do Purismo.

O Purismo é uma das principais vertentes do movimento moderno. Abomina o ornamento e tem base futurista. Com seus preceitos, Le Corbusier construiu uma ideia clara e objetiva de como um edifício deveria ser em sua praticidade, da casa como uma “máquina de morar”, bem como para a cidade a pensou em sua funcionalidade para seus moradores. Com mais ênfase à valorização do aspecto visual da arquitetura e menos o ornamento exacerbado, associando a criação ao dado construtivismo, o Purismo foi uma arquitetura pensada, assim como os poemas de João Cabral. Le Corbusier é econômico, objetivo, pragmático, anti-individualista e coletivo em seu fazer arquitetônico, assim como o poeta pernambucano o é em seu procedimento poético.

No Livro *Por uma arquitetura* (1923), a discussão sobre a mudança dos tempos sob o viés da arquitetura moderna é central. É tempo em que a arquitetura invade a casa e os homens ordinários em seu favor, deixando de ser restrita aos palácios. Há um “novo espírito” pós-guerra. Para Le Corbusier, a implantação da “máquina de morar” seria a celebração do lugar do homem moderno no mundo a partir de uma arquitetura que funcionava para ele, a “máquina de movimento” é o próprio movimento da modernidade. Junto com os engenheiros, a “máquina de morar” seria calculada, econômica, plástica, harmônica e bela.

A epígrafe “... *machine à émouvoir...*” traduzida livremente como “máquina de movimento” ou “máquina de comoção” ou “máquina de co-mover” tem algumas possibilidades de interpretação, assim como a instauração do livro *OE* também passa por mais de uma razão. A epígrafe de Le Corbusier é deslocada de seu contexto original em que se referiria à possibilidade de toda a ordem de movimento, próprio da modernidade a partir do momento em que a nova arquitetura fosse colocada em prática: uma arquitetura funcional, econômica, sintética e coletiva. Em *OE*, “... *machine à émouvoir...*” serviu a quatro coisas: uma corroboração do título, já que a citação é de um arquiteto; a apresentação da metodologia e do conceito então assumidos pelo poeta, dada a possibilidade de atrelarmos seu procedimento arquitetônico ao procedimento poético de João

Cabral; a perspectiva em que discursos diferentes dialogam nesse livro, nesse caso, a poesia e a arquitetura; a frase que resume todo o livro, a poesia pensada como uma máquina de movimento, sem que isso tenha sido dito necessariamente. De uma maneira mais superficial, *OE* é uma anúncio em forma de livro, excede um pouco *PS*, com algumas outras discussões, mas ainda não chega à *PC*. Seus poemas poderiam estar tranquilamente no corpo do texto de *PS*, sem prejuízo epistemológico, não fosse o fato de aquela engenharia ter de ser anunciada.

Como há uma expressão maior que vai cada vez mais se reduzindo, a frequência dos paratextos também vai se mingando, leitores. Em *PC*, por exemplo, há apenas três menções paratextuais. O livro é todo dedicado ao diplomata Lauro Escorel, um dos poucos amigos íntimos do poeta pernambucano e com quem trocou cartas por muito tempo,²⁰ o amigo é responsável por um dos estudos sobre a poesia cabralina, por qual o estudado tinha especial apreço, considerando-o uma de suas melhores interpretações, *A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto* (1973). Dedicava ainda os versos de *Psicologia* a Antonio Rangel Bandeira e a Lêdo Ivo, aquele pernambucano, poeta e membro da Academia Pernambucana de Letras e este, alagoano, poeta e membro da Academia Brasileira de Letras.

Tenho a impressão de que as epígrafes são realmente os mais relevantes dos paratextos no Grande Poema, pois, sempre expandem nossas percepções conceituais do texto que virá, sendo assim, em *PC*, é a epígrafe com o verso “Riguroso horizonte”, que abre o poema *El Horizonte*, de Jorge Guillén, que está neste metapoéticos. A escrita do espanhol foi notada por João Cabral como sensível, moderna e condensada, comparável a Mallarmé e Paul Valéry. Todavia, divergiam-se nos níveis de abstratismo, uma vez que Guillén era mais abstrato do que Cabral, conforme o último. Para outros críticos, ambos priorizam a matéria, diferenciando-se pela abordagem, sendo um contemplativo e o outro, anticontemplativo. Nosso cerne, portanto, é o rigor para se deter a extensão do horizonte, uma condensação que priorize o método. A epígrafe de *OCSP* antecipa Joaquim Cardozo como o “poeta do Capibaribe”. O poeta que tem um grande acervo de versos sobre o Recife serve de inspiração à temática que virá neste livro. Essa interferência, todavia, não será tão direta como aconteceu nos seus livros anteriores, mas se dará em uma relação mais metonímica, em que o se toma para si é o dar a ver do rio Capibaribe, uma parte de Recife e também

²⁰ Caso queiram, leiam mais a respeito dessas correspondências, acessando:
https://www.cesjf.br/revistas/verbo_de_minas/edicoes/Numero%2019/09_MARCELO.pdf

seu todo. É aqui que a *persona* engenheira de outrora se fundirá às dinâmicas da cidade, criando um novo movimento para o poema. No decorrer de sua produção, há dez poemas em que Joaquim Cardozo é vislumbrado. Neles, os temas de memória e cidade predominam, inclusive no que se refere ao procedimento metalinguístico de que o poema permaneça, exceda as especificidades de seu contexto de criação. O poema “Um poema sempre fazendo”, no livro *Crime da Calle Relator* (1987) é sobre isso, a saber:

Um poema sempre se fazendo
 Muito embora sua obra pequena,
 vivia escrevendo-se um poema:
 Não no papel, mas na memória,
 um papel de pouca demora.
 Na memória, é fácil compor
 todo dia, seja onde for; (...)
 E finalizará na estrofe derradeira:
 Se só se alguém lhe pede um poema
 Reescreve algum que ainda lembra.

Dessa maneira, a menção à Joaquim Cardozo não apenas se imbricou no processo de junção entre os dados sociais e seu espaço de execução, mas estendeu a memória como artifício de permanência histórica desse lugar por meio da permanência dos seus versos.

Mas, há outras circularidades dentro do Grande Poema que corroboram a disseminação do *ethos* em *personas* nos poemas de João Cabral. É o caso das metapoesias e das discussões intersemióticas (ou intrassemióticas, no caso dos paratextos), por exemplo, todavia, essas análises estarão mais bem acomodadas na (tentativa de) aplicação de minha teoria, sobre os atravessamentos intersemióticos só acho prudente a definição do *dar a ver*²¹ por ora. Tratar da arte da dedicatória com um pouco da quadra predileta foi só coisa didática, quer dizer, para que eu não precise me dedicar em cada elucubração sobre um livro a uma parte dessa máxima, e serviu ainda para que vocês leitores percebessem que não é que eu ignore os dados biográficos que entornam a produção cabralina, mas é que eles me interessam apenas no âmbito de seu texto. Ou seja, não é de minha

²¹ A ideia de *dar a ver* refere-se imediatamente à valorização do visual sobre o conceitual no momento da organização do texto, em favor da compreensão da realidade exterior no corpo do texto. Para Todorov: “Não se deve ceder à ilusão representativa que, durante muito tempo, contribuiu para ocultar esta metamorfose: não há, em primeiro lugar, uma determinada realidade, e depois a sua representação pelo texto. O dado é texto literário. (TODOROV, 1986, p.42.)”, bastando-se.

alçada descrever a natureza da amizade entre Carlos Drummond e João Cabral em vida, mas saber a medida dessa reciprocidade no tempo e no espaço de sua poesia, por exemplo.

A centralidade visual e plástica de sua poesia coloca o *ethos* mais ao lado das artes visuais do que musicais. As escolas cubista e surrealista vão e vêm em seu Grande Poema, a coisa cubista, pois, atrela-se tanto ao que Todorov chamou de “dato literário” de sua poesia, estando, por exemplo, tanto próximo à preferência pela quadra mínima e à superposição de imagens bidimensionalmente apresentadas, quanto pela citação direta a personalidades cubistas e pela leitura do pictórico que se permitiu nesses poemas. No caso do surrealismo, ele aparece na tessitura metafórica de seus elementos, tendo sido ou utilizado plasticamente, como acontece em *PS*, ou como conceitualmente, em *OCSP*.

A relação da poesia de João Cabral com a tal de *cosa mentale*, cujas raízes se viram atreladas à fanopéia, é primordial antes de tudo. Isso porque, ainda que seu *ethos* tenha se desdobrado em *personas* diferentes, ele sempre se direcionou ao apelo visual, porém pensado, de seus versos, sua sensação provocada. A poesia não como linguagem racional, mas afetiva, em que se dirige à inteligência pela sensibilidade. Sobre a invocação dos corolários da pintura em João Cabral, Benedito Nunes (1971) escreve:

Nos seus livros e desde o primeiro, onde presta homenagem a André Masson, Vicente do Rego Monteiro e Picasso, os pintores, tão frequentemente invocados, comparecem lado a lado com poetas de predileção, como o autor quisesse significar a convergência deles num mesmo campo, que o da composição. (...) esse visualismo de Cabral tem muito a ver com seu temperamento reservado, que o faz voltar-se para fora, numa compenetração de si mesmo com as coisas vistas, mas evitando o ardil da individualidade introvertida, que mais se adentra quanto mais se exterioriza. Nesse sentido, o racionalismo radical que o poeta proclama está bem de acordo com o tom impessoal de sua linguagem. Vem precisamente disso o que há nele de clássico, tomando-se a palavra como designativo do estilo de pensamento ou da atitude criadora que não se fundamenta na individualidade feita valor supremo. Desprendendo-se das bases valorativas que o associavam ao individualismo na cultura da época moderna, o racionalismo, que subtrai a poesia de João Cabral da tradição romântica, aproximando-a do clássico, tende a pôr em evidência os valores comunitários e coletivos, quer na origem quer na destinação da obra poética. (NUNES, 1971, p.91)

O *dar a ver* nesse sentido é literalmente visual. A ideia de que a imagem não é um equivalente

simbólico de uma realidade observada, mas um valor em si novamente toma sua poesia como o “dado literário” de Todorov, em que o *ethos* é redimensionado em diferentes *personas*, cada vez que as imagens avultadas são trabalhadas conforme a especificidade de seu espaço e tempo. Por exemplo, em *PS*, a primazia temática de uma convergência-divergência entre a criação e o criador dispõe as imagens utilizadas nesse aspecto de dualidade-conformidade, ao passo que, em *OCSP*, o apelo pragmático da escola surrealista será o mote que direcionará a disposição de sua visualidade em favor desse propósito. O que acontece é que a poesia de João Cabral sempre estimula pela imagem, em seu vislumbre, é sempre possível que imagens sejam avultadas imediatamente em nossas mentes, daí essa prevalência, daí essa sensação. Não se trata ainda de uma amálgama de figuras com uma motivação puramente reflexiva, em que uma realidade é dada a ver por outra, mas sim, de uma poesia tópica, quando se desacopla a possibilidade temática das narrativas e as agrega à poesia. No caso do cubismo, a preferência não ocorre apenas em sua realização pictórica, mas também como teoria artística, por ser, *per se*, abstrata, geométrica e construtivista.

Será perceptível também, leitores, que toda análise discursiva minha parte de uma sensação, de um instinto, pois, acredito que seja possível retirar de todos os livros um tipo de impressão de onde as elucubrações seguintes surgirão. Para tanto, às vezes alguns conceitos se repetem à exaustão e às vezes eles são deslocados de seu lugar original de sentido. Acontece também de argumentações divergentes das minhas virem à tona apenas para servirem de contra-argumentação, de mau exemplo, assim como, e especialmente nesse Grande Poema, muita coisa pode ser dita não dizendo, pois, as ausências aqui pesam, ao passo que algumas coisas podem ser verborragicamente elencadas, mas nunca alcançarão o real intuito do falante. Dificilmente, não concluirei um raciocínio, no meio dele podem se atravessar parênteses, colchetes e chaves, mas eles sempre se fecham, esse foi um dos meus esforços metodológicos aqui mais bem cuidados, o que não quer dizer que haja metarrevelações e metaconceituações nesta tese, mas ideias que de alguma maneira sempre se corroboram. Não há resumo a essa altura, leitores, pois, lembrem-se que ele já o fora em sua introdução, assim, o próximo bloco de textos (porque não há divisões capitulares) será sobre *PS* e *OE*, tenham uma boa sorte, leitores.

O POEMA FINAL NINGUÉM ESCREVERÁ.

*“Please don’t be long.
Please don’t you be very long.
Please don’t be long
Or I maybe asleep.”*²²

Mas que calhau é esse que nos desperta?

Há no meu texto um esforço sobre-humano de tornar pragmáticas as elucubrações teóricas. Nesse caso, *PS* (1942) e *OE* (1943) serão analisados com o máximo de esforço para que a medida da (in) disciplina seja realmente vislumbrada. Não há garantias de que eu o tenha conseguido, ficando a vocês, leitores, a iminência de grandes frustrações, lamentável e muito certamente.

Tratemos agora dos meandros da (in) disciplina microestrutural, ou seja, as características agrupadas nesse rol de poemas que manifestaram o seu procedimento (in) disciplinado no corpo do texto. Para tanto, jogos paradoxais e de sinonímias são recorrentes em *PS* e determinam as relações iniciais entre a pedra e o sono, quando esses substantivos então concretos são constantemente desviados de seus sentidos literais e redimensionados no espaço e no tempo dos poemas. Mas se, inicialmente, há um oxímoro declarado que anima a força combativa daquele primeiro eu lírico, na linha do Grande Poema, os supostos atritos que o seguem são expandidos em favor de que outra *narrativa* seja pensada (se isso bioficção fosse), ou seja, para que o *antagonismo* “pedra” e “sono” permaneça no mesmo instante em que já não mais podem ser desvinculados um do outro, e quando é preciso que admitamos que algo que se excede aos corolários gerados existe e é pulsante. E isso é uma divergência convergente necessária para a execução dessa poesia: o mesmo lugar e tempo de atuação da pedra e do sono.

Em *OE*, o que acontece é que os corolários dessa peleja inicial não são totalmente dissipados, mas

²² “Por favor, não demore muito.

Por favor, não seja muito longo.

Por favor, não seja demorado

Ou eu posso adormecer.”

(Trecho da música *Blue Jay Way* (1967) da banda Beatles) [tradução livre].

Lembrando que essa rua existe mesmo em Los Angeles e faz parte da trilha turística do rock por lá.

privilegiam declaradamente um lado, assumindo outra *persona*. Se coubesse a divisão da divisão, seria possível apartar os textos do livro inicial dos textos desse segundo livro, mas em um livro só. Por ora, preferi o método contrário: juntá-los todos os poemas e em uma linha imaginária, tipo a do Equador, visualizá-los em dois grupos tão tênues, que díspares. Acontece que há um continuísmo, já que o que teria sido dito de uma só vez foi fisicamente repartido em dois, tal como duas *personas* também o foram, algo nem que coubesse mais no primeiro livro, nem que necessitasse de uma nova capa, um *ethos* que se fortalece e se traveste em um novo corpo, o anjo Rafael em São Tobias ²³. Portanto, as elucubrações sobre *PS* e *OE* contêm um eclipse literário que acontece diante de nossos olhos, mas que ainda não é lua cheia.

PS é um livro de estreia em que se deflagram os desdobramentos da pedra e do sono. Suas poesias são mais longas, seu eu lírico é mais controverso, fugidio e indeciso. Se pudéssemos traçar uma árvore (bem rizomática) desse livro, provavelmente, teríamos dois galhos mais ou menos crescidos que se disseminariam em vários outros indefinidamente, ou seja, a pedra e o sono e seus desdobramentos. O peso da pedra sob o papel do texto, por exemplo, remete à valoração da consciência, e também da elaboração sistemática de meios linguísticos (morfologia, sintática e semântica) que permitem a externalização do texto no espaço e no tempo da poesia. Já o sintagma do sono se vincula mais à instância da inconsciência, do acaso e do excesso que, ao mesmo tempo que intervêm no surtimento da pedra, somente com ele se possibilita.

Com o decorrer do tempo-espaço, acontece que a pedra vai se convertendo em um calhau grosso e cortante, mas não ainda nesse livro, aliás bem muito pouco nesse primeiro momento, em que a força do sono é contagiante. O que acontecerá em *PC* já é antevisto em *PS* – isso se enxergamos o poema como o Grande Poema -, caso é que fazer poesia encontrará seus percalços dada a

²³ O livro bíblico de Tobias é predominantemente sobre a trajetória de Tobias auxiliado por um anjo que, inicialmente, se apresentou como Azarias, mas no final das contas, disse se chamar Rafael. Esse livro foi retirado da bíblia protestante, (já tratei dessa prática, leitores, voltem à página quarenta e um), a explicação é que conceitualmente ele se contrapunha às máximas divinas, como por exemplo, a ojeriza à mentira, já que o anjo mentiu sobre o seu nome e Deus não quer que mintamos, mas para mim, ele é um dos deuterocanônicos de narrativa mais surrealista, enfim. Quando *PS* se finda e *OE* surge não se trata apenas do continuísmo de dois livros independentes de um mesmo poeta, trata-se de que certas coisas terem seus nomes mudados em favor de também terem mudado, Azarias é mesmo Rafael. Como já dito, *OE* tem poemas que caberiam em *PS*, mas o propósito de transformação seria esvaziado de sua força. *OE* foi necessário antes de tudo pelo marcador evolutivo que significou: Le Corbusier suplantando parcialmente a sobreposição cubista-surrealista de Mallarmé, um eclipse acontecendo, apesar de.

insistência com que o sono e seus mecanismos de sono se manifestam, impõem-se (arriscaria-me a pensar que o acaso de outrora começa a nascer aqui, mas, enfim, é muito Fibonacci junto.)

O sono é então o território da inconsciência de onde avultam elementos descontrolados e que fogem ao controle da pedra. A tensão que entorna os poemas de *PS* reside na possibilidade da produção lúcida da poesia a partir do tolhimento em *persona* dos elementos que surgem da memória, do sonho e dos lampejos do *ethos* cabralino. Na poesia, o eu lírico (que materializa a *persona* da vez) é o mediador entre a inspiração recebida e o modo como que ela é convertida *satisfatoriamente* ao papel, trata-se do processo exaustivo de dar forma ao disforme, de dar a ver o então não visto. Essa dinâmica que sempre *afasta* o sujeito de seu objeto é uma das medidas de *PS*.

OE é um instrumento de passagem, em que a pedra vai se encorpando significativamente, condicionando o comportamento do eu lírico então descompensado. Esse proto-rompimento parece ter sido tão relevante que se nomeou e se desvinculou de *PS*, tornando-se, pois, outro livro, como já sabemos. Muitos críticos só analisam a trajetória literária de João Cabral a partir de *OE*, devido a seu impacto conceitual. Em *OE*, o eclipse literário (e me esqueci de dizer que essa expressão é minha) está na fase crescente, a saber, não é que tenham se dissipado os mecanismos do sono ou o eu lírico tenha se solidificado inabalavelmente, ou que a pedra tenha sido autorizada exclusivamente, ou que todo o processo de poesia tenha se alicerçado na capacidade extraordinária de controle do disforme, mas há uma tendência.

Em todos os textos, a (in) disciplina é averiguável de maneira mais ou menos uniforme: quando tem elementos em ritmo de afecção em que não se destroem, mas se expandem e se dialogam com outros discursos que não os essencialmente literários em favor também dessa expansão. A sua mensuração nos é sempre linguística e formal, pois, só é possível que a apreendamos por meio desse código, e nunca diferente disso.

Em *PS*, ocorre a deflagração dos sintagmas da pedra e do sono em sua convergência-divergência e a discussão do texto com as artes plásticas e a psicanálise, por exemplo. Já em *OE*, isso se continua, todavia, um antidiscurso preambular se delinea e se expressa contracorrente à ordem

vigente de uma literatura sem grandes performances formais e sem grande poderio panfletário, já que esse segundo livro é *per se* nada disso. O antilirismo que parcialmente se mostra se deveu ao pré-desmantelamento da emoção derramada ou delirante feita pelo eu lírico. Essa lenta, porém, sentida guinada, é um eclipse que caminha no espaço-tempo de nossas leituras, é um direcionamento.

Na mesma esteira, *PS* centrou-se em dois deslocamentos importantes: o comportamento psicanalítico de seu eu lírico de *persona* limítrofe e de sua tentativa de ordenação do caos. O movimento de seus poemas é sobre a confecção da poesia a partir da lapidação de ideias então desarticuladas, esse é o seu combate. Em *OE*, o comportamento psicanalítico do eu lírico também é considerado, mas aqui ele não é mais tão limítrofe, mas pende à obsessão, à compulsão e a inserção dos mecanismos de ordem no então disforme e da conversão do eu lírico em engenheiro e arquiteto, do ponto de vista linguístico-formal, e sempre assim. Aqui, o movimento dos poemas é sobre a confecção da poesia a partir da centralidade de *OE* que, por sua vez, também tem sua significação denotativa estendida à força dos poemas: o arquiteto, o relógio, o cimento, o prédio, as solidez.

“Você é um surrealista e eu sou um cara normal.”²⁴

O surrealismo sempre esteve no *ethos* cabralino. Por mais que ele pareça ter sido vilipendiado de sua potência em *OE* e ter se dissipado totalmente na aridez de *PC*, ele ainda está ali; e por mais que eles pareçam díspares em *PS* e em *OCSP*, ele ainda é surrealismo. Neste momento do espaço-tempo, o tomaremos em sua *superficialidade* (de superfície e não de superficial) imagética mesmo. As realizações pictóricas, a plasticidade imagética de sua linguagem, até mesmo a intervenção cubista de disposição de texto que a ele soma, as homenagens prestadas aos pintores de vanguarda,

²⁴ Essa é uma fala do personagem Gil Pender do filme *Meia-noite em Paris* (2011), de Woody Allen. O filme é sobre o bem-sucedido roteirista Gil Pender, mas que despreza totalmente suas criações hollywoodianas, pois, seu sonho é ser um escritor. Quando vai à Paris com sua noiva, acaba *viajando* no tempo e voltando à Paris dos anos vinte, onde encontra os artistas da cena na ocasião. Para quem conhece os filmes de Woody Allen e seu formato idiossincrático é fácil identificar não apenas muitas referências extrafilmicas em sua produção, mas àquelas próprias do diretor. A fala surge, numa dessas ocasiões, em que Gil Pender está à mesa com Salvador Dalí, Luis Buñuel e Man Ray que nada se espantam com sua condição de viajante no tempo.

a atmosfera soturna e diurna serviente à noite, a tessitura da metáfora surrealista aplicada à poesia, por exemplo, são meios com os quais o *ethos* cabralino manifestou a recursividade surrealista na poesia. Assim como, isso se deu colocando o surrealismo em movimento e em contato com outros discursos, deslocando-o de seu lugar-comum (se é que podemos falar de lugar-comum no surrealismo) para lançá-lo em contato com a realidade de sua produção, do que ele queria com sua produção. Por isso, é preciso que tratemos do surrealismo e das coisas da “surrealidade”, mas só daquelas que nos cabem aqui ou cujo ineditismo realmente mereça espaço nestas linhas. (mas ainda assim seguem-se em algumas linhas futuras com uma séria de informações excessivamente dispensáveis, recomendo aquelas leituras dinâmicas bem mal aplicadas mesmo, pois elas já serão suficientes, leitores.)

O surrealismo é um movimento artístico de vanguarda datado de 1919, ao mesmo tempo do lançamento da revista parisiense *Littérature*, pensada por André Breton e seus companheiros - L. Aragon, Ph. Soupault, P. Éluard, B. Péret, entre outros, foi uma reunião de um grupo diversificado de artistas em favor da subversão dos modos vigentes de expressão, uma revolução cultural. Embora seja incorporado à modernidade, o surrealismo a supera. Em *Les Champs magnétiques*, André Breton, junto com Soupault, coloca em prática o princípio da escrita automática, com textos criados sem qualquer reflexão cognitiva, em diferentes ritmos e lançados sem retoques, revisões ou alterações: é a obra precursora do surrealismo em si. No ano de 1922, Breton quis um “Congresso internacional para a determinação das diretrizes e a defesa do espírito moderno”, mas encontrou oposição. Depois experimentou técnicas de hipnose em busca da libertação do fluxo da inconsciência e da capacidade de improvisação artística, e a coisa toda também foi suspensa por Breton. Em 1924, publica o *Primeiro Manifesto Surrealista*, em que se reivindica o direito à imaginação, à livre associação de ideias, à inspiração e à desconexão com a obviedade do “mundo administrado”.

Em *Introdução ao discurso sobre o pouco da realidade* (1929), André Breton trata da ideia da “pouca realidade”, tomando-a como uma convenção alicerçada no racional, no concreto, apenas manifestada na condição de vigília. Fora disso, está a imaginação, a fantasia, o não real. Rebatendo essa máxima, o surrealismo recorre à psicanálise, segundo a qual a concepção da realidade se daria por meio de outros processos psíquicos a que se sujeita o indivíduo e em que não necessariamente

eles são concretos, o que não os torna não reais, ou não os define ou não os influencia. Assim, para Breton, a “realidade administrada” é insuficiente e opressora, já que despreza outras possibilidades de vivência não reais, condenando o homem à incompletude. Chamar de super-realista o surrealismo é admitir seu desejo pela coadunação de várias realidades, a real e as imaginárias. Esse preceito é tratado em 1930 no *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1929) como um ponto em que tudo se possibilitasse ao mesmo tempo, e sobre o qual, o afã de que seja determinado é uma esperança.

“Tamanha é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, bem entendido, a vida *real*, que afinal esta crença se perde.” (BRETON, 1924, p.168). O *Primeiro manifesto surrealista* (1924) entende como apenas superficialmente, ou aparentemente, contraditórias as relações entre sonho e realidade, podendo elas se convergirem em uma só condição, a surrealidade. O surrealismo não se serviu de antíteses no seu sentido mais genuíno, o de oposição de ideias, mas as convergiu e chamou a coexistência de sonho e realidade de surrealidade. O espaço surrealista não somente se apercebe das múltiplas possibilidades de as coisas e as pessoas se comportarem, mas como um lugar de acontecimentos paralelos espacial e temporalmente. Em seu *Manifesto*, André Breton pontua: “Acredito na resolução futura destas condições aparentemente contraditórias de sonho e realidade numa espécie de realidade absoluta, se assim se pode dizer: surrealidade.” (BRETON, 1924, p.171) Então é isso, pois, o que chamamos de surrealidade.

De um modo geral, as obras se executariam marginalmente à razão, e não haveria espaço para estéticas mais ou menos racionalizadas. A livre associação de ideias, conceitos e imagens se dariam em favor da não busca de sentido e por meio de, ou escrita ou desenho em estado de hipnose, ou com discursos descritos durante o sono ou dele relatados, ou na mescla de escritas simultâneas de vários autores. Nas artes plásticas, o surrealismo se aproveitaria dos ensinamentos dadaístas, com pinturas automáticas e colagens, por exemplo. Contrário aos métodos realistas, o surrealismo é avesso à racionalidade burguesa e muitos de seus artistas se inspiraram na obra do psicanalista Sigmund Freud de exploração da inconsciência e da irracionalidade à tona na racionalidade e que voltarei a mencionar depois. A esse respeito, André Breton menciona:

Com justa razão Freud dirigiu sua crítica para o sonho. É inadmissível, com efeito, que esta parte considerável da atividade psíquica (pois que, ao menos do

nascimento à morte do homem, o pensamento não tem solução de continuidade, a soma dos momentos de sonho, do ponto de vista do tempo a considerar só o sonho puro, o do sono, não é inferior à soma dos momentos de realidade, digamos apenas: dos momentos de vigília) não tenha recebido a atenção devida. A extrema diferença de atenção, de gravidade, que o observador comum confere aos acontecimentos da vigília e aos do sono, é caso que sempre me espantou. É que o homem, quando cessa de dormir, é logo o juguete de sua memória, a qual, no estado normal, deleita-se em lhe retrair fracamente as circunstâncias do sonho, em privar este de toda consequência atual, e em despedir o único *determinante* do ponto onde ele julga tê-lo deixado, poucas horas antes: esta esperança firme, este desassossego. Ele tem a ilusão de continuar algo que vale a pena. O sonho fica assim reduzido a um parêntese, como a noite. E como a noite, geralmente também não traz bom conselho. (BRETON, 1924, p.174)

Trazidos à tona a supremacia do eu psicanalítico juntamente à iminência da criação de outras realidades, o surrealismo se serviu ao ideal revolucionário de fazer com que a partir de suas próprias iniciativas, configurasse-se um espaço-tempo em que tudo seria possível, apesar de. Nessa amálgama de realidades possíveis em que várias possibilidades se expandem, a surrealidade se instaura como

(...) um mundo pelo avesso. Ele não é criado pela fantasia laboriosa de um autor, pedaço por pedaço, rascunhando o real. É criado de uma vez só, autêntico, verossímil, já que é o real vivido, depois organizado pela linguagem, depois invertido. O leitor encontra aí, e com razão, mas em um contexto por definição inaudito, onde toda sensação voltou a tornar-se primitiva, os devaneios sobre outros lugares, sobre o deslocamento total. (RIFFATERRE, 1989, p.210-211)

Plasticamente, essa tendência foi manifesta em uma metáfora que foi tecida. Ou seja, os poemas de João Cabral se ligaram macroestruturalmente pelo Fio de Ariadne e microestruturalmente por uma lógica surrealista interna que relaciona de maneira muito à vontade laranjas e mulheres, por exemplo – ainda que essa deliberação muito se deva, paradoxalmente, às arestas cubistas, uma das medidas mais fortes de sua (in) disciplina. A esse respeito, Michael Riffaterre no capítulo “A metáfora tecida na poesia surrealista”, no livro *A produção do texto* (1989), define:

Muitas dessas imagens só parecem obscuras e gratuitas se forem consideradas isoladamente. Em contexto, explicam-se através daquilo que as precede: elas têm antecedentes mais facilmente decifráveis, aos quais são ligados por uma cadeia ininterrupta de associações verbais que resultam da escrita automática. O arbitrário dessas imagens só existe com relação aos nossos hábitos lógicos, à nossa atitude utilitária diante da realidade e da linguagem. (...) Todas as características próprias à metáfora tecida surrealista têm em comum o fato de substituírem a função referencial da linguagem através de uma *referência à própria forma* da mensagem linguística (através daquilo que Jakobson chama a função poética). Temos aí o mecanismo pelo qual se realiza, na escrita, essa

analogia poética que deve, segundo Breton, “fazer o espírito apreender a interdependência de dois objetos de pensamento situados em planos diferentes, entre os quais o funcionamento lógico do espírito não está apto a lançar qualquer ponte e se opõe a priori de qualquer espécie de ponte seja lançada.” (RIFFATERRE, 1989, p. 195-201)

A sensação de estranhamento que é arrancada dos leitores de *PS* talvez muito se deva a essa falsa convicção de que as imagens associadas não fazem sentido entre si, todavia, esse deslocamento é um dos mais essenciais para os surrealistas. Quando esses poemas surgem do tratamento da imagem como tal, em favor antes de tudo de um racionalismo excessivamente cubista, mas de motivação surrealista, e quando essas ligações são entendidas como exageradamente arbitrarias, é caso de uma *racionalização* também exacerbada de seu leitor, uma leitura equivocada, quando eles só conseguem entender os números da régua do “mundo administrado”, pois, não há fantasia nem gratuidade no nível das palavras, mas lógica interna de um código, além disso, a criação desse código especial tem por corolário a destruição do código linguístico, mas ainda sendo ele. Pois a equação impossível é muito mais que uma impossibilidade natural e muito mais que um oxímoro que aproximaria significantes simplesmente contrastantes: ela ameaça os próprios fundamentos da estrutura semântica, substituindo a equivalência a uma oposição definida, a pedra, o sono e seus afins. (RIFFATERRE, 1989, p.205)

Em entendimento oposto, D’Agostino contrapõe o esmero pelo ideal de beleza pura ao atendimento da vida ordinária do homem moderno e seu empenho pelo desvirtuamento e desnaturação da forma. Salvaguarda o teatro da mácula moderna, mas não poupa os modernos do que chamará de “decadência mental coletiva” (D’AGOSTINO, 1968, p.48). Colocará o surrealismo ou o super-realismo no mesmo rol das manifestações inconsistentes de arte moderna e o chamará de contraditório, mencionando seu próprio manifesto:

[O Surrealismo] traduz a teoria das manifestações do pensamento liberto de toda a preocupação lógica, artística ou moral, é um automatismo PSíquico pelo qual se propõe exprimir verbalmente, ou por escrito, ou qualquer outra forma, o funcionamento real do pensamento, fora do domínio da razão, da estética e da moral. (BRETON, 1924, *apud* D’AGOSTINO, 1968. p.53)

Acredito que a crença de que o super-realismo a que veio nunca existiu como arte vincula-se ao seu entendimento centrado na construção automática de ideias, na livre associação de palavras. Se

manifestadamente fora do domínio da razão, da estética e da moral, a arte resultada é asnática, é arte esfíngica, amplamente especulativa, fazer o que não existe é da ordem dos frenopatológicos da modernidade que avalizavam tal procedimento como fenômeno estético aceitável, eu inclusive concordo, todavia, isso não é surrealismo, é outra coisa, é um tipo de pilantragem literária.

“Eu fui um falso surrealista.”²⁵

O livro de estreia de João Cabral foi largamente associado ao surrealismo, aquela novidade temporã na literatura brasileira de então. Em seguida, percebeu-se uma força mais cubista, cuja distinção estaria no traço orgânico visual do poeta, então atraído pela pintura cubista, mas também pela plasticidade surrealista. O autoconfessado falso surrealista se deveu a nenhuma relação que *PS* teria com a escrita puramente automática e da habitação descabida no mundo do sonho com que se aclimatou a escola de André Breton. Em *PS* não há emocionalismo exagerado ou produção por encomenda hipnótica. Então o que haveria de tão surrealista nesse mesmo livro? (não é possível direcioná-los, dessa vez, a uma página específica que contenha essa resposta, penso que ela esteja realmente muito disseminada por aqui, desculpem-me pela falta de objetividade, mas vocês terão de ler tudo, leitores.)

José Castello (2006) evoca a herança do surrealismo não apenas como superada, mas negada pelo poeta, negação do automatismo em detrimento da construção consciente, essencialmente. Para o crítico, o surrealismo em *PS* se atrela muito mais ao simbolismo francês de grande valorização do sono, do mórbido, do misterioso e da melancolia que, passado a *OE* o partiria ao meio, onde poemas da fase inicial estariam no começo do livro e o encaminhamento para a concretude de pedra surgiria nos poemas da segunda parte. O livro falso, a forja surrealista, a bastardia: são essas as primeiras nomeações do próprio João Cabral ao *PS*. A educação pela noite de que logo trataremos se deveu muito a isso. Para Benedito Nunes (1971):

Na poesia cabralina, o clássico opõe-se ao romântico dentro da equação goethiana segundo a qual o primeiro é saúde e o segundo enfermidade. João Cabral retrata a morbidez romântica, dando-nos a perceber o ardil da introversão a que ele se

²⁵ Depoimento de João Cabral de Melo Neto no livro *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & O diário de tudo* (2006), de José Castello.

recusa. O poeta sentimental é como um hortelão que se tranca dentro de sua horta para melhor exteriorizar-se. A caricatura de tal atitude tem a precisão de uma diagnose psicanalítica. (NUNES, 1971, p.122)

A grande elucubração aqui está, no que toca os atravessamentos intersemióticos, em saber qual é a real concretização da arte essencialmente plástica em literária, tendo mescladas as preferências pelo surrealismo e pelo cubismo. Tentemos. No livro *Crime na Calle Relator* (1987), de João Cabral, o poema “O ferrageiro de Carmona” é sobre as diferenças entre o ferro fundido e o ferro forjado. Já nessa instância, o eu lírico é um ferreiro que, por sua vez, tem estendido seu significado às instâncias de criação do poema. O ferro fundido é fácil, mecânico, derramado em forma de diarreia e disso seu produto advém, já o ferro forjado é labutar, é orgânico, é outra língua indicada para os poetas:

“(...) 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.

O ferro fundido é sem luta
é só derramá-lo na forma.
Não há nele a queda de braço
e o cara a cara de uma forja.”

A utilização do ferro dada sua condição metálica dura, mas maleável, permite que ele seja componente desde estruturas megalomaniacas a delicadas peças de arte. A qualidade do ferro, bem como o que dele é conseguido são percepções de um bom ferrageiro. Tanto o ferro fundido quanto o ferro forjado são ferro, todavia, o processo de sua confecção é diferente, ao passo que a fundição consiste no derretimento do ferro na forma, em que adquire exatamente aquele molde, a forja se refere ao aquecimento do ferro para que ele seja martelado e modelado aos cuidados da criatividade e habilidade do próprio ferrageiro.

O ferrageiro de Carmona trabalha com a forja. A exclusividade de suas peças de ferro e a labuta de que vêm o diferem das demais produções. O ferrageiro de Carmona é o poeta, o ferro forjado são os recursos com os quais trabalha na confecção de sua poesia e a poesia é sua peça de arte final que, por sua vez, nunca saem igual à forma original. Assim, a “forja” surrealista tem esse valor semântico nesta tese, leitores.

O olhar lançado pelos surrealistas sobre as coisas não era diferente para a literatura. Para o surrealismo, a arte e a poesia da surrealidade deveriam ser produções desprendidas da razão. Esteticamente, a exploração dos mecanismos do sonho e de manifestação da inconsciência, com frases de livre associação de ideias, narrativas *nonsense*, colagens imagéticas e recursos de linguagem que buscassem sua riqueza conotativa são bastante frequentes nesse movimento. Os *Cantos de Maldoror* (1868-1869), de Lautréamont e o poema *O Barco Ébrio* (1871), de Rimbaud, por exemplo, são textos apontados como precursores do surrealismo por terem essas características.

No Brasil, são frequentemente mencionados: *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, como um exemplo de influência do surrealismo na literatura brasileira, dada a sua verve caótica que muitas vezes se aproxima do automatismo psíquico e a escrita automática dos surrealistas, que é apenas superfície e plasticidade de uma temática outra em favor de sua unidade narrativa. Assim como, Oswald de Andrade, em seu *Manifesto Antropofágico* (1928) menciona a revolução surrealista e Freud, e também escreve o romance *Serafim Ponte Grande* (1933) com fortes traços surrealistas. Isso sem mencionar os poetas Murilo Mendes e Jorge de Lima, alguns títulos de livros de Mário Quintana que provêm de imagens surrealistas, como *Sapato Florido* (1948) e o próprio João Cabral de Melo Neto.

Tomando a montagem como técnica de seu procedimento artístico que remeta inusitadamente o espectador a algo familiar perdido na infância, o surrealismo cria imagens inesperadas que são capazes de reativar àquelas memórias de outro espaço e tempo no mesmo espaço e tempo do olhar atual lançado. Assim, o surrealismo não usufrui de nada que não exista no “mundo administrado”, mas avultam-se nessas coisas certas sensações que as unificam. Com isso, cria-se um *lugar* de autonomia, em que a produção surrealista é afim a uma dialética da liberdade subjetiva em uma situação de não-liberdade objetiva: a surrealidade, novamente.

A repensação do surrealismo coloca os surrealistas em um viés em que a situação psicanalítica é crucial, mas que, embora se esteja totalmente mergulhado em suas experiências hipnóticas e/ou embriagadas, a “espontaneidade” das associações psicanalíticas não é realmente espontânea. Produzir em estado de devaneio e controlar as expressões involuntárias, sobretudo, a dos sonhos,

requer labuta não somente do psicanalista, mas, essencialmente, do poeta, é aí que entra a arquitetura/engenharia do poeta. Adorno em *Reverendo o Surrealismo* (1956) traz alguns pontos que mais me interessam sobre o surrealismo e a composição da forja surrealista nesses poemas: uma montagem que se caracterizaria pela justaposição descontínua de imagens na poesia surrealista; a mistura de já conhecidas montagens (uma espécie de mecanismo do inconsciente coletivo e que justificasse a familiaridade e o espanto com que o surrealismo é recebido – *grifo meu*) com outros procedimentos insólitos; a proximidade do surrealismo à fotografia, como despertar súbito de um estado de paralisação, de petrificação e a associação do surrealismo à infância e às imagens dali recriadas:

(...) sua própria essência provém das coisas e de sua incapacidade de lidar com o fato de que sua racionalidade é irracional. O surrealismo recolhe o que a objetividade nega aos homens; a distorção atesta o que a proibição fez ao objeto de desejo. Por tal distorção, o surrealismo permite salvar o obsoleto, um álbum de idiossincrasias (...) (ADORNO, 1956, p. 45)

André Breton, no *Manifesto Surrealista* (1924), define:

Soupault e eu designamos com o nome de SURREALISMO o novo modo de expressão pura, agora à nossa disposição, e com o qual estávamos impacientes para beneficiar nossos amigos. Creio não ser mais necessário, hoje, repisar esta palavra, e que a acepção em que a tomamos acabou por prevalecer sobre a acepção apollinairiana. Ainda com maior razão poderíamos ter-nos apossado da palavra SUPERNATURALISMO, empregada por Gerard de Nerval na dedicatória de *Filles de Feu*. Com efeito, parece que Nerval possuiu às mil maravilhas o espírito ao qual recorreremos, enquanto Apollinaire não possuía senão a letra, ainda imperfeita, do surrealismo, tendo sido incapaz de lhe traçar um esboço teórico que valha a pena. SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

ENCICL. *Filos.* O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida. (...) E certamente, não considerando senão superficialmente seus resultados, bom número de poetas poderiam passar por surrealistas, a começar por Dante, e, em seus melhores dias, Shakespeare. *No curso das diferentes tentativas de redução, em que empenhei, do que se chama, por abuso de confiança, o gênio, nada encontrei que se possa finalmente atribuir a outro processo que não seja este.*

As NOITES de Young são surrealistas do começo ao fim; infelizmente é um

padre que fala, mau padre, sem dúvida, mas padre. Swift é surrealista na maldade. Sade é surrealista no sadismo. Chateaubriand é surrealista no exotismo. Constant é surrealista em política. Hugo é surrealista quando não é tolo. Desbordes-Valmore é surrealista em amor. Bertrand é surrealista no passado. Rabbe é surrealista na morte. Poe é surrealista na aventura. Baudelaire é surrealista na moral. Rimbaud é surrealista na prática da vida e alhures. Mallarmé é surrealista na confiança. Jarry é surrealista no absinto. Nouveau é surrealista no beijo. Saint-Pol-Roux é surrealista no símbolo. Fargue é surrealista na atmosfera. Vaché é surrealista em mim. Reverdy é surrealista em sua casa. Saint-John Perse é surrealista a distância. Roussel é surrealista na anedota. Etc.

Insisto, eles nem sempre são surrealistas, neste sentido que descubro neles um certo número de idéias preconcebidas, às quais, bem ingenuamente, eles se apegavam. Apegavam porque ainda não tinham *ouvido a voz surrealista*, a que continua a pregar à véspera da morte e acima das tempestades, porque não queriam servir somente para orquestrar a maravilhosa partitura. Eram instrumentos soberbos demais, e por isso nem sempre produziram som harmonioso. (BRETON, 1924, p.192)

O surrealismo se deveu, então, à capacidade de lidar com outras realidades que não a “administrada”, bem como à capacidade de se proceder artisticamente trazendo essa conjunção à tona. O surrealismo é um ápice. Novamente, a pergunta não é “como”, mas “quando”, pois, a reunião de realidades é da ordem da temporalidade e não da execução, e essa concomitância só é visível com o procedimento cubista que os dá essa percepção. Notem que cada personalidade mencionada por Breton esteve surrealista no máximo de suas criações, em que mais se destacaram.

No primeiro livro, essa forja é surrealista, já que do propósito surrealista, aderiu-se à montagem imagética por meio do paralelismo de duas ou mais realidades; à lida com o inconsciente no consciente providenciando o re-encantamento do mundo, das memórias e da infância; dos lampejos realizados, à projeção do desconhecido no conhecido como procedimento poético de intervenção e da negativa da associação livre de ideias como fortaleza surrealista, usando em vez disso, a escolha de imagens somente aparentemente soltas e desconexas, rapidamente resolvidas por simbologias repetidas e cheias de significação, envoltas por uma atmosfera textual rigorosamente ordenada e conceitualmente construída, em que inclusive a ausência também diz como em Blanchot. (voltem às páginas cinquenta e cinco e cinquenta e seis, para reavivarem essa discussão). A bastardia da livre associação de imagens reside nela não ser proveniente de processo hipnótico e embriagado, mas consciente e no falso fluxo desorientado, quando tudo se convergirá em favor de uma construção simbólica bem lúcida, uma expansão. Assim, no *ethos* cabralino, a poesia se torna:

(...) o lugar a que relegamos os desejos que não somos capazes de satisfazer (...) uma alteridade radical (...) um lugar e um não-lugar, completamente indiferente à realidade, que não conhece a lógica, negação, causalidade ou contradição, totalmente entregue ao jogo instintivo dos impulsos e da busca do prazer. (EAGLETON, 1986, p. 211 e p. 217)

A coisa plástica da superfície é mais gritante neste tal “livro falso”, pois, o que aconteceu é que o receituário surrealista da ordem dos automatismos fora significativamente corrompido, embora ainda estivesse lá. Essa reordenação de princípios é o que segura *PS* no tempo e no espaço de sua poesia, pois, ao reinventar a livre associação de ideias que é algo surrealista, mas recorrendo apenas à amálgama conceitual dessas ideias, em favor de que sua concretude seja então desdobrada em outros sintagmas pelo crivo mais cubista de todos, a primeira missão foi cumprida. Anna Balakian comenta em *Surrealism: the road to the absolute* (1970) que os termos concretos produzem associações mentais mais rápidas e mais recorrentes do que de termos abstratos, aqueles desempenham então a função de cerne da imagem surrealista a serem desdobrados em seus corolários. Especialmente em *PS*, o tema do embate é fortalecido por esse recurso, cujas imagens se veem lapidadas pela estética da presença pela ausência e seus nãoos, por exemplo. Com isso, uma discrepância muito frutífera se avulta: a preferência pelas substantivações concretas para lidar com motivações surrealistas, essa é a árvore bem rizomática de outrora crescendo em tempo real desta tese.

Finalmente, a alcunha de “forja” o avaliza ao seu próprio surrealismo, em que o poeta mesmo o confessa como um “traumatismo na escrita”, de que retiraria *apenas* toda aquela plasticidade imagética tão cara à vanguarda, sob a “forja”, o surrealismo foi recondicionado, reconstruído e racionalizado, com intuito pessoal de que o poeta frequentasse e permanecesse no grupo do Café Lafayette em Recife, visitado por artistas de todas as ordens e com propósitos do surrealismo em voga, mas que acabou se transformando na habilidade de seu *ethos* de colocar a recursividade surrealista em favor de sua concretude. A coincidência biográfica inicial não é das mais poéticas, mas, o resultado dessa incursão que começa em *PS* é o que me diz respeito, já que o poeta já estava morto, creio que se lembrem (caso não, releiam sobre a morte do autor na página sessenta e um). Assim, ser forjado quer dizer não ter cedido integralmente à forma surrealista, mas a ter lapidado em busca de uma peça original, como o ferrageiro de Carmona.

De *PS*, o crítico Costa Lima (1968) destacou o método de superposições, em que a unidade ideativa é constantemente desdobrada mediante fragmentos superponíveis. Para Benedito Nunes, em *Poetas modernos do Brasil* (1971), o livro de estreia advém da tal “ditadura da fantasia”, uma tendência da criação poética na fase do após guerra. O “antevisionário” Antonio Candido, em seu artigo “Poesia ao Norte” enxerga ali menos surrealismo e mais cubismo. Já eu acredito em uma plasticidade cubista em pequenas instâncias herméticas que se sobrepõem, que vem cheia de pontas e que são constantemente aproximadas e afastadas, ao passo que, isoladas de pouco valem à impregnação do sentido racional, mas que ajuntadas no centro de uma moldura, avivam-se, com o mesmo entusiasmo que em uma ilustração cubista. Foi esse cubismo que salvou o “livro falso” da bastardia. Em “Balanço de João Cabral de Melo Neto” (1986), João Alexandre Barbosa avalia *PS* como: poesia do onírico, onde se aglutinam traços do surrealismo a Murilo Mendes e dos primeiros livros de Carlos Drummond de Andrade, e onde uma “desordem aparente” é representada por um arguto senso de construção. (BARBOSA, 1986, p.110-111). E essa é uma coisa crescente em *OE*.

John Gledson, no livro *Influências e impasses* (2003) se dedica apenas ao *PS* ao estabelecer as aproximações e as distâncias entre João Cabral e o poeta Carlos Drummond a partir de suas poesias. O que vem depois de seu livro de estreia recai no empenho de se unificar e simplificar generalizadamente a produção de João Cabral, com isso, *PS* se destoaria de toda a sua publicação ulterior. Presos por uma “camisa-de-força desnecessária”, os críticos ficariam vulneráveis a pensar o primeiro livro de João Cabral como “livro falso”, pois, até João Cabral o fez. Fábio Freixeiro, no livro *Da razão à emoção II* (1971) define: “*PS* como obra imatura e incapaz de descortinar os futuros rumos do Poeta, porventura ainda preso à influência de Drummond (mas, o Drummond menos aberto, o de antes de *Sentimento do mundo* de 1940).” (FREIXEIRO, 1971, p.62). Haroldo de Campos também no capítulo “O geômetra engajado”, do livro *Metalinguagem* (1970) se atenta para a influência de Murilo Mendes e do surrealismo em *PS*; e um tanto generalista, aponta o alogicismo surrealista, o despojamento, o gosto pela imagem visual e de tátil substantividade em seus poemas. Álvaro de Lins, em *Os mortos de sobrecaçaca* (1946) assim delimita a poesia de João Cabral:

(...) percebe-se e sente-se logo, nos seus versos, aquela zona de originalidade, onde se desenvolvem os verdadeiros artistas.

E esta é sem dúvida a principal qualidade de um poeta. O que se exige dele antes de tudo é a individualidade irreduzível, uma caracterização rigorosamente particular. Um poeta deve criar seu próprio espaço, a sua maneira inconfundível, o que quer dizer: uma obra com tal fisionomia que não se possa trocar por qualquer outra. Diz-se assim de um poeta que é pessoal, que tem em suma seu próprio espaço, quando podemos identificar a autoria dos seus poemas mesmo que não estejam assinados. De um poeta que suporta essa prova, o que independe da qualidade dos poemas, pode-se então afirmar haver já criado seu próprio espaço dentro da literatura. Suporta-a, sem dúvida, o Sr. João Cabral de Melo Neto. E, sem poetas assim independentes, a atual geração de vinte anos ficaria malograda e irrealizada.

Que os seus poetas façam, pois, a sua própria revolução. Será ela talvez mais discreta do que a de 1922, mas a verdade é que as revoluções mais eficientes ou profundas nem sempre são as mais ruidosas.

Parece-me que uma tal insurreição artística, com que os poetas mais jovens se desligarão dos seus antecessores, para a criação de alguma coisa de particular na ordem estética, deverá começar pela forma. O que era revolucionário em 1922 era o informe, o desordenado, o caótico, o à-vontade de expressão, a despreocupação quanto ao estilo; o que é revolucionário hoje é o novo da forma, a construção artística, o aperfeiçoamento da arte de escrever, a preocupação do estilo. Contra as fórmulas esgotadas e petrificadas da forma parnasiana, a geração de 1922 empreendeu a sua oportuna e bem-sucedida revolução pela valorização da essência poética; sem desdenhar a essência poética, a nova geração deve fazer agora sua revolução pelo restabelecimento de uma forma artística e bela, que não será herança do parnasianismo, mas uma evolução dentro do gosto e senso estético de nosso tempo. (LINS, 1946, p.211)

Sobre *OE*, Haroldo de Campos (1970) entende que o poeta e o arquiteto pertenceriam a uma mesma família espiritual, sob a mesma lógica de construir. A poesia da construção, do racional e objetiva de fato teria se iniciado em *OE*, bem como a ideia da quadra não como forma, mas como bloco de sentido e da linguagem não como imaculada, mas desalienada, *em uma espécie de pertencimento* – grifo meu. Destoando de toda produção de sua geração, João Cabral reaviva as formas tradicionais de se montar o poema, mas dá a ele uma “secura de dicção” que o incategoriza dentro do período. Costa Lima pensa *OE* como o espaço em que se chocam duas configurações poemáticas opostas: a configuração do tipo lunar, noturna, fundada na tradição simbolista, nutrida pelo surrealismo, embora desde já nem simbolista nem surrealista e a configuração concreto-solar, através da qual será levada a cabo a reformulação da tradição mallarmaica, agora arrancada das névoas simbolistas. (COSTA LIMA, 1968, p. 128).

A “evolução” proposta pode ser vislumbrada de *PS* para *OE*, pois, embora ainda haja o conflito entre o eu lírico cabralino e a disposição de suas palavras na poesia e o fundo e a forma ou a reflexão sobre as próprias problemáticas da poesia, que submete o processo criador a uma nova análise reflexiva e crítica, ainda persista; há também o começo de endurecimento real da pedra, em que a “poesia do menos” de Secchin de fato se possibilita. É aquele caso em que o universal é na verdade expansivo.

É o momento da desativação onírica se ativando, se despregando paulatinamente da proposta do sono de antes. Fábio Freixeiro considera *OE* como um dos marcos iniciais do neomodernismo (um neoclassicismo do século XX) ou da Geração de 45, bem como José Guilherme Merquior, no livro *A astúcia da mimese* (1972), que só começa a falar de João Cabral pelo *OE*, em sua fase amadurecida – ou *em amadurecimento*, mas esse é um grifo meu. Neste livro, o sonho vai se tornando segundo plano cada vez mais afastado da experiência poética, de modo que o sono tende mais à vigília, ao mundo acordado. Há nele ainda os vocábulos iniciais da “semântica do vago”, de uma “morfologia do sensível.” (NUNES, 1971):

Portadora de visões e agente de metamorfoses na poesia de Murilo Mendes, sobretudo na sua fase compreendida entre 1935 e 1945, nuvem era, em *PS*, como meio de transparência do invisível, imagem-sinal de reminiscências ou de desejos. Assim é que, por exemplo, ela servia de veículo noturno à posse física realizada em sonho. (...) mas em *OE*, onde o sonho, já tematizado, continua sendo uma constante, a nuvem, que é o seu correlato, transita da simbologia onírica para a morfologia do sensível, onde conotará a luminosidade, a leveza e a brancura dos fenômenos atmosféricos. No primeiro poema do segundo livro de João Cabral, “As nuvens”, a identidade metafórica do sujeito, que são as nuvens, vai mudando como por força de seu próprio movimento aéreo. É do mesmo objeto em mutação figurativa, da mesma forma que se desloca no espaço, que derivam outras formas pregnantes, ligadas entre si pelos elementos comuns de brancura e leveza afinal condensadas na forma abstrata do dia, que o último verso da última estrofe sugere. Do voo noturno das visões imaginárias, que antes prevalecia, passamos às sugestões visuais das coisas, são coisas dessa espécie vaporosa e diáfana as nuvens que pairam acima do edifício, numa completa exteriorização do sonho, que perde a sua conotação onírica para transformar-se num sonho de construção. O objeto consistente é sólido, que preenche o espaço em meio às coisas simples e aos elementos diáfanos e vaporosos do mundo exterior, apresenta-se, ao mesmo tempo, como limite abstrato do sensível e como ideal de lucidez poética, pois que o edifício, em que se resolve o sonho do poeta-engenheiro, terá nascido, antes de situar-se na natureza, sobre o papel, onde foi traçado, a lápis e a esquadro, na forma geometricamente clara de um croquis.

Nasce o ideal de um fazer poético que substitua a pura expressão dos estados subjetivos. (NUNES, 1971, p.39-41)

Nas relações entre a escrita cabralina e o surrealismo-artifício-de-escrita há uma reciprocidade, uma vez que na mesma medida em que sua poesia é afetada pelo surrealismo, o surrealismo é redimensionado através de sua literatura. Explico: na poesia, são utilizados elementos de construção próprios àquela vanguarda, como a amálgama de imagens por meio de um processo linguístico específico, ao passo que o surrealismo se serve à literatura, *acomodando-se* nela. Quando dois discursos se penetram, mas não se corrompem, o ritmo de afecção é certo, e a (in) disciplina também. Lidar com o surrealismo predominantemente em sua recursividade imagética plástica é o que constantemente se vê em *PS*, em que há rios invisíveis em que mulheres vão e vêm nadando; um fantasma bizarro no alto da escada e o espectro do rei; manequins corcundas; uma mulher azul de onde brotam coisas; amigos alucinados; hierofante de um braço só imóvel; flores cabeças de santos; balões-cativos-si-bemol; vultos e perfis; arcanjos silenciosos percorrendo avenidas iluminadas; peixes da lua; uma lua morta parada no céu; levitações elefante até-logo; pés de onde nasciam águas; uma boca de Miss com flores nos jarros da janela; pássaro-trovão ao telefone; soldados comendo laranjas; a praia nua; as vozes líquidas do poema.

Nesse caso, o surrealismo-artifício é o espaço-tempo em que se ambientam o sonho, a inconsciência, as memórias e os lampejos e com que se constroem elementos fugidios e à cata do eu lírico; já em *OE*, a recursividade surrealista ainda está ali, mas cada vez mais superada pela sombra do eclipse que, na verdade, é solar, e cada vez menos na superfície exposta do seu texto. O que acontece é que a organização do ponto de vista morfossintático operada pelo *ethos* cabralino é que permite que esses recursos sejam dispostos de tal maneira que determinem a dinâmica de seu eu lírico e de sua *persona* em cada um desses livros, e isso é todo um conceito. Em todo caso, não há ocorrência de sua redução ao automatismo da escrita, mas em uma colagem mais significativa e cerebral.

Em *Aproximações estéticas do onírico* (1967), Fausto Cunha entende que as relações entre o sonho e a criação de literatura é atemporal. A vinculação entre o estado onírico e o estado poético está especialmente nas referências que uma linguagem faz à outra. Para o crítico, há dois princípios fundamentais da analogia onírico-poética, a saber:

Um, a liberdade total (relativa) de quem sonha e de quem inventa; o outro, a intransferibilidade da vivência onírica ou poética. (...) há duas moradas: este mundo e o outro mundo: uma terceira intermediária, é o sono. Quando nesta morada intermediária, vê as duas outras, este mundo e o outro. Quando, por algum esforço, se eleva do outro mundo, vê desde logo os males (deste mundo) e os prazeres (do outro). Quando dorme, apoderando-se dos elementos tomados a todo o universo, destruindo e construindo à vontade, guarda no sono a sua própria claridade, a sua própria luz; é luz, então, ele próprio. (CUNHA, 1967, p.13)

A esse respeito, o eu lírico em *PS* se situa no espaço-tempo do poema como um mediador entre esses dois mundos; já o de *OE*, é marcado pela escolha pela pedra, pelo lado lúcido da pedra, quando ainda tem de lidar com os desvarios dos elementos do sono, embora sua pedra já esteja mais contundente, mais assertiva, homem e pedra começam a ser tornar um só, não como o homem-caranguejo de daqui a pouco, mas há essa afinidade.

Exemplo pragmático disso é que os poemas desse segundo livro são menores e em menor quantidade, assim como, as metapoemas se reduzem a duas e cuidam exclusivamente de trazerem à tona aquilo que ainda não foi trazido nos metapoéticos de *PS*. Isso acontecerá também no decorrer de *PC* e de *OCSP*, pois, parece que a *secura* da dicção é realmente contagiante. Desse modo, a evolução é exatamente a sua redução generalizada, a prática da “*secura* de sua dicção”, e ao mesmo tempo, é uma forma de expansão de qual conseguimos depreender suas significações de forma infinita.

Os espaços-tempos em *PS* e em *OE*, ainda que estejam dispostos conforme a especificidade de suas *personas*, trazem os corolários do eu vigilado, do “mundo administrado” (este mundo) e os corolários do sonho, da inconsciência, da memória enviesada, do lampejo (o outro mundo). A oscilação entre a vigília e o adormecimento sempre acontece, o que dará a dimensão dessa peleja é também a atividade de suas *personas*. A condição limítrofe do eu lírico de *PS* não é a mesma do eu lírico tendendo à obsessão em *OE*, por exemplo. O espaço do “mundo administrado” é demarcado pela mesa do poeta, os espaços urbanos, as salas de estar, os quartos e os jardins cênicos em *PS*; já em *OE*, esse território é constantemente atravessado por elementos em que se apliquem aos corolários da engenharia como poema, ou *OE* como poesia, de modo que, o “mundo administrado” de *OE* é representado pela construção, pela edificação e pelas coisas práticas e

consumáveis: a confecção da bailarina; os laços familiares e amistosos; o solo (as superfícies); lápis; esquadro; tênis; copo d'água e a matemática e suas solidez. Em *Seis poetas e um problema* (1967), Houaiss multiplica um mesmo poeta. No caso de *PS*:

poesia é sono e sonho, e também alucinação, e também ludismo, jogo gratuito de palavras, se possível belas. (...) um racionalista que acredita nas e lança mão das fontes afetivas, emocionais e intuitivas da gestação poética, mas só aceita a racional, inteligência que pondera, mede, equilibra os efeitos de origem e não se abandona às atuantes emocionais e intuitivas ou afetivas.” (HOUAISS, 1967, p.61)

Eu discordo por ora apenas da ideia de gratuidade desses jogos de palavras, já que na maneira como que eles são dispostas e pensadas no corpo do grande texto, não há aleatoriedade, não há automatismo ali. Em *João Cabral: a poesia do menos* (1999), Secchin entende *PS* como uma obra de estreia que ainda não trazia a construção de um espaço lírico próprio. Novamente, discordo, mas em parte, se estamos falando de uma assinatura por que o poeta ficou reconhecido, realmente o livro inaugural pouco significou, mas se falamos de distinção estilística, ele segue. A natureza conflitiva que divide graficamente os poemas de *OE* faz com que parte deles contemple a primeira característica e parte, a segunda. Já para Lauro Escorel em *A pedra e o rio* (1973) é:

Nessa antítese entre o sonho e a vigília, entre o líquido e o sólido é que virá situar-se o segundo livro “*OE*”, livro no qual encontramos, lado a lado, poemas que traduzem ainda a atmosfera onírica do seu livro de estreia, e os que anunciam a sua nova fase (...). Cabral de Melo optava decisivamente por uma linha construtivista, reflexiva, racionalista, mediante a qual buscava extirpar da sua natureza o irracional, fonte de angústia e de caos, manancial de obsessões mórbidas e de enigmas indecifráveis, aspirando a um mundo justo e exato (...) ao ideal geometrizar de *OE* (...). Opunha o poeta, desde então, ao *orgânico* da substância vital, o *abstrato* da forma mental. (...) o poeta elege a solidez e estabilidade da pedra como sua aspiração, desde então constante, de tranquilidade, de ordem e de saúde. (ESCOREL, 1973, p.27-28)

Costa Lima (1968) analisa, entre outros livros, *PS* e *OE*, a partir das influências recebidas por João Cabral, de modo que a maneira como o poeta usufrui dos aspectos de outros autores em sua obra não quer dizer que ele as copie fidedignamente, mas atribua o traço de sua criação a essas referências, assim como faz com o surrealismo, sua forja de Carmona. Para o autor, o ponto a que se destinam todas as influências sofridas pelo poeta pernambucano se converge em Mallarmé e na epígrafe de sua autoria que inaugura o livro de estreia e seu capítulo é sobre isso. São sempre

recorrentes as influências de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes em João Cabral, tanto que, para Secchin, *PS* é um tributo a Murilo Mendes e à poética surrealista, com o:

(...) primado da visualidade, captação plástica do real, valorização do onírico em contraposição às percepções automatizadas do objeto. Nessa trilha, a poesia cabralina privilegiará tanto um universo sintaticamente reinventado quanto a subjetividade de que assim o formulou. (SECCHIN, 1999, p.244)

A respeito da diferenciação entre dois vieses da influência do surrealismo em João Cabral, Secchin percebe que uma é alucinatória – dominada pela expansão incontrolável do discurso; e outra é construtivista, em que o rigor na armação dos signos sobrepuja o delírio do automatismo. O que reafirma a ideia de que a “forja” surrealista em *PS*, assim como as outras influências adquiridas por João Cabral, não seguiu seu receituário fielmente, mas foi aclimatado à medida de sua poesia e que é também de um viés constantemente combativo entre a construção e a alucinação, a pedra e o sono. John Gledson no capítulo “Sono, poesia e o ‘livro falso’ de João Cabral de Melo Neto: uma reavaliação de *PS*” (2003) acrescenta a influência de Mário de Andrade a de Drummond em Cabral, com seus *Remate de Males* (1930) e *Brejo das Almas* (1934), escolhendo *PS* como título, pois, também aproveitaria a poesia inesperadamente irônica de certos topônimos brasileiros. Sobre isso, dizemos que o título de *PS* corresponde ao nome de um vilarejo nordestino, inspirado pela leitura de *Brejo das Almas* (1934), de Carlos Drummond de Andrade, cujo nome remete a atual Francisco Sá, cidade mineira; mas evoca ainda o episódio bíblico do sonho de Jacob e marca a permanência simbólica do sono e da pedra e de seus corolários na extensão da produção cabralina.

A noite em que Jacó saiu de Berseba para Harã, ele se deitou em uma das pedras onde dormiu e sonhou com uma escada que estava apoiada na terra e que chegava aos céus; nela, desciam e subiam os anjos e o próprio Deus. Na ocasião, Deus estava ao seu lado e lhe disse que daria a ele e a sua família aquela terra em que estava e o protegeria, fazendo com que ele sempre retornasse àquele lugar. Ao acordar, Jacó cria que aquela era a casa de Deus, tomando a pedra na qual havia repousado, colocando-a na vertical e derramando óleo no seu topo. Chamou aquele lugar de Betel e prometeu a Deus que, se Ele cuidasse dele conforme dito no sonho, Ele seria o seu Deus, a Ele daria o dízimo e que a pedra erguida seria Seu santuário. A pedra-escada é uma segunda chance dada por Deus a Jacó, após ter quebrado sua comunhão com o divino e, assim, como o símbolo da pedra e do sono nos poemas de João Cabral, a pedra é o único elo que persiste à passagem do

sonho à realidade, é o único contato entre a experiência onírica de Jacó com Deus e seu compromisso em vigília de continuá-lo. Lauro Escorel (1973) cita M. L. von Franz no ensaio “O processo de individuação” (1964):

(...) embora não haja nada mais diferente de um ser humano do que uma pedra, o núcleo mais íntimo do homem a ela se assemelha – “talvez porque a pedra simbolize a existência pura e simples na sua realidade mais distante das emoções, sentimentos, fantasias e do pensamento discursivo do eu – consciente”. Nesse sentido, “a pedra simboliza o que constitui talvez a experiência humana mais simples e mais profunda: a experiência que o homem pode ter de algo eterno naqueles momentos em que se sente imortal e inalterável.” (VON FRANZ *apud* ESCOREL, 1973, p.30-31)

A meu ver, mais do que pensar nas dinâmicas que são próprias à verve cabralina ao dissecarmos os valores da pedra, com a expressão atribuída a ela, nesse contexto psicanalítico, é possível que atrelemos a imortalidade e a inalteração adquiridas à própria consagração da obra literária. Ora, não se trata apenas da inserção da pedra e seus sintagmas como elementos semânticos de valia na trajetória literária do poeta, mas também é sua instrumentalização como aquilo que tolhe o excesso e transfere ao papel a construção que faz com que essas produções resistam ao tempo e ao espaço da poesia. A poesia é uma pedra que reduz, mas dissemina.

“(...) segue agora um mosaico de imagens mil.”²⁶

Quando o cubismo foi transferido das telas para o método de construção poética cabralina, a liga da plasticidade imagética surrealista e a concretude morfossintática e semântica do *ethos* cabralino se encontraram. Disso, a redução, o recorte, a sobreposição, a geometria própria ao cubismo não seria, todavia, exclusividade do livro de estreia, mas se alargaria cada vez mais incisivamente em toda obra do poeta, assim como suas penetrações surrealistas:

Nesse ambiente, poetas e pintores partilhavam um ideal comum de renovação artística: os poetas assimilando as técnicas pictóricas, os pintores se apoiando nas ideias filosóficas e poéticas. Isso concorreria para que o termo cubista, inicialmente aplicado à pintura, passasse também a designar um tipo de poesia em que a realidade era também fracionada e expressa através de planos superpostos e simultâneos. (APOLLINAIRE *apud* TELLES, 1977, p.108)

²⁶ Trecho da música *Marchinha psicótica de Dr. Soup* (2007), do falecido cantor gaúcho underground porto-alegrense Júpiter Maçã.

A arte cubista resulta da incapacidade de se definir um movimento, podendo um objeto estar parado ou se mexendo, de acordo com a perspectiva de quem desenha ou contempla. A preferência pelas dimensões geométricas para figurar as formas da natureza fazia com que elas estivessem representadas em um mesmo plano. O descompromisso com a aparição real das coisas por meio de sua decomposição é da ordem do cubismo. A natureza em forma de cones, cilindros e esferas, com predomínio de linhas retas, cortantes e assertivas em um mesmo plano dá a impressão de que esses objetos são abertos e de que tenham apresentados todos os seus lados no plano de frente ao espectador. A quem contempla é atribuído um movimento que permite que sua visão percorra todos os ângulos da figura sem que ninguém tenha saído do lugar.

Fato é que quando *PS* é de motivação surrealista e construção cubista, é os dois, mas é nenhum deles e *OE* perpetua essa categoria de difícil ordenação, que já se torna uma espécie de ordem, leitores. Em nenhum dos dois, porém, as palavras são livremente associadas com a mesma liberdade querida pelos surrealistas ou seu cerne é *apenas* a descrição amontoada de uma paisagem dúbria, como interpretariam os cubistas.

A tessitura surrealista em *PS* tem um ponto de contato crucial com o “mundo administrado” que permite sua legibilidade quando a perspectiva da não-mediação entre sujeito e objeto em seus poemas é vislumbrada pela intervenção cubista. Ou seja, imagens até então desconexas só se ajuntam dada a relação cubista que as perpassa, pelo menos plasticamente. Em sua produção posterior algo que será atenuado – seja pela perspectiva lunar que se ascenderá, seja pelo natural distanciamento que o eu lírico adotará da disposição de seus objetos, a fim de controlá-los – mas que retornará, ainda que de outra forma no também surrealista *OCSP*. O surrealismo de fato não residiu em acumular coisas deliberada e aleatoriamente, todavia, em atrelá-las sob um fio mesmo de conexão, uma semântica de que nos é exigida a adoção de medidas diferentes para se entendê-lo.

Algumas ideias nos dizem muito nesse ponto, é o caso da “enumeração caótica”, do conceito de *disjecta membra* e de “colagem” ou “montagem”, por exemplo. São procedimentos retórico-estilísticos que concomitantemente ao discurso onírico e aos artifícios linguísticos de sua

composição (repetição, substantivação, uso de aspas, falta de pontuação, desvirgulação, entre outros) compõem um movimento em *PS*. Uma enumeração caótica, por exemplo, não se deixa vislumbrar por nenhum denominador comum muito aparente, ainda que seus elementos estejam fatalmente entrelaçados e passíveis de serem afinados. Na *Coleção de Estudos Estilísticos* (1945), dirigida por Amado Alonso, resgata-se a definição dessa enumeração para Leo Spitzer em “*La enumeración caótica en la poesía moderna*”

La enumeración caótica es una forma especial del estilo enumerativo y aunque en ella se hace uso frecuente de la anáfora y del asíndeton, no se confunde con estas formas estilísticas particulares. Las enumeraciones caóticas son como catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas, que se integran no obstante en una visión grandiosa del Todo-Uno. (SPITZER *apud* ALONSO, 1945, p. 206)²⁷

Já nesse ponto, a transferência das intempéries do sonho, quando passada à escrita, passam a ser interceptadas pela pedra. Por isso e só por isso, a disposição linguística passa a ser serviente ao poema e não o contrário, tornando legíveis os pontos de conexão do real e do não-real no âmbito da escrita em *PS*.

*Disjecta membra*²⁸ apareceu pela primeira vez na sátira IV de Horácio: “*inuenias etiam disiecti membra poetae*”, em tradução livre: “aqui ainda encontrarás os membros do poeta despedaçado”, evocando o mito de Orfeu que foi destroçado em quatro partes pelas Bacantes, um castigo por ter servido a dois deuses. Na poesia, a *disjecta membra* abarca membros dispersos, divididos, destroçados e desalojados, cuja disposição nos remete imediatamente ao conceito metonímico do todo pela parte ou da parte pelo todo. Nos poemas, essa dinâmica é percebida pela desintegração visual a que alcança. Conceitualmente, seu sentido pende às imagens corriqueiramente negativas: a morte, o escuro, a noite, enfim; mas, sua construção, como um todo, alça à acumulação sinestésica e plástica que se positiva, caso entendamos que há uma propósito maior dentro do Grande Poema. Para o surrealismo, o discurso onírico, assim como a enumeração caótica e seus

²⁷ A enumeração caótica é uma forma especial do estilo enumerativo e, embora faça uso frequente de anáfora e assíndeto, não é confundida com essas formas estilísticas particulares. As enumerações caóticas são como “catálogos do mundo moderno, desfeitos em uma nuvem de coisas, que, no entanto, são integrados a uma grande visão do todo.”

²⁸ A expressão também significa “membros despedaçados” e corresponde ao verso de Horácio (Sátiras, I, IV, 620). A *disiecti membra poetae* (os membros do poeta despedaçado, o poeta desmembrado). Costuma referir-se aos fragmentos de uma obra literária que não esteja organizada coerentemente. (obras aforísticas, por exemplo).

disjecta membra, é perpassado por uma estruturação racional bem cubista.

As técnicas de colagem e de montagem mais afeitas ao discurso cinematográfico ou pictórico aparecem em *PS* em favor desse tipo de “fragmentação”. E o que surge de maneira muito à vontade entre os cubistas, quando transferido aos poemas, requer que seus mecanismos sejam utilizados em favor dessa mesma expressão, ou seja, nessa guinada semiótica, serão os recursos do texto que permitirão que a colagem cubista se visualize literariamente.

Dessa maneira, a não-mediação entre o sujeito e o objeto ou entre um objeto e outros objetos quer dizer que há blocos de sentido eventualmente díspares dispostos sob um mesmo “espaço”, disto, retiramos uma série de sentidos que recorrentemente se atrelam à totalidade de *PS*. No livro, a estética do onírico resulta dessa amálgama de recursos que, por sua vez, manifestam-se pela valorização da primeira pessoa poética, pelo uso das formas interrogativas, pela preferência retórica pelo fugidio, noturno e volante, por exemplo.

A expressão do inconsciente na letra se acopla ao contexto de mistério que não necessariamente tem a ver com traços místicos ou religiosos em *PS*. A narrativa do sonho quando acordado realiza duas instâncias em um mesmo plano, pois, trata-se da consciência e da inconsciência que se *combatem* num esforço máximo de ordenação. Apercebida a noite como período mais propício de expansão onírica, que se deve não apenas à recepção natural do sono pelo corpo humano, mas pela diluição mais fluida do contorno diurno da matéria, entendo ainda que ela pode ser marcada por uma poesia de claridade onírica, mediante signos que frequentemente se oponham à predominância da escuridão e dos sintagmas que o equivalham, logo, em *PS*, a presença de um não inviabiliza o outro. Além do mais, como vimos em Blanchot (retornem às páginas cinquenta e cinco e cinquenta e seis de novo, se ainda não aprenderam a lição) é possível dizer pela ausência, pelo silêncio, pela lacuna. O não-dizer, diz; o não-estar que presentifica.

PS tem elementos que se prestam majoritariamente à evasão, em que o eu lírico descarta a corporalidade e a imobilidade da terra e o alastramento do fogo e privilegia a água e o ar como a raiz primordial de sua poesia, com isso; duas estéticas aparecem com mais frequência: a volante e a líquida, sobre as quais já discorrerei, leitores. Mas, em “Considerações sobre o poeta dormindo”

(1941), João Cabral comenta:

Sono e poesia não devem ser identificados, mas são paralelos, é o primeiro “predispõe” à segunda. O sono promove a amálgama de sentimentos e sensações, visões, lembranças, o que fará o verdadeiro realismo do poeta. Ele favorece a formação de uma zona obscura, um tempo obscuro, onde essa fusão se desenvolve e de onde subirão mais tarde esses elementos que serão os elementos do poema e que o poeta surpreenderá um dia sobre seu papel sem que os reconheça. (MELO NETO, 1941, p.12)

Desse modo, a ação do sono é um pressuposto orgânico que dispara o sonho, o possibilita. Para que se amontoem imagens, lembranças, sensações e impressões no sonho, ele precisa ser segurado no espaço e no tempo do sono, assim como para que seu conteúdo seja atravessado para a escrita, o sono deve dar lugar à vigília. Observem ainda que o espaço-tempo do sono se refere à realização da ausência-presença em Blanchot, pois, é de onde se ausenta e de onde participa, quando se vive e quando se morre, o paradoxo da borboleta.²⁹ Sobremaneira, “Considerações sobre o poeta dormindo” (1941) é uma tentativa do poeta de resolver o problema do caráter objetivo da obra de arte que sempre o afligiu: o que a torna arte, depois de sua inquestionável origem subjetiva – autônoma, independentemente de seu criador, o que lhe avaliza *como* uma obra? Nessa comunicação, o sono é um estado em que a mente subjetiva se converte em seu próprio objeto, o que faz com que o “eu” desapareça como uma entidade mais ou menos coerente e atribui a ele um tom mais indeterminado, a *persona* mais fugidia de todas as obras aqui analisadas. Todavia, disso percebo que a objetividade da obra de arte é pensada desde essa construção autossuficiente do sono, que distancia o eu lírico pensador do objeto pensado, sem que a nenhum deles comprometa do mesmo modo que a obra de arte alcança sua especificidade literária quando já não depende mais do que lhe é externo, de quem lhe pensou, mas os torna servientes a ela.

Tanto *PS* como *OE* são sobre uma série de experiências que acontecem na consciência e ao mesmo tempo na inconsciência. O segundo já é um conjunto de poemas em que o eu lírico preferiu ao dia, o lado de cá, ou tendeu mais a isso. O espaço dos poemas existe a partir do momento em que o eu lírico se dá com a elaboração de sua poesia, com isso, forma, linguagem e o fundo passam a ser

²⁹ Referência ao argumento do filósofo oriental Zhuangzi que sonhou que era uma borboleta voando livremente, ao acordar, ele se questionou se de fato ele, homem, sonhou que era uma borboleta ou se era borboleta que estava em um sonho em que era homem.

estruturados em favor desse espetáculo. Uma tela surrealista com técnicas cubistas é onde se permite uma admissão linear, todavia, caótica e intensa, em que um conjunto de imagens embaçadas, líquidas e desencontradas se justapõe em “enumeração caótica” e se comunica com um idioma que excede a ordem da razão dos acordados. Vez ou outra, aqueles dois lugares são demarcados: há um dentro e um fora, um lá e um cá, uma noite e um dia, mas sempre concomitantes,

(...) o cubismo já começa a atrai-lo graças ao seu poder de reduzir o caos do sonho e do devaneio sentimental informe ao rigor e à harmonia clássica da composição geométrica (...), mas se trata de um equilíbrio tenso de formas e de símbolos que se contrapõem, assegurando, assim, vida ao quadro. (ESCOREL, 1973, p.19)

Para Lauro Escorel (1973) ainda em *PS*:

O que me resta é a ideia de que a poesia é uma via de passagem entre a consciência e o inconsciente, entre os quais se processa “um fluxo e refluxo permanente de trocas”. A escolha dos vocábulos é uma operação lógica, mas a tramada linguagem poética, a rede das associações, as estruturas verbais revelam um pensamento pré-lógico, primitivo, inconsciente, distinto do pensamento propriamente reflexivo. (MAURON *apud* ESCOREL, 1973, p.26-27)

Em *PS*, o tempo do poema é tão volúvel quanto às relações que ali se estabelecem ou quanto à previsão do comportamento do eu lírico: desesperado, passivo, violento, pensativo, predestinado; quando seus advérbios e pronomes corroboram mais a inexatidão do espaço-tempo do que o contrário. Já em *OE*, essa temporalidade é mais assertiva, dada a própria natureza do eu lírico, no livro, as estações do ano são um marcador temporal frequente, algo mais próximo à *sanidade* do “mundo administrado”. Geralmente, o eu lírico é provocado ao uso de sua pedra em presença dos elementos que estão sem o código do real na inconsciência. Assim:

(...) como toda poesia realizada, a obra de João Cabral deve ser fisgada nos momentos em que a comunicação e a arte estabelecem um delicado e sutil jogo de interdependência. Às vezes, a beira do incomunicável, um torneio sintático vem emprestar toda a força comunicativa que dela é possível depreender; outras vezes, parecendo jogar com dados da realidade facilmente perceptíveis, ‘o demônio da analogia’ (Mallarmé) estabelece uma espécie de visão de vertigem em que a palavra poética toma a iniciativa e deixa o leitor desorientado. (SECCHIN, 1987, p.109)

Essencialmente, essa citação define o fio de contato com o “mundo administrado” que é o que possibilita não somente a leitura dessas poesias, mas sua elaboração. A fígada pelo que há de comum em suas obras é a medida de minha ordenação, mas não se trata de qualquer comunhão, é uma comunhão expansiva, mas disso vocês já sabem, leitores.

A própria definição de surrealidade advém do desejo de que duas situações de espaçotemporalidade se coadunem: a realidade e o sonho. Há, em todo o surrealismo, a perspectiva de que essas circunstâncias se justaponham sem que necessariamente se anulem ou se sobreponham uma em detrimento da outra. O paralelismo que é desejado faz com que os tempos e os espaços sobrevivam ao mesmo tempo e livre o sujeito da incompletude de uma só realidade. No *Manifesto Surrealista* (1924), André Breton cita Pierre Reverdy ³⁰:

Na mesma época, um homem, tão ou mais enfadonho que eu, Pierre Reverdy, escrevia:

A imagem é uma criação pura do espírito.

Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas.

Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá... etc. (BRETON, 1924, p.177)

Os chamados processos de produção da forma e do fundo em *PS* permitem que conheçamos a especificidade de um eu lírico que ali também é constituído, quando se atravessa por entre os conceitos sem a eles, contudo, desautorizar ou deles interdepende-se fatalmente. O eu lírico está lá e cá, ele é a própria concretização da surrealidade.

John Gledson (2003) divide os poemas de *PS* em três grupos, levando em consideração o processo de experimentação poética de estabelecimento de um lugar de autonomia da poesia, bem como o comportamento de seu eu lírico.

O primeiro grupo contém “Poema”, “Os olhos”, “Poema Deserto” e “Os manequins” e neles o eu lírico encontra a forma de alienação mais radical em sua poesia, pois seu distanciamento consiste

³⁰ Pierre Reverdy (13 de setembro de 1889 – 17 de junho de 1960) foi um poeta francês associado ao surrealismo e ao cubismo, sendo um dos principais intelectuais responsável por sua transposição para a arte literária.

na contemplação de si próprio e de demais elementos dos poemas; o clima é de angústia, sufocamento, sobressalto e de claustrofobia. O eu lírico desse primeiro grupo opera constantemente em favor de sua autonegação, sua autodestruição, dando lugar à inconsciência como território em que imagens avulsas se dão, sobrepõem-se e fogem de seu controle.

O segundo grupo se inicia com “Dentro da perda da memória” e termina em “Poesia”, nessas construções, o sono passa a ser explorado como possibilidade real do texto, como um lugar de que venha o estado negativo manifesto na consciência. Aqui, a disposição morfossintática dos poemas mescla sujeito e objeto engenhosamente, de modo que uma imagem se converta em outra despreocupadamente, como ocorre no processo de deslocamento onírico, imagens aquelas que, ainda que distanciadas, já expressam a vinculação do eu à sua vida, seja ela no sono ou na infância, por exemplo. A estética da ausência, em que as coisas falam mais não estando lá do que estando, funciona no sentido contrário aqui, pois, quando imagens inusitadas e nebulosas são atreladas ao eu lírico, é sua ausência que é reafirmada pela presença, uma vez que o estranhamento alcançado por essas associações (comparem o estranhamento da página trinta e a definição da página quarenta e quatro com o da vez, leitores, o movimento vale a pena) o aliena de alguma maneira, já quando esse eu é suplantado por partes que lhe cabem: sua memória, seus pesadelos, seus dez anos indiferentes, o estabelecimento dessa metonímia não somente avaliza aquela associação controversa de outrora, mas também diminui a lacuna existente entre o eu lírico e sua interação com os objetos da poesia.

Os mecanismos de deslocamento do eu de seu objeto também acontece de outras maneiras em *PS*, por exemplo, pensamentos e vultos são dele, mas saem de seu controle, dele independem. Em “As amadas”, essa perspectiva é máxima, a existência do poema está paradoxalmente atrelada à negação da própria existência do eu lírico, o lugar de viabilidade das amadas é dúbio e elas são repetidas muitas vezes, o que reafirma o fato de elas e o seu sujeito existirem, embora não se saiba onde. Outro jeito de se fazer isso é com o acúmulo de conceitos negativos (nebulosos, lunares), pela enumeração caótica, substituindo o eu ausente pela terceira pessoa do plural, algo que o indetermina e o distancia dentro do poema, mas não o extermina. Esse grupo de poemas, que é marcado pela tentativa de se estabelecer uma neutralidade para execução da poesia, beiraria o *nonsense* gratuito, não fossem todos os outros poemas, cujas imagens, aplicações linguísticas e

elementos estruturais têm uma razão de ser dentro do Grande Poema, o que permite a associação de instâncias negativas e muitas vezes desorientadoras da leitura à atividade do eu lírico. Esse eu lírico, que é constantemente desalojado de seu lugar, de modo que ele esteja e não esteja ao mesmo tempo no corpo da poesia, interessa-se predominantemente pelos estados do sono e de outros estados considerados negativos, lunares, noturnos. Seu clímax de obscuridade é alcançado em “A porta” e “O poeta”.

No último grupo designado por Gledson, os oximoros próprios do comportamento lunar do eu lírico que se encontra na borda entre o sono e a vigília começam a ser dissipados em favor do reconhecimento de um espaço de motivações estéticas, em que a poesia dita suas próprias leis de funcionamento, isso é continuado e crescente em *OE*. Esse grupo reúne de “Composição” ao “Poema e a água” e pensa o poema em seu lugar de território próprio de atuação. Nesse rol, elementos díspares ainda são acumulados e meticulosamente arranjados, mesmo que não haja um enquadramento padrão, somente a própria forma do poema, como acontece em “Composição”. O eu lírico está presente mais naturalmente e sua possibilidade de atuação é percebida na transferência de sua expressão aos objetos com os quais interage, bem como a atividade das imagens é autônoma, tanto na consciência como na inconsciência, o que representa o espaço de coadunação entre essas duas instâncias de maneira afirmada. O terceiro grupo contém poemas de menção pictórica, isso acontece mais diretamente em “Homenagem a Picasso”, “A André Masson” e em “Espaço Jornal”. Esse mecanismo não é à toa, o diálogo da literatura com as artes plásticas é o modo de representar o que não pode ser representado, ou seja, os elementos da produção pictórica não poderão ser integralmente descritos pelos elementos da produção poética, há coisas da inconsciência mais facilmente alcançadas pela imagem que, transferidas à escrita, se convertem na linguagem plástica constantemente buscada em *PS*. “Espaço Jornal”, por exemplo, é uma moldura em que se delimitam as instâncias daquela poesia, facilmente depreendidas da junção entre o sono, a vigília e a manifestação do eu lírico de que tratam os poemas.

Em *PS*, a *persona* cabralina é volante e fixa ao mesmo tempo, mas não carregada pelo fluxo livre da consciência, ou pela livre associação de ideias, ou pela indução da criatividade por hipnose ou hipnóticos. Para Lauro Escorel inclusive em *A pedra e o rio* (1973) menciona:

O que caracteriza esse livro é o predomínio absoluto de metáforas *líquidas*, isto é, expressões do inconsciente. A PS é procurada inconscientemente pelo poeta como uma espécie de antídoto ao estado líquido de uma consciência que não consegue definir-se, e que busca desesperadamente fixar algo de permanente e sólido no incessante fluxo de imagens que a liquefazem. (SCOREL, 1973, p.17)

Mas, em *OE*, sua tarefa vai ficando demarcadamente mais lúcida. Para Fausto Cunha, em *Aproximações estéticas do onírico* (1967):

A liberdade do criador não é a mesma do sonhador. O primeiro está muito mais condicionado que o segundo a uma determinada série de influências. Mas no sonho não se encontra uma vontade específica. Há mais liberdade no sonho e mais vontade na criação, suponho que a liberdade e a vontade se achem no mesmo grau. (CUNHA, 1967, p.17)

O controle exercido pelo criador no ato de sua criação viria a ser a grande marca do *ethos* cabralino ao longo de sua trajetória poética. *PS* não se trata somente de que imagens e objetos desconexos e aleatórios sejam capturados à pedra e convertidos em uma comunicação poética escrita, mas de uma peleja que anima os seus poemas, assim como *OE* não é a culminação da pedra vitoriosa, mas apenas a primeira e fundamental fase daquele eclipse.

Para Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo na poesia* (1936), poesia como “poesia-resistência” é: “uma linguagem que combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico.” (BOSI, 1936, p.92). Do mesmo jeito, no capítulo “A consagração do instante”, Octavio Paz trata das relações entre o poema e a história, no livro *O arco e a lira* (1984):

Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria literalmente indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. (PAZ, 1984, p.195)

A vinculação da forma ao fundo é o que segura o poema no tempo e na história, repito. A relação entre a expressão poética e a configuração da palavra é o que faz o poema sê-lo, é o que o traz à materialidade e comunica o que, até então não se penetraria, ainda que não o consiga totalmente,

não o supere. É um embate original que o anima: ser constantemente poesia no tempo e no espaço, mas, sem a eles integrar-se ou dever-se exclusivamente: uma surrealidade, um argumento de borboleta-homem.

O *ethos* cabralino é poético. E é intrínseco a ele, o que seu fundo faz, sua forma explicita. Desde a condição de seu eu lírico que não se subjeta às tentativas poéticas de sua forma fixa e talhada até seu viés inconformado com versos desregrados, palavras falsamente associadas livremente e com o descontrolado jorrimento de nomes e coisas. Precisamos falar de um eu lírico limítrofe, meio dormente, meio desperto, para que depois tratemos de um eu lírico “curado”, mas não, mas compulsivo, tendendo à muita luz e à muita pedra.

A expressão “... machine à émouvoir...” se correlaciona à noção de poesia para Paul Valéry, em sua “machine du langage”, quando o poema é uma máquina que produz o estado poético por meio de palavras, ou seja, ele as move em favor disso com a perspicácia de um engenheiro literário. Em *OE*, a *persona* cabralina já se deflagra intelectual, construtivista, precisa, lúcida e obcecada pela composição textual, essa é sua *lição de poesia*.

Neste livro, os elementos claros – especialmente o branco – são reiteradamente mencionados, reunindo a duplicidade e o vacilo de obra *entre*, ou seja, seu “valor limite”, em que ora é ausência, silêncio, impotência e vazio, ora é a somatória de todas as cores, toda a possibilidade de criação, de um novo galho para o rizoma. Bem como a pedra e seus corolários já ganham força de instrumento e de concretude, inserindo-se na unidade semântica que lhe é própria em *OE*, quando se contrapõem aos elementos de abstração e de vaguidão que, apesar de menos, ainda estão neste livro. A pedra, então, é contrária à volatilidade e à desagregação, ela é coesa e enxuta, essa é sua valorização. Para João Alexandre Barbosa, em *A lição de João Cabral* (1998), “o poeta afinava os seus instrumentos sob o signo de negatividade, assumindo abertamente a fratura moderna entre expressão e composição.” (BARBOSA, 1998, p.66), algo especialmente superdimensionado nessa circunstância em que se está cada vez mais solar e concreto no Grande Poema.

A instauração inicial de uma ordem mineral que se dá em *OE* se culminará na poética do silêncio e da metapoesia máxima em *PC*. Naquela ocasião, as imagens levantadas serão menos diretas e

mais silenciadas, uma vez que a apreensão de seus sentidos dependerá de uma maior articulação de sintagmas que o próprio poema oferecerá. Em *OE* essa tendência já se vislumbra quando há uma série de significações para reduzidos termos, para tanto, repercutem-se uma série de símiles para se dizer sobre a mesma coisa no decorrer dos versos: a primazia da pedra e a ascensão da perspectiva solar.

A preocupação formal se dá como meio de expressão e como forma de tratamento de determinado tema, e menos no sentido tradicional da regularidade métrica, esquemas rítmicos e de rimas poéticas. Nesse ponto, não há um paradigma, mas antes o destaque dos artifícios que contenham o excesso do texto, na estrofação, por exemplo, em seu princípio de regularidade, predominam-se os quartetos, há poemas de uma estrofe só, estruturações sextilhas ou em sétimas ou em tercetos e apenas um, em que as estrofes são irregulares.

O *ethos* cabralino rompe e nega a linguagem tradicional em favor da inserção de uma perspectiva mais incomum na poesia moderna, seja pela inclusão de elementos grotescos e noturnos, seja pela destruição da aura do poeta, em que os caminhos da elaboração da poesia já vêm aparecendo desde *PS*. Além do mais, a cada vez menos proporcional aquisição de sentidos de suas imagens prescreve uma poética que tende contra idealismos ou emoções, mas afeita ainda a uma certa obscuridade e enviesamento, daí sua antilírica que se inicia em *OE*.

Meu retrato eu morto

Há dois discursos aqui que me pareceram pertinentes nessa jornada de expansão das coisas categorizáveis: o discurso literário e o psicanalítico, sendo esta:

[...] radicalmente, uma prática. Dizemo-lo melhor quando afirmamos com J. Lacan que se trata da prática de um discurso; esse discurso que articula um laço social totalmente novo: o da análise ou prática da transferência, entendendo a análise como a cura dessa neurose artificial que ela mesma provoca e que é a neurose de transferência. (DIAZ ROMERO *et* CANCINA, 1993, p.90)

E o discurso literário expresso em sua especificidade como um conjunto de artifícios da linguagem que o tornam peculiar, podendo ser vislumbrado, ao mesmo tempo em que excedente, em qualquer tempo e espaço em que se inscrever. Tem ainda sua autonomia alicerçada não na alienação com

que lida com as manifestações que lhe são externas, mas no fato de fazer com que essas externalizações se sirvam a sua elaboração, e nunca o contrário disso. (essa definição é minha). Ora, se a psicanálise reúne o discurso, a prática do discurso, sua clínica e sua teoria, é apenas nesse aspecto teórico em que se estabelecerá a medida de todos os demais na literatura.

Nossas possibilidades entornam a percepção da escritura para Roland Barthes (1988), quando a criação de um objeto inédito, o Texto, é o cerne desse diálogo. A condição estética, a origem do gênio, a diferença criadora, as relações entre a arte e o sujeito e a percepção fantasmática do autor são os primeiros objetivos da investigação psicanalítica na literatura por Freud, mas que a privilegiaram somente como *meta* para se chegar à produção estética, e nunca o contrário, como se ela servisse apenas de afirmação da proposição psicanalítica e isso não nos interessa por ora.

Em um outro ponto, no contexto pós-estruturalista, o autor morre e é excluído do texto literário. Nesse caso, não há mais espaço para os psicografismos ou as psicocríticas e se aplicou mais uma espécie de leitura orientada, mas disso, eu já tratei, leitores. O maior dos problemas desse método foi que, junto ao autor, o sujeito também foi execrado. E como dizer de inconsciência se não temos a medida da repreensão e do manifesto no texto, como avultar um sujeito de enunciação sem um sujeito do enunciado? A ideia do proto-texto surge disso. Essa espécie de rascunho textual em que se vislumbravam os contornos da escrita passou a chamar de inconsciente da escritura seu objeto de investigação, em que o sujeito é encontrado na dobra, na falha, no titubeio, no ato falho. Entretanto, somou-se a esse texto a perspectiva do leitor, uma vez que não haveria nele por si próprio um inconsciente, mais uma leitura construída a medida que fosse lido. Desde então mais um deslocamento direcionado ao trabalho inconsciente da leitura. Há ainda mais uma guinada, meio enviesada, contudo, quando se propõe a desvinculação do desejo do escritor do desejo do narrador e que incita as reais intercessões entre a literatura e a psicanálise.

E é quando o texto literário passa a ser pensado prioritariamente, em que as elucubrações sobre a psicanálise surgem a partir da literatura. Nessa situação, o sujeito-leitor se coloca perante a falta do texto, o que não foi possibilitado pela fala psicanalista aparece no discurso literário, o modo como que a escrita começará a caminhar pelo simbólico. A aproximação do real pelo simbólico e pelo imaginário é a única possibilidade para Lacan, uma vez que essa possibilidade é central na

literatura, pois, é no texto literário que certas enunciações privilegiadas aparecem e nos incitam ao não-dito.

Recorramos então ao que os textos deste *corpus* não falam (ou não nos falam), de modo que partiremos da literatura em diálogo com a psicanálise para conhecer em que medida as motivações de seus eu líricos são averiguáveis em algumas teorias psicanalíticas, mas sempre servindo aos poemas, à elaboração de suas *personas* peculiares e à deflagração do método (in) disciplinado.

Em *PS*, o eu lírico é um transtornado de personalidade *borderline* e lida esteticamente com as coisas do onírico. Em *OE* surge a primeira manifestação de que a pedra venceu, e sobre a qual só saberemos num ponto distante do Grande Poema, mas que vimos agora, pois, estamos inscritos em sua circularidade. Nesse segundo livro, se isso fosse detidamente o exercício de uma clínica psicanalítica, o eu lírico já teria começado a tomar seus remédios para se curar de um transtorno obsessivo compulsivo ainda não letal, mas irreversível.

A literatura, junto ao sonho, para Lacan, são as duas maneiras de a inconsciência vir à tona³¹. Ruth Silviano Brandão, em *Literatura e psicanálise* (1996) define um “sujeito assujeitado” para Lacan: “Esse sujeito assujeitado ao significante não consegue, por sua condição mesma, recobrir o real, não dá conta de dizê-lo todo, mas tenta, sem parar, fazê-lo.”, essa busca infinita pela falta – *grifo meu*, (BRANDÃO, 1996, p.88). Disso, sempre um forte movimento de tensão nessas literaturas.

Em *PS*, o eu lírico é um caso da criação desassistida do controle inicial de sua pedra. A pedra no sono pareceu, à determinada altura, mais perfurante do que devia, penso. Neste ponto é que inicio minha profunda inserção na dinâmica do texto e acredito que isso seja irremediável, é aquele desejo pela ordem em que a vontade de dizer supera a capacidade de fazê-lo, seria caso do analisado apaixonar-se por seu terapeuta?³² Não sabemos.

³¹ No seminário *O desejo e sua interpretação* (2013), Lacan, a partir da leitura de *Hamlet* (1599-1601), de Shakespeare, propõe a obra de arte como um corte na realidade em que o Real do sujeito se expressa. Junto ao texto de Freud, *O poeta e os sonhos diurnos* (1973), em que é comparável os meandros da produção literária e do sonho.

³² Freud trata do amor de transferência em seus “Escritos Técnicos”, quando recomenda aos jovens psicanalistas a como lidar com a difícil tarefa de analisar. Para o psicanalista, o amor de transferência pode acontecer quando alguém frágil e sofrido procura um psicanalista. A ideia é que o amor não é instantâneo, ele acontece no decorrer de uma relação (terapêutica), podendo evoluir ou não. O amor de transferência caracteriza-se por certos traços que lhe asseguram uma posição especial. Em primeiro lugar, é provocado pela situação analítica, em segundo lugar, é significativamente intensificado pela resistência e, em terceiro lugar, é um amor neurótico, porque é, por definição, impossível.

A questão é que o eu lírico reage diretamente à inconsciência trazida à tona pela letra consciente e, por isso, é concomitantemente limítrofe e onírico. Reparem que a quantidade de interrogações, parênteses e espaços no corpo do texto que dão espaço físico à intervenção do eu lírico, à busca da falta, por exemplo, em *PS*, é bem maior do que em *OE*, uma vez que expressa a desorientação daquele eu inicial é frequentemente interceptado por um perfil gráfico que o destoa do rumo padrão estrófico. É como se as interrogações e os parênteses *enfiados* redirecionassem a um caminho inédito o que até então já estava estabelecido na retidão do texto.

Para Alfredo Bosi: “o leitor sensível ao poema pressente que cada face de um poliedro já não será mais face-de-poliedro se for cortada e separada da figura múltipla e uma que ela integra.” (BOSI, 1936, p.88), isso parece mais cubista do que surrealista, e às vezes é mesmo, dada a natureza da intervenção dos discursos não essencialmente literários nesta tese e do modo como a organização da linguagem é direcionada. O corte cheio de arestas de um travessão ou a brusquidão de um sinal gráfico enviesado invade a linearidade das palavras e as agrupa, esse é o mesmo movimento que os traços cubistas exercem na tela. Para o eu lírico, é como uma agulhada em uma ideia linear.

O objeto de *PS*, sobre o qual mal ainda tratei, foi repensado a partir de *OE*, mas ainda não me interessa qualquer procedimento de repensação a essa altura em que ainda nem problematizamos a coisa toda da pedra e do sono (e de que também não darei conta, certamente), tampouco dizer que, se é para falar de doenças psicológicas, pareceu-me que esse *ethos* teria sido predominantemente menos borderline e mais o obsessivo compulsivo das literaturas, convenhamos, e isso já começou no primeiro feixe de luz de *OE*.

PS se destoou de toda a trajetória poética cheia das meticulosidades arquitetas e engenheiras. Sair à cata, catar seu calhau e seguir empunhando-o parece ser seu procedimento mais fundamental, ainda que a pedra mal estivesse encorpada. Em *O estudo analítico do poema*, Antonio Candido cita:

O pensamento viveu poeticamente porque se transpôs em experiência; porque se traduziu em palavras que exprimem uma forte capacidade de visualizar, ou de

ouvir, ou de imaginar, que objetiva a vida interior, dando-lhe realidade palpável pelos olhos da alma. E com isso o poeta cria um mundo seu, a partir do uso adequado das palavras. Por isto é que a analogia está na base da linguagem poética, pela sua função de vincular os opostos, as coisas diferentes, e refazer o mundo pela imagem. Por isso é que vimos como a unidade rítmica do verso é função do significado. Agora, podemos completar adequadamente e dizer: não de um significado qualquer; mas de um significado traduzido em imagens adequadas. (CANDIDO, 1987, p.41)

Em *PS*, há um fundo onírico, uma *persona* desperta e um eu lírico dormente-acordado atuando ficticiamente na borda, na fronteira dos versos. Em *OE*, esses dois fundos permanecem, o que muda é o lugar do eu lírico: ele sai da borda e tem um pé fortemente fincado na vigília. Com isso, toda a dinâmica do poema muda, pois, embora as propriedades do eu lírico sejam determinadas por seu lugar de inserção no Grande Poema, o Grande Poema também é abalado por ele. Nos dois casos, todavia, a forma é parcialmente devota ao que os surrealistas mais apreciariam: a perspectiva psicanalítica de Sigmund Freud aos olhos de Jacques Lacan, ao pensar a função da linguagem literária e a dos sonhos como emergentes do inconsciente à consciência, por meio de elementos e recursos da língua poética com esse fim dispostos. Ou seja, a literatura é lugar manifesto da inconsciência, de alguma maneira, mas disso já tratamos com outras palavras. Se confrontados o discurso literário e o psicanalítico, resultamos naquilo a que Adalberto de Oliveira de Souza chama de *Crítica psicanalítica* (2005) em texto homônimo:

ao passo que, a literatura e sua prática sempre foram um exercício da linguagem (...) criando um espaço marginal às formas habituais da comunicação e tendo como fundamento a expressão de uma subjetividade. (...) a psicanálise, cumpre-se repetir, é uma experiência que se constrói unicamente pela linguagem, e tem como fundamento a subjetividade, sendo esta sua base metodológica. (SOUZA, 2005, p.36)

A crítica psicanalítica surge então da vinculação necessária da realização da psicanálise somente pela linguagem. Isso quer dizer que apenas é possível desvendar as medidas da psicanálise na literatura pelo fato de o seu código permiti-lo, processo no qual a vertente subjetiva – e já elencada em outro momento desse mesmo texto – é necessária para sua decifração. Em outra discussão, Mauro Hegenberg, no livro *Borderline* (2000), explicou:

(...) sujeito borderline (limítrofe) têm sido muitas, ao longo dos tempos, não se encaixando entre o grupo dos neuróticos e psicóticos, desde 1949, a partir de Eisenstein é que os sujeitos assim diagnosticados passaram a compor sob o vocábulo borderlines (limítrofes, fronteiros) – em francês como cas limites

(casos-limite) ou états limites (estados-limite) - um grupo específico. Entretanto, e ainda assim, a mesma denominação poderá se referir a quadros clínicos diferentes, de modo que o borderline de Kernberg não é o mesmo de Bergeret, que não é o mesmo do DSM-IV (...). Além disso, em língua francesa é comum encontra-se o termo estados-limite designando não um diagnóstico, mas características de personalidade que poderiam ser encontradas em várias patologias, o que difere de Kernberg, por exemplo, que utiliza o termo borderline referindo-se a uma estrutura definida. (HEGENBERG, 2000, p.17- 18).

Na clínica psicanalítica, o transtornado de personalidade limítrofe age como o eu lírico do livro de estreia em sua configuração de apercebido fronteiro ou como a própria fronteira no fundo dos poemas. Se lá, divagante e desproporcional, dormente e suscetível aos mecanismos dos sonhos no sono; se aqui, munido da pedra à cata, controlador, metucioso, engenheiro. Mergulhado “no mistério dos olhos abertos”, o eu lírico se (in) disciplina por ser uma pequena pele, uma pequena pálpebra que não se sabe se olhando para dentro ou para fora, daí outra coisa da concomitância, daí outra possibilidade do homem-borboleta. Mauro Hegenberg usa o poema “Lagartixa”, de Carlos Felipe Moisés³³ como um exemplo da crise borderline, do qual podemos retirar a alcunha

33

Lagartixa

para Margarida
 O peito é de vidro.
 Os olhos, porcelana
 delicada e astuta.
 Da língua escorre
 o néctar sutil.
 As patas são de estanho,
 mas sabem se mover
 imóveis: mal flutuam.
 O ventre é quase nada,
 pura transparência
 onde se escondem
 o dorso e seus andaimes.
 Não tem entranhas.
 A pele
 de tão fina já não é:
 limita
 semovente
 o nada de fora
 e o quase nada de dentro.

O peito é de vidro
 mas às vezes se desmancha
 em pétalas.
 Dentro
 pulsa um coração
 que imobiliza tudo em torno.

da “barriga de lagartixa” e darmos para esse eu lírico. A sensação de um *self* ainda não construído própria do transtorno é o que anima na sua relação com a pele (ou a pele em si) que raro divide “o nada de fora e o quase nada de dentro”.

O eu lírico reage aos elementos oníricos e atribulados que lhe são lançados no sonho, e é a golpes do calhau que empunha com que os ordena aquela *disjecta membra* em pretensa organização, ordenação, essa é a parte do *ethos* construtor. Sua obsessão logo nada mais seria do que o desejo de ordenação e de redução/expansão do descontrolo aparente da linguagem poética, enquanto uma pedra no sono representaria o que o elemento que desperta e contata ao externo no interno, um peso que segura o eu lírico na lógica, se no delírio. Somos condicionados a pensar que a pedra funciona como um estalo de dedos em uma sessão hipnótica, pois, é ela quem acorda o eu lírico da profundidade de seu sono. Mas, e aí que a peleja mais se dá: as forças são compatíveis, porém, divergentes, é o nosso paradoxo. É um paradoxo fundamental que sustenta *PS* no tempo e na história como poesia, bem como aviva o discernimento de seu eu lírico, pois, tratam-se de forças que se coadunam contrariamente; pois, tal como os lampejos, os sonhos e a memória não se desdobram à ordenação mineral da pedra, o calhau não se acanha na sua missão pela busca da palavra poética aprisionada, comedida, minguada, reta.

Dessa tensão, uma estética onírica parece ter resultado sem ferir nenhum dos dois espaços do fundo na forma. Dito de outra maneira, tanto os elementos de sonho, como os elementos de pedra são contemplados, mas *PS* é outra coisa, é uma pálpebra sonolenta que pisca muito. A ideia dos espaços na poesia procede. É como se em um mesmo plano, mas em realidades poéticas distintas convivessem, que se emanassem da inconsciência e pairassem desrumadas como em um grande furacão junto a uma atmosfera cimentada e lúcida em que o eu lírico se apoiasse e vez ou outra

O rabo, sim,
é feito de algo insuspeitado:
nuvem
algas
milhares de roldanas
e desejos
enrodilhados na engrenagem
que espaneja o chão
e foge
para o céu aberto.

lançasse sua pedra naquele voo desenfreado de significados e os domasse à força bruta. Quando uma ideia se saísse dessa tarefa, ela seria imediatamente trazida à superfície como forma. É como se *PS* fosse a mente humana funcionando conforme suas competências psicanalíticas e é sobre isso de que seus poemas tratam.

Em *OE*, um obsessivo compulsivo parece mais frequente, como proveniente de uma espécie de rendição, mas não qualquer rendição, a rendição ao doloroso borderline de outrora. Ela é do tipo que Blanchot aprova, pois, a ojeriza às formas informes requereu do eu lírico um empenho de criação exclusivo. Quando estar no turbilhão onírico precisou de mais pedra ou encorpamento de pedra, esse foi o primeiro indício de que ela careceria de ser lapidada mesmo. Fato é que, no decorrer do Grande Poema, a pedra venceria de fato, por ora, dada a sua consistência de pedra mesmo, diferente da tendência volante dos sonhos de se escapulirem entre os dedos de quem os controla.

Alguns diriam que *PS* é a parte infantil da trajetória de calhau do *ethos* cabralino. Devido à imaturidade de que é acusado, à cessão à influência surrealista ou à certa atmosfera gótico-romântica vislumbrados naqueles poemas, para uns, o enfrentamento do sonho, o desvio dionisíaco é tarefa temerária de poucos. Para outros, essa escolha é amadurecimento. Eu diria que é sua fase tanto crucial como covarde, mas que, independentemente de nossas especulações, a coisa toda é parte do grande projeto expansivo do Grande Poema, sempre.

Mas, se em *PS*, temos a pele da barriga da lagartixa, é em *OE*, que uma lagartixa pulsante já começa a brotar. Depois da batalha central do primeiro livro, a da inconsciência manifesta no sonho que, por sua vez, é manifesta na palavra poética *versus* o desejo proeminente do eu lírico em aprisioná-la na superfície (poema, forma) de outra bem mais complexa ordem (fundo), a partir de um lugar limítrofe, há um conjunto de poemas de atmosfera mais de pálpebra sonolenta sobre que se noticiou da literatura cabralina tão, *a posteriori*, marcada por calhaus.

Alcides Villaça no texto “Expansão e limite da poesia de João Cabral” do livro *Leitura de Poesia* (1996), de Alfredo Bosi chamou de “salto calculado” o que João Cabral faria depois de *PS*, a tal “cata” em seu percurso literário. A começar pelo *OE*. Pois é nesse livro que se iniciam os reais

deslumbrados do poeta-pedra, se assim podemos nomear. O esforço para que realmente cada vez menos palavras fossem ordenadas em favor de uma criação de dicção ressecada é a medida que dissipou os poemas lunares, colocando em seu lugar mais força nos solares. Na linguagem do dia a dia, hoje chamamos transtorno obsessivo compulsivo, o que outrora Freud descreveu como neurose obsessiva. A primeira menção ao termo “obsessão” aparece em 1866, citado pelo psiquiatra francês Jules Falret (1824-1902):

O verdadeiro transtorno desta enfermidade consiste, sobretudo, em envolver-se incessantemente sobre as mesmas ideias e sobre os mesmos atos, experimentando uma necessidade de repetir as mesmas palavras e de realizar os mesmos atos sem conseguir jamais satisfazer-se ou convencer-se, nem sequer antes evidências. (FALRET, 1866, p.131)

No “mundo administrado”, há uma certa tragicidade em ser obsessivo-compulsivo, uma vez que essa patologia só é diagnosticada no ponto em que sua manifestação detidamente afeta as tarefas mais banais do doente. A sensação é que o ponto de contato possível é deslocado, ou seja, sua compreensão é deliberadamente desviada por um erro de conexão mental qualquer. Com isso, certos desastres ou teorias conspiracionais se convertem em realmente aplicáveis, caso certos rituais de comportamento não sejam realizados. Em algum espaço-tempo na mente da pessoa afetada é facilmente possível que uma grande desgraça se ligue diretamente a uma sequência de passos, por exemplo, caso não efetuada. Na esteira do poema, a percepção que se tem é de que o desejo de ordenação começaria a culminar-se de tal maneira que sua não realização é a morte do Grande Poema. Em nosso recorte, é possível notar que cada vez mais os poemas de *OE* dizem sobre coisas solares, e quando os seus sintagmas são diferentes disso, eles o são em favor da declaração de uma coisa também solar. Os versos vão ficando mais comedidos e as quadras mais aparentes, o sentido do texto tende a direcionar-se a uma voz tão unívoca que já em *PC*, ela se basta, se satura, apagando inclusive essa mesma voz obsessiva. Nesse ponto, a metodologia obsessiva suplanta o eu lírico em manifestação máxima. E, se isso fosse na clínica psicanalítica, seria caso de morte literal do paciente em detrimento de suas manias.

À tinta e a lápis escrevem-se todos os versos do mundo.

PS é um conjunto de vinte e nove poemas, entre os quais, oito são anunciadamente

metalinguísticos, ou seja, já em seus nomes criam a expectativa de que se trate da elaboração poética, do fazer da poesia ou da composição de versos como em um receituário do poeta. Alguns muitos outros, todavia, são até mais metalinguísticos do que esses, embora não tenham essa premissa em seu nome, mas, em passagens específicas em seus versos. Nesta tese, essa é só uma questão de esta escrita ser organizada didaticamente, nada relevante, leitores.

O livro é uma grande tela, um grande todo em que, ao mesmo tempo em que é possível isolar e pensar poemas específicos em suas formas específicas, essas criações só se deflagram em seu sentido maior quando relacionadas umas às outras, uma tela cubista. Vê: a mulher nadando remete a uma imagem, mas a mulher nadando em rios invisíveis, à outra. O fio de Ariadne por aqui é comprido, necessário e se estende a *OE*, obra que só conta com dois declaradamente metapoéticos, mas que trazem uma evolução discursiva sobre a poesia, se comparados aos metalinguísticos de *PS*.

A coisa toda da metapoesia no *ethos* cabralino não consiste em uma bula universal de como se fazer poesia; aqui, entendemos que a metapoesia é de cada poesia e que cada poesia é uma verdade espaçotemporal toda única, um “espaço jornal” estendido, contribuindo para uma *história* que lhe é antecedente e mais abrangente: a do fazer da lírica moderna que tem dessas coisas do poeta-crítico e do crítico-poeta. Trata-se de uma dinâmica que permite a imortalidade daqueles versos e, por conseguinte, a sua contemporaneidade sempre que lidos. Creio ainda que haja uma relação entre todas elas como se compusessem mesmo um Grande Poema. O modo como que os textos dessas poesias se conectam, completam-se e se intervalam, contribui para a meta-metapoesia que é contada. De uma perspectiva mais detida, o surrealismo é latente, mas sob um ponto de vida mais abrangente, há um cubismo, em que se separadas a parte, o sentido se esvai, mas se ajuntadas, ele se sobressai, o que reforça ainda mais a liga que cola essas poesias, inclusive, no aspecto pictórico com o qual dialoga.

Os poemas metapoéticos assim entendidos em *PS* são “Poema”; “Poema Deserto”; “O Poema e a Água”; “Poema da desintoxicação”; “A poesia andando”; “Poesia”; “Composição” e “O Poeta”. Em todos eles, a centralidade está nas formas de embate entre o eu lírico limítrofe e a confecção de poesia. Ora o eu lírico se distancia da realidade do sono, ora ele se circunscreve nela; ora ele

vence a batalha do comedimento das palavras soltas, ora ele perde, e o poema não sai. Quando longe, ele espia e recorre aos portais de sua contemplação: telescópios, retratos, telefones, janelas, ruas, telegramas que estão disseminados não somente entre os metapoéticos, mas ao longo de *PS*:

Meus olhos têm telescópios
 espiando a rua,
 espiando minha alma
 longe de mim mil metros.

Ficarei indefinidamente contemplando
 Meu retrato eu morto.

Todas as transformações
 todos os imprevistos
 se davam sem o meu consentimento.

Todos os atentados
 eram longe de minha rua.

Entre mim e eles
 Estendem-se avenidas iluminadas
 Que arcanjos silenciosos
 Percorrem de patins.

E nos olhos, vistos por fora, do poeta
 Vão nascer duas flores secas.

Esses portais são a substantivação de uma fronteira e dão a espacialidade que distingue o eu de seus objetos e o eu de seu próprio eu nas dinâmicas que podem ser de sua aproximação ou de seu afastamento. É aquela circunstância em que a *persona* é construída pela predileção pelos elementos concretos para dizer do surrealismo. Assim, o Grande Poema que está sendo escrito nos metapoéticos é sobre as medidas da incursão e da interação do eu lírico com a inconsciência e com os objetos que dela fazem parte, como se fossem linhas de disseminação.

Das lógicas linguísticas e formais como códigos que dizem microestruturalmente da (in) disciplina, esse constante movimento é marcado pelo gerúndio como forma nominal verbal e o tempo presente são os mais frequentes, os que dão circularidade e atemporalidade à ação do eu lírico ou de sua atividade na passividade, ou seja, quando sobre ele agem, mas ele tem condições de se expressar: têm, espiando, vão e vêm, compõem, digo, espero, contemplando, me anulo, me

suicido, percorro, evito, convidam, falam, alcançam, olho, põem-se, é, enlaçam-me, vagando, penso, inquieta, se cala, pressinto, sou, voam, atravessam, estendem-se, percorrem, afugento, respiro, manifesta-se, amam, afogam-se, nasce, morre, abandonam, chegam, vagando, rindo, dormindo, manifestam-se, repetem, vejo, vigiando, chovem, sei.

Nessas ocorrências, o compromisso do eu lírico é o de colocar-se textualmente naquela situação limítrofe, em geral, essa impositação é acompanhada pelos advérbios de espaço e de tempo que mais indefinem do que definem; por advérbios de negação que já são largamente preenchidos pela própria sugestão de ausência; por alguns vocábulos de ausência mais diretos; pronomes interrogativos e as próprias interrogações: “longe de mim mil metros”, “há vinte anos não digo a palavra”, indefinidamente, “marés de águas paradas”, silêncio, vazio, cego, mudo, “jardins da minha ausência”, frutas decapitadas, todas, todos, tudo, nem, sem, nunca, nenhuma, alguém, onde, invariavelmente, “ou a sala subitamente às escuras?”, “percorro longas distâncias inalteradas”, “em continentes muito afastados”, “onde o mistério maior/ do sol da luz da saúde?” “não sei que vitrolas errantes”, noites apagadas, “chovem prantos que não digo”, vozes sem cabeça, aquelas, “(...) horas que ninguém vivera”, “(...) nem mulher nem sobrado.”

Isso porque, além de os metapoéticos marcarem o lugar físico de fronteira com seus portais de vislumbre, eles marcam o lugar da instabilidade comportamental do eu lírico, sua atitude mediante essas passagens é que define o discurso da poesia da vez. Com isso, todos os recursos morfossintáticos que corroboram a contradição, o paradoxo em que sono e vigília se coadunam, têm sua dualidade reafirmada perante a vacilação do eu lírico e perante a representação dos espaços da consciência e da inconsciência na poesia, bidimensionalmente, daí sua expansão.

As outras duas expressões nos metalinguísticos se referem à modalidade subjuntiva do verbo, seu tempo pretérito ou no futuro com sentido de pretérito, de história acontecida no passado, mas relembada no presente (como o despertar de um sono com sonho): ficarei, se davam, eram, jogavam, multiplicava, tirava, seria, era, perguntava, prendi, desceram, desceu, levaria, marcava, vivera, acenderam, vão nascer. Nesses casos, a atividade do eu lírico é fortalecida, pois, a temporalidade que é frequentemente pretérita dá um aspecto acabado à história contada no poema, bem como o modo subjuntivo escolhido sugerem (e não afirmam) essa história que foi contada, o

que nos remete à ideia de que quando o eu lírico descreve sua experiência, esteja ele distanciado ou não desses lugares, seu relato é desde a particularidade de um ponto de vista, de como as coisas teriam acontecido, o resquício da sensação adquirida.

A subjetividade com que esse eu lírico é construído e investido de contradições, exaltações e sobressaltos, o capacitam para a reflexão da poesia na poesia. A poesia “Poesia”, por exemplo, não tem verbo, o que desvincula não somente o eu lírico, mas também seus objetos de qualquer ação. Disso, podemos atribuir a autonomia direta do poema às realidades que o sustentam: a consciência e a inconsciência como bastantes, sem necessidade, inclusive, da perspectiva verbal, de atuação.

O eu lírico muitas vezes se acopla tão intensamente àquelas figuras que se tornam um só, o eu lírico se converte na própria borda ou nos próprios objetos que remetem à consciência ou à inconsciência. Quando ele resolve intervir ou se adentrar, partindo de uma realidade a outra, do “mundo administrado” a outro, o eu lírico extrapola aquelas ferramentas como apenas de vislumbre, ou seja, é quando ele resolve dizer ao telefone, mudar de lado na rua ou se materializar em imagem no porta-retrato, por exemplo, é o que dá a dinâmica desse combate. Quando objetos são diretamente ligados ao sujeito, as orações subordinadas reduzidas ou desenvolvidas e truncadas são as preferidas, bem como as figuras sintáticas da elipse, do assíndeto e do anacoluto. Essa preferência não é exclusividade dos metapoéticos, mas se estende a todo livro de estreia, uma vez que a mensagem de que o sujeito muitas vezes é o próprio objeto ou com ele se confunde ou a do eu lírico como próprio portal e como próprio espaço-tempo é mais fluida a esse tipo de estrutura: “Meus olhos têm telescópios/espionando a rua, /espionando minha alma/longe de mim mil metros.” Os olhos – que são do eu lírico - têm neles telescópios pregados, logo, são os próprios olhos que, por sua vez, espiam a rua e a alma que são do eu lírico, mas estão longe dele. Reparem que não há pausa entre essas relações: eu lírico, olhos, telescópios, espiação, rua, alma, aproximação são uma coisa só. Às vezes, o eu lírico é contemplativo, mas interativo como acontece em “Poema” (dedicado ao pai e à mãe de João Cabral, e aos amigos Willy Lewin ³⁴ e Carlos Drummond de Andrade), “Poema deserto” e “O poema e a Água”:

³⁴ Willy Lewin (Recife, 1908 – Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1971), intelectual e crítico pernambucano. Ele conheceu João Cabral de Melo Neto no Recife e exerceu significativa influência em sua formação cultural.

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.

Poema e o Deserto
 Todas as transformações
 todos os imprevistos
 se davam sem o meu consentimento.

Todos os atentados
 eram longe de minha rua.
 nem mesmo pelo telefone
 me jogavam uma bomba.

Alguém multiplicava
 Alguém tirava retratos:
 nunca seria de dentro do meu quarto,
 Onde nenhuma evidência era provável.

Havia também alguém que perguntava:
 Por que não um tiro de revólver
 Ou a sala subitamente às escuras?

Eu me anulo me suicido,
 Percorro longas distâncias inalteradas,
 te evito te executo
 A cada momento e em cada esquina.

O Poema e a Água
 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 repetir
Na memória.

As duas realidades do poema, a do sono e a da vigília, estão marcadas nos três textos: em “Poema”, os elementos do sono estão do outro lado da rua, a mil metros, do outro lado do retrato, são eles a alma do eu lírico, as mulheres nadando em rios invisíveis, automóveis como peixes, seu eu morto e, deste lado (vigília), estão os olhos de visões mecânicas, já que foram acrescentados de telescópios para que a inacessibilidade da inconsciência fosse enfraquecida, o lado de cá da rua e do retrato.

Já em “Poema Deserto”: “atentados” e “bomba” são o caos instaurado, engatilhado pelo desvario da inconsciência e que é concomitante à disposição do “telefone” e da “rua”, os lugares de passagem, de apoio e de possibilidade de transição para a lucidez, assim como o “retrato” e “telescópios” contemplativos de antes. O lugar do eu lírico é marcado quando seu distanciamento das transformações, imprevistos, atentados, bomba ou o tiro de revólver (as coisas da inconsciência) se passavam sem o seu consentimento, longe de sua rua, de seu telefone, de seu retrato, de seu quarto (as coisas da consciência). O eu lírico afastado fala diretamente com o poema a ser elaborado, a que se evita, mas se executa; sobre isso podemos pensar ou na inconsciência em sua inacessibilidade integral compulsória ou na criação de uma aura de pedra tão ressabiada já criada pelo *ethos* cabralino para o seu eu lírico, um *salto calculado*, em que ele se voluntariou ao distanciamento. Já no caso de “O Poema e a Água”, as vozes líquidas do poema e os acontecimentos de água definem o sono em sua condição volátil, fluida e disforme, contrapondo-se à materialidade do livro aberto, do vento e do mar.

A marcação desses dois espaços é constante, no caso dos metapoéticos, o sono é referido pelo anjo cego, o anjo mudo, o ar sem aves, a fada, os vultos, os arcanjos silenciosos percorrendo de patins, a trovoadas, os continentes muito afastados, as marés de águas paradas em que os pensamentos se amam e se afogam, a lua, as noites apagadas, as nuvens que choram prantos não ditos, as vozes sem cabeças, o telefone com asas, as horas que ninguém vivera e pelo pássaro-trovão³⁵ ao telefone.

³⁵ O pássaro-trovão é uma lenda, é mitológica, sua descrição é grande e poderosa, o bicho poderia criar tempestades e

Uma sempre incompletude que não se realiza sem a consciência e vice-versa. Ao passo que a vigília se define pelos seguintes sintagmas: quarto, poema pensado, papel, sala, mesa, avenidas iluminadas, pensão da esquina, sol, luz, saúde, mapas, chapéu, jornais, flores, avião e relógio – salvos os próprios portais. Esses dispositivos que acionam diretamente os processos da vigília são aqueles elementos que, de alguma maneira, se aplicam às medidas do “mundo administrado” e se contrapõem, porém, convivem com os elementos do sono.

A tensão do “Poema Deserto” é o valor admitido pelo próprio deserto. Quando o eu lírico se apercebe desprovido de forças que contenham o movimento dos objetos do sono, ou seja, dada a sua inabilidade em domar os recursos da inconsciência e convertê-los em poema consciente, a significação do deserto como lugar infrutífero e inóspito de vida e de criação é admitida, ainda que suas “longas distâncias inalteradas” ainda sejam percorridas. Embora o eu lírico já empunhe o seu calhau, há algo na inconsciência que é imune aos seus cortes, nesse caso, a autoanulação ou o suicídio simbólico do eu lírico é o seu sacrifício em favor de que a poesia seja confeccionada, assim como as tentativas de tolhimento do devaneio pela pedra sejam insistidas “a cada momento e em cada esquina”(já antevejo o acaso de *PC* mais uma vez, todavia, o eu lírico ainda juvenil e descompensado de *PS* assumirá perante ele um comportamento desvairado, como se viu.).

Em “Poema”, a constatação dessa briga também se dá nos versos finais: a palavra não dita há vinte anos e a indefinição do tempo em que isso ainda se dará inscrevem o eu lírico na mesma autoanulação e autoaniquilação constatada em “O Poema Deserto”, mas, em vez do espaço desconhecido do deserto, há a temporalidade imprecisa de sua contemplação. Isso se deve à força da inconsciência que já começa a se avultar em frente à pedra; as palavras queridas, mas não ditas têm o mesmo valor infrutífero do deserto, entre as poesias que não se criam.

A especificidade em “O Poema e a Água” é que a figura do desperto posterior a do dormente é denunciada pela ideia de repetição (multiplicação) e de rememoração de seus versos finais. Com isso, os lampejos e a nebulosidade que caracterizam a tentativa de resgate de um sonho justificam,

trovões enquanto voa, teria ainda a capacidade de romper as nuvens com a batida de suas asas, suas garras e olhos emitiriam tamanho brilho que se confundiria com um relâmpago e é ele que atende ao telefone do inconsciente no poema “O Poeta”, de *PS*.

assim como em todos os poemas de *PS*, a sobreposição de vocábulos inicialmente desvinculados, mas que se juntam semanticamente se pensadas nesse aspecto: é o aval da “enumeração caótica” expandida. (caso precisem lembrar desse conceito a essa altura, voltem à página cento e vinte e um).

Deserto e água, por exemplo, são dois vocábulos que não se encontrariam dentro de um texto, a não ser, mais comumente, para se contrapor. Todavia, o Grande Poema escrito permite que o leiamos convergentemente em “O Poema Deserto” e “O Poema e a Água”. Assim como uma prévia de *PC* pode ser vislumbrada nos versos iniciais de “Poema Deserto”, em que à determinada altura o eu lírico se depara com recursos que fogem ao controle de sua pedra na elaboração do poema, é impossível não notarmos a discrepância entre a robustez da pedra e da aridez do deserto e a maleabilidade da água que escorre ou o modo como que uma mesma *história* se continua, apesar dessas diferenças: em “Poema Deserto”, um tiro de revólver é especulado e em “O Poema e a Água”, ao crime ocasionável pelo revólver o eu lírico é convidado. Inicialmente, as armas foram anunciadas, em seguida, sua funcionalidade descrita e, mais ainda, o eu lírico foi incluído nesse “crime”. Os dois poemas são disseminados por recursos que indefinem o lugar e o tempo da inconsciência, há sempre uma pergunta implícita, assim como as únicas certezas são do que não se sabe, um saber pela subtração, a ausência dita.

Ao passo que o discurso indireto livre escolhido em “Poema Deserto”, que é uma estrutura usada para que o eu lírico reproduza um diálogo ou uma fala suposta, uma que nesse caso não é dele - aqui, a estratégia funciona muito bem nas declarações mais especulativas de quem teria ouvido algo, em que algumas ideias e palavras são suprimidas e outras acrescentadas, essa liberdade é própria desse tipo de discurso, reafirmo. Em “O Poema e a Água”, a discursividade direta permite que o eu lírico “fale” diretamente com a inconsciência, tornando sua experiência materializável nas figuras do retrato e da memória.

Assim, “Poema Deserto” e “O Poema e a Água” são uma espécie de sessão de regressão psicanalítica, em que aos poucos o eu lírico vai tomando conhecimento do espaço-tempo da poesia, todavia, certa penumbra nisso tudo não permite que a coisa toda venha à tona com clareza e retidão. Embora o retrato seja um recurso de relação óbvia com os mecanismos da memória, a

memória capturada; esses processos de rememoração do sonho não são tão simples assim. A memória é algo declaradamente engatilhado pelo sonho vivido, é ele que deseja ser lembrado, repetido. psicanaliticamente, os efeitos do deslocamento e da condensação na análise dos sonhos freudiana é uma máxima em *PS*. Em *Sobre os sonhos* (1900), Sigmund Freud trata do universo de formação dos sonhos como meio de formulação de métodos para sua interpretação. Naturalmente fragmentário e incoerente, o sonho se desassociaria da vigília por essas características, formado por associações aleatórias e involuntárias, a busca pela origem dessas associações é o ponto de partida de Freud, necessitando de dividir o sonho em partes, reconhecendo-as a partir da perspectiva da vigília e do conhecimento do modo como que o sonho se estrutura. O psicanalista divide então a configuração do sonho em seis processos que se dão concomitantemente: condensação, deslocamento, dramatização, representatibilidade, inteligibilidade e simbolização. (FREUD, 1900, s.p)

A parte racional e inteligível do sonho é identificável nos processos de relação de lógica que une os fragmentos da manifestação onírica. Para Freud, o conteúdo manifesto no sonho está sempre voltado para a satisfação de um desejo que não foi consumado por ser censurado na consciência, e sua função fisiológica é a de nos manter dormindo, por isso, seu formato é diferente da vigília. Nesse caso, o mecanismo da condensação é a compressão dos elementos provenientes do inconsciente no sonho; esses elementos estão sobrepostos uns aos outros de uma forma distinta de sua manifestação na vigília. Já no deslocamento, as ideias oníricas se ajuntam para formar uma ideia só composta.

Freud exemplifica essas estruturas em *Sobre os sonhos* (1900) com o seguinte caso clínico: a palavra “propilo” aparece em um sonho e ela é desconhecida. Quando se aplica a análise do conteúdo manifesto no sonho junto à investigação dos processos da vigília, Freud conclui que a formação dessa palavra advém da condensação entre “amilo” e “Propileia” e, com o deslocamento, uma ideia transitória é montada, sua função então é a de contribuir com a ocultação do significado denotativo do sonho, tornando as relações entre os conteúdos do sonho e as ideias inconscientes inteligíveis. A nebulosidade de um sonho é proporcional à atuação de seu deslocamento que funciona como um verdadeiro disfarce dos desejos não realizados na vigília e que buscam realização no sonho, lugar em que o material outrora reprimido é modificado pelo deslocamento,

logo, sua manifestação é viável.

Para Freud, o mecanismo da dramatização possibilita que os fragmentos do sonho condensados e deslocados sejam avivados em cena dentro de uma perspectiva predominantemente ambígua na nebulosidade do sonho, juntamente com a representatibilidade – que distribui as representações do sonho conforme a iminência de seus impulsos, e a inteligibilidade que liga os fragmentos do conteúdo do sonho em um só.

Mais tarde, Jacques Lacan descreve a arbitrariedade do signo linguístico como inviável, dada a ideia de que o significante representa um significando, argumentando que nem todas as línguas existentes são suficientes para dar conta do campo do significado, o que há é a ideia de que o significado deslize incessantemente sob o significante. É Lacan que assimila o deslocamento e a condensação às figuras de estilo metáfora e metonímia. Ao passo que a metáfora indica duas características semânticas afins entre conceitos ou ideias e se verifica entre dois significantes, em que um substitui o outro; a metonímia é alicerçada na relação de contiguidade/proximidade entre duas ideias ou conceitos, sua função linguística é significante, em que a parte é tomada pelo todo. Para além da retórica, Lacan chama a metáfora de *nonsense* da cadeia significante, proveniente da justaposição de significados (condensação), de onde se produz sentido no não-sentido, e que não se desvincula da metonímia (deslocamento) que, por sua vez, assume a função significante que se desenha na linguagem, em que de palavra em palavra, a conexão que lhe dá suporte, surge.

A disposição dos marcadores pronominais e dos verbos reflexivos no final de “Poema Deserto” confirmam a redução do eu em um só, ou seja, ao matar o outro, o “alguém” de lá, o “eu” também morre. Não há consciência sem inconsciência, mas esses poemas não são centralmente sobre isso, eles tratam da realização do maior pesadelo do poeta: a incapacidade de que sua pedra não seja suficiente para a lapidação das coisas do sono, que o disforme não se converta em forma.

Se “Poema Deserto” fosse sonho, ele seria o grande pesadelo do *ethos* cabralino. Nele, o sentido evocado pelo deserto e o caráter plástico de suas “longas distâncias inalteradas” é de inoperância da criação. Uma praia infinita em que a areia se perde da vista deixará o eu lírico à deriva no deserto, por alguma razão, as repetições, as multiplicações e as tentativas de rememoração – que

se continuam em “O Poema e a Água” – são insuficientes e o poema encontra as suas dificuldades, apesar da persistência do eu lírico e sua pedra. Essa é a história que é mais bem desenrolada em *OE* e se culmina em *PC*.

O distanciamento do eu lírico, todavia, não é somente por seu afastamento do acontecimento das coisas, embora nelas esteja inserido; mas, ele também se distancia extremamente como um expectador à tela, em que se refere a ele mesmo como “o poeta”, em “O Poeta”: “No telefone do poeta”; “Ora, na sala do poeta o relógio/Marcava horas que ninguém vivera.” e “Acenderam a noite do poeta/E nos olhos, vistos por fora, do poeta/Vão nascer duas flores secas.” Nesse caso, o eu lírico se circunscreve à parte de toda uma ambientação do “mundo administrado” e, caso fosse uma narrativa, ele seria o narrador onisciente da produção conflituosa de poesia.

Mas, na maioria das vezes, os metalinguísticos de *PS* atrelam o eu lírico à produção de poesia. Nesses casos, morfossintaticamente, sua estrutura é marcada pela presença do pronome pessoal “eu” e seus referentes: “eu penso o poema da face sonhada.”, “Enquanto os afugento/e ao mesmo tempo em que os respiro.”, jardins da minha ausência/imensa e vegetal (...)” e “(...) trilhos/que me abandonam/ jornais que me chegam pela janela.” A ideia é que o eu lírico esteja tão arraigado ao processo de criação que se incorpore à dinâmica do Grande Poema, esteja dentro dela.

De uma maneira geral, se reduzirmos o Grande Poema aos metapoéticos de *PS*, a “história contada” é sobre o lugar maleável do eu lírico limítrofe, destinado à produção de sua poesia. Nesse intervalo, as instâncias da consciência (vigília) e da inconsciência (sono) se coadunam e precedem a realização poética. Preferencialmente, o *ethos* cabralino em seu lugar limítrofe de confecção de poesia sobrepõe os elementos dessas duas realidades, bem como trata da lida do poeta com o poema, assim como dos percalços dessa tarefa, da conversão do disforme à forma. O tema aqui não é descrever como a poesia é montada ou a que se deve, mas é sobre o silêncio que antecede a explosão. E, embora sejam mais frequentes as menções que dificultam o controle dos componentes da poesia em detrimento das vezes em que ela é bem-sucedida: a imagem do deserto, da morte de neve, das flores secas ou da palavra que não é dita há vinte anos *versus* o poema pensado da face sonhada ou os pensamentos palavras sortilégio; o projeto do *ethos* cabralino da total *secura* de sua dicção se iniciou em *PS* e essa discussão é evoluída entre os metalinguísticos de *OE*.

Dos vinte e dois poemas de *OE*, dezesseis deles são iniciados por um artigo definido, bem como o próprio título do livro. Diferente do topônimo *PS*, a preferência pela definição de seus substantivos desde seu nome é um artifício basilar de seu conceito, não se trata aqui de qualquer nuvem, qualquer engenheiro ou qualquer poema, trata-se de um caminho enveredado, uma escolha, uma definição. Dificilmente em *PS*, a construção morfosintática juntada à expressão de seus versos se convergia a algo definido, datado, pelo contrário, a atmosfera de indefinição e de nebulosidade poética é máxima naqueles poemas, chegando ao ponto de seus marcadores adverbiais de tempo e de espaço indefini-los mais ainda.

A figura emblemática de *OE* ajunta as menções à máquina, à produção, à contenção que vez ou outra circulam *OE*. A força da pedra não foi reduzida, mas mecanizada, nem tampouco o sono e seus corolários foi exterminado, mas controlado de uma maneira mais prática, quase maquinal: o tecido surrealista está ali, mas pontualmente, não deixou de ser “forja”, diria até que está mais forjado em *OE* se pensarmos na usurpação de seu uso para fins cada vez mais deslocados de sua significação original. O eu lírico não é mais tão fronteiro como antes, é mais obsessivo, controlador. Sua atividade se ampliou e a sua capacidade de intervenção alçou a outra categoria, pois, agora de fato, é ele quem opera a máquina. As discussões sobre os processos de confecção da poesia passam a lidar com essa produção como sendo uma grande engenharia, uma máquina resultante de conhecimentos científicos e pragmáticos aplicados e em favor de uma invenção. A poesia adviria da capacidade de se criar uma estrutura da união de habilidades técnicas e intelectuais, a poesia como máquina e o poeta como engenheiro é coisa da engenharia. E sobre a discussão sobre a poesia na própria poesia, há apenas dois metapoemas declarados no segundo livro: “O Poema” e “A lição de poesia”:

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
A 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?

Em “O Poema”, as máquinas que impulsionam a criação do Grande Poema, de “(...) todos/os versos do mundo” são a tinta e o lápis, os mesmos dois grandes corolários que remetem imediatamente à escrita, ao escritor, etc. Trata-se da superação da mera inspiração ou transcendência, há uma prática, um esforço, um empenho, uma mediação instrumentalizada. A rigidez e a cronologia com que operam as máquinas e por que são orientadas as engenharias também existe na confecção do poema. “O Poema” não é qualquer poema, e os versos não têm autonomia, são sujeitos pacientes escritos sob a égide de um agente criador, dali resultam.

“O Poema” ainda traz alguns questionamentos, mas, diferente do primeiro livro, eles não são truncados ou entreditos ou são hipérbatos. Nesse poema, algumas interrogações aparecem e podem ser amalgamadas em apenas uma pergunta: Quando surge um poema? Ou seja, quando os

processos de composição que são necessários para que um texto se solidifique, se materializam? Quando os caminhos por que passam as imagens disformes e descontroladas da inconsciência se transformam em linguagem social da consciência? Quando ele deixa de ser informe e se torna forma? “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?”. Nesses versos, a perspectiva noturna (o negro e o carvão) se estabelece na monstruosidade das coisas desconhecidas, aquáticas, profundas, obscuras, movediças, deslizantes, dos germes mortos, do carvão de osso de bicho queimado; de um lado.

Em *OE*, o espaço-tempo de duas forças não se refere somente ao livro, mas ao interior desses poemas, por exemplo, nesse metapoético, a perspectiva solar e iluminada que está na criação da poesia como a própria vida, uma poesia que vive: um verso ser vivo, um organismo cujo sangue circula, o coração pulsa e o ar infla os pulmões, uma verdade orgânica, surge ao mesmo tempo do outro discurso da inconsciência, dos germes mortos. Esse tipo de paradoxo desencadeia outras múltiplas composições para onde evoluem as discussões no livro: é o caso da poesia como orgânica, de recursividade não necessariamente orgânica – ou de só sê-la se poema, com elementos minerais e procedimentos mecânicos. Transfirmamos, se a criação de poesia advém da execução de uma máquina e de uma intervenção mais labutar do que inspiradora por parte do criador, a alimentação da máquina é mineral, vem dos elementos da natureza; é hidráulica, eólica, terrestre e por combustão, mas serve à vida, tem toda a sua engrenagem voltada para a serviência à vida, ao consumo humano.

Por exemplo, em “O Poema”, o carvão de osso mencionado é um grão proveniente dos ossos de animais que são queimados e serve para o clareamento do açúcar, de modo que a maioria dos açúcares refinados tem lá sua composição animal. Assim, uma explosão é literalmente necessária para que a máquina da poesia dê largada. Aqui o tiro de revólver ameaçado em *PS* se superdimensionou. Denotativamente, para que a vastidão e o movimento de animais vivos e descontrolados sejam mensurados, é preciso que eles entrem em combustão e se reduzam ao pó, da energia ali gerada, uma máquina funciona. Conotativamente, o poema só existe se convertidas as instâncias animais e indomadas em materialidade sóbria, em palavra sóbria; essa intervenção necessariamente mata a perspectiva noturna, *amanhecendo-a*, lançando chama de luz de fogo sob

a noite e fazendo brotar dos germes inorgânicos, uma força orgânica. Assim, poderíamos pensar que a concepção de organismo pulsante, ainda que uma associação tentadora à turbulência dos elementos da inconsciência surja, não têm essa adjetivação em *OE*. Para a régua de *OE*, só é vivo o que é frugal.

Em “O Poema”, algumas respostas são dadas. E nesse caso, o eu lírico descreve o expediente de criação da poesia como contrapartida de como ela surge: “O papel nem sempre/É branco como/A 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.”. Esse livro alicerça o lugar de definição do eu lírico, não mais *borderline*, o eu lírico se fixou no lugar da criação, do “mundo administrado”, ainda que ainda vislumbre os elementos do outro mundo, mas com eles lhe surgindo com mais distanciamento e mais capacidade de ordenação. Nesse caso, ao dizer sobre o processo de criação nesses versos de “O poema”, ele reafirma a necessidade de uma mediação mecânica para ação de sua força: o papel – outro símbolo corriqueiro dos escritores. Seja ele branco ou pardo, seja ele de seda ou não, é na sua significação de brancura onde os versos nascem. O nascimento de um verso é emblemático, o que o antecedeu foi mais bem descrito em *PS* e apenas se continuou em *OE*: as imagens da inconsciência, os procedimentos turvos da memória e os mecanismos do sonho então irrealizáveis fora da letra só se possibilitam na letra. E é para essa possibilidade a que *OE* se realiza. A origem da poesia é a brancura do papel, o que não quer dizer literalmente que ele seja da cor branca, mas que seja um espaço jornal em que os sentidos se convertam em significados por meio da linguagem escrita, a poesia, agora é possível escrever na longevidade da areia do deserto.

Há, por conseguinte, no segundo livro, uma estética da brancura, a mesma com que dialoga a perspectiva solar, a estética do silêncio, da positividade e a da expansão. Se em *PS*, na maioria das vezes, o branco e seus afins eram a palavra fugidia, a rua sem saída, o desnorteio, a ausência de capacidade criativa; o desesperador branco, o “medo da morte de neve”; em *OE*, ele se refere mais à origem, ao caminho livre para a criação, a infinitude de possibilidades de versos. Exceção é “A Lição de Poesia”:

A Lição de Poesia

1

Toda a manhã consumida
 como um sol imóvel
 diante de folha em branco:
 princípio do mundo, lua nova.

Já não podias desenhar
 sequer uma linha;
 um nome, sequer uma flor
 desabrochava no verão da mesa.

Nem no meio-dia iluminado,
 Cada dia comprado
 Do papel, que pode aceitar,
 Contudo, qualquer mundo.

2

A noite inteira o poeta
 em sua mesa, tentando
 salvar da morte os monstros
 germinados em seu tinteiro.

Monstros, bichos, fantasmas
 de palavras, circulando,
 urinando sobre o papel,
 sujando-o com seu carvão.

Carvão de lápis, carvão
 da ideia fixa, carvão
 da emoção extinta, carvão
 consumido nos sonhos.

3

A luta branca sobre o papel
 que o poeta evita,
 luta branca onde corre o sangue
 de suas veias de água salgada.
 A física do susto percebida
 entre os gestos diários;
 susto das coisas jamais pousadas
 porém imóveis - naturezas vivas.

E as vinte palavras recolhidas
 nas águas salgadas do poeta
 e de que se servirá o poeta
 em sua máquina útil.

Vinte palavras sempre as mesmas
 de que conhece o funcionamento,
 a evaporação, a densidade
 menor do que o ar.

Aparentemente dividida em três partes, “A Lição de Poesia” é sobre a angústia do eu lírico então poeta. Inicialmente, a imobilidade do sol no céu é o marcador temporal do tempo psicológico, aquele mesmo carregado pelo poeta estagnado sem processo de criação em frente ao papel. A evolução de sua poesia é proporcional ao movimento do sol parado. Por alguma razão, a poesia não brota em forma de flor diante da folha em branco, ainda que seja verão no escritório. Por alguma razão, todos os fatores estão favoráveis à criação, mas ela não existe; algo escapole às engrenagens da máquina. O sintagma do carvão, por exemplo, assume uma valoração de insistência nesses versos, isso é averiguável quando ele sempre aparece no final dessa última parte, como se sempre voltasse à cena, apesar de.

No segundo momento, o esforço do poeta em favor de que a poesia surja é físico, é orgânico. Nesse caso, o marcador temporal desse intervalo é uma noite inteira, um ciclo de tentativas de salvação de sua poesia, da busca orgânica e de intervenção mecânica de que as imagens do devaneio fossem vitoriosamente transformadas em letra, de que algo fosse suficientemente aproveitado, de que finalmente amanhecesse. A sensação adquirida é que *OE* é o começo de tomada de consciência do que *PC* versa: o fato de que por mais maquinal que seja o processo de confecção de poesia, ainda há coisas a que não se controlam e contra elas não há luta, não há superação.

Em “A Lição de Poesia”, a isso se deu o nome de palavras “monstros, bichos, fantasmas” que circulavam sem destino em cima do papel da criação, urinando sob ele, manchando-o de carvão. Nesse caso, duas figuras são remetidas, os elementos da perspectiva noturna e negativa e a forma inusitada de uma urina carregada de carvão, naturalmente negro e sólido. A transmissão da carga escura e pesada do carvão para a maleabilidade líquida da urina potencializa sua força de mácula: a incapacidade de produção virá marcada pela habilidade de espalhar muito rapidamente a sujeira e a irreversibilidade da tinta de carvão.

Alguns fantasmas são reavivados nesse procedimento e aqui a exceção do branco em “A Lição da Poesia” acontece, já que o papel branco não é suficiente para que a criação se dê, ele é pinicado pelo lápis cuja escrita se perde, pela ideia fixa que perfura e pela rememoração de *PS* como situação superada, “(...) carvão da emoção extinta, carvão consumido nos sonhos.”, enfim, pela constante

cobrança por uma poesia que não vem.

No terceiro momento, o branco assume outra concepção em *OE*, a ideia d' "a luta branca" evitada entre o poeta e o papel se refere menos à ideia de criação ou do corriqueiro pacifismo e mais à percepção de que o poeta não está munido de armas de controle suficientes para a elaboração da poesia, uma rendição temporária para que a pedra se fortaleça. Sabendo disso e sabendo que esse combate é iminente, o poeta prefere esquivar-se dele. O poeta que se apercebeu orgânico, falível, mineral, dentro do "mundo administrado" e rodeado de naturezas mortas sombrias já cuidadas em *PS*. É nesse instante que um velho carrossel volta a rodar, o carrossel das vinte palavras e todo o *trauma* de sua circularidade, aqui, o que era angústia se transforma em lamentação do eu lírico mediante a sua inabilidade de controle.

As "veias de água salgada" são as mesmas "águas salgadas" em que as vinte palavras boiam, esse mar e sua natureza movediça é a força hidráulica que move o poeta em sua tarefa de composição, é o que o alimenta como o engenheiro que sustenta a máquina da poesia. Recobrá-las, as vinte palavras nunca ditas, mas cada vez mais ditas, de tanto que não ditas. Elas são as que ele melhor conhece e a parte das quais reage, as características atribuídas a elas também são mecânicas, palavras com evaporação e densidade, de funcionamento sabido. A certeza que o eu lírico tem é de que não é a iminência dessas palavras que vêm com ele desde *PS* que impede o brotamento da poesia, tampouco isso se deu por causa da inexistência do papel branco inicial, menos ainda por falta de labuta sua, esse porquê, ele não sabe.

Há também, em *OE*, os não declaradamente metapoéticos, mas que também predominantemente discorrem sobre a poesia na poesia, é o caso de "A Mesa".

A mesa

O jornal dobrado
sobre a mesa simples;
a toalha limpa,
a louça branca
e fresca como o pão.

A laranja verde:
tua paisagem sempre,

teu ar livre, sol
de tuas praias; clara

e fresca como o pão.

A faca que aparou
teu lápis gasto;
teu primeiro livro
cuja capa é branca

e fresca como o pão.

E o verso nascido
de tua manhã viva,
de teu sonho extinto, ainda leve, quente

e fresco como o pão.

Nesses versos, à frescura do pão concreto reiteradas associações – nem sempre concretas - são feitas, quando essa característica é acrescentada no rol de outros adjetivos. Assim como em “As Nuvens”, o descritivismo desse poema é um mecanismo de atribuição de vários sintagmas similares a uma só coisa, um rizoma linguístico, atribuindo a esse objeto força de expressão, em detrimento da volatilidade dos elementos do sonho que não eram captados, ou dificilmente captados, logo, impossíveis de serem descritos. O espaço da mesa com o jornal com a toalha e a louça, a laranja, a faca e o verso produzido são frescos como o pão. Isso quer dizer que há algo nesses elementos que o aproximam de tal forma que eles podem ser reduzidos à frescura de um pão. Assim, tudo se centra na frescura de um pão. Por conseguinte, a frescura se remeteria a mais de um significado: novo, ameno ou puro é a que nos ateremos. A disposição dos versos em quadras intercaladas por uma estrofe única formalmente dispõe o conteúdo do poema, elencando-os na quadra e acrescentando-os algo à parte na estrofe separada, algo que não é desassociado do seu todo, mas faz parte de seu ritmo. Na primeira quadra, a mesa é simples, o jornal ainda não foi lido, a toalha está limpa e a louça é branca. Todas as características atribuídas aos seus elementos remetem à fresquidão, a uma espécie de virgindade: a escrita inédita do jornal, a simplicidade dos costumes familiares na mesa, a limpeza e a brancura da toalha e da louça. E, na segunda quadra, uma laranja ainda verde, o ar livre e despoluído, o sol e as praias claras que se deslocam ao sintagma da fresquidão.

Já as duas quadras finais se associam à fresquidão do pão não tão mais tão obviamente como nos

versos iniciais: a faca que dá uma nova ponta ao lápis, o livro primeiro de capa branca, juntamente com os versos surgidos da inspiração do recém-sonho são frescos como o pão. Dessa ambientação solar, a manhã se associa aos demais elementos não corrompidos e maculados e circunscreve o primeiro momento de confecção da poesia, em que ela ainda nem teria passado pelo crivo da pedra, ainda fresca com um pão fresco a ser comido no café dessa manhã.

Ao passo que os metapoéticos em *PS* delimitavam os dois lugares de acontecimentos da poesia – a consciência e a inconsciência – a partir do olhar do eu lírico fronteiro ali instaurado, os metapoéticos de *OE* são mais pragmáticos, ou seja, uma vez definido o espaço de atuação do eu lírico, então poeta/engenheiro, as coisas ali disseminadas tratam do processo prático da conversão da imagem descontrolada à palavra crível, assim como das angústias por que passa o poeta nessa criação. A crescente da tomada de consciência de que nem todas as coisas se anexam ao tolhimento da pedra por parte do eu lírico já é uma máxima em *OE* e isso também aparece em seus metapoéticos. Observemos ainda que o movimento de embate necessário à confecção da poesia não desaparece de um livro para o outro, mas toma outras formas; antes a tensão crescia entre o sono e a vigília, agora entre a obsessão pela criação e todas as coisas que se destoem desse propósito.

A lua morta já não mexia mais.

*“When the garden flowers,
Baby, are dead yes
And your mind is so full of red”³⁶*

“Hoje está passando um filme de terror
Na sessão das dez, um filme de terror
Tenho os olhos muito atentos
E os ouvidos bem abertos
Quem sair de casa agora
Deixe os filhos com os vizinhos
Dentro da folia, um filme de terror
Dura um ano inteiro, o filme de terror
E na rua, um sacrifício

³⁶ “Quando o jardim florescer,
querido, tudo estará morto sim.
E sua mente estará toda ensanguentada.”

(Trecho da música *Somebody to Love* (1966), cantada pela banda norte-americana de rock psicodélico Jefferson Airplane) [tradução livre]. Sua performance é inusual, pois, é como se fosse cantada em segunda pessoa, criando uma dinâmica de afastamento e de desespero da música, somando a isso as repetições do refrão e suas variações.

No pescoço um crucifixo
 Quem ousar sair de casa
 Passe a tranca e feche o trinco
 No chão do cinema Império da Tijuca
 O cemitério do Caju
 Cemitério do Caju
 No cine Império da Tijuca
 O meu sangue jorra e borra de terror
 Com quem dança e ama agora o meu amor?
 Bruxas, medos e suspiros Dentes, pelos e vampiros
 Quem ousar deixar de lado (...)”³⁷

O espaço preenchido de *PS* a *OE* é um eclipse em movimento. A tendência de uma composição cada vez mais diurna, lunar e lúcida vai crescendo na medida em que as referências noturnas e góticas vão diminuindo. *OE* é o marcador poético de quando as coisas começam a ficar mais solares no *ethos* cabralino, embora não seja nele em que se abandonem fatalmente as dinâmicas obscuras de *Pedra de Sono*, tampouco em que se desgarre da plasticidade pictórica do surrealismo, ainda que em suas metodologias cubistas, N’*OE*, um esclarecimento conceitual é definido e delimitado, e seus poemas cuidarão dessa transição, todavia, ainda em *PS* a dinâmica noturna é insistentemente expressa morfossintaticamente, a fim de que a própria estrutura da inconsciência seja apresentada em paradoxo concomitante à consciência, pois, esse é o conceito mais central em que se entorna nosso Fio de Ariadne.

Se Antonio Candido cria “educação pela noite” a partir da “educação pela pedra”, faremos um movimento inverso em que “a educação pela noite” servirá aos poemas cabralinos. Essa é a tematização mais ou menos direta da morte; do suicídio; da lua imóvel; da nuvem escura; da natureza morta, das noites nebulosas ou de toda imagem embaçada que remeta à imprevisibilidade da inconsciência e à indecisão do eu lírico.

O próprio eu lírico desses dois primeiros livros, mais do primeiro do que do segundo, é fadado à imobilidade e à negação, ainda que essas palavras não surjam diretamente nos versos, mas suas atividades se restringem à espiação, à contemplação, às palavras não ditas, às coisas não consentidas por ele, e não multiplicadas por ele, a uma lua morta imóvel no céu. A ausência do

³⁷ Trecho da música *Filme De Terror* (1973), do cantor e compositor brasileiro Sérgio Sampaio.

“não” ou do “nunca” ou de “nenhuma” aqui pesa mais do que sua presença. Os versos multiplicados, mas não por ele, as distâncias inalteradas percorridas, o gesto da rememoração confusa, do abandono, da hesitação e da sensação de medo que são constantemente atribuídas à atividade do eu lírico reforça seu lugar de confusão e o modo como que essa perspectiva é diferencial para a poesia conseguida. Em *OE*, por exemplo, momento a partir do qual o eu lírico se declara engenheiro, as poesias são mais claras, pois, certa lucidez lhe é lançada aos olhos e esse soturno começa a se desanuviar.

Tiro de revólver, trovoadas, revoadas, um pássaro-trovão, peitos e asas que bateram, a noite que explode, gritos e palavras gritadas ao telefone, reservas formidáveis de dinamite. Esses são gatilhos pontuais de uma estética do sobressalto que está, de alguma maneira, dentro da perspectiva noturna predominante em *PS*. O susto com que o eu lírico recebe as imagens que lhe avultam da inconsciência é um susto de morte e demonstra a ainda imaturidade com o calhau, seu poder de se espantar com a imprevisibilidade daquelas coisas. A sensação que se tem é que um cochilo silencioso é reafirmadamente interrompido por uma pedrada no sono. Esse é o caso em que não é uma mesma palavra que se repete, um conceito que é disseminado em diferentes formas, diferentes palavras. E em todas elas, somos convidados a deixar nossos lugares-comuns de conforto por meio de um sobressalto e nos deslocarmos para um espaço de incômodo, de incompatibilidade, de desajeito. Em *PS*, todas essas palavras podem ser sintetizadas pelo sobressalto, mais uma vez todo recurso em favor de deslocamento do lugar costumeiro por parte do eu lírico, chamaremos de sobressalto, tudo aquilo que o desarticula da calma e acelera sua percepção é um sobressalto. Uma bomba, um trovão, um estrondo. Esses elementos foram espalhados no decorrer de *PS* como mecanismos de pedrada, de gatilho da vigília, como um código de emergência, de sobressalto. Espero, leitores, que tenham sensibilidade estética suficiente para perceberem que esse parágrafo incrivelmente prolixo não é desleixo, é claro.

Em *Educação pela noite e outros ensaios* (1989), Antonio Candido no ensaio “Educação pela Noite” analisa *Macário e Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, atenta também para a chamada “binomia” em *Lira dos vinte anos* (1853) que consiste na coexistência e choque dos contrários na obra, uma máxima da estética romântica que justificaria o empenho dos ultrarromânticos em realçar as desarmonias, em detrimento da normatização estética que até então regia os gêneros

literários.

Alcides Villaça (1996), mais do que lidar com os pontos de limite e de expansão da obra de João Cabral, quer saber qual é o *sentido* de seu projeto. Para ele: “Discernir no objeto de arte o que está nele determinado não é negar suas propriedades de expansão, bem pelo contrário: é compreendê-las em seu preciso triunfo. (VILLAÇA, 1996, p.110)” E, assim como Antonio Candido fala dos perigos da exacerbação romântica em Álvares de Azevedo, *PS* tem a mesma aura imatura daquele romântico. Com recepção adolescente e influência de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, do cubismo de Pablo Picasso e de estética surrealista; *PS* resulta de:

uma órbita nada acidental: são linhas de força da poesia da época e da arte moderna, já devidamente afirmadas e inspirando, sobretudo nos artistas mais jovens, um novo fôlego libertário. A resposta futura de Cabral será, como sabemos, ponderar essa liberdade, desconfiar de seu “fácil” e dotar sua linguagem de um programado controle; mas em *PS* o poeta engatinha, e o que a ele logo se impõe é a questão da identidade pessoal e da *persona* artística. (VILLAÇA, 1996, p. 112)

Conseqüentemente, o que viemos chamando de fio de Ariadne, ou o *leitmotiv* de Villaça será construído pelo: “(...) ’eu morto’ e seus corolários.” (VILLAÇA, 1996, p. 113), em que a referência à morte e ao suicídio é constante, assim como as imagens cristalizadas e mecanizadas, o tempo preso em ciclos e em palavras repetidas e a ausência que paradoxalmente é marcada pela presença exagerada da primeira pessoa poética. Espaços da “educação pela noite” são também os mais preferidos, os “jardins da minha ausência” que mais dão alicerce ao surrealismo noturno a partir da técnica da montagem-destruição do cubismo, em que tudo é amplamente convertido por uma estética mais soturna em “flores secas”, em “sol gelado”, em “lua morta”, em “frutas decapitadas”, em “águas paradas”, parecendo mesmo é uma coisa cênica, teatral.

Para Alcides Villaça, a *imaturidade* em *PS* é diretamente associada a um estado de negação completa que instrumentalizava a radicalidade dos jovens poetas estreantes da ocasião. João Cabral teria manifestado essa tendência exatamente no tom sombrio e subjetivo por que se caracterizaria sua obra, em que imagens fragmentadas e artificiosas decomporiam o mundo em uma impossibilidade tamanha de se resgatarem:

Desde o *gauchismo* baudelairiano, o olho realista nas ruas agitadas e o olho lírico na tradição altiva e milenar da poesia armam uma visão divergente, que pode dar em impasse – cabendo a cada poeta cunhar seu próprio modo de representar as incongruências. Exceção feita ao lirismo maior de Manuel Bandeira, nossa poesia moderna não conheceu afirmação da personalidade íntegra ou estabilizada: tem vivido, sobretudo nas perspectivas da multiplicação e do contraditório. Sem fugir à regra, João Cabral – o estreante – afronta a questão da identidade lírica comum peso máximo de recusa; mas, nas sucessivas declarações de ausência, o sujeito em primeira pessoa não faz mais do que atualizar o paradoxo e o impasse. Embora pequeno o livro e curtos os poemas, há uma saturação no tom sombrio da perspectiva para morte e no artifício de fragmentar o mundo em imagens desgarradas. Sem deixar de insinuar-se em vertente lírica, a poesia de Cabral nasce esgarçando a identidade subjetiva, com nuances que a distinguem da negatividade mórbida do Drummond de *Brejo das almas* (na qual se matem o primado da consciência sempre individual do *gauche* Carlos) ou das inquietações visionárias de Murilo Mendes (cujo pano de fundo estampa sinalização utópica e mística); trata-se, antes, de representar um rosto em sua plena impossibilidade. Sob pena de repetição desfibrada, o paradoxo e o impasse não podem continuar por muito tempo: a reincidência nas imagens de um “eu morto” daria a um segundo livro um tom de farsa. Enfim: *PS* busca promover o exorcismo da condição lírica sem meios reais de se furtar à expressão subjetiva. A morte anunciada encena-se antes como impacto declaratório, não lhe correspondendo uma equivalente força estilística. (VILLAÇA, 1996, p.114)

Assim, o livro de estreia de João Cabral *condenou* toda a sua trajetória ao exorcismo de qualquer sentimentalismo a que se fadaria sua continuação subjetiva. O que Villaça chamou de “salto calculado” consistiu exatamente na fuga desse caminho por outro em sua lírica, diferente do tom confessional ou piegas em que se estenderia a negativa e o sombrio de sua “perspectiva lunar” inicial, sua nova metodologia de pedra já é analisável em alguns poemas de *OE*, em que se promove a passagem para a poética manifesta e radical de *PC*.

Na mesma esteira, Lauro Escorel (1973) percebe que *PS* muito se deveu ao “eu adolescente” do poeta pernambucano e às amarras ao predomínio do pensamento pré-lógico, correspondente à sua fase de obsessão onírica. Para ele:

Paradoxos e hipérboles são, na verdade, as molas da criação poética cabralina, as quais asseguram à sua obra aquela ambiguidade metafórica e aquela tensão entre polos contrários de atração, que caracteriza a linguagem realmente vivificada e traumatizada pela força motriz da poesia. (ESCOREL, 1973, p.34)

Antonio Candido destaca em alguns momentos de *Macário* (1852) em que a dubiedade de significados que apontam a real estrutura profunda do drama, a partir da reversibilidade entre o que se sonhou e o que aconteceu de fato. Um terreno vacilante, em que não se sabe estar em um

ou em outro. Chamou ainda de “universo fantasmagórico” a forma como a ambientação em *Macário* (1852) é construída, quando ele desdobra o sonho na realidade em favor da manutenção geral da dubiedade da obra. Para o crítico, Satã propõe a Macário o que ele chama de “educação pela noite” – expressão que usa por conta da “educação pela pedra”, de João Cabral de Melo Neto que, por sua vez, remete à secura, à aridez e a linha nítida referindo-se ao ofício do poeta, suas normas de concisão e de lucidez máxima, com que fazemos o movimento de resgate inverso. Antonio Candido define:

A “educação pela noite”, que estou imaginando, partiria das conotações de mistério e treva, para chegar a um discurso aproximativo ou mesmo dilacerado, como convém ao derrame sentimental unido à liberação das potências recalçadas no inconsciente. Isto dito, podemos considerar o *Macário* e *A noite na taverna* dois modelos básicos da imaginação dramática e narrativa de Álvares de Azevedo. O primeiro, ilustrando uma certa visão da alma; o segundo, ilustrando uma certa visão do mundo — e ambos formando a representação do destino como fatalidade inexorável (...) (CANDIDO, 1989, p.45)

A exacerbação ou o aprofundamento inevitável nas negações absolutas teve também a atenção de Antonio Candido, no caso dos textos de Álvares de Azevedo, as obras repousariam:

(...) numa psicologia tempestuosa, enquanto a organização formal mistura (para usar conceitos dele) o ‘horível’ ao ‘sublime’ e ao ‘belo, doce e meigo’. A consequência foi que a corda esticou a ponto de rebentar nos escritos de nível inferior, onde o desejo de modular todos os sentimentos costeou o caos psicológico, enquanto o desejo de desrespeitar as normas estéticas tradicionais levou à desorganização do texto. Sob este aspecto, tais, escritos inferiores são interessantes para se verificar, pelos casos extremos, certas características da sua escrita. (CANDIDO, 1989, p.46)

Esse comportamento que é exclusivo da ordem do exagero romântico atribui um caráter ainda juvenil às produções do mal do século. A questão mais fundamental do romantismo não foi o nacionalismo ou o condoreirismo, mas a centralização do indivíduo e a superestimação de todas as sensações que partiam dele se convertendo em uma estética egocêntrica extremada e que muitas vezes extrapolou a possibilidade de excelência de suas obras. John Gledson (2003) comenta:

Como no caso de muitos poetas jovens de índole menos analítica, João Cabral utiliza uma linguagem herdada (se bem que escolhida) para seus próprios fins, elaborando seus pensamentos numa linguagem que ainda não é inteiramente a sua. Essa tradição não é predominantemente francesa (apesar de seu óbvio

interesse pelo surrealismo e por Valéry, e da epígrafe do livro, de Mallarmé), mas brasileira (...). O que distingue João Cabral é o seu interesse na verdadeira natureza dessa zona misteriosa e o seu desejo de defini-la ou isolá-la. (GLEDSON, 2003, p.161)

O autor trata do fato de que o reconhecimento do poeta pernambucano como um “calculista” e a renegação da subjetividade, do acaso e da inspiração como parte importante da tradição da poesia moderna que remonta a Edgar Allan Poe ou a Paul Valéry, duas influências precoces sobre João Cabral. Disso, há uma *má* interpretação da primeira coletânea do poeta que se deveu à identificação de um tom “romântico” e “imaturo”. Todavia, é preciso pensar *PS* como parte de um todo de sua trajetória. A sensação de uma atmosfera violenta e de frustração emocional remete a uma vaga expressão de *poésie maudite*, o que se vincula a certa conformidade a uma tradição poética (romântica) por mais extrema que seja sua forma. Com imagens que inconscientemente se alimentam de filmes de horror norte-americanos e muita fascinação por reinos ensombrecidos e ignotos do eu, tudo se volta a uma teoria convencionalmente romântica ou surrealista mesmo. (GLEDSON, 2003, p.162). No texto “A Traição Consequente ou a Poesia de Cabral (1968), na análise de *OE* comparando-o a *PS*, Luiz Costa Lima aponta:

(...) o choque de duas configurações poemáticas opostas: uma em que se fundamentava a feitura da *PS* e outra que, embora neste livro de estreia já pressentida, ainda não entrara em pleno funcionamento. À primeira chamaremos de configuração de tipo lunar, noturno, fundada na tradição simbolista, nutrida pelo surrealismo, embora desde já nem simbolista nem surrealista. À segunda chamaremos de tipo concreto-solar, através da qual será levado a cabo a reformulação da tradição mallarmaica, agora arrancada das névoas simbolistas. (COSTA LIMA, 1968, p.253)

Ao analisar o poema “As nuvens”, de *OE*, o crítico discorre sobre algumas características daquela produção que mais têm a ver com *PS* e sua perspectiva do tipo lunar, a partir de sua estruturação de estrofes com versos designativos do elemento “nuvem”, Costa Lima problematiza o poema em seu entendimento de mera narrativa ou descrição, mas antecipa que as coisas não são bem assim:

A linguagem denotativa e as imagens, seus *designata*, que nela se acrescentam, não se referem a uma realidade já constituída, as nuvens que existem no mundo lá de fora, anterior ao poema. A univocidade se realiza em relação à realidade que se vai forjando a cada linha e que, em vez de já estar dada, vai-se dando na proporção em que se vai criando. Ou seja, as nuvens do poema não *descrevem*, como tampouco *narrariam*, as nuvens lá de fora. São nuvens formadas não pela condensação do vapor, mas pela precipitação significativa das palavras.

(COSTA LIMA, 1968, p.254)

A perspectiva de criação do tipo lunar como algo que não se dá a partir da realidade vista do paradigma do “mundo administrado” faz com que a plasticidade e a imagética com que as relações estabelecidas no poema são construídas, a ordem da surrealidade ali adquirida e a difusão que é própria desse tipo de mecanismo estejam caracterizados justamente pela correlação pela diferença que se estabelece no próprio interior de cada imagem gerada. Isso se dá pela ambientação noturna concomitante ao dia; o movimento, a fluidez e a velocidade rizomática *versus* o estático, os olhos brancos, o deserto à deriva; as coisas da morte e as coisas da vida e com situações em que frequentemente ocorre a abstração de substantivos concretos ou em que eles já são abstratos mesmos, mas animados por algum mecanismo inesperado. Para Costa Lima, a coisa do tipo lunar é cheia de “sintagmas formados por dissonância de significados. Um movimento que não se dissolve; que é dinâmico enquanto plástica é a imagem, mas que é estático por efeito das dissonâncias penetradas nos sintagmas imagéticos.” (COSTA LIMA, 1968, p.255) e esse é o contrassenso que a segura.

Embora tenhamos falado dos poemas metalinguísticos sob outra perspectiva, eles também têm uma construção lunar específica e, geralmente, os sintagmas desse valor coincidem com a ambientação do espaço do sono e da inconsciência: a insistência da morte; do suicídio; do atentado; das densas noites; dos vultos na janela; dos afogamentos, das decapitações; das naturezas mortas; das nuvens chorosas; das vozes sem cabeça; do pássaro-trovão, por exemplo. O poema “Os olhos” reúne uma quantidade expressiva de vocábulos noturnos em um espaço reduzido de produção:

Os olhos
 Todos os olhos olharam:
 O fantasma no alto da escada,
 Os pesadelos, o guerreiro morto,
 A *girl* a força o amor.
Juntos os peitos bateram
E os olhos todos fugiram.

(Os olhos ainda estão muito lúcidos.)

“Olhos” são um sintagma frequente no *ethos* cabralino, mas sobre isso trataremos detidamente depois. O processo de expectação atribuído ao lírico não somente dá uma perspectiva cênica à

poesia, mas soturna, aterrorizante: o fantasma, os pesadelos, o guerreiro morto, a força, a fuga dos olhos. Isso somado aos olhos esbugalhados que olham fixamente, mas que são sobressaltados pelo bater dos peitos, compõem essa encenação. O lugar distanciado de contemplação do eu lírico ou o resguarda da infecção soturna, em que os elementos da inconsciência estrategicamente disseminados nos versos são inábeis para atingi-lo, ou ele é naturalmente protegido pela pedra que os tolheria em caso de contato.

Metonimicamente, os olhos são desvinculados de um corpo determinado, mas associados diretamente a sua ação de olhar, espionar é o cerne. O sobressalto que também ambienta a construção solar em “Os Olhos” e o modo como é disposto nos remete a algumas imagens importantes: “*juntos os peitos bateram/E os olhos todos fugiram. / (Os olhos ainda estão muito lúcidos.)*”. O que nos avulta, e isso se deve à recursividade plástica do surrealismo, é a imagem de uma revoada, de um batimento cardíaco que afugenta um conjunto de olhos, os disseminando. Mas, todo sobressalto desencadeia algo; toda tormenta resulta em uma calmaria, toda calmaria se corrompe em tormenta.

Em “Os Olhos”, a menção ao lugar da vigília, ainda que o sono predominasse, se dá depois do sobressalto. As utilizações dos parênteses em seus versos finais não somente incluem no todo do poema outra versificação à parte, um *apesar de*; mas interrompem um fluxo de pensamento, sem interromper a forma, quando a lucidez atribuída à consciência se encaixa e é atribuída aos então olhos desestruturados. “Os manequins” é outro poema em que o processo de associação de sintagmas naturalmente desarticulados contribui para a sensação lunar dos versos:

Os manequins
Os sonhos cobrem-se de pó.
Um último esforço de concentração
morre no meu peito de homem enforcado.
Tenho no meu quarto manequins corcundas
onde me reproduzo
e me contemplo em silêncio.

Esses manequins seriam apenas inusitados se não fosse a “enumeração caótica” que a eles entornam e se referem: sonhos cobertos de pó, homem enforcado, corcundas e o silêncio. A temporalidade em “Os Manequins” é diretamente proporcional ao acúmulo de poeira nos sonhos – embora os sonhos sejam imateriais - e é um poema cênico também, um *flashback*, um lugar de

crime. A desesperança das “negações absolutas” se culmina no “último esforço de concentração (que) /morre no meu peito de homem enforcado”. Todavia, é a imagem dos “manequins corcundas e empoeirados” a que se forma com mais imediatismo em nossa mente, pois, não conseguimos visualizar um sonho cheio de poeira, mas podemos transferi-la para a natureza mecânica, plástica, morta, estática e curvada dos manequins. Aqui, eles estão envergados e inábeis há muito tempo, desde um tempo indefinido, a medida da poeira. O lugar desses manequins decadentes é o lugar de expressão do eu lírico (“onde me reproduzo/ e me contemplo em silêncio.”), ou seja, se os manequins estão inoperantes, o eu lírico também está e, essa inoperância em *PS* se refere à sua incapacidade de criação, sua pedra desmotivada. O modo como que o eu lírico se atrela à cena do seu poema (se é que cabem esses termos) é o que nos permite a transferência natural às coisas então inanimadas a concretude de certos substantivos.

Jardim

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.

Podia-se ver o sopro

Que apagou o gramofone

E afagou a triste cabeça

Pendurada no jardim.

“Jardim” também é uma cena. Uma cena de morte. Os elementos que constroem a negatividade de sua construção lunar são poucos, mas são fulcrais: inferno, enforcado, triste cabeça/pendurada no jardim. A contraposição inicial é entre seu título e os seus versos, pois, embora a ideia de um jardim seja lúdica, solar, rizomática, orgânica e frutífera; a poesia é fúnebre, lunar e noturna. Nesse caso, a expectativa do eu lírico inclui sua interação com o corpo então morto por causa de uma série de jogos entre a pulsão de vida e a de morte nesses poemas.

Se fosse uma narrativa e tivéssemos que dispor em ordem crescente de acontecimentos, o “Jardim” ficaria assim: Do mesmo modo que o lírio nu foi bulido pelo inferno já esquecido, ao som da valsa que o gramofone deixava tocar no jardim, o enforcado se matou, exibindo-se para o eu lírico. A realidade do jardim é infernal e disseminadora, a força musical do gramofone aqui tem esse papel:

a reverberação do som enquanto alguém se mata é o que ambienta essa morte. Um gramofone é capaz de reproduzir sons através do uso de discos, assim, esse som é captado por meio do registro do movimento da agulha no disco. Para seu funcionamento, o gramofone deve ser ativado manualmente, através de uma manivela. Em “Jardim”, a vida está para o gramofone, assim como a morte está para o seu não funcionamento. A música é um vento que sopra e se espalha no mato e que desconcerta o lírio. De braços estendidos, o enforcado pende ao eu lírico: “aos gestos que o enforcado estendeu para mim” na mesma medida em que o som do gramofone é disseminado. Essas duas ações são concomitantes, há uma rendição.

A percepção soturna do eu lírico descreve não apenas a cena da morte por enforcamento no jardim, mas o modo como que a música apagou o sopro de vida que havia nele, ao passo que o embalou para a morte. Separar cabeça de corpo é outro procedimento metonímico que remete imediatamente à vida ceifada e, quando esse pedaço é inserido no jardim, ele se torna um nebuloso cenário dessa morte.

A luz de três sóis ilumina as três luas.

“Nunca presto atenção nas coisas, não sei para que diabo quero olhos.”³⁸

O poema “OE” de mesmo título do livro aparece lá em seus meados. Decerto, se ele inaugurasse o livro não seria apenas caso de redundância circular, mas despotencializaria a ideia de crescimento sobre o qual as coisas foram se movimentando. *OE* ainda tem seus vieses titubeantes de sono, ainda se crê na construção inabalável da poesia e o controle absoluto de todas as coisas que a entornam até o ponto em que isso é destruído, o livro não traz de imediato a prática da clarividência com que operaria o eu lírico em seus poemas-máquina e essa prática é muito bem anunciada no poema “OE”, há nele inicialmente resquícios de sonho e dos mecanismos do sono, mas agora trabalhados mecanicamente. A coisa toda do *ethos* cabralino não é a opção pela pedra ou pelo sono, mas o seu procedimento sobre essas coisas é que vai se encorpando e dando forma ao seu perfil. “OE” é dedicado a Antônio Bezerra Baltar, recifense que foi engenheiro, professor, político

³⁸ Trecho do livro *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos.

e urbanista. O professor escreveu alguns artigos sobre a arquitetura, urbanismo moderno e sobre o patrimônio histórico de Recife e exerceu forte influência sob o poeta e há também um poema-homenagem a ele:

O engenheiro
A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
OE sonha coisas claras:
Superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
O engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro).

A água, o vento, a claridade,
de um lado o rio, no alto as nuvens,
situavam na natureza o edifício
crescendo de suas forças simples.

As *obviedades* alcançadas na construção do poema “OE”, dentro do livro *OE* e com metáforas desse mesmo cerne não são displicentes. Assim como a proposta circular e redundante começada em *PS*, em que a dinâmica e a disposição de duas realidades mediadas por um eu lírico específico vinha sempre reafirmada, por palavras e conceitos repetidos, por palavras diferentes, mas conceitos ratificados; a constante insistência em atrelar as práticas de máquina às práticas da poesia faz com que *OE* seja mais um livro manifesto de um novo e assertivo procedimento de escrita e menos uma ode à toa à engenharia. Algumas outras estratégias nos levam sempre a esse caminho: a epígrafe de Le Corbusier, que funcionou como os versos de Mallarmé em *PS* e as dedicatórias a engenheiros consagrados antes de alguns poemas, por exemplo. Logo, até as *obviedades* são pensadas no *ethos* cabralino.

O poema “OE” é uma quadra sem rima. A notoriedade das quadras é sua capacidade sintética, cujo conteúdo resumido é transferido às caracterizações e atividades de um engenheiro. Dito de outro modo, a forma estrófica escolhida diz em palavras reduzidas tudo o que pode ser dito sobre OE.

Dessa maneira, a forma em si é um marcador espaço-temporal, pouco espaço e pouco tempo para se dizer tudo e ainda alcançar a metáfora pretendida, ou seja, todas as vinculações pretendidas entre OE e o poeta, a engenharia e a poesia.

A referência ao mundo do sono é deslocada de seu desordenamento habitual, de modo que o eu lírico/poeta/engenheiro ainda lança mão da recursividade da inconsciência, todavia, ele as controla, as organiza, “OE sonha coisas claras”. A estética solar é diretamente afirmada nesses versos, o sonho com as coisas claras é inversamente proporcional à perspectiva noturna e das disposições confusas das imagens surrealistas no papel, por ora, a luz mecânica, o sol orgânico e o ar mineral são a ambientação desse novo eu lírico e seu sonho só pode ser acometido por uma superfície em que se pisa, um tênis prático, pois se calça e um copo de água também prático, pois se bebe. Assim como, ele passa a ser orientado pelas medidas do mundo administrado: lápis, esquadros, papel, desenho, projeto, números. O sentido de justiça para OE é o de disponibilidade de máquinas que sirvam às pessoas sem distinção, e a que todos tenham acesso. A produção de coisas em favor da facilitação, manutenção e criação de atividades servientes ao consumo humano é o que equaliza a condição do ser humano no mundo, os justifica – e esse deve ser o mesmo caso da poesia, uma máxima, há muito já antevista.

Na última estrofe, o edifício é situado no cerne da natureza, o mecânico dentro do orgânico: “A água, o vento, a claridade, /de um lado o rio, no alto as nuvens, /situavam na natureza o edifício/crescendo de suas forças simples.” O que enfatiza sua disposição vertical em meio à organização horizontal, o olhar distanciado de cima para baixo ou de fora para dentro, e já ilustra menos a concomitância latente de *PS* e mais a deflagração da escolha do segundo livro.

A composição da obra engenheira que, aprioristicamente, é metálica, cheia de vigas e concreta, como algo orgânico, só é possível quando associado um elemento de vida àquela estrutura. A terceira estrofe: “(Em certas tardes nós subíamos/ao edifício. A cidade diária, /como um jornal que todos liam, /ganhava um pulmão de cimento e vidro).” conta com o artifício dos parênteses embutido, isso quer dizer que à parte aos versos outra história vem sendo contada, precisa ser contada, sem que necessariamente o ritmo do verso original seja corrompido, mas atrelado ao paralelismo dos versos em parênteses. Nesse caso, os parênteses trazem à atemporalidade e a

neutralidade da poesia em segunda pessoa e no presente do indicativo, a temporalidade e pessoalidade da terceira pessoa no pretérito imperfeito, alcançando na disposição morfossintática a intenção do conteúdo.

O edifício alto foi escalado pela vida, só se ergueu porque nele houve intervenção de vida, pessoas o construíram e, cotidianamente, ele também é reavivado pela circulação de vidas ali. É do alto desse prédio que ele ganha olhos observadores da cidade também viva. A organicidade atribuída ao metal e ao concreto é da ordem humana, o prédio só é orgânico, se serviente ao homem. O movimento urbano como um jornal lido é outra maneira de dar movimento à disposição de *OE*, enquanto o edifício está fincado, alicerçado, parado, a cidade em si tem uma dinâmica de formigueiro que também é o que a torna viva; lê-la é conhecer suas histórias a partir das pessoas que vêm e que vão ininterruptamente sob os olhos do edifício. O pulmão de cimento e de vidro é a grande metáfora do organismo em que se torna o então amontoado de concreto.

São gestos brancos de cantora muda, a medicina é branca, os dias e a luz dos sóis também. A manhã é viva, logo, branca. O gesso, o mármore, a louça, a camisa, a página e a luta são brancas. A primavera está além da janela e o verão na mesa. O raio de sol arde, o sol na pele, o banho de sol, o sol livre no ar livre. E a estética solar se repete na brancura de suas incursões e na luminosidade de que não conseguimos nos desvincular ao pensarmos *OE*. A insistência com que esses elementos nos são apresentados no decorrer dos poemas realmente deixa a impressão de que o poema amanhece, tendendo ao dia absoluto. Le Corbusier escreveu, em 1922, para uma resenha do *Salon d'Automne*, que é uma exposição de arte realizada anualmente em Paris, desde 1903: “Se a casa é inteiramente branca, o desenho das coisas ressalta, sem qualquer possível transgressão, os volumes aparecem claramente, cor é explícita.”, o que reafirma a utilidade dessa estética da brancura em *OE*.

De alguma maneira, vamos nos desacoplando da carapaça noturna e mais onírica de *PS* no continuísmo dos poemas de *OE*, embora eu ainda encontre o surrealismo manipulado de outrora. Mas, há algo grande na trajetória de poesia do *ethos* cabralino que se inicia nesse livro e tem seu ápice em *PC*: o dar a saber que o processo não é tão fluido assim, não se trata apenas de tornar orgânico o que não é ou de arrancar do disforme a forma, às vezes, a poesia não vem, a iminência

do acaso no deserto. Mas essas são cenas de um próximo capítulo, literalmente, leitores.

O desbotamento gradual do preto no branco com intuito de tornar cada vez mais claras as estratégias de confecção poética, bem como de desobstruir a relação entre o criador e a criatura, não é tão descomplicado assim. “A Lição de Poesia” tratou disso. A brancura de *OE*, além de marcá-lo na vigília, diferencia-se significativamente da brancura em *PS*, ainda que os mesmos vocábulos tenham sido utilizados. O branco é poucas vezes usado em *PS*, mas quando o é, há um “senão”, uma inoperância. O branco e seus corolários em *OE* remetem mais ao marco zero em que tudo estaria potencialmente apto a acontecer, em que toda poesia pode ser criada, é lugar de fertilidade lúcida, em que a recursividade disponível é reduzida à instância da letra no papel. Já em *PS*, o branco é espaço da estagnação, um ponto a que se chega em que a execução da poesia é tão fatalmente prejudicada que não se cria mais a partir dali. A dinâmica do branco, assim é a mesma “morte de neve” de “O Poeta”, em que essas expressões se voltam para o sentido de palavra não alcançada, a página em branco mesmo, a inabilidade do criador. Nesse caso, se não fossem as nuvens de pássaros que, embora sejam mais da ordem da inconsciência, da deriva e da nebulosidade, são brancas e, portanto, acendem, iluminam esclarecem a noite que até então era penumbra sob as ideias do poeta, trazendo a seu trabalho, a capacidade de elaboração da forma, a viabilidade do poema “O Poeta”.

Vou apanhar os peixes da lua para a fome das amadas.

*“Since I've come home
Well, my body's been a mess
And I miss your ginger hair
And the way you like to dress*

*Oh, won't you come on over?
Stop making a fool out of me
Why don't you come on over, Valerie?”*³⁹

³⁹ Desde que eu voltei para casa
Bem, meu corpo está uma bagunça
E eu sinto falta do seu cabelo ruivo
E do jeito como você se veste.

Isso não vai acabar?

Pare de me fazer de trouxa?

Por que você não aparece, Valerie?

(Tradução livre do trecho da música *Valerie* (2007), gravada pela falecida cantora britânica Amy Winehouse.).

São os espaços líquidos e volantes que alicerçam o Grande Poema por ora. Isso se dá não somente pela inicial predominância da inconsciência e do sono nesses poemas, mas pelos corolários que o disseminam. Ou seja, a volatilidade da água e do ar que se contrapõe à fixidez da pedra mineral se refere ao embate entre o eu lírico da borda em sua tarefa de criação de poesia na consciência; o modo como que as imagens lhe avultam é visceral, assim como sua tarefa de tolhê-las em favor de que elas caibam no espaço de significação do texto. Em *OE*, embora o eu lírico já tenda às dinâmicas da vigília, as inexactidões das imagens da inconsciência não deixam de existir, pois, ele não deixou de lidar com elas, mas lida de uma maneira mais assertiva, distanciada, solar e lúcida, em que essas possibilidades são convertidas em objetivos para sua manipulação, para a manipulação da pedra.

Rios, peixes, vozes líquidas, ilhas, acontecimentos de água, marés de águas paradas, pensamentos que se afogam, poços, águas salgadas, evaporações, navios, barcos e fontes remetem ao espaço líquido em *PS*. Em *OE*, alguns deles se repetem além do que já se repetem em *PS*, mas há inéditos: maresias, rios fluindo, olho pintado escorrendo imóvel, copo de água, lagos, móveis que suam, as águas que dissolvem os líquidos da vida, a cusparada, as mãos lavadas.

Já o espaço volante é referenciado em *PS* pelo vento nos cabelos, o ar sem aves, a lua, pensamentos e vultos que voam, trovoadas, o céu, o sol, jornais lançados pela janela, as nuvens, telefone com asas, avião, pássaro-trovão, o fantasma no alto da escada, ombros nus, um sopro, um sopro que apaga o gramofone, o gramofone espalhando no jardim à valsa, hélices, balões, asas que feriam de morte, estrela, chuva de inverno, palavras sopradas pra fora do poema, levitações, ventos que correm nos ombros, eclipses, torres e astros. Em *OE*, acrescentam-se: três sóis, três luas, países de vento, três eclipses, janela aberta sobre, pássaro, pombos, mulher como se voasse, ave que voa, o véu voando, informe nuvem, fumaças, calores, evaporações, fruta alta num galho, planador. Algumas vezes ainda, esses espaços compartilham uma mesma disposição morfossintática: “como sangue e sopro/pode brotar de germes mortos?”; “são estátuas em voo/à beira de um mar.” ou “vou apanhar os peixes da lua/ para a fome das amadas.”

Essa canção foi escrita pela banda inglesa The Zutons e se refere a uma namorada perdida ou morta.

Esses espaços não somente contemplam toda a ambientação do Grande Poema, mas fazem parte de uma contextualização maior quando, por exemplo, corroboram a ideia rizomática que há nos dois livros. De *PS* a *OE*, a mesma perspectiva eclipsal que há em seu sentido, estende-se ao modo como que esses espaços aparecem. A volatilidade que é própria dessas ambientações também vai diminuindo com o passar dos poemas e da incursão cada vez mais incisiva do eu lírico no lado da vigília. Paulatinamente, a imprevisibilidade rizomática das imagens da inconsciência mais comum em *PS* vai dando lugar a um rizoma mais comedido, mais relacional em *OE*, assim como, os espaços líquido e volante ou adquirem uma nova sintaxe em sua aparição, em que mais se referem a objetos da pedra e menos a seus próprios objetos do sono; ou são constantemente suplantados pela ideia mesma de pedra: o prédio fincado, o alicerce mecânico, o sonho com coisas claras, o “pesado sólido/que ao fluido vence,/que sempre ao fundo/das coisas desce.”

Essa supressão gradativa da primazia dos elementos do sono pelos de pedra é acrescentada pela maior ocorrência de sintagmas de sentido mecânico, forjado. A identificação do eu lírico como um *ethos* de dicção seca e procedimento mineral é acompanhado pela expansão de figuras formais arquetípicas que também se destacam em suas especificidades, identificam-se. Assim, as imagens que mais remetem às coisas artificialmente construídas dão vazão à intervenção do eu lírico para a elaboração poética, sua tarefa de forja.

O concreto e o cimento que alicerçam a obra engenheira têm seus correlatos em *OE* com essa mesma ambientação de fixidez, solidez, segura, de pedra: estátuas, mesa, cimento, arquivos, medicina, gavetas, régua, bola de tênis, bola de futebol, planador, querosene, esquadro, arquitetura, edifício, gesso, mármore, louça, muro, superfícies, tênis, um copo de água, lápis, trem, livro, palavras cruzadas, guarda-chuva, toalha, fábrica, motociclo, gato, cachorro, máquinas, móveis, aguardente. Todas essas imagens cabem à medida do “mundo administrado”, o que não acontece com os elementos do sono mais frequentemente em *PS*.

As personagens formais de *OE* que ambientam seu espaço-tempo também pendem mais à vigília, à formalidade da vigília: cantora, bailarina, a mulher e os pombos, *OE*, um funcionário, o homem cardíaco, atleta, desenhista, professor, os primos, bacharéis anuais, pintor, inventor. Assim como

essas figuras remetem a um conjunto de sintagmas específicos que as caracterizam, o eu lírico de *OE* aderiu sua grande significação: lúcido, solar, com dicção escassa e mineral.

Esse artifício das coisas mecânicas em *OE* é persistente na imagem da borracha. Não há borracha em *PS*. As luas de borracha pintadas de branco e preto, a diária e lenta borracha mastigada, a bailarina feita de borracha e pássaro e os sapatos de borracha são coisas de *OE*. A borracha é um polímero que tanto pode ser natural como artificial. A natural é proveniente do látex produzido em muitas espécies vegetais dos trópicos, como é o caso da seringueira. Assim, a borracha é algo mecânico que é extraído de uma força orgânica e que mantém suas propriedades de uso desde que passa pelo processo também mecânico de vulcanização, que consiste na adição controlada de enxofre em sua composição. Com isso, ela permanece elástica e com pouca deformação, servindo ao consumo humano de diversas formas.

Hoje mais comumente a borracha é feita do petróleo e é predominantemente sintética, a fim de se diminuir o desmatamento das árvores de onde vêm. A borracha escolar, aquela mesma usada pelos arquitetos e engenheiros em seus projetos tem sempre a função de apagar traços escritos a lápis. Na sua composição, a borracha tem elementos que conseguem romper as moléculas de adesão entre o grafite e a folha em branco, apagando esses escritos e ela só sai novamente limpa desse processo, pois, sua composição é a prova dos resquícios do grafite, o que impossibilita que ele se impregne como o fez na folha.

Em *OE*, a borracha é um sintagma que não apenas incorpora o espaço essencialmente mecânico a que se encaminha o Grande Poema; mas tem outras significações: também reafirma a intervenção orgânica no não orgânico para que a produção se dê, ou seja, para que as imagens insólitas sejam devidamente convertidas em consciência na letra, a atividade do eu lírico deve ser colocada em movimento. No caso do poema “A Bailarina”, por exemplo, essa vinculação é literal, a borracha é sua composição carnal, é parte de sua elasticidade e de seu contorcionismo que a permitem ativa na condição de bailarina, seu corpo-pássaro-emborrachado tanto depende dessa caracterização, que sua maleabilidade a leva ao voo. Em “O Funcionário”, a borracha se contrapõe à tinta e ao lápis, mas também só é possível se interceptada pela ação do eu lírico. A borracha apaga seu texto e retorna a criação ao marco inicial em que as palavras da consciência ainda não estavam prontas

para se expressarem. Escrever e apagar várias vezes é um processo exaustivo, em que a borracha também está presente e corrobora a angústia do criador e sua insatisfação com a criação que, por alguma razão, lhe é insuficiente. Lampejos perdidos, construções esquecidas na passagem do sono à vigília, memórias nubladas, todos passam pela teoria geral do apagamento, por uma borracha mental que embranquece as ideias. Quando a borracha torna invisível o que foi escrito pela tinta ou pelo lápis, ela enfrenta todo um procedimento de confecção, nesse caso, a confecção da poesia, uma peleja.

O funcionário

No papel de serviço
 escrevo teu nome
 (estranho à sala
 como qualquer flor)
 mas a borracha
 vem e apaga.

Apaga as letras
 o carvão do lápis,
 não o nome,
 vivo animal,
 planta viva
 a arfar no cimento.

O macio monstro
 Impõe enfim o vazio
 à página branca;
 calma à mesa
 sono ao lápis,
 aos arquivos, poeira;
 fome à boca negra
 das gavetas, sede
 ao mata-borrão;
 a mim, a prosa
 procurada, o conforto
 da poesia ida.

Ao lidar com os processos da poesia na poesia, “O Funcionário” é metapoético, embora não o seja declaradamente. Associando os conceitos, porém, o funcionário é o poeta, seu expediente é a poesia. Enfim, o cerne desse poema é falar das coisas práticas e determinar até que ponto elas interferem nas coisas subjetivas. “O Funcionário” é sobre a borracha, o papel e o lápis, mas também é sobre o processo laborioso de criação de poesia, a escolha de suas palavras, a disposição

meticulosa de seus versos; diferente disso, o apagamento acontece. A borracha mecânica apaga a caligrafia do grafite, mas não apaga a ideia, o nome escrito, que não orna com a sala, ela não chega até lá: “Apaga as letras/o carvão do lápis, /não o nome, /vivo animal, /planta viva/a arfar no cimento.” As significações e o processo orgânico de vida de que toda ideia vem imbuída é imune à borracha plástica e é extrapola as curvas de sua grafia.

A potência da borracha mecânica de “O Funcionário” reside exatamente na força semântica e destrutiva que a imagem carrega. Ela se refere não somente às palavras escritas que foram dispensadas, mas as que nunca foram escritas, devido a um processo de apagamento inicial: o mesmo que comeu memórias, suprimiu elementos do sono em vigília ou fez com que conceitos complexos simplesmente escapulisses ao controle de OE. Todas as vezes que algo do tipo acontece, um clima de esvaziamento, de não criação se anexa à folha branca, predominantemente, associada ao brotamento de ideias. Com isso, a calma, o sono, a poeira, a fome, a sede, a busca e o conformismo são adjetivos de morte atrelados aos seus substantivos então concretos na ausência de poesia. Quando a borracha é monstruosa, a mesa, o lápis, os arquivos, as gavetas, o mata-borrão e o poeta estão destituídos de movimento, eles não acontecem. Esse poema é sobre uma morte de causa desconhecida.

Às vezes, a borracha também é uma força mecânica morta, em que a artificialidade, seu caráter de coisa produzida a prejudica. A borracha que adveio de algo inicialmente vegetal, orgânico, vivo sob a intervenção mecânica, ela poderá ser transcrita também como um tipo de natureza morta, em que há sopro de vida, mas composição morta de que resultam sapatos de borracha e luas de borracha pintadas de branco e preto, por exemplo. Sem contar que a borracha funciona também como um dos marcadores de tempo em *OE*, na figura lenta e diária da borracha mastigada, um mascar de chicletes no final de “A Bailarina”.

E as vinte palavras recolhidas nas águas salgadas do poeta e de que se servirá o poeta em sua máquina útil.

“As coisas me ampliaram para menos.”⁴⁰

⁴⁰ Verso de Manoel de Barros, em *O Livro das Ignorâncias* (1994).

Flores, cavalos, peixes, mares, olhos, cabelos, nuvens, guerras, automóveis, bombas, cidades, jardins, frutas, jornais, neves, pássaros, aviões, relógios, fantasmas, sinos, bicicletas, anjos, barcos, chapéus, chuvas, sóis, reis, praias, espelhos, laranjas e seus corolários: são esses os vocábulos repetidos à exaustão em *PS*. Em *OE*, ainda há muitas nuvens, flores, cabelos, olhos, pássaros, barcos, laranjas, sóis, mas há também morte, lua, borracha, minerais, tinta, véus, jornais, estátuas, fantasmas e praias.

Gramaticalmente, a repetição de palavras vai de encontro à normatização da escrita e é um vício de linguagem se desnecessária ou por prolixidade do escritor. Assim como, a ocorrência exagerada de conceitos, ainda que não disseminados nos mesmos sintagmas torna a leitura prolixa e morosa. Esses desvios são naturalmente inadmissíveis à escrita gramatical, mas como esse não é o nosso caso, é só um contra-argumento, leitores. Salva-se então essa literatura, em que há um propósito para sua execução. O Grande Poema é um projeto do *ethos* cabralino de se dizer cada vez mais em menos palavras. No decorrer desses poemas, os versos vão ficando mais curtos e assertivos, bem como a preferência pelas estruturas estróficas mais resumidas se torna mais evidente. Há vinte palavras que teriam sido as mesmas em todo o Grande Poema e a finalidade seria chegar a um texto que só contemplasse essas palavras. A chamada “secura da dicção” se restringe à escassez dessas palavras e não a sua multiplicidade semântica e nem às várias possibilidades de se disporem morfossintaticamente nos versos.

Muitas vezes, os poemas apresentam outros desvios gramaticais além da repetição exacerbada e proposital, como é o caso de ausência de virgulação ou excesso de parênteses, mas que também são propositais e fundamentadas. *PS*, por exemplo, contém poemas que lidam preferencialmente com o embate entre o eu lírico e duas realidades simultâneas e para que a visceralidade como que certas imagens chegam a ele seja devidamente veiculada no texto, não se trata apenas de que os sintagmas adequados sejam bem escolhidos, mas que o modo como que eles se relacionam dentro da frase seja também visceral, nesse caso, a ausência de uma vírgula é a maneira gráfica de vincular os objetos tão diretamente, que não há pausa, não há respiração: “Nuvens porém brancas de pássaros” e “Houve porém outro alguém.” se ausenta da vírgula que seria necessária para mostrar a relação adversativa entre as duas sentenças, mas que sem esse traço as associa tão intimamente

que essa oposição é combativa, intensa, mas convergente. Em *OE*, a perspectiva solar e lúcida é cada vez mais predominante, de modo que, até essas inserções inusitadas têm uma resultante diferente de *PS*. A enumeração de coisas ainda ocorre no segundo livro, todavia, ela não se dá tão mais caoticamente, há uma disposição menos passional. A plasticidade surrealista ainda pode ser vislumbrada em suas imagens, mas nossa capacidade de percebermos composições insólitas é recorrentemente reduzida a vincularmos essas figuras todas, geralmente, a um só referente, como acontece no poema “As nuvens”. Para tanto, os poemas de *OE* recorrem mais à virgulação e aos dois-pontos, sinais próprios da descrição.

Quando alguma informação é inserida na estrutura estrófica padrão, isso é feito entre – parênteses nos dois livros, ainda que inusuais. O intuito é o mesmo para os dois: a não quebra ou truncamento do próprio ritmo rizomático da poesia, sua não corrupção. Todavia, ao passo que em *PS*, esse recurso acrescenta um viés apartado a determinado elemento da poesia, sendo facilmente desassociado dele: “(Os olhos ainda estão muito lúcidos.)”; “E do retrato nasciam duas flores/ (dois olhos dos seios dois clarinetes)”; “(deste só a cabeça/E o número da casa)”; “(rosas nas mãos que eu não via,/olhos, braços, boca, seios)”; “(Tais gritos ao telefone não perturbavam o silêncio.)” e “(as amadas demoradas)”, por exemplo. Em *OE*, o texto entre-parênteses é imediatamente atrelado ao ritmo do poema, ele se torna parte dele, outro elemento dessa enumeração:

“(O frio olhar
volta pela janela
ao cimento frio
do quarto e da alma:

calma perfeita,
pura inércia, onde jamais penetrará
o rumor

da oculta fábrica
que cria as coisas,
do oculto impulso
que explode em coisas

como na frágil folha
daquele jardim.)”

“(Em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,

ganhava um pulmão de cimento e vidro).”

“(do frio que separa
como os nomes).”

O uso da repetição, tanto conceitual como vocabular, se circunscreve em um procedimento mais abrangente do Grande Poema, e se refere à proposta cíclica e persistente de alguns pressupostos nessas poesias, cuja manifestação não é somente conceitual, mas está na linguagem, na disposição morfossintática e na própria estrutura visual dos poemas, o modo como que os versos e as estrofes estão construídos. Soma-se a isso, a especificidade dos marcadores adverbiais e pronominais e à disposição modo-temporal dos verbos, a repetição se dá ou literalmente, quando de fato as palavras são mais de uma vez citadas ao longo do minimalismo do poema, ou quando a elas são remetidas, em palavras afins, corolárias, sejam elas de rápida associação à inicial, sejam elas enviesadamente ligadas por um gatilho qualquer que acione o mecanismo metafórico e metonímico de interpretação por parte de quem lê.

A biblioteca de babel dispõe seu Grande Poema de tal maneira que grupos de textos podem ser separados conforme seus cernes específicos. Por exemplo, em *PS*, o conceito central é sobre um eu lírico indeciso em conflito com duas realidades simultâneas e em favor da elaboração do poema, já em *OE*, há um eu lírico pendente à vigília e que privilegia a lucidez da criação na consciência e cada vez menos lida visceralmente com as imagens do sono. Nos dois casos, o eu lírico se circunscreve descriteriosamente no corpo da poesia: ora está fora dela apenas contemplando; ora está nela, mas ainda contemplativo; ora está fora dela, mas interativo e ora está dentro dela e está combativo, é parte da tela. Nos dois casos, ainda, a discussão sempre recai na poesia pela poesia. Em *PS*, poderíamos dividir seus poemas entre aqueles em que a inconsciência é predominante, aqueles em que o calhau se destaca e aqueles que já resultam na apreciação dessa briga; embora, em todos seus três elementos centrais apareçam. Já em *OE*, a constância com que os elementos da vigília vão se destacando em detrimento do sono é a sua medida.

Repetir é afirmar que certas imagens voltam insistentemente à tona no decorrer de sua confecção, disseminando-as. Esses sintagmas, portanto, tornam-se atemporais e não espaciais, extrapolando a verdade do poema. A maneira como que esses termos retornam ao corpo da poesia é que os diferem, sua reanimação é sempre por um novo gatilho, de modo que ele ou retome a mesma ideia

de outrora, mas em um contexto diferente, ou acrescente uma nova camada à ideia anterior, continuando-a. O Grande Poema permite que esses conceitos extrapolem a própria unidade física entre os livros. Assim, *OE* é um gatilho para *PC* e “A Poesia Andando” de *PS* antecede *OCSP*, por exemplo.

Excetuando o efeito plástico imagético surrealista em que a técnica de construção cubista interveio, a circularidade sob a qual os poemas do Grande Poema residem é a mais essencial. A escolha as palavras que comporão essa circularidade, assim, é um procedimento emblemático do *ethos* cabralino. As vinte palavras frequentes não apenas devem ser suficientemente preenchidas de significação que as ponha em movimento nas poesias, mas devem estar de tal modo alinhadas aos recursos de circularidade como um todo que a “história” a ser contada no Grande Poema possa ser contemplada em suas repetições, rupturas, continuísmos como se estivessem realmente dispostos em um mesmo plano, independentemente de serem poemas dentro de um livro ou vários livros de um mesmo *ethos*.

Estruturalmente, os versos e as estrofes obedecem à mesma impositação atribuída ao poema. Logo, se há quadras breves, o cerne é minimalista; se há mais de uma estrofe, cada uma delas contém uma perspectiva; se o poema é uma só estrofe longa, o continuísmo e a sensação rizomática do poema são mais latentes; se há um verso separado de todo o poema, sua visão é apartada, mas não desvinculada do todo. O ritmo com o qual o eu lírico se distancia e se aproxima de seus objetos, bem como o nível de afecção acontecida nessa relação também dá a dinâmica desses versos, pois a marcação espaçotemporal do texto se estende à sua manifestação visual.

Tempos e espaços fugidios predominam em *PS*. Assim, a quantidade de marcadores que corroboram essa indefinição inclusive se manifesta nos pronomes, nas formas verbais e nos advérbios, então inábeis à leitura do “mundo administrado”, já em *OE* isso acontece cada vez menos vezes, há mais artigos definidos, tempos verbais concluídos e pronomes e advérbios que, em vez de se indagarem, ou questionam a identidade do outro, ou definem seus lugares de atuação, como acontece no poema “A viagem”; por exemplo.

A frequência do gerúndio, todavia, é abundante nos dois livros. O gerúndio é uma forma nominal

que, ao mesmo tempo em que perde algumas de suas características de verbo – de ação, ganha alguma característica de nome – substantivo, adjetivo ou advérbio (coisa); indicando uma ação que é contínua, que está em andamento, logo, não finalizada e que, sempre que lida, é realizada no tempo presente. Isso acontece, pois, sua significação dentro do Grande Poema é mesmo de circularidade e de repetição que desloca qualquer rigidez paradoxal que poderíamos prever nas associações entre a pedra e do sono, entre OE e o poeta.

Morfossintaticamente, há mais recursividade que reafirme o *modus* “enumeração caótica” de construção de texto em *PS*: pela ausência de mecanismos linguísticos de comparação, das conjunções e da pontuação entre os termos de objetividade direta e indireta, de complementação ou de subordinação, confirmando o jeito como que os conceitos estão tão intensamente relacionados, que sujeitos e sujeitos, sujeitos e objetos e objetos e objetos são tão transitivos que muitas vezes nem há necessidade de conectivos que os segurem. Em outros casos, a frequência do relativo “que” não só retoma a ideia inicial de uma oração em outra, reduzindo-a, como também o que dispensa de vez a virgulação ou conexão expressa, uma vez que a enumeração de coisas propostas é suficientemente fluida. Já em *OE*, o procedimento descritivo que elenca versões diferentes para um mesmo referente, em favor de uma linguagem cada vez mais lúcida e menos confusa, se permite pela marcação por dois-pontos e das vírgulas, bem como pela ocorrência mais frequente de adjetivação aos substantivos, assim como o uso dos predicados são predominantemente nominais, já que os verbos de ligação são utilizados em favor da evidência do que caracteriza o sujeito, seu predicativo do sujeito.

Essas ocorrências direcionam o *ethos* cabralino cada vez mais a dicção seca, à “poesia do menos”, de Secchin, de que parte da presença massiva de um eu lírico profundamente vinculado ao objeto evocado, não havendo mediação, mas uma relação direta e fundida. Se fosse uma narrativa, a primeira pessoa do singular seria a forma discursiva mais predominante em *PS*, seja pela elaboração de eu lírico espectador da realidade onírica, seja como eu lírico imerso e associado às imagens daquela realidade. Assim, o modo como se dão as relações entre o eu lírico e seus objetos – em que às vezes ele mesmo se torna um objeto, mediante a quantidade de verbos reflexivos e pronominais e pronomes possessivos – é compatível com a própria intenção dos mundos sobrepostos e da caracterização limítrofe do eu lírico que se confunde com o processo de criação

poética em si. Esse oximoro que permite ao sujeito fundir-se ao objeto contemplativa e passivamente ao mesmo tempo em que a fusão pode ser violenta e integrada, quando o toma para si é o que o crítico chama de rejeição à efusão, através da qual é possível conceber o onírico/inconsciente na consciência sem que necessariamente ele seja espetacularizado ou que anule o “mundo administrado”, com isso, “o poeta compactua com o onírico sem necessariamente celebrá-lo”. Já em *OE*, o eclipse que se antecipa inicia uma etapa em que a lucidez da linguagem desatrela o eu de seus objetos na poesia e esse distanciamento é marcado pela escrita mais descritiva, assertiva, afastada e comedida do *ethos*. O fato, por exemplo, da discursividade direta e indireta livre serem cada vez menos frequentes no segundo livro já atribuem a objetividade buscada nesse projeto.

O estudo, o trabalho, o relógio na torre

“Mas no tempo não havia horas.”⁴¹

“O tempo curará tudo, mas e se o tempo for a doença?”⁴²

A temporalidade do Grande Poema é marcada por mecanismos diferentes, mas todos convergem para a viabilidade do discurso a cada hora ali construído. Na leitura eclipsal, por exemplo, em que se alicerçam *PS* e *OE*, os marcadores temporais, além de serem diretamente vinculados aos seus tempos verbais que, ou estão no tempo presente, ou estão no passado ou no futuro com valor de presente; apresentam-se constantemente no modo gerúndio, auxiliando em sua mobilidade, atemporalidade e continuísmo com os quais se relacionam. Há ainda os advérbios de tempo que, ou mais indefinidamente, ou definitivamente o estabelece, nos dois casos diferentes desses livros.

Salvos esses marcadores, que são definidores do tempo textualmente, o Grande Poema é também preenchido por sintagmas que remetam a dinâmica temporal de cada obra. Em *PS*, em que a indefinição volante do espaço líquido da inconsciência é mais espadaúda e que nas imagens construídas plasticamente intervém a construção cubista, de modo que elas se avultem em favor

⁴¹ Trecho do livro *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos.

⁴² Essa é uma das falas do anjo que se torna humano no filme alemão *Asas do Desejo* (Der Himmel über Berlin) (1987), dirigido por Win Wenders. O filme se passa na Berlim pós-guerra, onde um exército de anjos de almas perdidas agoniza em silêncio, sendo amparados por dois anjos a mando de Deus, Damiel e Cassiel que, podem observar a rotina dos humanos, mas não vivenciá-la. Damiel se apaixona por uma trapezista. Para tocá-la, ele precisa de abdicar de sua condição de anjo e de imortal, tornando-se humano para sempre a sua imortalidade, ele é ajudado nessa tarefa pelo anjo decaído Peter Falk, que aprendeu a como fazer essa trajetória.

de sua maior iminência em detrimento da consciência e em que as reflexões do eu lírico, bem como sua inserção ou distanciamento do espaço do sono ou da vigília e até mesmo a sua caracterização fronteira natural atrelam-se a vocábulos igualmente vacilantes para marcar o seu tempo ou a vocábulos que os colocam em situação de paralelismo. No caso da atemporalidade desses poemas, isso se dá no gerundismo de seus versos e em alguns de seus títulos, como é o caso de “A poesia andando” ou “Homem falando no escuro”, assim como há poemas inteiros cuja execução já é um marcador temporal, como em “A Mulher do Hotel”, em que o tempo é o extermínio do rizoma do sonho para a elaboração da poesia. Ou em sintagmas afins em que esse rizoma temporal também acontece: “(as amadas demoradas) se repetem”, reproduzir, espalhar, soprar, expandir, ascender.

Ainda, enquanto, regularmente, certas horas do dia, intermináveis, nunca ou sempre, “Antecipação do último filme que assistirei.”, “Tu não representas as 24h de um dia”, “Pesadelos atrasados de muitas noites”, “Meus dez anos indiferentes”, “demorada demoradamente” ou “Rodaram mais uma vez” são expressões em *PS* que mais indeterminam a passagem do tempo do que a definem. Assim como ao sintagma “relógio” o valor de indeterminação temporal é inusitadamente atribuído: “Nascendo do relógio, vejo mãos, não palavras.” Ou “na sala do poeta o relógio/Marcava horas que ninguém vivera.” Ao passo que a imobilidade das coisas é um marcador temporal às avessas, em que essa lentidão marca sua morosidade e não seu andamento: “E um grito de criança imóvel no luar.” ou “A lua morta já não mexia mais.” São duas expressões em que a inflexibilidade da lua no céu ou aprisiona o eu lírico na inconsciência ou limita suas criações naquele ponto onde a lua morre.

Três eclipses, tempo mineral, fruta madura, laranja verde (o tempo das frutas), o Fim do Mundo, a cada momento, certas tardes, cidade diária, antigos dias *versus* futuros mortos, primeira manhã, três horas, mundo particular de doze horas, a cada noite, toda noite, noite inteira, por exemplo, são expressões que aparecem em *OE* como marcadores temporais mais definidos, mais plausíveis à medida do “mundo administrado”. Os eventos desse segundo livre não são marcados pelo paralelismo dos espaços e tempos como acontece em *PS*, em que essas duas realidades compartilham a execução do poema, pelo contrário, a preferência cada vez crescente ao ambiente lúcido, ao sonho com coisas claras é o ambiente em que também brotam tempos e espaços mais elencáveis, onde especialmente a contabilidade por numeração aproxima-se mais de seu sentido

correlato na vigília. Muitas vezes a passagem do tempo é medida pela analogia: a observação da planta que cresce ou o trem nos trilhos como o tempo que passa, isso significa que a um sintagma foi atribuído a significação de outro, centrando delicadamente a força da poesia na palavra.

Outra marcação temporal bastante peculiar em *OE* diz respeito à sua estagnação, mas diferentemente de *PS*, o não passar do tempo não condiciona seu eu lírico à infertilidade da poesia não criada mediante o descontrole das imagens da inconsciência que o prenderam lá, mas essas construções são mais determinantes de um objeto previamente e inusitadamente designado, pois, a força desses versos está no objeto a que retoma e não há critério de construção para isso – o que não acontece em *PS*, em que a força da poesia estava nas elucubrações do eu lírico perante realidades simultâneas. Por exemplo, a inflexibilidade da dinâmica familiar em “Os Primos” é expressa em: “Os movimentos plantados em alicerces/E os olhos, mas bulindo de vida presa.” Sintagmas que não apenas estagnam a atuação do passar do tempo nesses gestos, mas também inviabilizam que eles sejam superados. Já a morte, que é quando o tempo deixa de passar, é encontrada em “A física do susto percebida/entre os gestos diários;/susto das coisas jamais pousadas/porém imóveis - naturezas vivas.”, ora, o que já foi animal vivo, hoje é natureza morta, o mesmo adorno de chapéu de *PS*, seu mesmo passarinho empalhado. A lentidão das coisas é comparada ao mascar infinito de um chiclete: “Diária e lenta borracha que mastigo.”, assim como a resistência do olho pintado que não se desmonta ainda que escorra no tempo está na imobilidade a ambos atribuída em “As Nuvens”. No caso do poema “O Funcionário”, ele é marcado temporalmente em sua execução, seu tempo é o intervalo da vinda e da ida da poesia, bem como em “Lição de Poesia”, o tempo solar em que a poesia nasce é designada pelo sol parado: “Toda a manhã consumida/como um sol imóvel.” Aqui, como a imobilidade da lua no céu em *PS* aprisiona seu eu lírico às dinâmicas rizomáticas daquela realidade, a inflexibilidade do sol o recorta como lugar semântico de acontecimentos do poema, a vigília.

Assim, em *OE*, os sintagmas que definem o tempo sob o qual suas poesias acontecem já são mais pragmáticos, mais minerais e já decodificáveis no “mundo administrado”; uma vez que não somente o eu lírico tende a personalizar-se solarmente, mas também os poemas evoluem para a descrição mais mineral e menos surrealista de seus objetos ou, quando essa recursividade existe, ela se serve à designação desse objeto. As estações climáticas, por exemplo, marcam o tempo

sendo mencionadas diretamente ou caracterizadas por sintagmas correlatos: “sequer uma flor/desabrochava no verão da mesa.” (em menção às possibilidades da criação em contraposição à esterilidade do verso); “... a primavera, além da janela.” (no poema “A mulher sentada”, em que a imagem mais recorrente é a de uma mulher no banco da praça, em dia de sol, dando comida aos pombos); “na fruta sobre a mesa/procuro um verso/que revele o outono.” (referente à viabilidade de se criar a partir de imagens já conhecidas, remetendo diretamente às folhas secas e belas das árvores outonais).

As estações

Uma chuva fina
caiu na toalha;
molhou as roupas,
encheu os copos;
esfriou os corações
enlaçados nas árvores
(do frio que separa
como os nomes).
O mundo cheio de rios,
lagos, recolhimentos para nosso uso.

Num céu profundo,
máquinas de nuvens,
elefantes de nuvens
passam cantando.
Sob as mãos inertes
os móveis suam.
O ambiente doméstico
quer abrir as janelas:
sobre folhas secas,
sobre sonhos, fantasmas
mortos de sede.

Os homens podem
sonhar seus jardins
de matéria fantasma.
A terra não sonha,
floresce:
na matéria
doce ao corpo: flor,
sonho fora do sono
e fora da noite, como

os gestos em que floresces
também (teu riso irregular,
o sol na tua pele).

Na fruta sobre a mesa
procuro um verso
que revele o outono;
procuro o ar
da estação; imagino
um freixo; exercito
truques, palavras
(ante a fruta madura
na beira da morte,
imóvel no tempo
que ela sonha parar).

“As estações” tem quatro fragmentos intervalados por asteriscos. A ideia que se tem é que não se trata apenas de um distanciamento físico, mas temporal e que é próprio das dinâmicas das estações. Assim, cada estrofe é um sintagma completo que remete às estações: a primeira parte é protagonizada pela chuva, ainda pertencente ao espaço líquido, mas atrelada mais à praticidade e à serviência ao uso do que à imprevisibilidade do mundo inconsciente. Entre as disposições predominantemente objetivas: a chuva que é fina, cai na toalha, molha as roupas, enche os copos, os rios e os lagos; há uma disposição subjetiva: a chuva que esfria os corações com as iniciais de apaixonados talhados nas árvores. Paulatinamente, *OE* é tomado pela pragmática da vigília, em que mais se manifestam os recursos denotativos da linguagem, embora eles ainda sirvam à linguagem poética. No decorrer do Grande Poema, os versos vão ficando mais curtos e mais objetivos, assim como sua dicção vai ficando mais escassa. A enumeração caótica tão evidente de antes, ainda sobrepõe imagens, todavia, elas não são tão mais díspares, mas convergentes em um mesmo sintagma, nesse caso, a chuva. E, embora as chuvas não sejam características do inverno, essa é a estação do primeiro fragmento: tempo seco e frio, com ventos e nevoeiros mais intensos marcam essa estação, todavia, é a aridez desse período que nos interessa. A iminência da dicção reduzida é metaforizada nesses versos, em vez da passionalidade do amor quente, um banho frio e cortante nos corações.

Na segunda estrofe, o céu nebuloso é caracterizado pela profundidade, produção maquinal em série de nuvens (muitas nuvens) e nuvens carregadas, pesadas no céu e suas trovoadas (elefantes de

nuvens passam cantando.). No chão, há móveis transpirando, cômodos abafados que querem refrescar-se com a abertura da janela que, por sua vez, vislumbra folhas ressecadas pelo calor que matou os sonhos e os fantasmas de sede. Novamente, a aridez veraneia é que marca essa passagem. Um verão tão tórrido que suas chuvas não servem de alento, mas para que o calor seja superdimensionado. Embora as imagens sejam mais surrealisticamente plásticas, a ideia de matar de sede os elementos da inconsciência (os sonhos, os fantasmas) é limitar a fluidez dessas figuras, em detrimento da pedra.

Diferente dos jardins em *PS* que vez ou outra são rizomáticos ou cenários noturnos e trágicos, o espaço da terceira estrofe é um jardim e o seu tempo é a primavera. Esse jardim não é da inconsciência, mas é prático, é telúrico. Dele brotam flores, flores essas aquém do sonho e da noite, flores já convertidas em poema criado, domado. A primavera, assim, é instância de afirmação da vigília em que a flor é a flor mesmo.

A última estrofe é sobre o outono. Popularmente, a estação é melancólica e tem sua passagem representada pelas folhas verdes que secam e morrem. O vocábulo central aqui é a fruta madura (a folha verde) que quer tornar-se poética. A perenidade dessa fruta é a grande discussão nesses versos: o ápice de sua maturidade é o que torna seguramente suscetível à morte, à ação do tempo. Junto a isso, a ilusão de que o tempo pode ser interceptado para que seu instante de fruta viçosa seja captado é análoga à busca incessante pelas vinte palavras não ditas, à espera de uma dicção.

No telefone do poeta desceram vozes sem cabeças.

“Não existe nada maior do que as pequenas coisas.”⁴³

⁴³ Fala da personagem Sofia no filme *Vanilla Sky* (2002), dirigido por Cameron Crowe. A produção norte-americana é uma refilmagem do espanhol *Abre los ojos* (1997), que foi escrito e dirigido por Alejandro Amenábar e Mateo Gil. A trama se centra em um jovem rico que conhece a mulher dos seus sonhos, mas se desentende com uma amante ciumenta, o que desencadeia uma grande reviravolta que acompanharão o personagem durante todo o filme. Sua cronologia não é linear e conta com artifícios inusitados em sua narração. Uma das curiosidades dessa obra é que seu nome traduzido para o inglês remete aos céus de algumas pinturas de Monet, essas referências de céus da cor de baunilha estão disseminadas durante todo o filme e se relacionam direta ou indiretamente às dicas sobre a trama.

Telescópios, retratos, telefones, janelas, ruas, telegramas. Entre as palavras repetidas, essas parecem configurar o ponto de passagem entre as duas realidades em que se alicerçam os poemas em *PS*. Se isso é sobre duas realidades simultâneas e o lugar de borda do eu lírico, a materialização dessas fronteiras fez-se necessária. Com esses portais, esses mecanismos de vislumbre, o eu lírico tem dois comportamentos: ou é ativo e os atravessa, muitas vezes se mesclando como sujeito àqueles objetos, ou é contemplativo, em que se apoia naquelas ferramentas, apenas como forma de apreciação de uma ou outra realidade sem, contudo, nela intervir ou se adentrar. Às vezes, ele está dentro da inconsciência e confronta diretamente com as imagens que ali são geradas, outras vezes, ele está circunscrito no sono, mas não interage com essa dinâmica e o poema assume a dimensão de uma tela descrita de que o eu lírico é peça. No movimento adquirido em *PS*, a preferência por este ou aquele procedimento não segue um barema e seu resultado mais imediato se refere à briga tecida entre o eu lírico e sua elaboração poética.

A intervenção do eu lírico através daquela ferramenta de vislumbre, ou seja, se ele resolve dizer ao telefone, mudar de lado na rua ou se materializar em imagem no porta-retrato é o que dará a medida de seu combate, definindo a força ou insucesso de sua pedra na incursão da consciência na inconsciência. Dependendo do jeito como o eu lírico toma para si o seu intermediário, ele se mistura ao objeto de tal forma que se convertem no próprio espaço-tempo do poema, sua própria indivisibilidade, sua própria dinâmica de movimento. Assim como, o modo como que as imagens do espaço líquido e volante – e naturalmente movediço, sorrateiro e imprevisível – da inconsciência se convertem para a consciência – fixa, terrena e ponderada, é que ditará o nível de dificuldade do eu lírico em capturar essas imagens em poesia, ou em perdê-las devido a sua fluidez. São os telescópios acoplados mecanicamente aos olhos que permitem sua vista de longo alcance, a imagem do eu morto só se possibilitou pelo retrato que o aprisionou, é da janela que brotam os pensamentos e os vultos que, por sua vez, atravessam a rua mediadora rumo à mesa da criação do poeta, do telefone surgem vozes decapitadas, o susto e o medo e é nele que fala o pássaro-trovão, os pensamentos soltos voam como telegramas na madrugada e é a porta sobre a qual não se sabe se o rei entrou. A coisa dos portais pelos quais o eu lírico livre acessa esta ou aquela realidade sem, contudo, a nenhuma ainda pertencer ou preferir, perpassa *PS*, por isso, vez ou outra eles aparecem e assumem esse papel mesmo de intervenção, dado o ainda aspecto vacilante do eu lírico na

fronteira.

Janelas

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;
 Outro que vai esquecendo
 Sua hora seu mistério
 Seu medo da palavra véu;
 E em forma de navio
 Há ainda um que adormeceu.

A porta
 Procuravam a esquecida chuva
 De inverno em sua boca
 De onde alguém soprara as
 Palavras de fora do poema.

Como interrogassem sobre a... (?)
 A mulher falando no escuro:
 Levitações elefante até-logo,
 O sol na frente não desaparecia.

Houve porém outro alguém
 (deste só a cabeça
 E o número da casa)
 Que se esqueceu entre o véu e o assalto.

A janela e a porta são nossos sintagmas de vislumbre centrais. Ao passo que a janela tende à contemplação, a porta é ativa. Todavia, ambas possibilitam que duas realidades aconteçam simultaneamente e que esse paralelismo caiba no espaço-tempo do poema. Em “Janelas”, homens sobrepõem-se cubista-plasticamente, um homem sonhando em uma praia, um homem desmemoriado, um homem que foge de uma árvore rizomática, um homem que perdeu seu barco ou seu chapéu, um soldado, um homem-avião, um homem que está perdendo sua memória, seu registro, seus medos e um homem deitado já dormindo. De todas essas imagens masculinas, há apenas uma que cabe à medida do “mundo administrado”, que é a figura do soldado, da farda ordenada; as demais imagens são da ordem do sono e desdobram a atividade do sonho e do sono em si, o papel lacunoso da memória como processo de lembrança fidedigna em si, dos

procedimentos esquizofrênicos na fuga de uma árvore ou na crença em ser um avião e na suscetibilidade do eu lírico desprotegido, quando não domina as coisas da inconsciência. Quando pensamos a disposição cubista dos elementos enumerados nos poemas de *PS*, reafirmamos que seu vislumbre é plano e em que se avultam da mesma maneira diferentes peças, logo, não se discernem os corolários do sono dos da vigília, mas apenas a mediação da janela, sobre a qual se lançam os olhos de que os vê.

Em “A Porta”, a porta é especializada entre o dentro e o fora de algo. E, embora “Janelas” enumere indefinidos personagens em sua composição, eles não são indeterminados, já “A Porta” traz pronomes de indeterminação e o próprio traço interrogativo nos seus versos, em que a voz ativa não é identificada, mas, pelo contrário, afastada. Alguém procura uma já esquecida chuva de inverno em uma boca em que palavras foram sopradas para fora do poema também por alguém. Perguntas são feitas e uma mulher reverbera no escuro, um elefante voa e a força da luz do sol cega. Outro alguém surge metonimicamente só uma cabeça e um número o compõem do intervalo entre o véu e o susto. “A Porta” é a entrada para um resgate, as imagens que surgem na poesia parecem compartilhar de uma mesma série de lampejos que vez ou outra vêm à tona na vigília e que carecem de ordenação: palavras sopradas para fora do poema por uma boca que, por sua vez, conteria uma chuva de inverno do passado. A imagem da chuva de inverno é emblemática e corrobora a nebulosidade das figuras da memória no processo de rememoração, é ela quem forma as nuvens e embaça as vidraças, ela é o “véu” de “Janelas”, dizer claramente as imagens da inconsciência é interrompido por esse mecanismo volante e dissipável da descrição que é embaçada.

Uma neblina que lida livremente com os recortes do sonho. O desdobramento das palavras do poema para fora do poema pela fragilidade de um sopro, por exemplo, resulta da vulnerabilidade desses sintagmas dentro do espaço da vigília, advindas de um processo de rememoração, elas são naturalmente questionáveis. Assim, será externo à porta, tudo o que não tenha sido filtrado pela pedra do *ethos* cabralino, tudo o que seja facilmente desvinculado de dentro do poema. Um lado da porta é composto por “Alguém”, “procuravam”, “interrogassem”, “outro alguém”, “... (?)”, “a mulher falando no escuro”; o outro lado, “as palavras de fora do poema” e “a cabeça e o número da casa”. O sol confrontante e as chuvas de inverno, assim como elefantes que levitam são

oximoros que marcam o espaço-tempo da porta, de um lado, o esforço pelo resgate da memória é o mesmo do sol que raia sob a neblina dessa mesma memória, a fim de esclarecê-la, como também o desejo de que um elefante soçobre se refere à intenção de que venha a superfície ordenada no poema, as imagens insólitas da inconsciência. A porta é a entrada a essa memória, recorrentemente dificultosa e combativa ao eu lírico. O que se conseguiu dessa incursão, todavia, foram os fragmentos dessa experiência: a parte pelo todo, uma cabeça, um número. A integralidade da memória buscada foi suplantada pelo intervalo “entre o véu e o assalto”, em que a conjunção “e” é tão mediadora quanto à porta, é a lacuna que vem à tona entre a indeterminação natural sintagma do véu é a atividade do “assalto”, o mesmo sobressalto alcançado pelas imagens da inconsciência.

OE, assim como a perspectiva eclipsal do Grande Poema faz com que ele se movimente rumo à dicção mais seca e um eu lírico mais estável, todos os mecanismos que compõem esses poemas se comportam de maneira convergente. Assim, há bem menos vocábulos que remetam aos portais de vislumbre do que em *PS* e, quando há, eles não são tão imbuídos de atividade ou de habilidade interceptoras como são os sintagmas do primeiro livro, mas são operadores da ação do eu lírico, objetos a que ele recorre em favor de sua manifestação.

O eclipse triplo de “A Paisagem Zero”, por exemplo, é disposto verticalmente sob a paisagem ainda não florescida, a origem da criação poética, em que o eu lírico recorre à janela para sua disposição: “abismando a paisagem, /janela aberta sobre/o sonho dos mortos.”. Observemos que não é a janela fundamental para que esse espaço-tempo aconteça, mas a dinâmica lançada sob ela que importa. “(A visita espera na sala;/a notícia, no telefone;/a morte cresce na hora;/a primavera, além da janela).”, os sintagmas principais aqui não são o “telefone” ou a “janela”, mas a notícia e a primavera que são os acontecimentos em si. Assim como as janelas em “O ambiente doméstico/quer abrir as janelas.”; O frio olhar salta pela janela/para o jardim onde anunciam a árvore” e em “(O frio olhar/volta pela janela (...))”, em que a passividade latente das janelas em detrimento da ação que lhes é realizada sob elas nada lembra a atividade dos portais de vislumbre em *PS* que não somente agiam pelo eu lírico, mas muitas vezes era o próprio eu lírico indeciso.

O mar soprava sinos, os sinos secavam as flores, as flores eram cabeças de santos.

“rizoma – ri.zo.ma; s. m (rizo + oma) Botânica: Caule subterrâneo no todo ou em parte e de crescimento horizontal. O rizoma é um modelo de resistência ético-estético-político, trata-se de linhas e não de formas. Por isso, o rizoma pode fugir, se esconder, confundir, sabotar, cortar caminho. Não que existam caminhos certos, talvez o correto seja o mais intensivo (e não o caminho do meio). As linhas de fuga são aquelas que escapam da tentativa totalizadora e fazem contato com outras raízes, seguem outras direções. Não é uma forma fechada, não há ligação definitiva. São linhas de intensidade, apenas linhas de intensidade.”⁴⁴

As mulheres em *PS* são rizomáticas. As mulheres em *PS* significam o *modus* da inconsciência, logo, rizomáticas. Plasticamente, as imagens geradas da vinculação direta entre elementos não necessariamente associados se assimilam à visão de galhos infundáveis e de crescimento imprevisível. Morfossintaticamente, as orações subordinadas, os assíndetos e a ausência recorrente de pontuação contribuem para a ideia de que as coisas se atrelam tão fortemente, não havendo necessidade de conjunções ou de estruturas frasais mais completas que as relacionem, pois, se tornam uma só dentro de um poema: uma grande árvore rizomática, uma expansão. Diretamente, as mulheres são referenciadas em “A Miss”; “As Amadas” e “A Mulher no Hotel”. Já a estrutura do rizoma textual está disseminada em todo *PS*: “Raízes de árvores/Enlaçam-me os sonhos.” e “Os acontecimentos de água/Põem-se a repetir/Na memória.”.

A Miss

A Miss estendia as mãos:
 Nas mãos da Miss chegavam
 Os aviões dançando nas cumeeiras.
 Chegavam os poemas da Miss;
 A Miss fugia da luz com seus poemas,
 Seus pássaros
 E suas reportagens sobrenaturais.

A boca da Miss invariavelmente
 Trazia flores nos jarros da janela,
 Passavam telegramas que ninguém sabia.
 A Miss estendia as mãos:
 Brotavam guerreiros na Malásia,
 200 guerreiros de pele cor-de-rosa
 Que me perseguiram com caixas de música.

Em uma entrevista dada por uma das Misses Venezuela, quando perguntada se ela representava as

⁴⁴ Definição (ou indefinição) de Deleuze e Gattari em *Mil Platôs I*. (1980)

mulheres de seu país, ela disse que não, pois, essas mulheres são mais simples e mais naturais. Indagada sobre o que então dizia a figura da Miss, a moça respondeu que é uma coisa fabricada, uma boneca fabricada. E tiremos dessa fala apenas o corolário da forja de que o poema é uma Miss.

Mãos estendidos com aviões dançando no alto (voando), com poemas, aquém da luz, dos pássaros (voando) e das reportagens sobrenaturais. A boca aberta da Miss contém jarros com flores na janela e passava telegramas desconhecidos. Das suas mãos estendidas ainda jorravam guerreiros malaios, de pele rosa e perseguidores musicais: essa é uma estrutura rizomática. O corpo da Miss (suas mãos e sua boca) contém todas as instâncias do mundo inconsciente, lugar em que as lapidações da pedra ainda não surtiram efeito e, até lá, essas vinculações não serão encerradas, há um crescimento de imagens inusitadas que, por ora, é irrefreável. O espaço da Miss é prolongado e nele cabe o espaço volante de aviões e pássaros dançando e das coadunações inesperadas entre aviões, pássaros, reportagens, jarros de flores, janelas, guerreiros malaios e caixas de música; assim como cabem as caracterizações do lugar do sono: nebuloso, desconhecido e dionisíaco. Telegramas e flores lançadas também compõem o espaço da Miss e nos levam a pensar que se a Miss não for imediatamente impedida de se reproduzir, ou seja, se nela não pararem de chegar, trazer ou brotar coisas, se sua boca não se encerrar de vez, esse será um poema em que o eu lírico e sua pedra perdem para o corpo da Miss.

As amadas

As amadas rebentam nas fontes do poema,
 As amadas não são a filha do rei,
 Uma delas não sabe onde me encontrar;
 No pensamento vizinho ao meu
 Cresce o desejo das amadas;
 Vou apanhar os peixes da lua
 Para a fome das amadas.

Mas meu cotidiano irreparável
 Perdendo suas formas volantes:
 — Por que as nuvens baixas
 Pesando nos meus olhos?
 Onde as amadas para a minha espera?

As amadas são onde nasce o poema. As amadas existem por subtração, nós não sabemos quem são elas, mas o que elas não são: não são a filha do rei, não sabem onde encontrar o eu lírico, não se

sabe onde elas o esperam. O que sabemos delas é que elas “rebentam nas fontes do poema” e que elas têm fome. O vocábulo “rebentar” significa aniquilar, explodir ou terminar em espuma, fazer nascer, lançar rebentos, estar repleto de algum sentimento. Em todas as suas acepções, o verbo tem a visceralidade pedida no poema, bem como a ideia de origem ou de estágio inicial onde se dá a poesia.

A percepção rizomática nesse caso nos dá duas alternativas: pensar as amadas como o próprio recurso da inconsciência a ser tolhido pela pedra ou como mecanismos que surgem dessa inconsciência. Das duas maneiras, elas se desdobram em várias: sem realeza; desinformadas; desejosas; famintas e descontraídas e coadunam duas realidades, simultaneidade essa marcada pelo paralelismo enviesado em “no pensamento vizinho ao meu.”: há um pensamento e há um ao seu lado acontecendo no mesmo espaço-tempo, mas outro. No pensamento vizinho estão as fontes do poema em que as amadas nascem, em que seu desejo e fome se avultam e em que as nuvens informes existem. Já o pensamento original é o “quotidiano irreparável” que dissipa as nuvens informes e inviabiliza que o eu lírico encontre as amadas da inconsciência. As imagens voláteis e volantes das nuvens, da rebentação das águas das fontes e do crescimento do desejo das amadas é que atribuem o perfil rizomático a essa figura. A sensação é que de que essas dinâmicas crescem indiscriminadamente proporcionalmente à aparição das amadas da inconsciência, apenas sendo limitado pelo cotidiano que é inevitável, irreparável, o cotidiano de pedra.

A busca pelos peixes da lua que alimentem a fome das amadas, por exemplo, é uma maneira de catar e ajuntar elementos díspares da vigília para sanar uma fome que não pertence ao “mundo administrado”, a fome das amadas. Assim como, as amadas só são construídas plasticamente se ferramentas da medida da consciência a talhem, ou seja, se há vocábulos que as capturem. Nesse caso, a manifestação do descontrole em forma de rizoma em “As Amadas” só é viável porque essas instâncias se dão ao mesmo tempo e dependem uma da outra, trazer à poesia elementos disformes com formas é uma intervenção de pedra no sono.

A mulher no hotel

A mulher que eu não sabia
 (rosas nas mãos que eu não via,
 olhos, braços, boca, seios),
 Deita comigo nas nuvens.
 Nos seus ombros correm ventos,

Crescem ervas no seu leito,
 Vejo gente no deserto
 Onde eu sonhara morrer.
 Terei de engolir a poeira
 Que seus cabelos levantam
 E pousa na minha alma
 Me dando um gosto de inferno?
 Terei de esmagar as crianças?
 Pisar as flores crescendo?
 Terei de arrasar as cidades
 Sob seu corpo bulindo?
 Hei de achar um cemitério
 Onde um seu pé plantarei.
 Vou cuspir nos olhos brancos
 Dessa mulher que eu não sei.

A mulher do hotel é outra imagem por subtração a que vão se amontoando elementos diversos em favor de sua definição: a mulher do hotel não é sabida do eu lírico, assim como as rosas em suas mãos, os olhos, a boca e os seus seios não são vistos por ele. O que é aprisionado dessa imagem é a sua presença, a sensação de sua presença deitada com o eu lírico nas nuvens, naturalmente suspensas, volantes e dissipadas. Disso, uma linguagem esquizofrênica – que é comum a toda manifestação rizomática – brotam ventos dos ombros, ervas do seio, poeira dos cabelos, nascem crianças, crescem cidades.

O corpo da mulher do hotel é desdobrado, assim como aconteceu com o corpo da Miss. Nele cabe um acontecimento, como uma grande árvore geradora de coisas que crescem descontroladamente e tem sua origem inacessível como todo rizoma. A mulher do hotel original foi constantemente atravessada pelos galhos que gerou, gerando-os, essa corrupção por afecção a torna irreconhecível depois de todos esses brotamentos, de todas essas flechadas, portanto, o poema se inicia e se encerra sob o *modus* da “mulher que eu não sei.” A maneira como que esses dardos são lançados é tão visceral que é como se o corpo fosse recorrentemente violado “sob seu corpo bulindo.” E essa visceralidade é superdimensionada pelo próprio embate circunscrito nesse poema, em que o eu lírico de pedra, embora esteja próximo à mulher do hotel, questiona-se sobre a funcionalidade de seu calhau mediante o crescimento rizomático de suas imagens.

Estruturalmente, ainda que o rizoma se enverede por vários galhos, o corpo dessa expansão é um só, o da mulher no hotel, isso pode ser confirmado pela estrofação única desse evento, a confecção

de um poema que, por sua vez, já uma afecção extrema e expansiva pronta. A fruição de coisas insólitas de um corpo físico não é apenas coisa da plasticidade surrealista e do mecanismo cubista, mas é coisa da coexistência de duas realidades nessa poesia, quando se inscreve o que até então não estava na ordem da dicção, da vigília. A imagem da mulher no hotel é facilmente vislumbrada, desenhada, plastificada, pragmática; atribuir-lhe elementos inusitados, nem tanto.

A jornada no eu lírico dentro da rizomática mulher do hotel se inicia por uma disparidade habitual: a fertilidade e a infertilidade, uma vez que pessoas são vislumbradas em um espaço que até então não lhes é próprio, um deserto naturalmente inóspito, um limbo da morte. Em vez de esterilidade, há produção, uma produção assistemática e desassistida. Ameaçada, a pedra surge contra a poeira espalhada, crianças, flores e cidades que crescem também descontroladamente, ceifando-os ou pelo menos cogitando esse procedimento. O rizoma não serve à ordem, à medida, ao controle do “mundo administrado” e, por isso, esse sobressalto todo. O desconforto com que o eu lírico lida com a mulher no hotel se deve ao não controle de sua pedra sobre ela, a imagem de que nada se sabe, logo, não se controla ou se molda.

Para que a mulher do hotel morra, de modo que seus rizomas sejam ceifados, pelo menos a partir daquele ponto, e para que a pedra triunfe; essas imagens puramente inconscientes devem ser suplantadas pela lucidez da dicção seca: “Hei de achar um cemitério/Onde um seu pé plantarei. /Vou cuspir nos olhos brancos/Dessa mulher que eu não sei.” Nesse caso, e diferente de perspectiva vertical do concreto em *OE*, o fincamento de um pé, de uma raiz da mulher do hotel, da rizomática mulher do hotel não é uma forma de dar-lhe sustentação ou equilíbrio, mas de tolher seus movimentos rizomáticos em expansão. Prendendo-a, enterrando sua raiz original, seus galhos que dali advieram murcharão e não vingarão conseqüentemente. Com isso nenhum dos sintagmas rizomáticos – as nuvens que se espalham, a poeira que se dissipa, as crianças que crescem, as flores que desabrocham ciclicamente ou as cidades que evoluem – continuará do ponto em que parou, será reduzido a uma só peça a compor a criação poética. Por conseguinte, a cusparada nos olhos brancos da mulher do hotel é a corrupção de um lugar de geração de ideias, de criação; não podendo ele voltar a sê-lo em sua totalidade depois do cuspe.

A perspectiva rizomática tem duas correlatas em *PS*: a fluidez dos mecanismos do sono e o

movimento agregado aos poemas, a medida do desvario e da imprevisibilidade da inconsciência está no espaço volante e líquido, nas associações expansivas e nos verbos preferencialmente no tempo presente e no gerúndio, o que dá constância e mobilidade a essas atividades: “A poesia andando” e “Homem falando no escuro”, por exemplo. Essas instâncias, associadas ao paralelismo entre realidades concomitantes, a inexistência de seus marcadores espaçotemporais, não apenas compõe a ambientação imprecisa de *PS*, mas de seu eu lírico ainda vacilante. Em contrapartida, os poemas de *OE*, embora mantenham os mesmos vieses rizomáticos em seus versos, o fazem com uma construção menos fluida e mais comedida, assim como as marcações dos objetos da poesia, do tempo e do espaço são mais precisas, com elementos que definam o lugar de atuação do eu lírico, o “mundo administrado”.

As nuvens
 As nuvens são cabelos
 crescendo como rios;
 são gestos brancos
 da cantora muda;

São estátuas em voo
 à beira de um mar;
 a flora e a fauna leves
 de países de vento;

São o olho pintado
 escorrendo imóvel;
 a mulher que se debruça
 nas varandas do sono;

São a morte (a espera da)
 atrás dos olhos fechados
 a medicina, branca!
 Nossos dias brancos.

A estrutura rizomática em “As nuvens” é mais uma série de maneiras de designar o sintagma “nuvem” do que de desdobrá-lo em elementos inusitados e amontoados. A força que é atribuída à palavra como objeto de composição do poema faz com que ela se refira de diferentes formas a um mesmo referente sem, contudo, essas associações serem redundantes, desnecessárias, mas resumidas. Da primeira estrofe, depreendemos a mobilidade, a fluidez e a brancura das nuvens, já na segunda e terceira estrofe, retiramos as formas adquiridas por elas e por nós interpretadas, na quarta estrofe estão sua capacidade de chuva e de ser noturna e na quinta estrofe, as nuvens

remetem ao céu cristão e ao dia.

A nuvem é uma imagem particularmente recorrente no Grande Poema. O que se deu em “As nuvens”, primeiro poema de *OE*, foi a redução da nuvem às várias significações atribuídas a ela, uma enumeração rizomática, mas não caótica. As imagens não estão acumuladas, mas elencadas sem, todavia, que se desvinculem de seu sintagma principal, pois as nuvens são todas essas coisas concomitantemente.

A árvore

O frio olhar salta pela janela
para o jardim onde anunciam
a árvore.

A árvore da vida? A árvore
da lua? A maternidade simples
da fruta?

A árvore que vi numa cidade?
O melhor homem? O homem além
e sem palavras?

Ou a árvore que nos homens
adivinho? Em suas veias, seus cabelos
ao vento?

(O frio olhar volta pela janela
ao cimento frio
do quarto e da alma:

calma perfeita,
pura inércia,
onde jamais penetrará
o rumor

da oculta fábrica
que cria as coisas,
do oculto impulso
que explode em coisas

como na frágil folha
daquele jardim.)

A perspectiva rizomática é naturalmente arbórea. O poema “A Árvore” contrapõe a confusão da

árvore orgânica e rizomática e a ordenação silenciosa do cimento frio mecânico. Dualidade essa que remete às instâncias do sono e da vigília, em que cada vez menos em *OE*, a inconsciência parece se sobrepor. A espição parte de um olhar frio interno que excede a janela, onde encontra as dinâmicas de árvore e de chão. A árvore é duvidosa, indeterminada. É geradora de fruta, ambienta a noite, é urbana, é genealógica, é rizomática, por fim. Já o cimento (o do quarto e da alma – seus alicerces) é calmo, é impecável, é estável, imune às especulações, aos descontroles das coisas orgânicas da inconsciência - a origem de que brotam coisas insólitas e a imprevisibilidade que as torna viscerais. A potência que os galhos têm de se desdobrarem em outros galhos a outros caminhos só pode ser tolhida se sua raiz é minguada: e é isso que o cimento faz, tornando inóspito, o que um dia foi vida. Assim como a mulher no hotel que tem sua raiz enterrada em *PS*, o medo do eu lírico em *OE* é de todos os movimentos rizomáticos que vão dentro de uma folha reduzida e aparentemente indefesa, – a metonímia da árvore maior – todavia, em “A Árvore”, o enaltecimento da aridez e da lucidez da pedra em forma de cimento é o subterfúgio para essa morte simbólica, em que o eu lírico tem preferido a inércia da pedra aos sacolejos do sono.

Mulheres vão e vêm nadando em rios invisíveis.

Do surrealismo, o *ethos* cabralino resgata sua plasticidade imagética na tessitura do Grande Poema. Sintagmas são trazidos à tona em suas realizações pictóricas, ou seja, os elementos escolhidos para a composição das poesias não apenas preenchem a ambientação do sono, da inconsciência; mas despertam a própria realização visual dessas imagens à mente. Predominantemente, o sono é caracterizado pela atmosfera noturna e nebulosa da noite se contrapondo a elementos diurnos e lúcidos que servem às medidas do “mundo administrado”, da vigília, da consciência. As sensações conseguidas pelas imagens surrealistas vão desde o espanto – o sobressalto - ao encantamento.

Se *PS* é predominantemente sobre o lugar do eu lírico entre a realidade do sono e a realidade da vigília, as imagens referentes a essas três instâncias estão dispostas e se relacionam no poema, sendo constantemente interceptadas pelo *modus* cubista de organização. O Grande Poema funciona como uma grande tela à expectativa: suas imagens, embora geradas isoladamente, estão atreladas a um contexto maior. E, mesmo que desvinculemos cada um de seus objetos – seja dentro de uma

poesia, seja a poesia das poesias, há uma movimentação sendo providenciada e que necessita de uma contemplação integral para que adquira um sentido mais circular.

O método de superposições, sobre o qual tratou Costa Lima, é uma unidade ideativa constantemente desdobrada mediante fragmentos superponíveis e é parte da intervenção cubista em *PS*, nesse caso, as figuras insólitas do surrealismo são sobrepostas, de modo que cores, formatos, texturas e sentidos diversos são aproximados e afastados constantemente; se isolados, de pouco valem à impregnação do sentido racional, mas se ajuntadas no centro de uma moldura, avivam-se, com o mesmo entusiasmo que em uma ilustração cubista.

A fase mais proeminente do cubismo foi com Pablo Picasso, que tratou as formas da natureza como figuras geométricas, em que todas as partes de uma imagem eram dispostas em um mesmo plano em tela. O cubismo tem duas dimensões e nenhum compromisso com a representação real das coisas. A superfície horizontal de uma tela é onde os acontecimentos se dão na arte cubista, independentemente da complexidade de seus lados reais, a coisa toda é vista sob uma mesma perspectiva, em que não se sabe se em movimento ou estática. Não há oposição, mas paralelismo, composição ou sobreposição. A desestruturação dos objetos, em que as imagens são decompostas em suas partes integrantes e o uso da colagem como técnica de pintura é advento cubista.

Em *PS*, há quatro níveis de construção poética: a temática; a recursividade e o método e a conversão morfossintática. E essas quatro instâncias se convergem. A representação bidimensional pictórica cubista, quando as imagens surrealistas foram organizadas não apenas coadunam figuras inusuais e incongruentes, mas faz com que suas atribuições sejam esticadas e estendidas a toda a tela, além do que, a espaçotemporalidade dos poemas passa a coexistir naquela pintura. Diferente da livre associação de palavras, muitas vezes engatilhada pela hipnose, pelo devaneio ou pelo entorpecimento das experiências surrealistas, a estruturação morfossintática dos versos do Grande Poema é obsessivamente ordenada e participam do Grande Poema, da intenção do Grande Poema. Essa dinâmica se continua em *OE*, embora os elementos da inconsciência fiquem mais minguados em detrimento da lucidez da vigília; a capacidade sintética cubista de disposição de elementos surrealistas divergentes em um mesmo plano é cada vez mais reduzida, mais secada em sua dicção. Nos dois livros, além dos poemas metalinguísticos que lidam com a poesia na própria poesia;

alguns poemas remetem diretamente à arte pictórica: “Homenagem a Picasso”; “A André Masson”; “Espaço Jornal” e “A Paisagem Zero”.

Pablo Picasso é um dos maiores representantes da Arte Moderna do século XX. Passou pela Fase Azul (1901-1904), com pinturas de tonalidade azul e de cores frias, tematizadas por mendigos, doentes e velhos e cuja sensação causada é de sombriedade, dor e sofrimento. Em seguida, veio a Fase Rosa (1904-1906), em que a depressão de outrora foi suplantada pela alegria dos arlequins e dos circos, com uma técnica de pintura mais leve, Picasso também experiencia a escultura. Na Fase Negra ou Período Africano (1907-1909), o artista lança uma visão mais sobrenatural do mundo e se inspira em duas figuras africanas das máscaras na composição de “Les Demoiselles d’Avignon”, levando-o ao cubismo, o primeiro cubismo analítico (1909-1912), com um estilo de uso de marrons monocromáticos e distorção de objetos depois de analisados, e o outro o cubismo em si (1912-1919), com a fragmentação de imagens e objetos, recorte e colagem de jornais como composição de quadro.

Já a Fase do classicismo e surrealismo de Picasso durou de 1920 em diante. Passada a Primeira Grande Guerra, o artista se dedicou a obras neoclássicas, como uma espécie de retorno à ordem, ao “mundo administrado”. A figura do Minotauro substitui o alegre arlequim como forma de adesão simbólica típica dos surrealistas.

Homenagem a Picasso

O esquadro disfarça o eclipse
 Que os homens não querem ver.
 Não há música aparentemente
 Nos violinos fechados.
 Apenas os recortes dos jornais diários
 Acenam pra mim com o juízo final.

Antonio Candido chamou de construtivista, a plasticidade surrealista sendo trabalhada dentro da forma cubista no *ethos* cabralino. A relação entre a pintura e a poesia não está presente apenas na materialidade dos poemas, mas em poemas que versam sobre isso. Em “Homenagem a Picasso”, os olhos lançados não são apenas os de leitores, mas expectadores de um quadro. Não somente algumas técnicas por que é influenciado o artista são perceptíveis no texto-tela – a menção direta

a Picasso; o corte quadrado sobre o círculo, os recortes geométricos e a disposição aproximada de imagens inusitadas -: “o esquadro disfarça o eclipse”, “(...) recortes dos jornais diários”, e os sintagmas “esquadros”, “eclipses”, “música”, “violinos”, “jornais”, “juízo final” em um mesmo plano. Mas também a concomitância entre os lugares do sono, da vigília e do eu lírico no texto-tela.

Quando tela, a contemplação é feita pelo eu lírico ali circunscrito e o único indicativo dessa proximidade é o pronome “mim”. Quando texto, “Homenagem a Picasso” elenca a tela cubista nos versos, em que coisas inicialmente separadas semanticamente se ajuntaram no mesmo intervalo estrófico: o que não se mede junto ao que se mede – o esquadro mecânico abarcando o eclIPSe orgânico -, músicas condicionadas – elas só existem se os violinos estão abertos, estão sendo tocados – ou se pensarmos algo que é mais proeminente em *OE*, em que as coisas mecânicas só se avultam com a intervenção de vida: a música só existe, se alguém tocá-la; - jornais e o juízo final -, o conteúdo dos jornais diários fragmentados em movimento contendo a morte saudando o eu lírico.

A intervenção cubista no surrealismo então agrega tempos, espaços, distâncias e dinâmicas em “Homenagem a Picasso”. Nesse sentido, o eu lírico tem toda a dimensão desse texto-tela como sua borda, o lugar-tempo em que ele pisa nas duas realidades ao mesmo tempo, sem que a nenhuma delas pertença exclusivamente, assim como as coisas acontecem concomitante e circularmente, de modo que o mesmo eu lírico que tenta o eclipse amorfo com a régua física é o mesmo que fecha os violinos para que deles não saia uma música descontrolada, porém não os destrói. Tematicamente, isso quer dizer que a consciência (o esquadro e o violino) não se desatreia da inconsciência (o eclipse e a música), ainda que o tempo urja na figura dos jornais diários e da iminência do juízo final em favor de que o eu lírico se decida.

A André Masson

Com peixes e cavalos sonâmbulos
Pintas a obscura metafísica
Do limbo.

Cavalos e peixes guerreiros
Fauna dentro da terra a nossos pés

Crianças mortas que nos seguem
Dos sonhos.

Formas primitivas fecham os olhos
Escafandros ocultam luzes frias;
Invisíveis na superfície pálpebras
Não batem.

Friorentos corremos ao sol gelado
De teu país de mina onde guardas
O alimento a química o enxofre
Da noite.

O pintor André Masson teve obras cubistas, mas foi um artista surrealista à frente do expressionismo abstrato norte-americano. Experienciou a guerra, de que saiu crente na unidade simbólica entre o homem, a natureza e o seu destino. Desde 1924, surrealista, pintou sob influência da técnica de desenhos automáticos advindos do fluxo da consciência. Num segundo momento, entre 1942 e 1945, esteve nos Estados Unidos influenciando o expressionismo abstrato, com telas inspiradas na vida vegetal e animal, com integração entre cores, linhas e formas.

Cores profundas marcam a produção do artista, com as quais tematizava as metamorfoses. Seu cenário é dramático, trágico e imaginativo; traz seres míticos, trata da origem e manifestação da vida por meio da pintura. Ao mundo, um olhar surrealista é lançado. A sensação conseguida com a contemplação de uma tela de Masson é a de um movimento embrionário, combativo e sanguinolento, mas iminente. A tentativa de tematizar a origem e os caminhos da vida, relacionando a origem do homem à origem da natureza, bem como a vinculação de ambas a um só destino dentro de uma plasticidade surrealista é o que nos interessa em *PS* e ao poema dedicado ao pintor. Assim como, *PS* parte do paralelismo de universos diferentes sob a mesma ação de um eu lírico na borda, André Masson coaduna origem, presente e futuro em um mesmo plano, sem que eles se diferenciem espacial e temporalmente, lhes é também comum a lida combativa entre a pedra e o sono, entre os elementos da inconsciência a serem formalizados na consciência e o procedimento do calhau.



Quadro *Horse attacked by a fish* (1939) ⁴⁵

O quadro *Horse attacked by a fish* (1939) de André Masson é vislumbrado no poema a ele dedicado pelo menos eu creio nisso): “Com peixes e cavalos sonâmbulos/Pintas a obscura metafísica/Do limbo.” A descrição de uma hierarquia que veio da origem, ao presente e ao futuro, diferente da homenagem do poeta a Picasso em que o estilo é mais enaltecido, demonstra a temática perseguida na tela surrealista de Masson. Animais pré-históricos, plantas rasteiras já extintas e condições inóspitas e que tornam a vida humana inabitável em forma de “cavalos e peixes guerreiros”, “fauna dentro da terra” e “Friorentos corremos ao sol gelado/De teu país de mina onde guardas/O alimento a química o enxofre/Da noite.”, que são muito similares ao deserto ou ao espaço em branco de esterilidade da criação em *PS*, são o período primitivo geracional em Masson da poesia sem lapidação. Ali onde nada se brotou, ali em que a mulher do hotel não caberia, um lugar de luz fria e sol gelado, em que a vida não germina e as pálpebras não piscam, pois não existem, é o limbo da criação em que tudo está estagnado será o cenário da luta pela sobrevivência, pela poesia.

Mas, é na plasticidade pictórica conseguida em *Horse attacked by a fish* (1939) que alcançamos a intensidade dessa peleja pela vida. O derramamento do vermelho no meio de um combate, em que

⁴⁵ Disponível em <https://www.wikiart.org/en/andre-masson/horse-attacked-by-a-fish>.

um peixe bizarro e meio disforme trepa em um cavalo e o ataca pode ser facilmente transferido para a instância de interferência da pedra – em seu lugar incomum de atuação - na palavra desvairada, galopante: um peixe fora da água tenta parar um cavalo enorme, espadaúdo e que trota em ocasião de trote. A tinta da caneta, da marca insistente do calhau é o mesmo derramamento de sangue, de uma vida em detrimento de outra no quadro. Todavia, em vez de um cavalo ou um peixe azarão sobreviverem, é a forma da consciência que tende a se sobressair, dando corpo ao volante inconsciente – ou não.

O poema “A Paisagem Zero”, de *OE* é uma apreciação da tela de mesmo nome de Vicente do Rego Monteiro, sob a verve do *ethos* cabralino. O pintor, desenhista, escultor e poeta é recifense e expôs oito de suas obras na Semana de Arte Moderna em 1922, em que enfatizou os temas nacionais. Seu trabalho se destaca pelas linhas sinuosas e apelo sensual, com cores e contrastes acanhados, o artista é místico, metafísico e elabora figuras que se aproximam da escultura, por sua densidade e volume, atrelando-se significativamente ao cubismo. Leitores, segue uma pausa para um momento Pseudo-bioficcional: O poeta João Cabral tinha grande admiração pelo pintor e o conheceu pessoalmente por intermédio de Willy Lewin que colecionava os quadros do pintor e frequentava os mesmos lugares que ele. O poeta se fascinou pelo aspecto solitário do artista que, por sua vez, era um homem cosmopolita e vanguardista, mas distanciado, regionalista e tradicionalista. Entre os quadros apreciados por João Cabral, ele gostava especialmente de *A Paisagem Zero*. Encontrou em seus traços a síntese visual do que ele gostaria de fazer a sua poesia, a *secura da dicção na tela*:



Quadro *A paisagem Zero* (1943) ⁴⁶

A Paisagem Zero

(*pintura de Monteiro, V. do R.*)

A luz de três sóis
 ilumina as três luas
 girando sobre a terra
 varrida de defuntos.
 Varrida de defuntos
 mas pesada de morte:
 como a água parada,
 a fruta madura.
 Morte a nosso uso
 aplicadamente sofrida
 na luz desses sóis
 (frios sóis de cego);
 nas luas de borracha
 pintadas de branco e preto;
 nos três eclipses
 condenando o muro;
 no duro tempo mineral
 que afugentou as floras.
 E morte ainda no objeto
 (sem história, substância,
 sem nome ou lembrança)
 abismando a paisagem,
 janela aberta sobre
 o sonho dos mortos.

“A Paisagem Zero” é mesmo sobre a secura de dicção visual, especialmente, como a ela se encaminham os poemas em *OE*. A perspectiva solar como predominante para a criação poética é a grande referência desse texto. A iluminação dos três sóis sob tudo aquilo que não é solar: as três luas de borracha pintadas de branco e preto e a terra com resquícios de morte – água parada, fruta madura, tempo mineral, ausência de flores, ausência de registros de vida no objeto - é o primeiro movimento desse projeto e é recíproco, pois, bem como os sóis investem luz nas luas; o apagamento da morte, da escuridão, do muro tombado também incide na luz do sol, portanto, um eclipse acontece, três eclipses acontecem: “Morte a nosso uso/aplicadamente sofrida/na luz desses sóis/ (frios sóis de cego)”.

⁴⁶ Disponível em <http://arteseanp.blogspot.com.br/2012/07/vicente-do-rego-monteiro.html>

Plasticamente, as imagens dispostas no quadro *A Paisagem Zero* são diretamente referenciadas no poema: as três luas, os três sóis, a terra, os três eclipses e o muro condenado, por exemplo. A tela *diz* mais pelas ausências e pelo acanhamento das cores e das formas. Na poesia, essa estética da ausência é representada pelos sintagmas relacionados à morte, à escuridão, ao lugar inóspito, ao momento da não criação ou do momento que antecede a criação. A ausência de uma anterioridade do objeto, a paisagem zero a partir da qual o objeto da pintura será gerado é repassado à poesia com vocábulos de acréscimo, mas com sentido de negação: terra varrida de defuntos, mas pesada de morte; água, porém parada, fruta madura, mas suscetível à ação do tempo que a matará, apodrecendo-a; luas, mas de borracha e pintadas, logo, mecânicas, artificiais, sem vida; o tempo mineral de pedra que elimina a fertilidade das flores, esmagando-as; objeto vivo, mas sem antecedentes, um corpo sem história, sem lembranças, sem composição, sem origens, inexistente.

Na tela *A Paisagem Zero*, a sobreposição de formas, cores e figuras diferentes em um mesmo plano de pintura é intersemioticamente passada à poesia com a reunião de vocábulos que, inicialmente, não estariam em um mesmo contexto semântico, mas que aqui estão: sóis, luas, terra, defuntos, água, fruta, borracha, eclipse, muro, mineral, flores, janela, sonhos; por exemplo.

Estruturalmente na tela, a paisagem zero está disposta de modo que figuras, formas, cores e planos se amalgamam não apenas no espaço do quadro, mas no tempo de seu acontecimento. Esse cubismo permite que em nossa contemplação admitamos que todos os movimentos da tela se deem ao mesmo tempo. Na poesia “A paisagem zero” não somente a versificação curta e estrofada de uma vez só, mas a preferência pelo tempo verbal no presente e pelo modo gerúndio e a recorrência dos assíndetos corroboram a atemporalidade daquelas ações, bem como o modo como que todos esses elementos estão intrinsecamente relacionados. Assim, ao mesmo tempo em que os eclipses acontecem, o muro cai sobre as flores e a paisagem zero é vista. Há duas disposições em “A Paisagem Zero”; a dinâmica de luz e sombra nos eclipses e a verticalidade entre essa dinâmica e o lugar da paisagem zero, o marco inicial da criação: “abismando a paisagem, /janela aberta sobre/o sonho dos mortos.” Dessa maneira, a proposta de que telas sejam vislumbradas na poesia do *ethos* cabralino, mas se partindo primeiro da tela para depois vir a execução de sua poesia alcança em “A Paisagem Zero” é um *modus* de dizer sobre essa poesia, vinculando-a a outro discurso, no caso, o pictórico. Em *OE*, dizer sobre o aspecto eclipsal de uma poesia que tende cada vez mais ao sol

e pretende uma dicção cada vez mais seca, mais “zero” é alcançado em “A Paisagem Zero”.

“Espaço Jornal”, de *PS* não é necessariamente um poema sobre um quadro ou pintor conhecido, mas metaforiza o lugar de dação da poesia em *PS*, ou seja, a concomitância entre os elementos do “mundo administrado” e o mundo do sonho que atravessa o eu lírico da borda. Funcionando assim, “Espaço Jornal” faz o movimento contrário dos outros poemas de vieses pictóricos, pois, se torna um espaço descritivo da poesia que pode ser transferido em quadro. É claro que a utilização da plasticidade surrealista e dos mecanismos cubistas influencia essa conversão:

Espaço jornal
 No espaço jornal
 a sombra come a laranja
 a laranja se atira no rio,
 não é um rio, é o mar
 que transborda de meu olho.

No espaço jornal
 nascendo do relógio
 vejo mãos, não palavras,
 sonho alta noite a mulher
 tenho a mulher e o peixe.

No espaço jornal
 esqueço o lar o mar
 perco a fome a memória
 me suicido inutilmente
 no espaço jornal.

O “Espaço Jornal” remete diretamente à técnica de colagem amplamente disseminada pelos cubistas e surrealistas, a mesma que dispõe elementos de diferentes formas, tamanhos, cores e texturas em um mesmo plano de criação. “Os recortes de jornais diários” já aparecem em “Homenagem a Picasso”, mas aparecem também em “Composição”, “Dois Estudos”, “OE”, “A mesa”, “O Fim do Mundo” e “A Carlos Drummond de Andrade”.

A técnica de colagem tinha como principal instrumento, o papel, especialmente, o papel do jornal. Inclui-lo na tela, juntava arte e vida, gerando uma nova interpretação à cena, bem como vinculava o caráter estático da tela à movimentação dos próprios fragmentos de conteúdo que esses jornais traziam. Há, contudo, uma diferença em “O Espaço Jornal”, ao passo que a colagem quer sobrepor

e acrescentar conteúdo, o poema compartilha imagens que disputam o mesmo espaço e se reduzem a um só, bastando um só sintagma que os determine, já que têm o mesmo valor semântico, esse é o efeito adquirido. Essa disputa é o paradoxo que une os espaços do sono e da vigília, ao mesmo tempo em que estão em constante peleja.

A preferência pelas orações subordinadas, por exemplo, reduz o poema a uma só ação e liga seus elementos como se eles apenas fossem convertidos um em outro: o espaço jornal tem três instâncias: a laranja nebulosa (sombra come a laranja) que se atira no espaço líquido (rio, mar e lágrimas); a do relógio de que saem mãos, em vez de palavras e da noite de que saem a mulher e o peixe e a ausência pela subtração do lar, do mar, da fome e da memória. O modo como que esses elementos estão dispostos no poema o reduzem a uma só significação, por conseguinte, atribuída ao espaço jornal: líquido, rizomático, noturno e desmedido. Essa técnica morfossintática é próxima à conotação da metáfora e da metonímia, assim como do procedimento de condensação e deslocamento oníricos da psicanálise freudiana. Aqui, sujeito e objeto passam a ser a mesma coisa, ainda que suas carcaças sejam transfiguradas, cumprindo a função surrealista da arte de restabelecer o vínculo perdido entre objeto e sujeito na modernidade. A percepção é difícil, enviesada e embora seja constituída de elementos cotidianos, mas distanciados de uma relação direta, seu ponto de coerência está oculto e encorpado pela plasticidade surrealista.

Dar conta da “enumeração caótica” é primordial em “Espaço Jornal”. Pois, ao reduzir a série de seus elementos à liquidez, à perspectiva rizomática, à noite e aos objetos descontrolados – ausência de lar, mar, fome, memória, que cabem à régua da consciência -, associamos esse espaço diretamente à ordem do sono, da inconsciência. A disposição dessas imagens de modo que elas se desdobrem em outras mais parece a maneira como que a memória do eu lírico funcione, do que propriamente como as coisas se deram nesse espaço jornal. Os verbos ainda que estejam no tempo presente ou no modo gerúndio têm o valor de tempo pretérito trazido à tona na atualidade, como se o eu lírico, ao recordar o espaço jornal, revivesse aquela experiência, salvaguardadas as lacunas da memória preenchidas por sua vacilação: o rio se converte em mar, mas que na verdade eram lágrimas. A resultante desses primeiros versos, todavia, é ricamente plástica: são lágrimas alaranjadas jorrando no espaço jornal.

As mãos, em vez de palavras brotadas do relógio, são a rendição do organismo vivo (mãos, mãos do eu lírico, mãos do eu lírico com pedras) que não são suficientemente potentes para que as palavras saiam organizadas e ordenadas no corpo do poema na vigília. O espaço jornal, então, é lugar em que as coisas se dispõem desordenadamente, uma vez que as mãos criadoras estão vulneráveis, estendidas. Os elementos que ambientam a inconsciência, o espaço jornal – a mulher e o peixe – também são sintagmas constantes em *PS* nesse mesmo rol semântico: a mulher no hotel, o peixe que atacou o cavalo, por exemplo.

O ato de abertura do jornal para sua leitura acontece em “Espaço Jornal”, o modo como que as etapas de apresentação da inconsciência estão disseminadas nas estrofes faz com que esse jornal *caminhe*, sem que necessariamente se desloque de seu lugar; já que esse movimento se dá a partir do lance de olhos do eu lírico em sua descrição da lembrança. Inicialmente, ele titubeia, para que depois se dê conta da não criação, até que se circunscreve no espaço da inconsciência, para que, por fim, ele se atrele tão fatalmente a essa realidade que se torna indispensável ali: “me suicido inutilmente/no espaço jornal.” O suicídio inútil é a inabilidade da morte, é a continuação da vida e isso vale não apenas para a incursão do eu lírico nos espaços do sono e da vigília concomitantemente, mas para a própria dinâmica cubista, em que a perspectiva do todo só é possível pelo *amontoamento dos pedaços*.

“Composição” é outro poema que também faz esse movimento contrário de se partir da poesia para a elaboração da tela:

Composição

Frutas decapitadas, mapas,
 Aves que prenda sob o chapéu,
 Não sei que vitrolas errantes,
 A cidade nasce e morre,
 No teu olho a flor, trilhos
 que me abandonam, jornais
 que me chegam pela janela
 repetem os gestos obscenos
 que vejo fazerem as flores
 me vigiando em noites apagadas
 onde nuvens invariavelmente
 chovem prantos que não digo.

Pedaços de frutas, mapas, chapéus com aves, vitrolas, flores, trilhos, jornais e nuvens, embora não façam parte de um mesmo campo semântico lógico, relacionam-se plástica e morfossintaticamente em “Composição”. Há nessa poesia um desejo latente de exacerbação, em que não somente o modo como que essas imagens estão dispostas é infrequente, mas o jeito de dizê-las também, isso é uma *disjecta membra*, é um despedaçamento recuperável de que venho falando. As frutas não foram somente cortadas, mas decapitadas, gesto que lhes atribuiu cabeças anteriores, os chapéus não foram ornamentados, mas contêm a natureza morta presa em seu topo; as vitrolas não são só instrumentos comuns, mas errantes; o dia não passa, é a cidade que nasce e morre o seu intervalo – em que o “e” não é apenas aditivo, mas se torna crucial para a marcação da temporalidade de “Composição”: um dia; não se termina uma viagem, mas se é abandonado pelos trilhos; não são só flores sendo sopradas pelo vento noturno comparadas aos jornais jogados pela janela, mas flores sinuosas e obscenas que se assemelham aos periódicos. Essa exasperação na escrita é coisa própria de dizer poeticamente, em vez de denotativamente, todavia, é superdimensionada em *PS*, já que nele encontra espaço de confrontação, de extrapolação.

“Composição” se convertida em tela, incluirá o eu lírico em sua confecção, além da contemplação. Isso não somente pelas formas pronominais que a ele remetem, mas que também dão aos versos a sua perspectiva e, por conseguinte, seu crescente poder de pedra ao manipular com mais propriedade as imagens da inconsciência. A disposição cubista dos elementos que são *caoticamente enumerados* na poesia é representada pela virgulação excessiva, a estrofação única, o queísmo e pelo distanciamento do *sujeito* de seu *predicado*, por exemplo. Essas técnicas protagonizam as imagens elencadas menos em sua significação particular e mais em seu sentido no todo e desde a ótica do eu lírico. Todavia, há sempre lugar para que os corolários da inconsciência se avultem, apesar do papel insistente da pedra: flores que vigiam obscenamente o eu lírico na noite, a própria noite, nuvens nebulosas carregadas de palavras não ditas, flores secas, poesia não concluída, são elementos ratificadores de que o tempo-espaço da vigília não é exclusivo.

(deste só a cabeça e o número da casa)

“eu sou muitas pessoas destroçadas ele me coisa, ela me rã, ele me árvore”⁴⁷



Quadro *Guernica* (1937)

Picasso, a quem João Cabral dedica um poema-homenagem em *PS*, pinta os horrores da Guerra Civil Espanhola em *Guernica*. Em 1937, a vila que dá nome ao quadro foi literal e covardemente bombardeada pela ditadura do General Francisco Franco, o que gerou pesar e revolta no artista que a compôs em forma de protesto e repúdio à guerra.

Guernica é cubista, dadas a suas características geométricas desarmoniosas, sobrepostas e apreciáveis bidimensionalmente, o que desperta no expectador uma perspectiva de aflição e sofrimento, uma vez que elementos até então incongruentes estão dispostos em um mesmo plano: uma mulher com uma criança no colo e um cavalo, um touro, uma flor e uma mão que segura uma lâmparina, por exemplo. As cores acinzentadas, pretas e brancas são tons que esvaziam a vivacidade das imagens, nos remetendo imediatamente à realidade da morte e da luta. Assim como as figuras de corpos caídos, ou tortos, ou boquiabertos remetem à angústia da ação, o ajuntamento de tão sensíveis corpos humanos em estado de avassalamento bélico: certamente uma guerra mesmo.

Guernica apresenta em um mesmo plano as realidades do massacre e da esperança e, em um

⁴⁷ Verso de Manoel de Barros, em *O Livro das Ignorâncias* (1994).

mesmo movimento e com o mesmo aspecto de atemporalidade para quem a contempla. Na tela, o resultado da composição dos corpos é deformado e enviesado, pois, ali se avultam partes então desconexas que são conectadas seja por seus formatos diferentes, seja por suas cores, o resultado são corpos mortos e que lamentam, como se gritassem e estendessem seus braços, suas bocas e seus troncos em busca de ajuda. Junto ao quadro, é possível que ouçamos as lamurias de uma espécie de purgatório, é essa a sensação, leitores. A montagem surrealista pela colagem é outro nome para a reunião aleatória de objetos, de modo a criar uma justaposição de imagens desencadeadoras de associações conceituais até então não pensadas. O método é inspirado em Lautréamont, quando disse sobre o “belo como o encontro casual entre uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecação”, mas não sei quando nem onde o disse, fica aberta a referência.

A figura de linguagem que mais se aproxima da proposição cubista de se sobrepor formas díspares em um corpo é a metonímia. Nesse caso, alguns elementos recorrentes no Grande Poema têm essa função e alcançam esse sentido. A metonímia significa literalmente “mudança de nome” e se caracteriza pelo uso de uma palavra no lugar de outra, esse mecanismo de substituição parte do pressuposto de que há uma relação de semelhança ou de proximidade entre as cargas semânticas dessas palavras, ou seja, uma mediação objetiva que há entre elas, de modo que uma clara associação de ideias possa ser depreendida desse recurso. A relação metonímica tem a ver com a técnica cubista de sobreposição de imagens, uma vez que essas imagens depois que recortadas e amontoadas umas nas outras, também carregam em si um peso semântico do espaço de onde foram recortadas, há uma transferência: uma mão delicada com uma flor foi uma mulher que a carregava, uma cabeça com chifres, um possível touro, por exemplo. A tomada da parte pelo todo ou de uma coisa por outra é da ordem das metonímias.

Cabelos, olhos, cabeças, bocas, seios, vozes, ombros, mãos, impressões digitais, ossos, sangue, veias. Há uma carnificina que vai sendo paulatinamente substituída pela reunião desses pedaços em um corpo. Isso porque *PS* se refere mais à visceralidade com que o eu lírico lida com duas instâncias diferentes no poema, ao passo que *OE* é a cada vez mais assertiva definição de procedimento, de posicionamento da pedra. Entre outras ocorrências, *PS* é mais cenário de uma carnificina do que *OE* que começa a corporificar o lugar consciente de atuação desse mesmo eu

lírico. Em ambos, todavia, cada um desses vocábulos é alçado a uma série de significados maiores e mais complexos, ainda que tenha isso reduzida em uma só palavra, de acordo com cada poesia em que se inseriu: “No telefone do poeta/Desceram vozes sem cabeça.” ou “Nas mãos caiadas, /As impressões digitais/Particulares, os gestos/Familiares. Os movimentos/Plantados em alicerces, /E os olhos, mas bulindo/De vida presa.” Nas duas referências, as partes de um corpo foram disseminadas nos versos, contudo, em *PS*, a intensidade com que as vozes são desvinculadas de cabeças que as proferem, atribuem uma atmosfera bem mais fatalista do que a menção a vida que é trazida nas mãos, ainda que metaforicamente, o que torna *OE* mais lúcido e solar ao versar sobre essas relações. *PS* é a Guernica desse eu lírico, leitores.

Em *PS*, esses processos metonímicos muitas vezes estão pareados a estética da ausência, o que diz por subtração: olhos sem rosto, mulheres sem corpos, vozes sem boca, ombros flutuantes ou de cabeças sem corpo, é impossível que não criemos uma imagem plástica dessas coisas que não estão lá e, por conseguinte, as arranquemos de suas metonímias, buscando seu lugar original, seu corpo completo, o Grande Poema. Já em *OE*, o movimento é contrário, o espaço dos versos diz sobre coisas que não estão lá: “E morte ainda no objeto/(sem história, substância,/sem nome ou lembrança)”; “Mulher sentada./ Tranquila na sala,/como se voasse.”; “O trem de ferro/passa no campo/entre telégrafos./Sem poder fugir/sem poder voar/sem poder sonhar/sem poder ser telégrafo.”; “A terra não sonha,/floresce: na matéria/doce ao corpo: flor”; “Não há guarda-chuva”; Doce tranquilidade/do pensamento da pedra,/sem fuga, evaporação./Febre, vertigem./a inaudível palavra futura/ (que, apenas saída da boca,/é sorvida no silêncio).”Ou seja, parte-se primeiro das palavras para depois dizer as coisas, de modo que os sintagmas de negação preenchem o espaço da dicção, da segura da dicção.

Os olhos ainda estão muito lúcidos.

“- Isto é vermelho?

- Sim.

- Está ferido?

- Hoje é um bom dia?

- Regular.

- E os canos?

- Os canos são amarelos.

- Amarelos.

- E aquele ali?

- Cinza azulado.
- Cinza azulado.
- E aquele?
- Violeta.
- E aquele?
- Laranja. Ocre.
- Ocre ou laranja?
- Ocre.
- Amarelo, vermelho.
- E aquele?
- Aquele é verde
- . - Verde. E o dos olhos?
- É azul.
- Azul. Azul!
- Está muito frio, hoje?
- Vai logo passar.
- Gostaria de tomar um café.
- Tem dinheiro?
- Sim. Não!
- Fico feliz de que tudo esteja bem, hoje.
- Obrigado.
- Muito bonito!
- Um café.
- Com leite e açúcar?
- Puro.
- Ok.”⁴⁸

Olhos com telescópios que espiam, olhos que contemplam um retrato, olhos que olham e que ainda estão muito lúcidos, poema “Os olhos”, olhos que contemplam em silêncio, olhos que veem o espectro do rei, olhos que veem no céu do sonho, olhos imóveis e indiferentes que assistem um último filme, olhos que veem um perfil, olhos que podem ver o sopro que apagou o gramofone, olhos em que se cospem e de onde nascem flores secas ou não, vistos de fora ou não, olhos que não viam as rosas nas mãos da mulher do hotel, mas viam gente no deserto seco. Olho pintado escorrendo imóvel, olhos fechados à espera da morte, frio olhar, olhos que olham o véu voando, olhos que olham nos olhos, olhos de vida presa, nuvens nos seus olhos.

A sinestesia do Grande Poema extrapola o espaço de construção morfossintática do poema e se vincula às suas significações. A sinestesia significa literalmente “sentir junto” e é uma figura de linguagem que remete à combinação de coisas provenientes de diferentes sentidos do corpo

⁴⁸ Diálogo entre Damiel e sua trapezista no filme alemão *Asas do Desejo* (1987), dirigido por Win Wenders. A ocasião é quando Damiel se torna humano mortal e deflagra uma experiência sinestésica até então não sentida enquanto anjo imortal.

humano ou que a eles emanam. A mistura de várias sensações advindas de lugares específicos de percepção é algo sinestésico. O atrelamento de sentidos a organismos que não são necessariamente seus de origem é também coisa da sinestesia: bocas que cheiram, perfumes doces, vozes líquidas, narizes que ouvem, gestos brancos, “ouve o tempo passar./O tempo é tanto/que se pode ouvir/e ela o escuta passar/como se outro trem.”, “o tempo é tanto/que se deixa ver.” Em *PS*, a sinestesia é um movimento e está para a enxurrada de imagens jorradas da inconsciência na consciência, assim como o eu lírico está apto a contê-las em uma só sensação na poesia. Já em *OE*, sua elaboração é a capacidade que o eu lírico tem de reduzir à linguagem poética sensações truncadamente sentidas. Ou seja, trata-se de um mesmo artifício, mas usado conforme a especificidade de cada eu lírico, em seu favor.

Santo Agostinho estende a concupiscência da carne à concupiscência dos olhos. Para ele, a curiosidade anterior ao desejo pela sabedoria é própria ao afã natural de que tudo seja conhecido e como “entre os sentidos os olhos são os mais aptos para o conhecimento”, são eles que serão usados. Realmente, ver é coisa mesmo dos olhos, de modo que muitas vezes essa função é transferida aos outros sentidos com muita naturalidade. Não obstante, a visão é sensação somente conseguida com os olhos, ainda que seja associada ao tato, ao paladar, à audição ou ao olfato, apenas os olhos veem e é daí a concupiscência dos olhos como algo que pode ser pertencido aos demais sentidos. Entre os sentidos mais mencionados no Grande Poema, a visão vinculada aos olhos que veem é a mais recorrente, sejam eles orgânicos com aparatos mecânicos, sejam eles cegos, defasados, mas ainda contemplativos. Para Santo Agostinho, quando outro sentido se apropria da aptidão dos olhos para conhecer algo, temos uma usurpação. No Grande Poema, sinestesia. Distingue ainda, a condição da volúpia da curiosidade, ao passo que a primeira investiga o prazer, a suavidade e o agradável, a segunda busca não a suscetibilidade ao sofrimento, mas a experiência como forma de conhecer algo. O mesmo desejo de conhecer que pode ser mórbido e que levaria os homens à sabedoria inútil, se feito apenas em busca do prazer, pode ser algo inspirador como a ânsia de se enxergar a Deus.

Em *PS*, a recorrência dos olhos tem duas outras valias: como metáfora da inspiração pictórica daqueles poemas, bem como sua plasticidade latente e como metáfora do próprio movimento de contemplação/ação do eu lírico nas duas realidades sobrepostas, juntamente ao convite que é

disseminado no texto de que o expectador aprecie as poesias como se fosse uma tela exposta. É coisa da visão também a imagem de morte e de natureza, de natureza morta que nos é evocada duas vezes em *PS* muito pontualmente: primeiro em “Composição” e depois em “Dois estudos” sobre uma ave presa no chapéu. A referência é de um pássaro duro irremediavelmente empalhado anexado a um chapéu, como um adorno, um mimo. Nesse caso, sinestesticamente, deslocamos a nossa percepção da fixidez, da frieza e da dureza do pássaro aos olhos, vemos sua morte. Algo que outrora vivo, serviu-se de morto para dar vida a um chapéu. Corrijo: só não se trata de natureza morta, pois sua base é a imagem dos pensamentos que voam, ainda que morto e preso no chapéu, é um pássaro e ele voa. Mas, os olhos também veem o quente, o amplo e o árido do deserto que junto à imagem da praia e da areia constituem um espaço árido em *PS*, bem como veem o nado dos peixes e o trote dos cavalos, ambos os procedimentos disseminados na poesia e uma “Marinha” sem mar aparente, mas insinuado. E todas essas coisas são dos olhos.

Em *OE*, tornar a sinestesia graficamente manifesta não apenas reafirma o esforço de se fazer poesia metalinguisticamente, mas diz a que veio a perspectiva eclipsal do livro: dizer mais em menos, dizer o que não se diz em vinte palavras. A natureza da sensação que é aprisionada nas palavras é a capacidade que o eu lírico tem de converter as então insólitas imagens da inconsciência em expressão comunicável pela letra. As vezes em que essa recursividade aparece em *OE* são para descrever ou caracterizar algo até então corriqueiramente caracterizado, atribuindo-lhe não o comportamento inusual, mas as possibilidades de que assim seja pensado. No poema “A Moça e o Trem”, por exemplo, a menção ao tempo extrapola as obviedades da figura do relógio, das estações, da noite e do dia, mas além de ser comparado ao trem que passa, o tempo é marcado sinestesticamente como aquilo que pode ser visto e ouvido na janela em sua passagem. O tempo que passa é um trem nos trilhos. A viabilidade de que se ouça e se veja algo então não audível ou visual é atribuída à sua quantidade que, por sua vez, é menos mensurável numericamente e mais pelos efeitos causados. Nesse mesmo poema, a sinestesia é utilizada para que os lugares-comuns das sensações sejam invertidos, quando o crescimento das coisas é também visto e ouvido ou a terra girando é sentida pela moça, por conta da fatalidade do tempo.

Demorada demoradamente nenhuma voz me falou.

A prevalência do dar a ver em vez da música não é tímida nesse Grande Poema. A plasticidade visual com que os elementos dessas poesias são construídos muito dificilmente deixará lacunas para que a disseminação especificamente musical atue. O recorrente desejo de ordenação desse discurso, leitores, faz com que eu me detenha ao fato de que escrever (literatura) sobre a música (canção), a partir de motivações muito pictóricas (surrealistas e cubistas), como uma aglomeração de coisas muito mais profícua, por ora.

Em *O Nascimento da Tragédia* (1872), Friedrich Nietzsche discute, a partir da estética, a tragédia grega e seu surgimento, analisando dois elementos de sua arte: o apolíneo e o dionisíaco, ambos paradoxais, mas que reúnem em si tudo o que é necessário para a composição da arte trágica sem que necessariamente esse oxímoro se cesse. No decorrer do livro, Nietzsche ora apresenta momentos de destaque dionisíaco em detrimento de Apolo ora o contrário na história cultural grega. Com isso, critica pontualmente a modernidade alemã, sugerindo uma reavaliação desse contexto, a partir da música e das artes em geral, especialmente a ópera. Ou seja, o filósofo indica que novos lances de olhos sejam jogados sob a história já constituída, mas desde um novo lugar de apreciação.

É especialmente em *O Nascimento da Tragédia* (1872) que Nietzsche destina suas críticas a Schiller e a Winckelmann, uma vez que, para o filósofo, a perspectiva atribuída à música, por aqueles dois, era exclusivamente apolínea, de modo que seu envolvimento era superficial (e não vindouro) e contemplativo do belo, restando à humanidade apenas um caminho para ser tão significativa quanto os gregos, a imitação daquela sua arte. Em *Poesia Ingênua e Sentimental* (1991), Schiller diferencia o artista moderno do antigo, enquanto o antigo se vinculava totalmente à natureza e uns aos outros; o moderno rompe esse tipo de vinculação e se coloca à parte da natureza e sua movimentação. Essa dinâmica atinge diretamente a arte que dali é expressa, pois, ao passo que os antigos se destacavam justamente por serem limitados e tratarem da natureza em que se inseriam; os modernos são insaciáveis na busca pela natureza perdida, incapazes de representam no objeto, mas em seu significado, esse elo perdido.

A junção dos dois princípios estéticos naturais – Apolo e Dionísio – em favor da arte trágica impescindia que ela viesse composta pela música, pelo espírito da música, advinda do partícipe

dionisíaco, para o que ela é a manifestação direta e genuína da vontade primordial e pela palavra e a cena própria de Apolo, em forma objetiva e direcionamento racional às coisas. Ambos constituem o coro trágico, “a muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si seu chão ideal e sua liberdade poética” (NIETZSCHE, 1872/2014, p.321). O todo separa o espectador de sua obra de arte, dando-lhe extrema liberdade de criação. Para Nietzsche, a música é coisa de Dionísio e é uma arte totalmente diferente das demais, pois reflete diretamente a vontade.

Influenciado por Arthur Schopenhauer e por Wagner, Nietzsche trata distintamente a música, não a partir do belo estético, mas como uma linguagem universal que pode atingir a todos e através da qual um único estado da alma pudesse ser expresso por melodias imprevisíveis e infinitas. Trata-se, portanto, de uma relação interior por meio da qual a música mantém a real essência de todas as coisas, sem que necessariamente haja explicação racional para isso.

O que a música de Dionísio faz com a arte de Apolo é sobrepor-se a sua manifestação, de modo que a imagem dionisíaca sempre surge atravessada em Apolo. É como se inconscientemente a sabedoria de Dionísio fosse transposta na linguagem das imagens de Apolo, e é isso que chamamos de mito trágico e que nos permite que a alegria seja sentida perante a existência, com isso, crê-se na vida eterna, de que a música é sua manifestação mais iminente.

Ao criticar a ópera moderna, o filósofo propositivo a considera superficial, descontextualizada e nem sequer musical. O chamado gênero semimusical, em que a palavra ou a melodia excessiva é enfatizada em detrimento da música em si, não alcança o verdadeiro sentido da arte, segundo Nietzsche, e míngua a dinâmica apolínea e dionisíaca, pois entretém o público. A derrocada da civilização grega aconteceu por conta do desaparecimento de Dionísio nos homens, mas o movimento contrário seria uma forma de alívio e do desaparecimento do triunfo da ópera. Assim, unidas a música e a filosofia alemã, todas as limitações e inconsistências da leitura de então da arte trágica, bem como o viés enganador da arte na ópera, seriam trazidas à tona, tratando de outra maneira a coisa toda. Inserir o espírito alemão à era trágica, assim, representaria o reavivamento de sua própria essência a partir de outro lugar, trata-se de um retorno ao lar, mas com certo amadurecimento. Vitrolas errantes, o gramofone do poema “Jardim”, música não aparente nos

violinos fechados e tambores também compõem o espaço musical e dionisíaco em *PS*, além de:

Canção

Demorada demoradamente
Nenhuma voz me falou.
Eu vi o espectro do rei
Não sei em que porta ele entrou.
Meus sofrimentos cumpridos
Que sono os arrebatou?
Mas por detrás da cortina
Que gesto meu se apagou?

Canção

Sob meus pés nasciam águas
Que eu aprendi a navegar,
Onde um perfil eu via
Ao céu se abandonar,
E um grito de criança
Imóvel no luar.

Sob meus pés nasciam águas
Onde um navio ia boiar,
Onde mãos de máquina
Me saíam a procurar,
Deitado numa rua,
Perdido num lugar.

PS contém dois poemas de nome “Canção” e não se trata de uma ode à musicalidade sua ocorrência duplicada, na verdade, ainda não sei exatamente a que se deveu, apenas elucubro a respeito. Um é ambientado na terra e outro na água, e ambos visualizam alguma imagem fugidia, não captada. Não são apenas rimados e ritmados, (coisas da música) mas coadunam os espaços volante e líquido próprios da inconsciência com a visceralidade dessas relações (coisas da poesia). O caráter dionisíaco musical aqui traz a forma cancionista facilmente atrelável à forma poética e à discussão da atmosfera do sono trazido à tona na vigília. Vozes que não falam, espectros embaçados, uma cortina-véu, pés de onde brotam águas, perfis e gritos fugidios. O tempo é igualmente indefinido: “demorada demoradamente” e “imóvel no luar”.

“Canção” é sobre um resgate, uma busca. No primeiro, os sofrimentos que se converteram em recursividade do sono e o auto-gesto apagado são prolongamentos do eu lírico e os quais ele investiga. Já no segundo, “mãos de máquina” vinculam o orgânico ao mecânico para que elas

estejam hábeis à busca desse eu, desse seu corolário: “Deitado numa rua, /Perdido num lugar.” O aspecto à deriva desses dois poemas os coloca no rol dos dionisíacos, assim como a musicalidade alcançada nesses versos se somam a sua essência movente, rizomática, sinestésica que avalizam essa busca que não se cessa.

OE, todavia, raras vezes se refere aos corolários musicais e quando o faz é enviesadamente. Por exemplo, a música por subtração é subentendida na imagem da cantora muda de “As Nuvens”, em que somos convidados a incluir a musicalidade, devido a sua não musicalidade, seu não som. Assim como, o ato de cantar aparece como peça que remete a uma das significações dessas mesmas nuvens: “Num céu profundo, /máquinas de nuvens, /elefantes de nuvens/passam cantando.” Essa escassez acontece pela própria natureza eclipsal que aparece em *OE*, esse espaço da vigília, da ordenação e das palavras comedidas não mais abarca a expansão rizomática que é própria do cerne musical dionisíaco. Essa perspectiva foi diminuída, assim como os espaços volante e líquido e como a soberania da inconsciência não mais se deu.

Os acontecimentos de água põem-se a repetir na memória.

Para Freud, a memória é uma dimensão essencial do escopo psicanalítico, em que se crê em seu papel organizador e seu caráter sistêmico distinto inconsciente e pré-consciente. Sua preexistência não é simples, mas múltipla e complexa, pois se registra em várias instâncias dos signos. Em 1925, Sigmund Freud discute em “Bloco Mágico”, as analogias entre a memória e o aparelho psíquico que contêm a base do sistema consciente, pré-consciente e perceptual, descrevendo assim os mecanismos da memória.

O bloco mágico seria formado por uma prancha de cera escura em que se colocaria por cima um papel com cera e uma folha de celuloide. Quando uma ferramenta pontuda pressiona esse bloco, seus furos aparecem no contato do papel e da folha com a base da cera; todavia, quando a folha que cobre a prancha é retirada, a marcação desaparece e não reaparece, de modo que novas perfurações podem ser feitas a partir desse mesmo procedimento. Entretanto, se determinada natureza de luz é lançada sob essas marcas, elas podem ser vistas. Ou seja, mesmo que tenham sido apagadas em uma superfície, em outra, elas ainda são visíveis. O experimento é uma metáfora

psicanalítica para a discussão de duas questões: permanência dos traços e receptividade contínua, já que ambas também se circunscrevem nos dois mecanismos distintos e atrelados entre si no psiquismo.

Deduziu-se então que o aparelho mental é habilitado à capacidade receptiva ilimitada de novas percepções, dos quais se registram traços de lembrança permanentes, mas não inalteráveis. As propriedades da captação e do armazenamento das percepções foram divididas por Freud entre o sistema perceptivo e o sistema mnemônico, ao passo que o primeiro recebe os estímulos perceptivos e supre a consciência de toda a qualidade e quantidade de manifestações sensoriais; o segundo contém a memória e converte as excitações efêmeras em permanentes.

A memória está diretamente associada aos traços mnêmicos que são as constantes transformações permanentes dos elementos daqueles sistemas, registram e mantêm associações feitas, já que as percepções – atreladas mutuamente à memória – podem se tornar conscientes, embora seus efeitos sejam produzidos na inconsciência.

A associação entre o aparelho psíquico e um aparelho de memória e de linguagem é defendida por muitos psicanalistas. Isso porque esse aparelho contém traços mnêmicos, em que a memória pode ser entendida, assim como um texto pode ser decodificado. Para os defensores dessa ideia, Freud divide a memória em duas: a simbólica, que é suscetível ao esquecimento, mediante o acúmulo de novas percepções; e a memória em si, inserida no inconsciente. Com isso, de um modo geral, a memória para Freud se caracteriza por sua capacidade de registrar, conservar e converter percepções em traços mnêmicos; não se associa às habilidades conscientes, mas dos sistemas pré-consciente e inconsciente; é complexa na diversidade de seus arquivos e se manifesta em signos variados; é constantemente reorganizada e é orientada por representações.

Na Grécia, a memória era representada pela musa Mnemosine, capaz de revelar tudo o que se passou e tudo o que acontecerá. Essa memória escreve e rasura; conserva e destrói, de modo a reescrever o passado reelaborando-o; por conseguinte, ressignificando o presente e as dinâmicas do futuro. Na memória incidem a fantasia e a ficção próprias da imprevisibilidade de sua própria tessitura e quando ela é personificada na deusa da poesia, esse é um modo de associarmos a

literatura à sabedoria. O aspecto efêmero da memória é o que faz com os povos criem suas memórias artificiais como modos de resistência a tempo: pedras, pergaminhos, placas, retratos, textos, entre outros.

Platão metaforiza a memória em uma placa de cera, em que a lembrança advém da correspondência entre o que é percebido e as impressões que são gravadas anteriormente na memória. Bem como fez essa relação com o aviário da alma, em que sugere a fixação da experiência latente de rememorações, de modo que a recordação dependeria do resgate desse lugar ou da busca pela imagem certa. Ambas as ferramentas se referem à ideia da memória como um centro de armazenamento, no qual as variações sobre essas imagens foram disseminadas no discurso literário do ocidente. Ao passo que a placa de cera é uma referência alusiva; a percepção de Aristóteles é das impressões da memória como materialidade, algo inscrito no corpo, por que as imagens da memória seriam produzidas através dos sentidos.

No artigo “Hippocampal binding of novel information with dominant memory traces can support both memory stability and change” publicado no periódico *Journal of Neuroscience* em 2014⁴⁹, Donna Jo Bridge explica que o cérebro frequentemente insere fragmentos do presente em lembranças do passado, quando elas são revividas. A memória não é confiável, é cheia de falhas e adaptável a novos ambientes e suas mudanças. Ela se ajusta, edita, suprime, sobrepõe e adiciona eventos para que a história rememorada se encaixe ao instante de sua recriação.

A clínica psicanalítica para Freud objetiva preencher as lacunas da memória. Relacionando as lembranças e os esquecimentos do paciente, entendendo que não há linearidade nos processos mnêmicos, podendo ser acrescidos, editados, suprimidos no processo de recordação. Em *PS*, a atividade da memória – juntamente com os lampejos e o sonho – funciona como procedimento de acesso ao inconsciente, ao sono. A rememoração, portanto, traz à tona alguns elementos descontrolados na vigília, sem que eles tenham de ser necessariamente ou integralmente críveis. A memória é diretamente referenciada em “Dentro da perda da memória”; “Infância”; “O poema e a água”. “Noturno” e enviesadamente também pelos sintagmas de repetição, multiplicação e dos

⁴⁹ “Nova literatura médica sobre o hipocampo com traços dominantes da memória que suportam sua estabilidade e suas alterações.” [livre tradução]. Disponível em <http://www.jneurosci.org/content/34/6/2203>.

suportes de memórias artificiais no Grande Poema: retratos; “alguém multiplicava/alguém tirava retratos.”; “onde me reproduzo/e me contemplo em silêncio”, “os homens têm espelho de bolso/onde os gestos das amadas/ (as amadas demoradas) /se repetem.”

No metapoético “O Poema e a água” são “os acontecimentos de água/ (que) põem-se a repetir/na memória.”, ou seja, a insistência de que a experiência da inconsciência – naturalmente movediça e volátil – se deu pela repetição da rememoração, o presentismo do tempo verbal usado é que atribuem a essa ação sua perspectiva cíclica, atemporal e indefinida, de modo que ela não deixa de acontecer. Essa tentativa em recriar integralmente os aspectos da inconsciência pela memória é uma tarefa sem fim, pois, essa fidedignidade não existe. “Dentro da perda da memória” é um poema dedicado a José Guimarães de Araújo:

Dentro da perda da memória

Dentro da perda da memória
 Uma mulher azul estava deitada
 Que escondia entre os braços
 Desses pássaros friíssimos
 Que a lua sopra alta noite
 Nos ombros nus do retrato.

E do retrato nasciam duas flores
 (dois olhos dos seios dois clarinetes)
 Que em certas horas do dia
 Cresciam prodigiosamente
 Para que as bicicletas de meu desespero
 Corressem sobre seus cabelos.

E nas bicicletas que eram poemas
 Chegavam meus amigos alucinados.
 Sentados em desordem aparente,
 Ei-los a engolir regularmente seus relógios
 Enquanto o hierofante armado cavaleiro
 Movia inutilmente seu único braço.

Se há dentro, há fora, e esses são os dois marcadores espaciais desse poema: dentro da memória e fora da memória; dentro da perda da memória e fora da perda da memória. Assim como ocorre em todo *PS*, a memória como *modus* de seleção dos recursos da criação poética existirá e não existirá, concomitantemente. Mas, como mecanismo PSíquico ela será intermitente, pois, surgirá se engatilhada e não será completa, fiel, integral. De qualquer maneira, a ocasião em que ela é

acionada é posterior ao sono, à incursão na inconsciência é anterior à tentativa do eu lírico de realização da poesia, ou seja, a memória é recorrida na borda. A memória então consegue resgatar alguns elementos da inconsciência e alguns sintagmas a compõem: “mulher azul”, “pássaros friíssimos”, “lua”, “alta noite”, “ombros nus do retrato”, retrato de onde nasciam um par de flores, de seios, de olhos e de clarinetes, bicicletas – que na verdade eram poemas - correndo nos cabelos da mulher azul, amigos alucinados comendo relógios e um hierofante mexendo um braço. Na vigília, a consciência desse processo no “mundo administrado” pode ser percebida pela ideia mesma de “perda da memória”, remetendo a ideia de sua falibilidade nesse processo de recriação, pela dinâmica de alternância entre as partes orgânicas e as partes mecânicas que compõem o poema – mulher, braços, pássaros, ombros nus, olhos, seios, cabelos *versus* retrato, flores, clarinetes, bicicletas, relógios -; pela percepção da “desordem aparente” e pela menção direta à imagem do retrato como suporte artificial da memória e a inserção dos “poemas” em sua ordenação, sua não casualidade: relógios regulares, certas horas do dia, seus condicionamentos à parte da mera associação de palavras, derramamento de imagens por hipnose ou mera inspiração.

“Dentro da perda da memória” é um retrato, mas é pictórico. Na fotografia, há uma mulher azul e um pássaro à noite. Desse suporte, brotam um amontoado de coisas que, naturalmente, não se relacionam entre si: flores, olhos, seios, clarinetes; seu crescimento depende da hora do dia e condicionam a confecção dos poemas. Todavia, esses poemas se caracterizam pela alucinação, ausência do tempo e uma série de elementos sem utilidade. O “retrato” aqui assume duas funções em *PS*: a de portal de vislumbre e de suporte de memória artificial. Seu espaço é onde toda a experiência do sono se deu, além de seus “ombros”, de sua moldura, a memória é ativada a partir dele.

A maneira como que esse poema é construído não apenas atinge a recursividade plástica surrealista máxima com a intervenção da colagem sobreposta cubista, mas a partir da especificidade de seus mecanismos morfossintáticos: a preferência pelas orações subordinadas, assíndetos, queísmo e pela ausência de pontuação que dão ininterruptão ao fluxo das imagens disparadas no inconsciente e que dão o ritmo descritivo aos versos – um sonho contado: a mulher guarda os pássaros e os dois são iluminados pela lua, mas dentro de um retrato que, por sua vez, desencadeia uma série de elementos, cujo crescimento está condicionado ao tempo; a não marcação espaçotemporal, senão

a dedução do “fora” pelo “dentro”, o que indefine a espacialidade da inconsciência naturalmente fluida, a atribuição de aspectos e ações a coisas que inicialmente não os tinham: mulher azul, ombros nus em um retrato, retrato que pare coisas, bicicletas que correm em cabelos, relógios que são engolidos, hierofante de um braço só; a redução de grandes conceitos a uma só palavra: retrato, flores, olhos, seios, cabelos, relógios, por exemplo; ou a transferência de uma coisa a outra: as bicicletas são poemas com amigos alucinados que comem relógios; que são a metáfora e a metonímia na linguagem literária correspondentes aos processos de condensação e deslocamento da linguagem onírica.

O desvario com o qual as imagens do inconsciente são lançadas ao eu lírico são relatadas até mesmo na rememoração: a própria dinâmica de seu movimento; o caráter movediço com o qual os elementos passam de uma coisa a outra; a desordem visual declarada. A visceralidade com que as coisas acontecem no sonho e sua marginalidade à razão requerem um filtro que as ordene e, como já sabido, esse é a grande luta em *PS*. A inserção da pedra no sono é culminada na figura do hierofante final, um hierofante designa sacerdotes, o Sumo Sacerdote, como o Papa católico. Trata-se de um lançador de pontes que unem todas e as mais diferentes direções. A capacidade de sinergia a ele atribuída é capaz de trazer à tona o desconhecido, o inalcançável. O grego *hierophantes* significa “aquele que explica as coisas sagradas”, é o que conhece. No nosso caso, a magnitude do hierofante se restringiu a uma só mão, ao controle limitado e inábil à vicissitude dos elementos da inconsciência, é até onde vai a pedra, ainda que auxiliada pela memória.

Noturno
 O mar soprava sinos
 Os sinos secavam as flores
 As flores eram cabeças de santos.

Minha memória cheia de palavras
 Meus pensamentos procurando fantasmas
 Meus pesadelos atrasados de muitas noites.

De madrugada, meus pensamentos soltos
 Voaram como telegramas
 E nas janelas acesas toda a noite
 O retrato da morta
 Fez esforços desesperados para fugir.

A construção de “Noturno” é bem próxima de “Dentro da perda da memória”. Embora a

ambientação da primeira poesia seja naturalmente noturna, escura, nebulosa, soprada pela lua da alta noite; na segunda, essa cena é anunciada já no título e reafirmada no decorrer dos versos: muitas noites, de madrugada, toda noite. “Noturno” tem a mesma riqueza plástica surrealista e o mesmo bom funcionamento da técnica literária cubista. A declaração de uma “memória cheia de palavras” é afim à ideia de complexidade atribuída ao mecanismo da memória por Freud que a disseminou em vários signos, bem como sua capacidade de ser decodificada como um texto.

As preferências morfossintáticas pelas orações subordinadas, assíndetos, queísmo e da ausência de pontuação também dão ininterruptão ao fluxo das imagens disparadas no inconsciente e unem diretamente um objeto a outro, reduzindo-os ou até mesmo converte um em outro, como acontece em “O mar soprava sinos/Os sinos secavam as flores/As flores eram cabeças de santos.”, em que o mar não sopra nada, ele é sacolejado pelo vento que, por conseguinte anima os sinos, os fazem tocar ou os lançam ao longe dependendo da força da ventania. Os sinos também não secam flores, a flor pode secar por falta de água ou de nutrientes da terra. Mas, se entendemos que as flores estão secas, estão inférteis, mortas, elas de nada valem e podem ser metaforizadas nas cabeças de santos por dois motivos: cabeças desvinculadas de seus corpos por metonímia foram enforcadas, decapitadas, não têm vida; santos, em sua representatividade mais ampla são figuras de adoração e de contemplação, retirar suas cabeças é iconoclastia, morte. Nesses mesmos versos, a atribuição de certas habilidades a figuras que não necessariamente as têm, como mares que sopram ou sinos que secam ou retrato de morta que quer fugir realçam a ideia de sobreposição dessas imagens. Assim como a exclusividade da marcação espaço-temporal na imagem da noite, no intervalo da noite, delimita o acontecimento da poesia na inconsciência em sua linguagem onírica.

A cata promovida pelo mecanismo de rememoração recorta algumas palavras das muitas que preenchem sua memória: fantasmas, pesadelos e pensamentos soltos e atrasados de noites não dormidas são os gatilhos que insistem na repetição dos primeiros versos, da formação de sua imagem à tona. O que se retirou do processo da memória em “Noturno” foi a associação entre mar, sinos, flores e cabeças de santo. Tanto a angústia da insônia, quanto a desse *loop*, dessa limitação, podem ser pensadas como a barreira criativa enfrentada pelo eu lírico que, embora saiba da complexidade dos elementos da memória, não consiga trazê-los todos à criação ou mesmo que ainda que domine as técnicas de confecção de poesia, não controle os devaneios surgidos da

inconsciência e que é manifesta no desespero final da morta que quer fugir da moldura de um retrato.

Infância

Sobre o lado ímpar da memória
O anjo da guarda esqueceu
Perguntas que não se respondem.

Seriam hélices
Aviões locomotivas
Timidamente precocidade
Balões-cativos-si-bemol?

Mas meus dez anos indiferentes
Rodaram mais uma vez
Nos mesmos intermináveis carrosséis.

“Infância” tem um desdobramento passadista, em que o viés pretérito não necessariamente se circunscreva nos tempos verbais do passado – esqueceu e rodaram, mas que está também em alguns sintagmas desse valor. “Infância” nomeia a poesia e o delimita temporalmente: há o tempo de criança, composto pelas imagens do anjo da guarda, dos balões, da precocidade e dos carrosséis e, tudo o que extrapole esse significado, é outro tempo. O espaço é definido pelo “lado ímpar da memória” que prescinde um lado par da memória. A ideia de distanciamento entre o eu lírico e seu objeto, então, não virá radicalmente marcada, mas será própria da dinâmica que afasta a atualidade de uma cena da memória.

A elaboração de “Infância” é decorrente da memória como recurso. Nesse caso, a falibilidade atribuída às lembranças pode ser analisada em dois aspectos: como característica mesmo da memória e sua perspectiva de edição, adição e corte de eventos conforme o gatilho do presente no passado ou de sua incursão na inconsciência, em que lhe são atribuídas uma atmosfera nebulosa, inusitada e desconcertante; próprias da plasticidade surrealista e da intervenção cubista - que ajunta esses sintagmas divergentes em um mesmo plano de contemplação, e da própria ambientação do inconsciente.

No “mundo administrado”, a imprevisibilidade e o enviesamento dos processos da memória

associam imagens a outras imagens ou ações então não atreláveis: um anjo da guarda que se esquece de coisas, hélices confundidas com aviões que, por sua vez, são confundidos com balões ou carrosséis cuja circularidade remete ao tempo, pois, nele rodam anos. O modo como que essas vinculações se dão, todavia, foi interceptado por outro mecanismo que surgiu entre a experiência do eu lírico na inconsciência e sua passagem à consciência: o mecanismo da elaboração, da invenção. A lacuna que existe entre um evento e o que se lembra sobre ele é preenchida por essa criatividade que não somente ressignifica uma história, mas a torna literatura.

A memória *inventada*, especialmente a infantil: cômodos que pareciam maiores são apenas casas minúsculas; surras que ressoam homéricas, foram pequenas palmadas, pessoas medianas, nos são lembradas como gigantes. Por exemplo, é menos criativo pensarmos em um avião ou um trem banalmente mecânico do que em um balão fixo que voasse propulsionado pelo som, por exemplo.

As expressões de verve indefinida substituem os advérbios e os pronomes de mesma valia usados nos outros poemas de *PS*, assumindo o mesmo significado em “Infância”: “perguntas que não se respondem”; “mas meus dez anos indiferentes/Rodaram mais uma vez/Nos mesmos intermináveis carrosséis.” A inexatidão das coisas não corrobora somente o procedimento da memória em si, mas o próprio descontrole da pedra com relação aos elementos do sono, da inconsciência. Não saber precisamente do que se tratam as imagens que lhe são lançadas na vigília inviabiliza a tarefa do eu lírico de tolhê-las, ordená-las. O projeto do ethos cabralino de que as palavras mínimas sejam finalmente ditas caíram na circularidade dos “intermináveis carrosséis” finais, em que não somente se atemporaliza o tempo, mas se indefine o espaço em que elas serão ditas.

Mas nem mesmo assim uma estrela subiu.

Contemplação do morto no retrato, suicídios, convite ao crime ao revólver, retrato de uma morta querendo fugir, gestos do enforcado, sonho de deserto de morte, lua morta que não se mexe mais, morte a que não se ousa: o cenário suicida, da contemplação do morto e dos enforcamentos é mais bem plasticamente construído em *PS* e inclusive compõe seus poemas soturnos. Em *OE*, a espera da morte atrás dos olhos fechados se refere à figura da nuvem, o céu cristão; a terra varrida de defuntos, mas pesada de morte, um objeto sem passado é morto, o sonho dos mortos, a morte

revelada no sonho, os futuros mortos, os monstros germinados no tinteiro sendo salvos pelo poeta, a alma morta impregnando à terra. Sua ocorrência é menos drástica, menos sentida, mais lúcida, quando sua substantivação beira mais ao concreto.

Metade flor do poema da face sonhada, flores nos jarros da janela que saem da boca da Miss, os sinos secaram as flores e as flores eram cabeças de santos, duas flores que nasciam do retrato, duas flores secas que também nascerão, flores fazendo gestos obscenos, flor no olho, flores crescendo pisoteadas. Flora e fauna, flor no canteiro inesperado, flor desabrochando no verão da mesa, a flor estranha à sala estéril, uma flor desenhada que é também um gato, a terra que não sonha, mas floresce, flor: sonho fora do sono, gestos que florescem, flores afugentadas pelo duro tempo mineral. As flores são sintagmas prediletos do *ethos* cabralino e, especialmente nesses dois livros, elas assumem os significados conotativos e denotativos. E, embora elas acompanhem o movimento eclipsal que por ali passa, as flores sempre terão um valor fértil dentro e fora da elaboração da poesia. Em *OE*, por exemplo, ao mesmo tempo em que as flores nascem no inusitado, assumem diversas valias, são rizomáticas, porém, contidas pela pedra mineral; elas compõem literalmente a natureza junto à flora, é possível fora da conotação, dependem da intervenção orgânica e são avessas à esterilidade criativa. Em *PS*, as flores são parte bem-sucedida de um poema em andamento, mas também são sua parte infértil, são um galho do rizoma desenfreado da criação, são subversivas, moventes e alvos fáceis de serem tolhidas, cíclicas, mas perecíveis. Dentro da circularidade do Grande Poema, o poema “O Fim do Mundo”, de *OE*, continua os versos finais de “Homenagem a Picasso”, em *PS*.

Homenagem a Picasso

O esquadro disfarça o eclipse
 Que os homens não querem ver.
 Não há música aparentemente
 Nos violinos fechados.
 Apenas os recortes dos jornais diários
 Acenam pra mim com o juízo final.

O Fim Do Mundo

No fim de um mundo melancólico
 os homens leem jornais.
 Homens indiferentes a comer laranjas
 que ardem como o sol.

Me deram uma maçã para lembrar
a morte.
Sei que cidades telegrafam
pedindo querosene. O véu que olhei voar
caiu no deserto.

O poema final ninguém escreverá
desse mundo particular de doze horas.
Em vez de juízo final a mim me preocupa
o sonho final.

O pintor renascentista italiano Michelangelo Buonarroti assina o quadro “The Last Judgement” (O Dia do Juízo Final), inspirado na narrativa bíblica da volta de Cristo e do apocalipse, que foi pintado na parede do altar da Capela Sistina, no Vaticano, é uma obra grandiosa que tem mais de treze metros de largura e mais de doze de altura. Depois de mortos, os seres humanos ou ascendem aos céus ou descem ao inferno, isso depende de seu julgamento. Nessa imagem, Cristo, cercado de santos, está ao centro e é o juiz dos eleitos que sobem ao céu por sua direita, já os condenados estão abaixo, à sua esquerda, esperando por Caronte e Minos. O quadro ainda traz a ressurreição dos mortos e os anjos que tocam trombetas.

Polêmica, a obra criou embates entre os críticos da Contra-Reforma Católica e os que vislumbraram o talento de Michelangelo e seu traço maneirista. Depois que o artista foi acusado de manipular inadequadamente representações sacras, ele acrescentou orelhas de burro à Minos, juiz do submundo, e cobriu sua nudez com uma cobra; referindo-se à Cesena que, por sua vez, queixou-se ao Papa sobre a pintura; o Papa não o levou em consideração e assentiu que a imagem continuasse na capela. Depois de Michelangelo morto, a nudez em sua obra foi coberta.

Os quadros renascentistas buscavam a perfeição estética em suas obras, na perspectiva, as diferentes distâncias e proporções entre os objetos eram elaborados conforme os princípios matemáticos e geométricos. Havia jogos de contrastes de cores, do claro e do escuro, sugerindo o volume dos corpos. Lançar “O Dia do Juízo Final” na superfície de toda a capela não é apenas aproximar Deus de seus fiéis, mas integrá-los à cena, dada sua intenção de realismo.

“Homenagem a Picasso” é a descrição literária de uma pintura cubista com características um pouco diferentes das renascentistas. A disposição de formas, texturas, cores e sentidos em um

mesmo plano dão outra interpretação à obra. Dessa enumeração caótica de imagens, apenas a final interage com seu espectador-eu lírico: os recortes de jornais diários que acenam para ele. Esses recortes, todavia, contêm o juízo final, são o juízo final. Esse poema é um prenúncio de morte. Esse apocalipse é executado em “O Fim do Mundo”, esse final, porém, tem uma conotação diferente da narrativa bíblica pintada por Michelangelo. A iminência de extermínio é de um mundo melancólico, indiferente e escasso, ao eu lírico interessam o poema final e o sonho final, em vez do fim do mundo. A morte aqui é mais sentida se com ela findam-se os poemas e os sonhos e não se o mundo se acaba, pois, ele já está acabado, salvos os poemas e os sonhos.

A terra não sonha: floresce.

No Grande Poema, embora *PS* e *OE* somem um continuísmo significado, há marcadores que se aproximam mais um do outro. E se isso fosse mesmo uma *narrativa*, o meu desejo de ordenação, leitores, disporia alguns de seus poemas em uma espécie de capítulo final de suas histórias, deixando a ponta do Fio de Ariadne à disposição de seu texto seguinte. Nesse sentido, “O aventureiro” e “Dois Estudos” são esses poemas em *PS* e “Ode Mineral” em *OE*, necessariamente nessa ordem.

Se *PS* centraliza os percalços do eu lírico da borda na lida com duas realidades simultâneas, esses poemas finais mais claramente se rendem à impreteribilidade da inconsciência na consciência, ou seja, não é que os elementos do sono se sobreponham aos da vigília, mas que eles estão diretamente acoplados a ela, cabendo à pedra não exterminá-los, todavia, lidar com essa recursividade em favor da criação. Necessitando, para tanto, que a iminência da inconsciência seja assentida, afirmada. É preciso inclui-la, mas será muito difícil domá-la. Esses três poemas antevêm a visceralidade silenciosa do acaso em *PC*, mas eu só sei disso, por conta de minha carona nesse Fibonacci literário.

O aventureiro

Às primeiras palavras que ela gritou
 Fomos precipitados na sombra.
 A sombra era doce e tinha suas vantagens:
 Esportes, cinema e os sinais de tráfego sempre abertos.
 As palavras seguintes não foram palavras de dicionário.

Nos tiraram de lá e nos deixaram
 As emoções irremediavelmente desertas.
 A esta altura ela não mais podia ser encontrada
 Dentro de nenhum dos espelhos da casa.
 Ninguém ousava morrer.
 Todos corremos na praia nua.

Há um movimento em “O aventureiro”. Nele cabem as mesmas estruturas frequentes em todo *PS*, como seus assíndetos, subordinadas ou coordenada curtas. A ideia é a mesma, de que os elementos que compõem o poema, ou sejam facilmente convertidos uns nos outros no decorrer dos versos, ou que ações assertivamente marcadas e desvinculadas semanticamente também assim estejam sintaticamente. No caso desse atrelamento conceitual, a própria coadunação de duas realidades nos poemas é representada nessa estrutura em que os sintagmas do sono saem desse seu lugar original e se locomovem à vigília sem, contudo, passarem a ele pertencerem integralmente. A aventura aqui não é a nudez final da praia, mas esse deslocamento.

O tempo em que as palavras originais são berradas por ela (quem?) é o mesmo tempo em que um grupo de sujeitos, em que o eu lírico se inclui, é despejado (derramado, precipitado) na sombra que é doce e vantajosa. Embora haja um paralelismo espaçotemporal e nas relações de causa e consequência nesse fragmento, ainda não se trata das duas realidades simultâneas, mas da incursão de um eu lírico agrupado na surrealidade, por que percorre instâncias diferentes: há um grito e uma queda. A plasticidade das palavras gritadas remete aos cavalos em trote (cavalos que serão mais frequentes em *PC*, vocês verão, leitores), a revoada dos pássaros-trovão, as bombas e as trovoadas ao telefone frequentemente disseminadas em *PS*, assim como a indefinição de “ela” e a negação da “sombra” é mais comum ao sono do que à vigília.

A maneira como que esse sobressalto atinge o grupo em que o eu lírico se insere, fazendo com que ele se liquefaça na escuridão diz o quão despreparado ele está para lidar com palavras descontroladas, escandalosas, o iminente acaso. Seguem versos que enumeram sintagmas do cotidiano para remeter à sombra: esportes, cinema, sinais de tráfego, não fosse seu caráter sempre aberto. Nesse caso, o excesso dessa expressão é tão incompatível com o “mundo administrado” como sua ausência. Sinais sempre abertos desrespeitam o critério e a legislação com que as relações se dão, descontrolando-as.

Em uma segunda temporalidade, as próximas palavras a serem ditas são palavras não dicionarizadas. Essa não formalização da linguagem corrobora a ideia dos elementos da inconsciência e não sabidas da vigília. Conseqüentemente, o processo de sua conversão em forma poética é agravado e destitui o eu lírico da força de sua pedra paulatinamente.

Em seguida, embora o eu lírico esteja integralmente inserido no sono, o gatilho da vigília o resgata. As “emoções irremediavelmente desertas” retiram esse eu lírico grupal da inconsciência. Desertificar a emoção é lançá-la à aridez e à objetividade da razão de dizê-la em razão. Os últimos versos distanciam-se temporalmente dos demais com o marcador “a esta altura”, pressupondo um tempo anterior à atualidade. Aqui, a imagem do espelho como um dos portais de vislumbre em *PS* é utilizada para dizer sobre uma ausência, o mesmo “ela” indefinido dos primeiros versos. Atrela-se a essa indefinição, e ao fato de ela não mais poder ser encontrada, o sentido da inconsciência e disso duas constatações são possíveis: que o sono não serve à vigília e aos seus comandos de que venha à tona, já que seus gatilhos são desconhecidos e que, quando sabidos, são incontrolláveis.

O que se busca na inconsciência não é encontrado, o que se rememora na lembrança não é fidedigno, a imagem de um lampejo não é literal. O não atrevimento de morte e a corrida na praia nua, ainda que sejam expressões isoladas e desassociadas semanticamente reúnem a mesma ideia máxima do poema: a de que não há consciência sem inconsciência. A busca pelo sono está na tentativa de que ideias insólitas se avultem na areia a ser remexida na corrida, fazer voar a areia é procurar vida, o desejo máximo de não morte. A negação da inconsciência só é possível em morte, bem como a elaboração poética da vigília só vive se há inconsciência.

Dois estudos

1

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.
A cada momento tu te voltas
E lanças no meu encalço
Máquinas monstruosas que envenenam reservatórios
Sobre os quais ganhaste um domínio de morte.
Trazes encerradas entre os dedos

Reservas formidáveis de dinamite
E de fatos diversos.

2

Tu não representas as 24 horas de um dia,
Os fatos diversos,
O livro e o jornal
Que leio neste momento.
Tu os completas e os transcendes.
Tu és absolutamente revolucionária e criminosa,
Porque sob teu manto
E sob os pássaros de teu chapéu
Desconheço a minha rua,
O meu amigo e meu cavalo de sela.

Depois que a impreteribilidade da inconsciência na consciência é a maior aventura em “O Aventureiro”, “Dois Estudos” é uma ode ao sono. O paralelismo do título indica a simultaneidade de duas realidades, um Fio de Ariadne puxado no ritual da praia nua de outrora. Nessa ode, a inconsciência é comemorada como instância liberta das temporalidades e espacialidades, o espaço líquido e volante: os filmes derradeiros antecipados; a rendição das naturezas; a visceralidade de morte são expressões que remetem à capacidade que a inconsciência tem de ir contracorrente ao “mundo administrado” sem, contudo, dele se desvincular.

Na segunda estrofe, outros paralelismos são avultados. A ideia de pertencimento e não pertencimento do sono à vigília tem duas dimensões: a sua representação não fidedigna na vigília que segue associada à sua capacidade de completá-la, excedê-la. A desvinculação de morte do sono da consciência o torna o mesmo, mas outro. As coisas “normais” são e não são concomitantemente devido às intervenções do sono nos olhos acordados. Cabe lembrar que o sonho e seus corolários não são apenas manifestos no sono, na noite, no entorpecimento; mas é uma interceptadora cotidiana, nos menores e mais imprevisíveis gatilhos que interferem o tempo todo em nossas atitudes, em seus rompantes e na própria criação do eu lírico.

“Dois Estudos” assente o inconsciente em sua totalidade. Potente, imprevisível, rizomático, revolucionário, criminoso. A enumeração insólita final que reúne manto, pássaro, chapéu, rua, amigo e cavalo de sela comprovam na poesia o que a poesia diz, ou seja, sobre associações imagéticas que vez ou outra são despertadas e que vêm à tona sem que, necessariamente,

correspondam à lucidez e à linguagem do “mundo administrado”. Está aí também a temeridade com que o sono se comporta, espadaúdo; desse amontoado, pode haver algo nas asas de um pássaro que lembre os braços de um amigo sobre o qual se falou na noite passada ou que se pense a rua como espaço de passeio a cavalo, mas pode ser outra coisa também, qualquer coisa, leitores.

“Pequena Ode Mineral” é a volta final do eclipse em *OE*. Ao longo desse livro, a verve poética vai deixando de ser predominantemente noturna para se tornar solar. Com isso, os versos ficam mais reduzidos, prefere-se a descrição à enumeração caótica, a analogia dos processos de criação poética se vincula à tarefa da engenharia, os sintagmas rizomáticos, líquidos e volantes dão lugar ao cada vez mais frequente *ethos* de pedra, um *ethos* mineral.

Pequena Ode Mineral

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

Desordem na alma
que de ti foge,
vaga fumaça
que se dispersa,

informe nuvem
que de ti cresce
e cuja face
nem reconheces.

Tua alma foge
como cabelos,
unhas, humores,
palavras ditas

que não se sabe
onde se perdem
e impregnam a terra
com sua morte.
Tua alma escapa
como este corpo
solto no tempo
que nada impede.

Procura a ordem
que vês na pedra:

nada se gasta
mas permanece.

Essa presença
que reconheces
não se devora
tudo em que cresce.

Nem mesmo cresce
pois permanece
fora do tempo
que não a mede,

pesado sólido
que ao fluido vence,
que sempre ao fundo
das coisas desce.

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.

O poema é construído em pequenas quadras sequenciais, em que reduzidas palavras relacionam-se em reduzidas sintaxes, mas contêm integralmente a mensagem desejada. Cada uma delas é um espaço-tempo próprio, mas todas remetem à mesma verve mineral. As seis primeiras quadras praguejam a volatilidade dos mecanismos do sono, do descontrole, da inconsciência: alma desordenada, desequilibrada, fugidia, dispersa, amorfa, rizomática, temperamental, indomável. Os corolários da inconsciência são a fumaça, a nuvem, as palavras ditas ao léu.

As seis quadras seguintes enaltecem o lugar mineral que materializa elementos então não palpáveis, a vigília. A conotação aqui é direta, mas ainda conotação. A analogia entre o procedimento lúcido da vigília e a figura do calhau é inevitável e chega ao ápice em *PC* que o sucede. Contra o desvario do sono, está a ordem da pedra, sua perenidade, resistência, sobriedade, atemporalidade e lucidez. A pedra, tal como a criação poética sóbria é o cerne do projeto do Grande Poema. À essa perspectiva solar somam-se a ordem e a permanência da projeção escrita, do que foi captado e reduzido à instância da letra, assim como a vitória da perenidade do peso sólido sob

a volatilidade do que é fluido que não somente resiste aos percalços naturais, mas que, por tal, detém a manifestação superficial de imagens que se movimentaram ao fundo, à anterioridade do poema. O silêncio que é vinculado à pedra é a fala por subtração, o silêncio que fala mais e mais proveitosamente do que as afecções da fala. A secura da dicção, a poesia do menos então estaria na figura do calhau que, em ritmo de supressão e de seleção de poucos vocábulos, dizem mais do que imagens insólitas amontoadas ejaculadas e sem crivo. “Pequena Ode Mineral” se inscreve nessa circularidade como um marcador espaçotemporal de duas ordens: como último poema de OE que o fronteira do próximo livro e como antevisão deste próximo livro, continuando-se nele na cada vez maior supremacia da pedra.

Esse bloco de textos assim contemplou as elucubrações sobre PS e OE, seus surrealismos e cubismos, seus eu-líricos e a verve de sua dicção que coadunou os corolários da pedra, mas também do sono. Sirvam-se agora, nesse pretense terceiro bloco de textos, da ocasião desse Grande Poema, em que o eu lírico é fadado ao apagamento em favor de sua pedra em PC e em que ele se converte em discurso do rio em OCSP.

VIVO COM CERTAS PALAVRAS, ABELHAS DOMÉSTICAS.

Do deserto e do rio

“Je me glisse dans le mot, il est ma réalité imprimée.”⁵⁰

Leitores, sei que é um pouco tarde para pedir-lhes que criem uma outra imagem para o Grande Poema, que não a sua circularidade. Mas, esforcem-se. Agora, deem-lhe um corpo-relógio para que neste momento seus ponteiros marquem o meio-dia e o sol esteja máximo para a PC. Esse jogo de palavras é essencial aqui, pois ele não somente retoma o estágio avançado de uma doença psicológica que se iniciou em OE, o transtorno de obsessão-compulsão, como nos transfere para o espaço-tempo em que essa patologia já é letal à *persona*. Ela está morta. O que se iniciou como uma primazia pelas cores e procedimentos muito solares e pareceu somente um estado natural de evolução do *ethos* cabralino, neste livro, desagua em uma execução avassaladora e doentia. É

⁵⁰ “Deslizo na palavra, ela é a minha realidade impressa.” [tradução livre]. (Trecho de *Réflexion sur le surrealism*, de Maurice Blanchot (1980)).

chegada a hora, enfim, em que a pedra não somente vence, mas se converte em faca e depois em lâmina, mas isso não nos cabe nesse recorte. Lembrem-se de que se estivéssemos em uma clínica psicanalítica, esse *rompante* de exacerbação significaria a morte real de um suposto paciente, e na literatura, sua morte eulírica quando o denominamos de obsessivo compulsivo? (caso não, voltem às páginas cento e trinta e sete e cento e trinta e oito, sobre o perfil do eu lírico em OE). Em *PC* houve a retirada integral de qualquer elemento do texto que não fosse exclusivamente o seu ritual de elaboração, seus rituaizinhos obsessivos: o instrumento superou o seu controlador.

Outra percepção importante nestes poemas é o fato de que a medida em que eles vêm sendo analisados em favor da deflagração da secura de sua dicção, eles definitivamente vão ficando mais minguados encorpadamente, mas nunca em seu discurso. Dá-se que com versos mais reduzidos e assertivos e com a anulação afiada do eu lírico, a primeira consequência é que minhas elaborações também se murcham e se centram exatamente no que têm a dizer, excetuando-se os algoritmos já exauridos no decorrer do Grande Poema.

Quando Nietzsche escreveu a morte de deus, algumas leituras equivocadas e exaltadas foram feitas a esse respeito. Eu penso que tenhamos em *PC* um bom exemplo de como isso se aplica à literatura. Quando esse filósofo descreveu um homem louco que se colocou entre os responsáveis pela morte de deus, seu intuito não era uma blasfêmia religiosa gratuita, mas a análise condensada do espírito de seu espaço-tempo, em que todas as naturezas de fé pareciam estar cada vez mais infrequentes e enfraquecidas entre as pessoas. Não é a prevalência da existência ou da crença em deus que se discute, mas a fabricação desse deus, o deus de verdades e bondades eternas está de fato cada vez mais morto. Em troca disso, uma liberdade esmagadora e uma perigosa vontade de potência. A indefinição ética e a ausência de referências imediatamente após a morte divina paralisam o homem até que se eleja em seu lugar outro elemento de depósito de crença e de devoção. Ou seja, no lugar finado de deus, outros ídolos foram erguidos. Deslocando esse aforismo ao texto, em *PC*, o eu lírico, outrora centralizado, está morto, e em seu lugar ergueu-se a devoção ao método, ao ritual, a uma metapoesia megalomaniaca.

Já mencionei isso em outro ponto desta tese, mas vale a repetição. Todos os livros assim como todos os poemas me deixam uma sensação, e é somente dessa sensação que as elucubrações

primeiro e tangencialmente surgem. Assim, se em *PS* e *OE*, o ritmo ainda soa meio titubeado, alcanço *PC* mergulhada em um imenso e incômodo silêncio e não sei se darei conta de inscrevê-lo sem lançar-me a alguns termos comparativos. É o mesmo som de um acidente de carro, de uma faca esfaqueando, de um afogamento ou de um soterramento, é um som de um ouvido entupido. Mas, isso tudo sem os alardes musicais externos, como se a percepção viesse de dentro e do momento de seu rompante, pois, esse é um silêncio que te esvai de suas forças, ele te mata. Acredito que a tal da estética da ausência nunca tivesse sido mais bem concretizada do que na imagem do silêncio em *PC*, em que todo o corpo do texto foi tomado. Esse silêncio é também rizomático na medida em que há nele galhos de pontas abertas que nos sugam para dentro dos poemas. Por alguns minutos, somos Anfion. A contemplação de *PC* se enche de vazio. E é preciso dizê-lo. Chegemos então ao deserto com Anfion.

**As palavras tornaram-se inúteis
Nesta manhã que desceu
Muito mais leve muito mais clara** ⁵¹

“E o corvo disse: ‘Nunca mais’”.⁵²

Edgar Allan Poe defendeu a elaboração e a construção do poema em favor de que um efeito fosse surtido, assim como Charles Baudelaire vinculou poesia à beleza e Paul Valéry a percebeu como uma atividade voluntária, todavia, lúcida. Eliot, ao discorrer sobre “tradição”, pensou o poema como nascido da história anterior de outros poemas, logo, da linguagem, não devendo ser, portanto, da ordem das histórias pessoais, mas de uma série de manifestações literárias que atravessaram o tempo e o espaço, nosso Grande Poema novamente.

A figura do corvo no poema “O Corvo”, de Poe, é o sintagma que reúne todas as angústias, tristezas e medos de um homem, ao visitá-lo de madrugada. O corvo perante o homem é um gatilho para suas reflexões mais existenciais, que se mesclam à ambientação da noite e à própria dinâmica do poema. E não, nem me deterei à multiplicidade de figuras semiológicas que entornam o pássaro, pois, já falei da ideia da educação pela noite e penso que se aplique aqui.

⁵¹ Versos do poema “Poema” (1938), de João Cabral de Melo Neto, que está no grupo de seus primeiros poemas e que foram excluídos de *PS*.

⁵² Verso do poema *O Corvo* (1845), de Edgar Allan Poe, traduzido por Machado de Assis.

A “Psicologia” em vez da “filosofia”, em João Cabral não apenas substitui o sentido de uma palavra por outra, antecipando uma reflexão mais mental, um poema pensado, a *cosa mentale*, mas é o resultado prático do pensamento do poema, enquanto *A Filosofia da Composição* (1845), de Poe, é um texto que explicita esses processos posteriormente. Esse tipo de “desnudamento” da aura do poeta como criador, quando descreve minuciosamente as atividades que foram necessárias à execução do poema não somente o desabilita de seu aspecto sobrenatural como artista, como também enaltece que à poesia a inspiração pura não é suficiente. Assim como João Cabral, Allan Poe rebate a exclusividade da inspiração ou da intuição ao escrever, uma vez que os processos dedicados a isso requerem lapidação e praticidade. Para tanto, Edgar Allan Poe desmantela os caminhos construídos para a execução de “O Corvo” e reflete sobre a extensão, o tom, o tema, o espaço e o eixo do texto; o valor do belo e da verdade no poema; as dinâmicas da montagem do refrão e da necessidade de sua repetição e sobre a ordem da escrita. A ideia de que o poema deve ser iniciado do fim é pela possibilidade de que toda a estrutura a ser desenvolvida gire em torno desse clímax, assim como eu só tenho prontas a introdução e a conclusão desta tese, depois de toda ela já escrita.

Para Ana Herrera (1995), “O crítico e o artista literário, como produtores de texto, participam do esquizofrênico ato de escrever e deixam nas malhas do texto as fendas produtoras de outros textos. (HERRERA, 1995, p.149)”, chamando de “empenho heroico” a confecção da poesia junto à *mentação* de como fazê-la, referindo-se ao processo de criação de João Cabral:

Constrói sua poesia e teoriza sobre ela, no espaço poético e no espaço teórico, propondo uma nova ética de conduta do artista face ao objeto artístico, primacialmente marcada pela recusa do canto, do embalo que faz adormecer a consciência, e pela postura moral de fazer com que a poesia saia do reino da subjetividade, não apenas linguística, mas também da esfera de uma mitologia pessoal que isola cada poeta moderno numa poética própria, com suas leis e regras individuais, impossibilitando uma integração comunicativa na comunidade dos homens e de seus problemas. (HERRERA, 1995, p.150)

Embora a realização do fazer-se comunicar esteja mais latente em OCSP, já em PC é possível vislumbrar que a excessiva reflexão sobre esse fazer poético já antecipa um *modus* de minimização

das individualidades de cada poeta – instrumentalizando exclusivamente essa poesia, por exemplo, de modo a tornar a poesia um espaço-tempo próprio que servisse somente a essa poesia, e nunca diferente disso.

PC em sua ordem de exacerbação da própria ordem é uma reflexão sobre os processos de criação, sendo-o. Isso é o máximo, é uma explosão, é a morte de deus. As três partes que o compõem se direcionam preferencialmente para a perspectiva de realização do texto somada às reflexões do eu lírico-poeta-crítico a respeito desses processos. Diferente de Poe que separou o espaço da criação do espaço da reflexão sobre essa criação, o *ethos* cabralino unificou essas duas circunstâncias em um mesmo livro, o mais metalinguístico deles. É quase impossível que eu não atrele diretamente a realização metalinguística máxima neste livro do que fora iniciado em *OE*, desde quando cada vez menos se vislumbravam coisas lunares e voláteis até que se desse uma lição de pedra em “Ode Mineral”, pois, essa é a ordem de meu discurso. Nesse caso, os dedos rizomáticos excederam um livro a outro como prevíamos.

Escrever sobre a própria linguagem ou trabalhar com o artifício que a palavra tem de se voltar a si mesma estendeu-se aos poemas. A *ars poetica* em que se centram os metapoemas faz considerações sobre o ato da composição à medida que vai construindo a arte literária. O *riguroso horizonte* por que se estende a produção de João Cabral se equipara a determinada altura à sua intenção na poesia moderna e permite que a “poesia pensada” seja primeiro planejada para que depois se amontoem as imagens e as palavras pretendidas. É a mesma abordagem do surrealismo-cubismo de outrora.

Leitura e mundo são linguagens. Ou seja, a operação de conhecimento sobre algo é uma tradução de linguagem, quando A, como uma emissão que organiza os signos referentes ao objeto, opera um conhecimento nesse mesmo objeto, descrevendo-o, explicando-o, identificando-o ou o reproduzindo, faz com que se reinvente um termo B. Essa relação de pertinência entre esses dois termos quer dizer que uma linguagem se refere a ela mesma em sua própria linguagem e a isso chamamos *metalinguagem*. O prefixo “meta” se refere à mudança, posteridade, além, transcendência, reflexão, crítica sobre. A extensão conceitual da linguagem sobre ela mesma é infinita desde que o homem é um animal simbólico munido de fala. Falar sobre as coisas faz com

que o homem dialogue com o universo, em um sistema específico de sinais, de modo que, linguagem da linguagem como um sistema de sinais organizado é metalinguagem, como uma *leitura* relacional, isso é, que mantém relações de pertencimento, já que são sistemas de signos de um mesmo conjunto, em que as referências apontam para si próprias, permitindo ainda, a estruturação explicativa da descrição de um objeto.

Em *Linguística e Poética* (1969), Roman Jakobson descreve a função poética como projeção do princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo de combinação, de modo que toda organização da linguagem implica a seleção, a escolha de alguns signos, logo, a renúncia de outros, isso se dá considerando as relações de semelhança entre aqueles signos, indicando que o signo pode ser substituído. Selecionar e substituir são operações de uso do código, do paradigma - aquele aspecto do sistema que se caracteriza pela equivalência, pela semelhança, pela recorrência e, que em mensagens de teor poético, é projetado sobre o eixo de combinação (o sintagma em sua contiguidade). Assim, esses dois planos se equivalem às duas formas de atividade mental, os dois eixos da linguagem.

Tudo o que se refere à linguagem se organiza de acordo com os polos da seleção (paradigma para Saussure) e da substituição (combinação e contiguidade/sintagma), sendo respectivamente metafórico e metonímico. No caso da poesia, em sua operação com o *dichten*; essa condensação está ao lado da metáfora. Sobre isso, Ezra Pound discorre em *ABC da Literatura* (2006):

DICHTEN = CONDENSARE (1)

O título deste capítulo é a descoberta de Mr. Bunting e sua maior contribuição à crítica contemporânea, mas a ideia está longe de ser nova. Ela está, como já dissemos, enraizada na própria língua alemã, e tem FUNCIONADO magnificamente, brilhantemente.

Pisítrato achou os textos homéricos em desordem e não sabemos suficientemente o que fez com eles. A Bíblia é um compêndio, os homens a podaram para torná-la sólida. Ela atravessou os séculos, porque não era permitido recorrer todos os pergaminhos encontráveis; um imperador japonês, cujo nome eu esqueci e vocês não precisam recordar, achou que havia DEMASIADAS PEÇAS NÔ, selecionou 450 e o Teatro NÔ DUROU desde 1400, ou por aí, em diante, até o dia em que a marinha americana se intrometeu, e mesmo isso não liquidou com ele. Umewaka Minoru começou, assim que a revolução chegou ao fim. *As Metamorfozes de Ovídio* são um compêndio, não uma épica como a de Homero; os *Canterbury Tales* de Chaucer são um compêndio de todas as boas histórias que Chaucer

conhecia. Os *Canterbury Tales* sobreviveram através dos séculos enquanto enfadonhas narrativas medievais foram para os museus.

(1) Um estudante japonês nos Estados Unidos, indagado sobre a diferença entre prosa e poesia, disse: a poesia consiste em essências e medulas. (POUND, 2006, p.86)

Em *Elementos da Semiologia* (2007), Roland Barthes elenca algumas ocorrências da ordem metafórica nas artes: os cantos líricos russos, as obras românticas e simbolistas, a pintura surrealista, os filmes de Charlie Chaplin, em que as fusões sobrepostas seriam verdadeiras metáforas fílmicas, os símbolos freudianos nos sonhos. Portanto, poderíamos pensar o sintagma como uma combinação contextualizada em sequências das unidades linguísticas, das menores às maiores. Resulta da seleção, o que é visualizado na mensagem de fato. Na poesia está a função de trazer e tornar presente o que existe em ausência na linguagem, ou seja, a equivalência entre formas sígnicas, a forma com que opera é diferente dos enunciados linguísticos lineares, é a da atração pela analogia.

Quando o discurso desempenha a função de se autorreferencializar, ou seja, quando seu objeto é a linguagem-objeto, ele está sendo metalinguístico e, nessa medida, o que acontece é uma operação substitutiva, em que o código fornece informações sobre o código em uso. Para Décio Pignatari, em *Informação, linguagem, Comunicação* (1968), a linguagem-objeto é a linguagem que se estuda e a metalinguagem é a linguagem com que se estuda, uma linguagem instrumental, crítico-analítica em que a linguagem-objeto pode ser estudada, sem, contudo, com ela se confundir; ou mesmo, quando a linguagem-objeto se volta para si mesma, tornando-se metalinguagem, assim “(...) toda metalinguagem é marcadamente sintática, formal estrutural. (...) (PIGNATARI, 1968, p.40)

Na modernidade, o poema que pergunta sobre si mesmo é um poema que se expõe, de modo que epistemologicamente essa é uma forma de deixar à mostra os seus recursos, os mesmos usados para formular suas questões. O conceito da *perda da aura do objeto artístico* discutido por Walter Benjamin em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1955), quando o mito da criação e da divindade do artista são dessacralizados, uma vez que a ideia de que o poeta era munido pela inspiração e pela transcendência, capacitando-o à criação de um objeto único e irrepetível e o colocando à distância daquela criação, bem como a seu público, foi superada pela possibilidade de

interação e atividade do espectador, já que novas linguagens técnicas e mídias que são passíveis de serem replicadas foram descobertas. Essa guinada é que mudou a sensibilidade mediante a percepção da linguagem, de modo que a aura atribuída à arte declinou. O advento da metalinguagem, por exemplo, é uma dessas formas de desnudamento do objeto. Em *A metalinguagem* (2005), Samira Chalhub define:

A linguagem da poesia procura afastar a ilusão de que há uma íntima relação entre o poema e o mundo externo. Já pela palavra, o poema e o mundo estão cindidos, divididos. E, nessas condições de afastamento da imitação do real, vai o poema moderno construindo sua autorreferência. [...] essa é a noção de metalinguagem como duplo. Dizer = Fazer. Ao criar, auto CRITicAR, numa inter-ação dinâmica, a criação poética e poética crítica. Isso implica uma consciência de linguagem do poeta, implica que ele é sabedor (ou, pelo menos desconfia) de que seu poema não mais é um representante da realidade, que ao falar da chuva está, na verdade, falando da palavra chuva. [...] a metalinguagem, como traço que assinala a modernidade de um texto, é um desvendamento do mistério, mostrando o desempenho do emissor na sua luta com o código. O poema moderno é crítico nessa dimensão dupla da linguagem – que diz que sabe o que diz. Um metapoema não é aurático, e isso porque sua feitura está à mostra, dessacralizada e nua (...), o metapoema instaurou a lucidez de que a palavra, não mais mero veículo, possui a dimensão de sua própria materialidade sonora, visual. Ensinou também que é possível o diálogo entre vários códigos. (CHALHUB, 2005, p.46-47)

No texto *A metáfora crítica* (1974), João Alexandre Barbosa discute sobre o poema moderno e, conseqüentemente, discute sobre si mesmo. Partindo do pressuposto de que o objeto da análise literária não é necessariamente a obra em si, mas o resultado de sua análise crítica, percebe a centralidade e a coerência do método crítico como único responsável por segurar a relação interna do texto. As dinâmicas entre o significado e a significação do poema moderno, por exemplo, compõem o método crítico de sua análise, sendo o significado o próprio poema como articulador dos espaços real e poético em seu corpo e a significação, algo instaurado pela atitude crítica, um segmento da realidade incorporada, intensificada e aclarada por ele, por meio de uma nomeação linguística.

As relações do poema com o real só existem quando o poema o nomeia, e não o contrário. Todavia, a realidade não é negada como algo para além desse poema, essas verdades extralinguísticas já estão lá antes do tempo, mas só são literatura a partir do poema. Dessa forma, a coadunação entre o real e o poético é o que segura o poema no tempo e espaço de sua existência, “(...) a questão está

em saber quais os limites de intransitividade a que se deve respeitar para não romper com o fino tecido do poema e transformá-lo de objeto estético em repositório de significações. (BARBOSA, 1974, p.17)”. Esses limites compreendem a circunstancialidade do leitor e a historicidade em que se insere o poeta, pois, são dois aspectos que abalam significativamente o processo de significação sobre a obra, em seus significados verbais próprios, o que está fora deles.

João Alexandre Barbosa analisa os poetas franceses Mallarmé e Baudelaire a partir da perspectiva do sintagma “cisne” nos dois artistas. Nesse caso, a metáfora seria a realidade sobre a qual se discute em termos de poema, ou seja, a metalinguagem de uma reflexão diacrônica. Pois, partiu-se da evolução do termo no tempo para discutir o poema moderno no próprio tempo do poema moderno. Assim como compara Paul Valéry e Mallarmé, dando as dinâmicas do poema tradicional e o poema moderno; ambos se relacionam com a linguagem, mas ao passo que Valéry discorre a composição e o fazer poético imbricados na devoção à linguagem, Mallarmé mais constrói seu projeto de linguagem como um projeto contra a linguagem.

A partir disso, algumas constatações sobre o poema moderno são feitas, como por exemplo, a ideia da transferência do suporte real nessa poesia, uma vez que a realidade social é transformada em categoria linguística quando nomeada pelo poema, convertendo-se assim na própria realidade literária; a iminência da autorreferencialidade na estrutura da lírica moderna já na noção estética de Mukarowsky e na função poética de Jakobson ⁵³, bem como na ideia de “desistência” da lírica em Rimbaud e Lautréamont e nos mecanismos da paródia, do pastiche e da citação erudita de Pound e Eliot, por exemplo. Assim, entre outras coisas, a ideia dessa referência reflexiva torna o poema o significante de outro significante, tornando a natureza de sua análise um pouco mais

⁵³ Jan Mukarowsky, em *A denominação poética e a função estética da língua* (1978), define a função estética da língua como algo que é alcançado quando a obra consegue um máximo de “foregrounding” a partir do estabelecimento de um cânone estético anterior, que se presta como um “back-grounding”. Assim, a emissão em primeiro plano só é viável quando essa obra se assenta *contra* o pano de fundo representado por alguma norma estética vigente. Já no caso de Roman Jakobson, ao definir as funções da linguagem, apresentam os textos que se constroem através da reflexão sobre o próprio código utilizado. De modo que a literariedade somada à poeticidade explicam a coexistência da função poética e da metalinguística no mesmo espaço do poema moderno.

complexa.

O poema moderno é um meio de destruição da própria linguagem de representação e de desvalorização da realidade. Ora, se o poeta é naturalmente ressabiado e ativo perante o real, no instante máximo da dessacralização da arte de que tratou Benjamin, o que resulta do exercício de sua linguagem é o atestado e o registro desse seu lugar na realidade, logo, o poema é imediatamente problematizado. No Brasil, João Alexandre Barbosa aponta para uma crise da representação da linguagem em termos da própria linguagem no modernismo brasileiro e define:

(...) linguagem de um momento cultural é a relação entre valores incorporados ou veiculados (significado) e a invenção de um mecanismo de articulação desses valores (significante), mais um discurso crítico acerca desta mesma relação (metalinguagem). (BARBOSA, 1974, p.77)

Nesse contexto, João Cabral é pensado em sua poética de denotação e referencialidade máxima e pela submissão de seu texto a um tratamento de despoetização radical. Algo que responderia à insatisfação ao passar pela análise crítica, em que converte a linguagem da poesia em poesia da linguagem. O afã pelo desmascaramento dos pontos que entornam a execução de sua poesia e sua afirmação nos limites das viabilidades da linguagem coloca o poeta em lugar de destaque moderno.

No livro *Metalinguagem* (1970), Haroldo de Campos parte do pressuposto da crítica como metalinguagem, ou seja, procedimento em que objeto – a linguagem-objeto – é a obra de arte, um sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade, uma vez que a crítica é uma linguagem referida, seu ser é um ser de mediação. E, assim como João Alexandre Barbosa, Haroldo de Campos pensa as relações entre a realidade e poeticidade como específicas nesse caso:

No exercício rigoroso de sua atividade, a crítica haverá de convocar todos aqueles instrumentos que lhe pareçam úteis, mas não poderá jamais esquecer que a realidade sobre a qual se volta é uma realidade de signos, de linguagem, portanto. A crítica, no afã de constituir ou reconstituir a inteligibilidade de sua linguagem-objeto, poderá ser “paramétrica” como o quer justificadamente Roland Barthes, [...], isto é, sem perda da consciência do modo de ser específico da obra de arte. (CAMPOS, 1970, p.7).

Com essa percepção, *Metalinguagem* (1970) reúne alguns textos de exercício da crítica como metalinguagem, em que se inclui o capítulo “O geômetra engajado”, cujas considerações estão

disseminadas neste trabalho.

O capítulo “A poesia na crítica” do livro *A retórica do silêncio* (1989), de Gilberto Mendonça Telles, descreve as principais manifestações da consciência criadora na poesia brasileira, ou seja, o procedimento metalinguístico. Pensar a poesia não à luz do historiador ou do crítico, mas do poeta, buscando as formas e as fórmulas pessoais ou coletivas de que serviram os poetas barrocos, árcades e românticos para lidar com seu próprio processo criador é tarefa dessa discussão.

Numa reflexão sobre o excesso da informação, de um modo geral, Gilberto Mendonça Telles fala da não necessidade da criação de novos termos para se tratar de velhas coisas e da perspectiva da busca desmedida pela originalidade artística que resultam na incomunicabilidade. Ressalvando daí a iminência da palavra “metalinguagem” como um termo que expressa um fenômeno perceptível, mas ainda sem denominação na ocasião, não havendo como negá-lo. Em sua cronologia, O professor Silvio Elia em 1955 foi o primeiro a divulgar o termo, ao mesmo tempo em que Haroldo de Campos o fez. Todavia, é o Estruturalismo que se dedica à metalinguagem em sua lógica simbólica, assim, Rudolf Carnap concebeu um sistema metalinguístico conectado a um sistema linguístico que lhe servia de conteúdo. Roland Barthes, em 1959, em um artigo posteriormente incluído em *Crítica e Verdade* (1970) define:

A lógica nos ensina a distinguir, de modo feliz, a *linguagem-objeto* da *metalinguagem*. A linguagem-objeto é a própria matéria submetida à investigação lógica; a metalinguagem é a linguagem forçosamente artificial pela qual se leva adiante essa investigação. (BARTHES, 1970, *apud* TELLES, 1989, p.124)

Desse modo, a metalinguagem é um sistema linguístico que se liga a outro sistema – o da linguagem poética – que também é ligado ao sistema da língua. O que diferencia esses três sistemas é que a poesia se relaciona à expressão da língua e a metalinguagem ao conteúdo dessa língua, ao passo que a linguagem cria o texto, a metalinguagem o examina e o recria. Entre as atitudes possíveis do poeta perante a metalinguagem, Gilberto Mendonça Telles elenca três possibilidades, das quais apenas uma nos interessa, por ora:

[sua concepção como] *interior*, quando a ação criadora se resolve em si mesma e o fazer poético se entremostra duplo, como tema e exemplo, como poema do poema – ou metapoema. Observe-se que no passado a atitude metalinguística é

percebida na referência lexical a termos que dizem respeito à literatura, às artes (música, pintura, canto, dança, à linguagem (palavra, verbo, sintaxe) e às técnicas poéticas ou retóricas que o poeta diz estar usando. É esse, aliás, um dos aspectos mais característicos da moderna poesia brasileira, quando o poeta continuamente se debruça sobre os problemas da criação poética, como é o caso de Drummond e, mais recentemente, de João Cabral de Melo Neto. (TELLES, 1989, p.124-125)

Em uma nota explicativa sobre essas atitudes possíveis, Mendonça Telles elenca três definições de metalinguagem, entre as quais considera “a linguagem de manifestação do processo de enunciação no enunciado”, em que os elementos das artes, da literatura e da própria linguagem aparecem espalhados ao longo dos poemas (no nível da palavra) ou constituem um poema inteiro, quando não constituindo a totalidade de um livro, como é o caso de *PC*, a que chamaremos de exacerbação do meio daqui a pouco.

Quando associamos a modernidade à perda da aura do artista e de seu objeto e entendemos a metalinguagem como meio de evidenciar essa dessacralização, atrelamos aos poemas modernos seu viés essencialmente crítico, ou seja, como espaço de reflexão e de recriação dos procedimentos que entornam a execução da poesia nela mesma. Por conseguinte, e mais detidamente na produção do *ethos* cabralino em suas *personas* diversas, não é o poeta que passa a ser crítico, mas seu eu lírico. Ainda que essa condição de criticidade já venha existindo ao longo do Grande Poema, é em *PC* que ela se extrapola.

“(...) nenhum espaço existe se não for fecundado (...)”⁵⁴ ou Anfion chega ao deserto.

*“And no one show us to the land
And no one knows the wheres or whys
But something stares and something tries
And starts to climb towards the light”⁵⁵*

⁵⁴ Trecho do livro *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar. Esse livro é dividido em duas partes, “A partida” e “O retorno” e narra a fuga do filho André da retidão moral e interiorana de sua família que depois retorna à casa, a narrativa inverte a ordem bíblica da parábola do filho pródigo. Sua volta deflagra a paixão por sua irmã Ana, com o rompante máximo das tradições patriarcais e divinas. Seu destino é trágico e é superdimensionado por um texto intenso, tocante, arrastado e denso, assim como pela inconciliação de seus tempos e espaços que tornam o livro angustiante.

⁵⁵E ninguém nos mostrou a terra

E ninguém sabe os “ondes” ou os “porquês”

Mas algo se deflagra e algo insiste

E começa a subir em direção à luz.” [tradução livre]

Trecho da música “Echoes” (1971). Com duração de mais de vinte minutos, “Echoes” preenche todo o lado B do vinil do álbum *Meddle* (1971) da banda de rock progressivo Pink Floyd. A fotografia do clipe dessa música, por alguma razão, me lembra a Tebas pré-Grécia de *PC*.

“antes de existir computador
 existia tevê
 antes de existir tevê
 existia luz elétrica
 antes de existir luz elétrica
 existia bicicleta
 antes de existir bicicleta
 existia enciclopédia
 antes de existir enciclopédia
 existia alfabeto
 antes de existir alfabeto
 existia a voz
 antes de existir a voz
 existia o silêncio
 o silêncio foi a primeira coisa que existiu
 um silêncio que ninguém ouviu
 astro pelo céu em movimento
 e o som do gelo derretendo
 o barulho do cabelo em crescimento
 e a música do vento
 e a matéria em decomposição
 a barriga digerindo o pão
 explosão de semente sob o chão
 diamante nascendo do carvão
 homem pedra planta bicho flor
 luz elétrica tevê computador
 bateadeira, liquidificador
 vamos ouvir esse silêncio meu amor
 amplificado no amplificador
 do estetoscópio do doutor
 no lado esquerdo do peito,
 esse tambor”⁵⁶

A promessa de uma metapoesia excessiva aparece desde os dois primeiros livros deste *corpus*, leitores. Viemos entendendo, ainda, que há um grande Fio de Ariadne que o segura o Grande Poema, (e eu não pedirei mais que retornem à página que trata do Fio de Ariadne, pois, acredito que vocês já entenderam), o que permite que o *ethos* cabralino vá e volte nesses livros e que essas ligações não apenas se deem internamente entre os versos em suas estrofes, mas entre os poemas e outros poemas, de livro para livro, de maneira que constantemente descubramos que tudo tem mais ou menos uma razão de ser nesse rol, o fio se estica, se embola e não se rompe, lembram-se?

⁵⁶ Trecho da música *O Silêncio* (1996), de Arnaldo Antunes.

A questão é que o Grande Poema nos convenceu desde antes de seu projeto mais profícuo: um poema que dissesse mais em menos, por uma dicção cada vez mais seca. E, para tanto, o poema *tornou-se o que era*. Essa obstinação em forma de metapoesia é *per se* (in) disciplinada. Não antevemos, todavia, que a todo custo essa promessa se soergueria ou que se necessário fosse o eu lírico seria convertido em elemento da metapoesia, em um processo de silêncio e é isso o que acontece desde a chegada de Anfion no deserto.

Assim, o que se sucede em *PC* é a culminação desse projeto como um dos mais centrais em seu procedimento (in) disciplinado. São três grandes poemas que o compõem: “Fábula de Anfion”, “PC” e “Antiode”, estando eles relacionados em uma mesma espatemporalidade e unificados o comportamento apático de seu eu lírico, tendo restado apenas sua instrumentalização de pedra. Essa pedra aqui, entretanto, apesar de ser mais encorpada do que em *OE*, aparece em situações de sobressalto, pois, é nesses poemas que ela se depara com os percalços realmente incontornáveis por sua ponta afiada, o tal do acaso; é aqui que ela se decepciona, uma vez que ela não se basta, seu crivo forte ainda não é capaz cobrir todas as instâncias volantes que entornam sua criação. E, se antes a peleja central se deu entre o sono e a vigília e a colocação do eu lírico, neste, o inimigo mais trágico é o acaso mesmo. Embora *PC* já tenha sido exaustivamente debatida sob esse viés da metalinguagem, há ainda momentos que devem ser trazidos à tona, especialmente aqueles que corroboram nossas lições sobre a (in) disciplina.

É fato que muitos escritores cuidaram vez ou outra do trabalho metalinguístico: Edgar Allan Poe, Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana, Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Olavo Bilac, Machado de Assis e o diabo a quatro. Mas nenhum deles se dedicou tão obsessivamente a essa *meta* quanto o *ethos* cabralino. Nessa condição, o poeta-crítico se pareceu ao crítico-poeta, uma vez que o cerne de sua criação se confunde com a reflexão sobre a criação poética, a criação poética antipoética. Como se dará isso, leitores, essa é outra história.

Fomos acometidos pelas metapoesias lançadas ao longo dos dois primeiros livros, em que ainda que conseguíssemos unificar seus eu líricos e suas *temáticas* elaboradas, ainda eram ou isoladas ou não preenchiam o espaço todo da poesia, dedicando-lhes apenas um subcapítulo, apenas um

modo de agrupá-los no capítulo passado. No caso de *PC*, o que há, antes de tudo, é um conjunto de artifícios para que o meio – a meta - seja exacerbado. A extrapolação da metapoesia como forma de se dizer a poesia sem, contudo, corromper a abordagem ou o gênero. Dessa maneira, não cabe mais aqui que eu reflita sobre a caracterização de seu eu lírico ou sobre a disposição espaçotemporal de seus versos ou da maior ou menor frequência de verbos no pretérito ou no presente. Essas discussões só nos foram realmente necessárias em *PS* e *OE* para que chegássemos a sua natureza eclipsal que, de certa maneira, ditou todas as medidas de sua (in) disciplina naquela ocasião. Agora, eu me permito elucidar sobre a especificidade dessa forma.

Em *PC*, a forma, a disposição morfossintática e semântica, a anulação do eu lírico em detrimento somente da pedra, as dinâmicas do espaço e do tempo se deveram primeiramente à lida com a metalinguagem como recurso de escrita em que a língua explica a própria língua, mas de uma maneira tão visceral que todos os elementos que nos pareciam externos, e à parte do lugar da poesia, nele se fizeram possíveis. *PC* exaure as possibilidades de se falar de poesia na poesia sem, entretanto, se desvincular do projeto do Grande Poema, mas expandi-lo, cumprir o acordado inicialmente.

Por aqui, em favor de uma produção estritamente solar, tórrida, e pela segura da dicção, pela aridez da dicção, *PC* nasce da exacerbação da metapoesia como meio, em que não apenas se tratou eventualmente dos processos de confecção da poesia na poesia, mas o fez integralmente, uma vez que cuidou essencialmente das problematizações avultadas pelo *ethos* cabralino no decorrer de sua trajetória no Grande Poema até aqui, desde quando o acaso já se revelou, ainda que despotentemente, de modo que toda a estruturação do poema se converteu a essa proposta, bem como realizou pragmaticamente o que discutiu nesse mesmo espaço metalinguístico, embora não tivesse se preparado à altura para o acaso. Esse procedimento a que venho chamando de exacerbação, e que poderia despreocupadamente romper a forma original, situando outra função para a linguagem, não o fez, nem o espaço da metapoesia foi insuficiente para abarcá-lo, pois, foi esticado, expandido, rizomatizado em uma grande bolha silenciosa, prestes a estourar. Aplicar pragmaticamente o que se teorizou – o que venho tentando com certo fracasso- é coisa do *ethos* cabralino em *PC*, como bem fez em “Consideração sobre o poeta dormindo” (1941) e em *Poesia e composição* (1952), por exemplo, quando da preocupação com o caráter comunicativo da poesia.

(revejam as páginas setenta e três ou setenta e quatro, leitores). E essa é uma de suas (in) disciplinas.

Ocorre também um tipo de contravenção do poema moderno, pois, é difícil falarmos de corrupção de um tipo de poemática tão diversa e tão avessa às formulações. Este, que naturalmente é combativo da fôrma e do purismo, ainda não é corrompido nesses moldes em *PC*, e nem dentro da Geração de 45 que tem lá as suas problematizações categóricas, (como poderão se lembrar se voltarem à página sessenta e um), também nem na figura dos versos padronizados, estrofes divididas por fragmentos mais ou menos temáticos e de suas quadras preferenciais ou na retomada à figura mitológica de Anfion, da forma épica, na elaboração de uma ode, mas estaria na desconstrução operada nesses recursos, em que o mito se transforma em fábula, a ode em um manifesto deturpado, uma antiode, a epopeia um pretexto para as elucubrações sobre a elaboração da poesia e a forma rígida um espaço de discussão prático acerca do futuro de seu *ethos* cabralino. A questão aqui é que o esgotamento desses arranjos é inédito até mesmo para os maiores ineditismos do moderno. Finalmente, a (in) disciplina como a concebi aparece dessa maneira em *PC*: como exacerbação do meio e como corruptela do poema moderno. Acontece que o fruto que surge desse procedimento nem corrói o cerne de onde veio, nem se deixa dissipar, é outra coisa.

Quando pensei *PS* e *OE* como partes de uma dinâmica só, embora viessem repartidos em dois livros, cuidei do comportamento eclipsal de seus poemas. Cada vez menos lunares e mais solares, eles foram gradualmente dissolvendo a atmosfera noturna da plasticidade surrealista negativa, do embate entre a inconsciência e a consciência e do eu lírico cada vez menos vacilante. Sobrepondo-se construções mais lúcidas e solares, rizomas mais conceituais e sólidos (e ainda rizomáticos), o eu lírico da vigília mais proeminente e a mineralidade das imagens mais demarcada. A evolução desse projeto, contudo, não atinge seu ápice em *OE*, mas em *PC*, antecipada por “Ode Mineral” naquele livro. Quando comparo os dois primeiros livros com este, neles, há o esforço apenas especulado de que as vinte palavras não ditas voltassem à tona, de que o eu lírico controlasse os mecanismos do sono, de que o poema aparecesse como se fosse um cálculo matemático resolvido; neste, porém, a discussão sobre a previsibilidade e o controle de todas as coisas que entornam a elaboração poética é interceptada pela figura do “acaso” e a sem a premissa de um eu lírico para enfrenta-lo, um “acaso” que na ocasião se vislumbrou contornável, menor que a pedra, mas que

não se cumpriu assim. E, não que o projeto do Grande Poema tenha fracassado, mas os versos da vez são a admissão de algo a que não se domina e cuja definição é tão vasta e complexa que coube ao eu lírico ser suplantado pela teorização e pragmática dessa constatação no corpo da poesia. O acaso ejaculado é o protagonista da vez, leitores.

Para Antônio Houaiss, em *Seis poetas e um problema* (1966), *PC* é um novo conteúdo em busca da razão de ser da poesia em uma nova fôrma então estendida. A obra interrogativa, em que mais perguntas se avultam a respeito da confecção da poesia, traz em si “um fôlego mais largo, mais experimentado e mais rico. (HOUAISS, 1966, p. 124)”. Que *PC* reúne irreversivelmente uma das máximas do *ethos* cabralino que é a lida com a metapoesia não é necessário dizer novamente. É importante frisar que o livro retoma alguns sintagmas que também estiveram em *PS* e *OE*, de maneira proporcionalmente insistente: deserto, nuvens, pedras, noite, dia, sol, água, cavalo, laranja, árvore, flor, por exemplo. Assim como inclui outros de recorrente significação, como é o caso da flauta e das abelhas. Remete ainda há alguns momentos de *PS* e *OE*, como se pudessem ter as discussões centrais daqueles poemas reduzidos no espaço e no tempo de *PC*, é o caso das dinâmicas do deserto como a folha branca da criação e a noite e seus elementos rizomáticos, volantes e voláteis; ou do “acaso” que se personaliza mais potente e a que Anfion confronta como um desdobramento das coisas que não se controlam na poesia, apesar de. Há também o recurso da pedra que pode ser uma flauta, ou uma lâmina ou uma faca. Assim como a discussão sobre a poesia traz consigo analogias da circularidade e da disseminação próprias do Grande Poema e do Fio de Ariadne que as acoplam, acontece quando Anfion risca a areia em forma de círculo ou o tecido do fio de novelo é desenrolado pela aranha em “*PC*”, por exemplo.

O tempo em *PC* é um só, necessariamente nessa ordem: passado, presente e futuro, isso claro, do lugar de nossa mediocridade e do entendimento linear do tempo, e não há grandes performances em seus tempos verbais ou pessoas do discurso, todos agem exatamente como deveriam agir. Mas eu gosto de pensá-lo como fez Einstein em sua teoria da relatividade, e, sendo assim, todo poema responde a um mesmo “quando”. “Fábula de Anfion”, por exemplo, é uma espécie de pretérito a luz da construção da Grécia para lidar diretamente com a anterioridade da confecção da poesia, nesse caso, Anfion é a *persona*, esteja ele distanciado ou aproximado de seus objetos. Ao mesmo tempo, Tebas pode nascer atemporalmente, pois, frequentemente, podemos associar as dinâmicas

de seu nascimento às do nascimento do poema, bem como as agruras de Anfion às agruras da *persona* do poema, mas cada um em seu lugar conotativo de atuação, a questão é que se deflagra um nascimento de duas ordens (no mínimo) todas as vezes quando o texto é lido.

Anfion traz a impossibilidade de um discurso por conta do silêncio que o tematiza. A mentação sobre o “indizível” se realiza em uma tensão poética de potência máxima nesses versos. Em *PC*, a *persona* cabralina descrê na automatização da linguagem para a composição da poesia como maneira essencial de seguir escrevendo. Ciente disso, funda-se um impasse, em que apenas lhe restou cuidar obsessivamente de todos os caminhos da confecção da poesia, a metapoesia exacerbada.

Já “PC” tem o presentismo tão alicerçado que sua leitura é atemporal, independentemente das relações que podemos deduzir com “Fábula de Anfion” que sejam diferentes de seu continuísmo, pois, trata-se da reflexão sempre atual que o *ethos* cabralino propõe sobre sua poesia depois do episódio de Tebas. No caso de “Antiode” é a visualização do projeto do Grande Poema, em que se tenciona dizer mais com menos elementos, destrinchando assim os corolários do sintagma “flor”, em qualquer tempo, ele se deflagra, pois, o futuro é possível agora, agora, agora, etc.

Ressalta-se ainda que tanto o trabalho com a plasticidade imagética surrealista e a disposição cubista de seus elementos, em que culminamos na enumeração caótica nos outros dois livros, esteve cada vez menos frequente e se restringe a pequenos e assertivos momentos em *PC*: “o sol do deserto não choca os velhos ovos do mistério.”, “o acaso súbito condensou: em esfinge, na cachorra da esfinge que lhe mordida a mão escassa; o que lhe roía o osso antigo logo florescido (...)”, “vivo com certas palavras, abelhas domésticas.”, “da flor; as duas bocas da imagem da flor.”, por exemplo. Gostaria de explicar como eu vejo isso acontecendo, leitores:

Em “o sol do deserto não choca os velhos ovos do mistério.”, temos os seguintes termos que remetem a uma série de corolários que se relacionam de maneira caótica, todavia, em algum ponto, lineares, convergentes. Um sol do deserto, não é qualquer sol, é aquele exclusivamente tórrido, árido, onipotente e diurno. O sol desértico está tão profundamente arraigado à coisa toda da esterilidade e da infertilidade que o estranhamento causado quando se associa esse sol ao ato de

chocamento (geração, reprodução, perpetuação de vida) só se dissipa devido ao fato de essas ideias terem sido ligadas bidimensionalmente, ou seja, em um mesmo plano, como sujeito e verbo, pois, o sol choca, apesar de ser deserto, ainda assim ele pare. Os ovos naturalmente são atreláveis ao adjetivo “velho” e à própria atemporalidade do “mistério”, criando assim uma disposição convergente em que se retoma a ideia do saber comum que antecede ao científico e de que data de tempo e espaço inexistentes, anteriores à criação. Dessa maneira, a linguagem literária transpõe a perspectiva sempre surrealista-cubista em suas relações sintagmáticas próprias que, por sua vez, se disseminam em uma série de rizomas da significação, (sei que já tratei muito de rizoma, mas caso ainda não tenham entendido, a definição mais direta está na página setenta e nove, voltem a ela, leitores), a saber:

Campo sintagmático negativo: (O) sol do deserto

Vínculo de negação: Não

Campo sintagmático positivo A: Choca

Campo sintagmático positivo B: Os velhos ovos do mistério

Ou seja, é possível vislumbrar essa oração em um mesmo plano de ideias, ainda que suas ideias não necessariamente estejam atreladas semanticamente, e muitas vezes, acontecendo seu oposto, sua disparidade. A força negativa de “(o) sol do deserto” está nos corolários desdobrados de aridez, de infertilidade, de vazio, de luz extrema, da folha em branco, do espaço-tempo da não criação que, *per se*, podem ser pensados literalmente, dadas as próprias condições inóspitas do deserto em que a vida dificilmente cresce, ou metapoeticamente, quando na ausência de elementos com que se trabalhar, na parede extensa e uniforme da areia como uma folha em branco jogada, o poeta se vê no ponto em que nada ainda foi criado ou em que nada se consiga criar.

Essa primeira força se vincula à segunda positiva através de um vínculo deliberadamente anulador, um “não”. Quando negamos a negativa, contudo, o seu valor é positivo. Assim, pareiam-se a ação verbal que é tão forte quanto o advérbio de negação nesse período e a positividade de “chocar”, uma vez que remete à reprodução, à replicação e à pulsão de vida e de escrita. Notem que a metapoesia sempre vinculará a vida à poesia, elaborando-a. Mas replicar, reproduzir, preparar para a vida o quê? Nesse ponto, os sintagmas “velhos”, “ovos” e “mistério” se agrupam em um mesmo campo semântico de afirmação. Os ovos se atrelam diretamente ao chocamento, é uma relação literal desdobrável em outras conotativas de mesmo valor, já a velhice e o mistério remetem à

atemporalidade e à *aespacialidade* de todas as coisas, sobremaneira, a poesia, todos esses termos resgatam e atualizam a possibilidade de vida que começou de um saber comum anterior ao científico (mistério) e juntou todos os galhos espaçotemporais (velho) até que uma nova criação se desse; essa vida pulsada é também o preenchimento da folha em branco, é o processo da poesia sendo efetivamente articulado. A intervenção do “não”, assim como acontecerá com termos comparativos, consecutivos, afirmativos; entretanto, é a mais importante desses versos, ou seja, dizendo de outra maneira, a inclemência do clima desértico, a impossibilidade de que qualquer planta cresça ou que qualquer pessoa ali habite, salvo com muita dificuldade, do mesmo jeito que os aspectos improdutivos que entornam a criação literária (seja a falta de inspiração, seja o trabalho insuficiente com as palavras) impossibilitam que qualquer texto seja escrito.

O que acontece no Grande Poema é de sempre haver imagens que se relacionam de alguma maneira, seja pelos valores de suas conjunções, seja no plano pictórico bidimensional. E essa é a medida de nosso entendimento mediante o texto, pois, ainda que o fio que os perpasse seja capaz de elencar e uniformizar diferentes coisas, é sempre possível ver sentido no caos, pois essa é a proposta de meu discurso ordenado, de modo que as relações rizomáticas por mais que sejam irrefreavelmente geradas também são apreensíveis na prática do metapoético: “(O descuido ficara aberto de par em par; um sonho passou, deixando fiapos, logo árvores instantâneas coagulando a preguiça.)”, nesse caso, “PC” define a perspectiva rizomática da intervenção da consciência na inconsciência, descrevendo-o diretamente, assim como explica o cultivo do deserto com “o pomar às avessas”, narrando rizomaticamente como se dão essas relações às avessas. Percebemos que quando algum recurso que foge à dicção reduzida e à lucidez do poema é colocado à tona no corpo do texto, ele se serve à pragmatização da teoria, algo da metalinguagem exagerada com a qual venho trabalhando. Percebam como é impossível nos desvincularmos imageticamente desses versos? Como que superficial e instintivamente agrupamos o descuido, o sonho que escapole, os fiapos e os galhos cheios de pontas abertas e a curtição da preguiça a luz de uma mesma força semântica, a força do descontrolado? Ser rizomático e elaborar a dinâmica rizomática, e é disso que estou tratando aqui, leitores.

A interferência dos parênteses e das aspas em *PC* tem uma valoração mais próxima ao *OE*, pois, são tão necessariamente inscritas que se as retirarmos, o corpo do poema fica comprometido. Não

se trata apenas de um comentário que acrescenta ou de um ponto de vista que desvincula, mas há entre as aspas e os parênteses uma série de informações sem as quais o poema não existiria, ou existiria de outra maneira, ou seria outro poema, a ponta do galho de outro rizoma. Em “Fábula de Anfion”, esses traços aparecem para associar as características de Tebas às condições da anterioridade do poema, aos velhos ovos do mistério, em “PC”, para duplicar em dois sintagmas o mesmo significado: conchas e pássaros que podem ser côncavos e para antecipar o papel das flores na elaboração da poesia, por exemplo; já em “Antiode”, nos versos finais, o eu lírico levanta entre parênteses um questionamento central que se refere à inexatidão do uso da caridade como tema de seus poemas, espaçá-lo em parênteses é uma manifestação gráfica de seu destaque.

Resumindo, a *PC* são três partes: “Fábula de Anfion”, “PC” e “Antiode”. A dinâmica do Grande Poema, que é próprio do *ethos* cabralino, não somente é desdobrada de seus livros anteriores, mas se alicerça espaçotemporalmente dentro desse livro. Há em *PC* uma *atemporalidade* linear nessas três partes, em que “Fábula de Anfion” marca o início da criação, “PC” reflete em tempo real sobre os processos dessa criação e “Antiode” como profetização do futuro dessa poesia, contudo, sua execução é concomitante, mas, disso eu já falei.

Sobre *PC*, João Cabral, em entrevista concedida a Vinícius de Moraes em 1953, disse: “Poderia fazer de cada poema meu, sobretudo, em *PC*, uma tradução em prosa. Cada um deles tem um significado nítido, embora haja quem não o tenha percebido por baixo daquelas cifras. (ATHAYDE, 1998, p.103)”. O que não apenas corrobora a perspectiva épica desses poemas, mas faz com que, vez ou outra, seja possível que sua *história seja contada*. Haroldo de Campos em *Metalinguagem* (1970) e Fábio Freixeiro em *Da razão à emoção II* (1971) resumem *PC* da seguinte maneira:

Na “Fábula”, o poeta (Anfion) cria uma cidade (Tebas ou o próprio poema) suscitando-a do nada (o deserto), depois de domar o acaso (“raro animal”), com o poder de sua flauta. Então, lamenta a obra feita, cotejando-a com o projeto da obra (“a nuvem civil sonhada”), e, encontrando na flauta (no instrumento) o móvel da discrepância entre o projeto original e sua realização, rejeita-a, jogando-a ao mar, e procurando o deserto perdido, talvez para o recomeço de tudo. Em “Antiode”, o poeta denuncia a poesia “dita profunda”, e neste passo põe o dedo na crise da própria linguagem poética. Dessacralizando a poesia, João Cabral de Melo Neto desaliena a linguagem respectiva de seus paramentos nobres, mostrando que poesia não é “flor”, mas “fezes” (“Poesia, te escrevia: / flor

conhecendo que és fezes.”). Depois deste conhecimento, que o leva à materialidade mesma do poema, como texto, o poeta emerge para redenominar a flor como flor dentro do poema, não uma flor metaforizada, mas *flor* que é a palavra *flor*. A realidade do poema é agora a realidade do seu texto. “Flor” e “fezes” se equivalem, sem privilégios especiais, na dialética da composição. A nobreza da poesia é uma balela solipsista, tão precária como a mosca azul de Machado de Assis sob o dedo do poleá.⁵⁷ Em “PC”, o poema-título, o problema tratado em “Anfion” como apoio numa transposição mítica é enfrentado de maneira direta, de modo a se poder dizer que aquela é como a chave deste. (CAMPOS, 1970, p.70-71)

Na primeira parte de “Fábula de Anfion”, o deserto figura-se uma paisagem pobre, assim como a raridade de seu vocabulário. Observem que a aridez almejada é transcrita no símbolo do deserto e se espelha cada vez mais na curta extensão de seus versos, por que seus versos também são desérticos. O deserto simboliza uma claridade alegre, mas esterilizante, que seca inclusive a flauta de Anfion. Anfion julga ter encontrado, no deserto, o que procurava: clareza, silêncio, precisão, despojamento. Mas o acaso faz ressoar a flauta e, assim, perder o deserto: as pedras do deserto se juntam nos muros de Tebas, por milagre; Tebas é a sintaxe; não mais existe a mudez pétreo do deserto. Então, Anfion arrepende-se de Tebas, da sintaxe que a criou, bem como da flauta que, incontrolável, é atirada aos peixes surdos-mudos do mar. Na “PC”, que se segue à “Fábula de Anfion”, [...] o poeta quer a forma que é atingida agudamente pela atenção racional [...]. Finalmente, concebe a poesia como exercício gratuito [...] chega ao estado de palavra (silenciosa, muda) para as coisas, e, nesse estado, reconhece que tudo é mineral. Chegará, natural e obviamente, através do conceito de poesia-palavras, a este outro de poesia mineral. Na “Antiode”, discute, do ponto de vista da evolução de suas próprias concepções, o sentido da poesia-flor: ultrapassara a delicadeza romântica, preconceituosa (de quando chamava flor à poesia, sabendo embora que a poesia são fezes) e chegara à concepção de poesia-flor, entendida esta como imagem contraditória, “cristais de vômito”, a flor que orna o defunto e a que nele se empasta. A imagística chegou aqui ao neonaturalismo, tendo deixado atrás a pura atitude romântica. (FREIXEIRO, 1971, p.30-32)

⁵⁷ Referência ao poema “A mosca azul” do livro *Ocidentais* (2008), de Machado de Assis. A comparação entre a dessacralização da poesia em “Antiode” e a mosca do poema se deveu, pois, assim como o poema foi destituído de seu aspecto ornamental e “flor” se equiparou a “fezes”; o rei, outrora poleá, deslumbrado com a mosca azul não satisfeito em vê-la em voo, tomou-a na mão e a matou, destruindo o elemento que lhe trazia a beleza do brilho, a vida. Outra comparação ainda é possível, assim como a flor e a desmontagem de sua significação mais recorrente de beleza e delicadeza é objeto central de “Antiode”, na vida, quando seu caule é arrancado, só lhe restam as outras significações negativas: efemeridade, feiura, morte, decomposição.

“Fábula de Anfion” alcança duas temporalidades, mas uma é a pretérita e a outra é a atemporal. O passadismo escolhido para se pensar a poesia na atualidade não é qualquer passadismo, mas é a origem de todas as coisas, algo que ainda está circunscrito na inconsciência coletiva humana: o nascimento da Grécia, nesse caso, as relações estabelecidas entre a elaboração do poema e a construção da Grécia são alçadas a níveis mais complexos, além do mote da fundação intelectual que os assimila, mas não se trata apenas da retomada dos valores mitológicos em outro tempo, todavia, da perfeita correlação entre os sintagmas do levantamento de Tebas e da confecção de poesia. Dessa maneira, o recorte do passado torna-se igualmente atemporal não somente por sua presentificação natural, mas por ser convertida em fábula serviente à *persona* de Anfion, atemporalizando-a. *PC* se desvincula consideravelmente do discurso ainda vacilante ou inacabado em relação à pedra em *PS* e *OE* e extrapola a metalinguagem como meio, pois, nesse caso, não se trata apenas de dizer sobre poesia na própria poesia, mas de se inserir tão drasticamente nesse mecanismo que a *persona* é o próprio Anfion, a reflexão sobre poesia é restrita à problematização do *ethos* cabralino começada em “Considerações sobre o poeta dormindo” (1941) e não da poesia como um todo. Sua estrutura remete a espaçotemporalidade do poema, mas também às elucubrações dessa *persona* da vez, e suas realizações práticas concordam com a proposta de seu Grande Poema: versos curtos, dicção seca, composições lúcidas e comunicáveis. Bem-vindos ao deserto, leitores.

Mas “Fábula de Anfion” não é um mito, é uma fábula. O que já desautoriza a obrigatoriedade de que a história original seja contada. O espaço de suas descrições são o deserto, o acaso e Anfion em Tebas. O sintagma do deserto, além de ser naturalmente multissemântico, ainda que sempre se convirja em sua aridez original, se desloca da espacialidade para o próprio acontecimento em si, já que a desertificação das estrofes iniciais está na secura árida da descrição, na espacialidade em que chega Anfion antes da criação de Tebas e no próprio conceito ou de possibilidade do papel em branco ou de infertilidade do deserto. Assim como acontece com a perspectiva do acaso, em que esses embates já antevistos desde *PS* se personalizam e com quem Anfion então se confronta.

A temporalidade dos versos é marcada por trechos apartados da estrutura poética, de forma diferente até mesmo dos parênteses e das aspas que os marcam e incluem o ponto de vista da

persona, mas que estão no corpo desse texto. Esses trechos destacados são uma espécie de narrador onisciente que conduz o leitor de *PC* à sua incursão nesses versos, orientando-o, guiando-o a passadas, mergulhando-o, a saber:

Anfion chega ao deserto
 O deserto
 Sua flauta seca
 O sol deserto
 Anfion pensa ter encontrado a esterilidade que procurava
 Encontro com o acaso
 O acaso ataca e faz soar a flauta
 Tebas se faz
 Anfion busca em Tebas o deserto perdido
 Lamento diante de sua obra
 Anfion e a flauta

Esses são os marcadores que auxiliam a leitura do poema sem, contudo, dele fazer parte. É como um texto teatral que, quando executado, extermina a figura do narrador de sua encenação.

Esse recurso atribui narratividade épica à forma poética, o que é parte do processo de corrupção do poema moderno e do comedimento máximo entre os três livros já estudados no Grande Poema. Essa é mais uma das maneiras de retomada ao clássico, mas só na estrutura, já que o poema épico é *per se* narrativo. Todavia, assim como não se trata de um mito, mas de uma fábula, essa epopeia não resgata Anfion em sua figura heroica, mas em favor e na medida em que poderia servir à significação poética. Esse resgate do tempo na atualidade é diferente do recurso da memória, do lampejo ou de um registro de um sonho na vigília. Nesse caso, retirou-se do caráter histórico coletivo da criação da Grécia, seu fundo mitológico e sua metáfora mais evidente de antecedência da humanidade, convertendo-os – esses seus dois pontos centrais – em realidades literárias: a fábula, que flexibiliza a elaboração poética e a manifestação microestrutural do descomprometimento que se tem com o “mundo administrado” e centraliza o processo de criação de poesia.

Há aspectos centrais que não podem ser desconsiderados em “Fábula de Anfion”: a inserção gramaticalmente marcada da *persona* naquela poesia; o conjunto de palavras que remetem a um sentido específico, porém, o mesmo; e os mecanismos de corruptela do mito e da epopeia, embora a eles tenha recorrido. Anfion está sempre “entre”: entre a paisagem de seu vocabulário, entre as

pedras, entre os esqueletos do antigo vocabulário, entre Tebas, entre a injusta sintaxe que fundou, entre as mãos frutíferas, entre a copada folhagem. Anfion está tão entre quanto está gerúndio, ele tem andado, ele está acontecendo. Essa perspectiva não somente inclui Anfion como parte daquela descrição, mas vincula diretamente sua figura à da *persona*, ainda que, em alguns versos ele esteja potencialmente desatrelado de Anfion, dizendo sobre ele à distância.

Assim como *PS* e *OE* nos prepararam para a dualidade entre consciência e inconsciência no espaço e no tempo de sua poesia, os sintagmas de *PC* são também mais ou menos sobre essa mesma dinâmica. A chegada de Anfion e sua interação com o deserto é marcada pela reflexão sobre: a paisagem do vocabulário, a alada vegetação e as nuvens com gordas estações *versus* o ar mineral, a fuga das nuvens, as pedras, o tempo claro em que nada sobrou da noite, a terra branca como a cal em que não há como pôr vossa tristeza. Com isso, o deserto já nos é apresentado ambigualmente: ainda é inóspito, pois nele não há criação (não há Tebas nem poesia), mas é potencialmente elaborável (nele Tebas pode ser erguida, na folha branca o poema pode surgir.). Potencializa-se. A questão é que as forças das linhas dos rizomas são incalculáveis, inclusive na presença do acaso que ainda não chegou. O alcance dessa ejaculação não nos cabe, leitores.

A referência mitológica ao redor da qual os poemas de *PC* são construídos é indiretamente conhecida e retomada nesses escritos. Isso quer dizer que a desconstrução do mito quando se travestiu em fábula não somente avaliza a infidelidade do texto a seus processos mitológicos, mas deflagra que ele antes se deveu à leitura inspirada do melodrama *Amphion*, que foi escrito por Paul Valéry e musicado por Arthur Honegger. Do mito original, Valéry teria usurpado seu personagem mítico e a capacidade de que toda ideia se erguesse por meio dos mitos e de seus métodos, incluindo no tempo uma preocupação essencialmente moderna, a da construção da poesia, sua passagem da desordem para ordem, que é a mesma intenção da *persona* cabralina, mas de um outro jeito.

Amphion (1929-1931) é um drama lírico de três partes. Sua proposta é a conciliação entre um nem homem e nem deus, o mito de Anfion, filho de Zeus e de Antiope, a partir de uma linguagem clara e equilibrada mesclada a uma composição atormentada e tumultuada. Além da música proveniente da lira ganhada de Apolo para o erguimento de Tebas, a personificação da morte aparece nessa

ópera. Segundo a mitologia, Anfion mata sua mãe e constrói Tebas, todavia, em *Amphion*, em vez de Tebas, há um templo. Quando se aproxima desse templo, apesar de agraciado por seu talento, Anfion é sugado por uma misteriosa mulher (o amor ou a morte) que lhe toma a lira, atirando-a na fonte e levando-o com ela para o nada inicial.

A encenação em *Amphion* é fundada na peleja entre a criação e o caos que é sanada pelo procedimento artificial da lira e de toda a violência e antinaturalidade que, decerto, há na ordenação. Em “Fábula de Anfion”, Anfion se inicia sozinho no deserto e assim permanecem, ambos sozinhos, especialmente depois da criação de Tebas pela flauta seca, e não pela lira, quando o que se espera é a megalomania perante uma obra que nasceu da ordem e de seus corolários.

O que há de devoção mitológica em “Fábula de Anfion” pode ser averiguado no desdobramento atemporal da história para que se chegasse à Tebas, ou seja, pensa-se a elaboração da poesia e a ascensão da Grécia inseridas em uma poética pré-histórica (ou originária)⁵⁸, de modo que as imagens da persistência do mito-origem estão disseminadas nestes poemas.

Quando Anfion gesticula como se riscasse na areia do deserto um círculo, é como se retomássemos a circularidade principal do Grande Poema, em que todos os livros se dialogam e corroboram o projeto inicial do *ethos* cabralino, é uma abertura metodológica para o rizoma. As reflexões de Anfion sobre o deserto estando no deserto são equiparáveis as do eu lírico sobre a criação da poesia na poesia, há um vislumbre de que a anterioridade do deserto inicialmente o deixou inóspito à criação, entretanto, a chegada de Anfion e sua imediata integração àquele espaço o potencializou a essa mesma criação. A intervenção de Anfion nessa dinâmica é a *evolução* do eu lírico de *OE* em *persona* aqui, que, por sua vez, já havia sido *evoluído* do eu lírico de *PS*: cabe a Anfion ambientar seu espaço em favor da criação ou não, para tanto, o tolhimento das imagens rizomáticas e desorientadas que porventura surgirem no deserto equivalerá ao corte das palavras que sobram

⁵⁸ Para Mircea Eliade, no livro *Aspects du mythe* (1996), o mito não somente acrescenta como “uma realidade veio à existência” ou “como alguma coisa foi produzida, começou a *ser*”, mas como registro de suas possibilidades de extinção, que também são parte da *origem*. Igualmente considerou Walter Benjamin, em sua ideia de origem como não designativa do processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emergiu do processo de devir e desaparecer. Em todo fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. (BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, 2004, p. 32).

na brevidade do poema. É como se fosse necessário algum tipo de chuva no deserto, todavia, sua existência o extinguiria; desse modo, Anfion deveria usufruir dessa chuva, contê-la em aproveitamento máximo, para que a condição de deserto continuasse apesar de. É preciso fazer poesia apesar de e preservando o espaço original de sua criação. Daí sua avidez contra as ervas e pedras galhadas do sonho da noite e do exagero de emoções a que não servem essa poesia: Fábula de Anfion é sobre o estabelecimento da *persona* de pedra, apenas de pedra.

A fundação da Grécia a partir de Tebas, embora tenha várias teorias, poucas delas são científicas. Um dos mitos é de que a cidade foi fundada por Cadmo, um herói que buscava sua irmã desaparecida e que foi informado pelo oráculo de Delfos de que sua jornada era em vão, já que a moça havia sido sequestrada por Zeus, logo, nunca seria encontrada. O oráculo lhe disse ainda que ele deveria erguer uma cidade onde encontrasse um bezerro com a marca de uma lua crescente em seu pelo, isso aconteceu em uma planície ao noroeste de Atenas, em que Cadmo iniciou o seu processo. Para chegar a esse lugar, Cadmo matou um dragão, seguindo as orientações de Atenas a quem pediu fortes guerreiros para que o ajudassem naquela jornada, Atenas, por sua vez, disse a Cadmo que enterrasse os dentes do dragão morto e esperasse. De cada um dos dentes brotou um guerreiro que lutarem entre si, restando apenas cinco que se uniram a ele. Atenas também lhe deu como esposa Afrodite para que governassem o lugar juntos. Com o passar do tempo, Cadmo se entristeceu com as tragédias humanas e a morte de suas filhas, indo embora com Afrodite daquele lugar, segundo o mito ou se transformaram em serpentes na terra ou foram morar com os deuses. Anfion e Zeto, filhos de Zeus e de Antíope, que ao nascerem foram abandonados no Monte Citerão e cresceram entre pastores, sem conhecer os seus pais, apoderaram-se da cidade e a fizeram crescer. Anfion ganhou uma lira de Hermes e o Zeto se dedicou à caça e ao pastoreio. O mito diz que Zeto era muito forte e carregou os blocos de pedras para erguer as novas colunas de Tebas, ao passo que Anfion, que tinha as sete cordas da lira, construiu toda Grécia ao seu toque, já que os blocos de pedras se moviam sozinhos, erguendo o lugar em sete portas, sendo uma para cada corda em dedicação a Apolo e à música e a Hermes.

Dessa maneira, Anfion é um criador mediado pela lira, uma famigerada arma musical, que acompanhavam os poetas em suas então líricas. Isso quer dizer que para que uma estrutura estável e fixa se erguesse em forma de cidade, seu toque aplicado à lira foi necessário e isso também quer

dizer que não sendo suficiente que o poeta tivesse à sua disposição todos os elementos para a elaboração de um poema, o som da lira seria necessário:

A poeisis a que PC deu acesso, e que corresponde a todo um modo de sentir e pensar, definiu também o ponto de ruptura da poesia de João Cabral com o lirismo. Visando diretamente às palavras e não aos sentimentos, que a ascese intelectual neutraliza e esvazia, a intencionalidade poética, inerente à atitude criadora assumida, guiada pela atenção reflexiva e voluntária, mantém o Eu lírico, cujos atos expressivos deixam de ter validade imediata sob uma espécie de epoqué. Sem desaparecerem, mas colocados entre parênteses, os sentimentos atingidos pelo trabalho de depuração e esvaziamento, perdem sua efetividade empírica. Nesse âmbito de rompimento com a atitude expressiva do eu lírico, que é o seu espaço agonal, a poesia de João Cabral afirma-se em regime de luta permanente. Nem liquidação nem superação do lirismo, a ruptura, transformada num estado permanente, mobiliza, no sentido da construtividade, a reação pela qual essa poesia enfrentou a própria crise histórica da lírica moderna. (NUNES, 1971, p.152-153)

O Anfion da fábula substitui a lira pela flauta, não qualquer flauta, uma flauta seca, rouca, comedida; de modo que para a criação de sua poesia, ao som da flauta seca deveria ser incitado pelo seu toque. Posteriormente essa flauta seca se converte em faca que se converte em lâmina que, outrora, foi pedra, portanto, a flauta é solar e não traz em si as dinâmicas doces e voláteis de água e de sono, tampouco o amor emocional e desmedido da brisa volante.

A flauta tem consigo o valor de pedra branca e de aridez sob a luz do deserto. Esse mesmo sol que, ao contrário do sol denotativo que é responsável pela vida na Terra, mas que em excesso, mata-a, não a estimula demasiado ou faz nascer desconhecidas imagens ou faz brotar trigos dos trigais. Esse sol é exatamente aquele que tolhe o excesso, reduz a dicção, “preside a essa fome vazia”. Criar sob esse sol limita Anfion a estruturas necessárias e limitadas, de que se excetua as arquiteturas megalomaniacas e sem serviência pragmática, assim como delimitam à *persona* o espaço em que se dará sua poesia, em que não cabem as imagens excedidas e incomunicáveis da inconsciência, qualquer verborragia de seus versos.

A aridez da flauta-pedra-seca e a lucidez do deserto claro dão o tom daquilo a que o *ethos* cabralino denominou “esterilidade” e que assume aqui a significação negativa enviesada, pois, é ela justamente que possibilita a criação. A mudez a que se assegura, portanto, é de cimento (fixo e previsível) e não de búzio (jogado e errante em várias de suas acepções). É do concreto resistente,

durável, impermeável, estável e sólido e não da subjetividade religiosa, disforme, irrefreável de um jogo de búzios. Essa é a medida da interceptação do calhau, pois a esterilidade não está na infertilidade do processo criativo mudo, mas na pedra do concreto, em vez do lance solto do búzio que, por sua vez, estará visceralmente submetido ao corte seco do tempo e do espaço do poema, “passará pelo relógio, /como de uma faca o fio.” Soma-se a isso o fato de que, para Lauro Escorel (1973):

“PC” (...) levada a um extraordinário nível de perfeição estética, seja do ponto de vista da sua textura metafórica, seja do ponto de vista da sua estruturação formal. Não creio que haja outro poema, na moderna poesia brasileira, que defina, de modo tão cabal, a dialética do processo da criação poética no espírito de um poeta que, como Cabral de Melo, devido às suas características PSicológicas, tenha optado entre o orgânico e o abstrato, o vivo e o mineral, a efusão e a contenção, de forma tão consciente e deliberada, pelo segundo termo daquelas alternativas. (ESCOREL, 1973, p.41)

Nesse sentido, o grupo de seus três poemas realizou o ápice da mentação cabralina. Ao deparar-se com o acaso e o conjunto de significações que ele acarretou, Anfion tornou-se arredio contra tudo o que houvesse de irracionalidade no homem, cercando-se de pedras no meio do deserto, barricando-se com um círculo desenhado na areia. Círculo esse que o resguardaria da noite, da lira e do devaneio, tão caros ao *PS* de outrora.

“Um lance de dados jamais abolirá o acaso.”⁵⁹

“A voz do anjo
Sussurrou no meu ouvido
Eu não duvido
Já escuto os teus sinais
Que tu virias
Numa manhã de domingo
Eu te anuncio
Nos sinos das catedrais”⁶⁰

“Quieta, a serpente
Se enrola nos seus pés
É Lúcifer da floresta
Que tenta me abraçar”⁶¹

⁵⁹ Título em português de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) do poeta Stéphane Mallarmé.

⁶⁰ Trecho da música *Anunciação* (1983), do cantor e compositor pernambucano Alceu Valença.

⁶¹ Trecho da música *Ave, Lúcifer* (1970), da banda brasileira de rock psicodélico Os Mutantes.

Não posso desvincular a imagem que surge em minha mente à essa altura do acaso no deserto da tentação da serpente nos quarenta dias de jejum e de oração de Jesus Cristo. O momento bíblico em que qualquer vacilo cristão poria à prova todo o plano de deus para a humanidade. Sem sucesso, porém, o demônio foi reduzido à pronúncia da palavra divina por Cristo, e supostamente, o bem venceu o mal e todos nós pudemos ser salvos de nossos pecados originais.

O acaso deparado em “Fábula de Anfion” é uma espécie de Lúcifer na poesia, pois, as chances de que ele coloque integralmente a perder todo o planejamento do Grande Poema é real. Em *OE*, suas implicações são tangencialmente especuladas, quando, de alguma maneira, o eu lírico se defronta com a não confecção do poema, apesar de todo exercício de seu domínio de pedra sobre o papel e já é anunciado na escola de *Ode Mineral*. Mas em *PC*, o acaso é determinante para a frustração final de sua *persona* em seu procedimento máximo de metapoesia.

Esse acaso tanto pode ser *movido pelas forças animais* (SECCHIN, 1985), aquelas mesmas da inconsciência em *PS – grifo meu*, como pode ser o acaso de “o lance de dados jamais abolirá o acaso”, do francês Mallarmé, e que ainda hoje suscita leituras, interpretações, decodificações. Denotativamente, este último poema é sobre um indivíduo a bordo de uma embarcação à beira de um naufrágio que não sabe se lança ou não seus dados sob um céu estrelado que cobre o mar agitado. O poema atinge tão significativamente a imbricação entre forma e fundo, com linguagem e sintaxes nada triviais. Em linhas gerais, Mallarmé articula o acaso às relações entre o resultado (o lance lançado) aos sintagmas binários do mar-acaso e céu-necessidade; de modo que são diretamente proporcionais à intencionalidade do escritor ao escrever e a liberdade de entendimento do leitor, se qualquer poema conduz impreterivelmente a uma leitura possível – logo, suscetível a qualquer interceptação e de qualquer ordem do acaso -, “o lance de dados” não somente o invoca, mas o usa como recurso expressivo de sua poesia. A intenção assim não era a de prever meticulosamente o resultado de uma leitura *correta*, mas sim de capturar a instância do acaso no texto, que se daria por sua abertura a novas e inusitadas intercessões que aparecessem no percurso de sua leitura. Lançar dados, nesse caso, é a premissa da esperança pela melhor sorte daquela que os lança, desejo esse que nada interfere em seu resultado. Racionalmente, essas duas proposições são imediatamente rejeitadas, todavia, a aceitação inconsciente de que a esperança provoque a sorte desejada não deixa de existir, como se ela fosse anterior e necessariamente subsistente a toda

capacidade planejamento e controle do criador. Poderíamos retomar ainda o conceito da providência pessoal para Nietzsche (voltem à página quarenta e sete e clareiem suas ideias a respeito), em que a especificidade de cada afeto se deve a uma série de motivações, incluindo a particularidade de quem é atravessado e quando se é atravessado, o acaso.

Na mitologia, Fortuna é a deusa do acaso, da sorte ou do azar, do destino e da esperança. A figura delega aleatoriamente os desígnios aos homens, sua imagem inclusive tem as vistas vendadas, simbolizando essa aleatoriedade de distribuição. Uma reflexão teológica sobre a natureza do acaso em sua intempestividade tanto desastrosa quanto providencial associa esses acontecimentos a uma participação de um plano divino oculto, a que não se resiste ou se nega, o *amor fati* de Nietzsche, por onde nada passaria a salvo da vontade divina.

Na “Fábula de Anfion”, o acaso é o elemento que sacoleja a estabilidade e os planos do *ethos* cabralino no deserto. Depois de ter conhecido a flauta seca e o sol do deserto, Anfion se encontra com o acaso. Na ocasião, a flauta e o sol foram elementos de *silêncio que precederam o esporro*, ou seja, quando crente da calma e do controle dos elementos de confecção do poema, deu-se o acaso. Nesse sentido, ele pode ser pensado não apenas como um conjunto de situações imprevisíveis que alteram de alguma maneira o resultado quisto, o intervalo entre o desejo de sorte e o dado lançado, mas se personifica como uma força a que não se combate, apesar de todos os esforços investidos, pois, é inviável derrotar aquilo a que não se conhece.

Nesse momento, Anfion ainda está “entre”. Inicialmente, ele está liberto de qualquer linguagem excessiva que foi queimada e virou cinzas no deserto, está separado dos galhos rizomáticos do linho que também morreram pela força do sol a pino e está imune a toda música dionisíaca de lira. Em silêncio, riste e com as lâminas afiadas preparadas para o corte de pedra, Anfion se depara com o acaso. Os sintagmas atribuídos ao acaso são todos viscerais, indomáveis: raro animal, força de cavalo, corpo sem cabeça, vespa que surge na dobra da distração, inseto intempestivo que rompe o silêncio, a amálgama dessas imagens são o ápice do acaso, especialmente, se pensarmos na disposição surrealista-cubista que persiste. Tão imprevisível como o camelo que vence a sede no deserto e quanto à figura da esfinge, o acaso excede o devaneio da inconsciência de outrora, é outra coisa:

“cachorra da esfinge
 que lhe mordida
 a mão escassa;
 que lhe roia
 o osso antigo
 logo florescido
 da flauta extinta.”

A sensação adquirida na descrição do acaso é de uma impertinência, a mesma dos pernilongos sibilantes ao ouvido e do cachorro que, por sua vez, incomoda quando tem fome, e seu incômodo é uma profunda dentada. Essa insistência é, por exemplo, determinada pelo queísmo e sua repetição em tão poucos versos e espaços. O que se somam ao acaso são a figura enigmática da esfinge e a relação inusual entre os objetos que avultam no espaço da poesia: cachorros, esfinges, ossos, flores e flautas. É natural ao cão que ele morda, assim ele morde uma mão magra ou o resquício da flor que nasceu da flauta interrompida, morta em forma de osso também, tanto a escassez da mão que afaga quanto à antiguidade de um osso que é fóssil remetem diretamente à força semântica negativa, infértil. A feracidade de um cachorro quando associado à dubiedade da esfinge arma um coquetel de imprevisibilidades, de acasos, acaso esse que, em contato com a flor duramente brotada da intervenção de flauta de outrora, fez com que a criação morresse de véspera pelo espanto que o mesmo acaso causou. Portanto, a intempestividade do acaso advém exatamente de sua naturalidade, sua impreteribilidade, ainda que o eu lírico não a tenha previsto na construção de Tebas, ele se fez parte dos caminhos de elaboração do poema. Essas coisas, esse conjunto de coisas que sempre intervêm num planejamento qualquer – na construção da Grécia ou na construção do poema – não são apreensíveis ou controláveis assim tão facilmente, são “áridas do exercício puro do nada”, e essa é a primeira reviravolta dessa fábula, leitores.

No episódio do nascimento de Tebas, a mitologia é diretamente referenciada: arejadas salas, nítidos enigmas povoados, mariscos ou simples nozes que representam de dia a ambiguidade da noite. E chama o nascimento de Tebas de “milagre”. A atividade da flauta, então desvinculada do toque de Anfion, por conta das afecções do acaso, lançou o espaço e o tempo em Tebas, erguendo-a, como em uma boneca russa, essa dinâmica se desdobrou, segurando-a historicamente. Em seguida, Anfion é recolocado na cena de Tebas, em que o acaso é ulterior ao deserto e anterior ao seu nascimento. O “deserto perdido” foi suplantado pela Tebas imponente, sem a mediação de

Anfion, uma injusta sintaxe gerou mãos frutíferas, copada folhagem de gestos, em que não mais caberia sua elaboração, pois já não se sabia da ainda existência das planícies secas da alma do deserto de outrora. Algo se ergueu e não se deveu ao meticuloso artifício do controle onipotente de Anfion.

A flauta seca do acaso é irreversível, o deserto sobre o qual erguera seu império e sua poesia não se resgata. Não há mais ponto original de criação que não tenha sido corrompido, em que as imagens despertadas pelo som da flauta não tenham sido tão fatalmente avultadas e acoplados ao ponto inicial de sua criação. Anfion ante Tebas é o mesmo que um tecido já costurado que buscase revirar-se ao avesso em busca de onde tudo começou, todavia, isso é impossível, pois o pano original está irreversivelmente costurado à superfície daquela roupa, com caminhos tão enviesadamente abertos pela agulha, que se tornaram outra coisa. As perfurações dos afetos funcionariam bem assim, não há plasticidade mais eficiente. Não há imagem mais que contundentemente nos traga à tona a inacessibilidade de um rizoma original, de um corpo de antes do afeto.

A lamentação de Anfion perante Tebas se insere no corpo da poesia como um discurso pessoal, em que as aspas são utilizadas para marcar essa intervenção. Ali, praguejam-se os tijolos erguidos sobre a terra e flora engolida, mas que carregam sua gênese, a gênese do que fora deserto. A imbricação rizomática entre as coisas da flauta e as coisas do deserto se dá tão indistintamente que não se sabe mais em que se diferenciam hera, argila ou terra em Tebas. O eu lírico que não dominou seu processo de criação não é capaz de pensar o poema e dispô-lo racionalmente, pois, ele não conhece essas relações nascedouras. Mediante Tebas erguida, Anfion quis resgatar a brancura do papel em suas possibilidades: liso e branco muro, puro sol, leve laje sonhada e largada no espaço vulneráveis, cidade volante, nuvem civil sonhada à sua lapidação. Mas o acaso não é dessas coisas, ele surge entre o desejo de sorte e a sorte propriamente dita.

O segundo enfrentamento de Anfion é com a flauta. Mas é como se fosse um novo confronto com o acaso, já que a recursividade se apossou do recurso. A ela foram atribuídas as mesmas significações do acaso: cavalo solto, louco, indomável, com modulações imprevisíveis, ondas inesperadas. Anfion, já exaurido, elenca questionamentos que sempre se voltam à possibilidade de

derrota da flauta do acaso, em favor da recuperação da condição de deserto para sua criação: a árvore vem do som de qual semente? De que cana vem o grão que cai no açude pelo vento? Mas, assim como não se sabe do que antecedeu a Grécia original, não se resgata o ponto original sobre o qual uma poesia foi elaborada. Resta a Anfion jogar a flauta ao mar de peixes surdos-mudos, em que qualquer manifestação de som é inexpressiva, embora Tebas já tenha sido irreversivelmente construída. Na poesia, é como um começar de novo em uma nova criação, livrando-se na medida do possível dos elementos do acaso em sua elaboração.

“Procuro o sopro da palavra que dá vida aos sussurros.”⁶²

Benedito Nunes (1971) denomina de “tríptico da poética negativa” os poemas de *PC*. Nesses poemas, em que o processo poético é tematizado a partir do pensamento reflexivo e da experiência da *secura* e do silêncio, primeiro Anfion percorre o deserto em três etapas: quando puro, quando seco, quando perdido em sua originalidade. O fracasso de Anfion que intitula essa reflexão se deveu à interferência do acaso em seu projeto, seguido do lançamento da flauta vibrátil ao rio como forma de sacrifício do eu como sujeito de expressão. É esse o sacrifício que deflagra o auge da crise interna de sua poesia, quando ela não se comunica. Somando isso à ausência de um eu lírico expressivo e a instrumentalização máxima de sua criação, o silêncio de outrora se converte de maneira muito à vontade para a condição negativa, ausente. E se a poesia a seu desagrado é dada à incomunicabilidade: “O perfil histórico dilacerado da lírica moderna, em que a fala de cada poeta, idioma pessoal e original, constitui um mundo à parte, autossuficiente, que os padrões coletivos da comunicação não mais polarizam. (NUNES, 1971, p.50)”, um problema bem anterior volta à tona, como já vimos:

Anfion busca defender-se de tudo o que há no homem de irracional, rodeando-se de pedras, no deserto, traçando em torno de si próprio um círculo – símbolo de perfeição e iluminação – que o resguarde do mistério da noite e da tentação do canto. (SCOREL, 1973, p.38)

⁶² Trecho de *Um sopro de vida: Pulsações* (1978), de Clarice Lispector. O livro foi publicado logo depois de a escritora morrer e é sobre um homem angustiado que criou um alter-ego em sua personagem Ângela.

Mesmo os homens civilizados precisam tomar consciência da violência dos seus impulsos instintivos e da sua impotência diante das emoções autônomas que irrompem o inconsciente. (JAFFÉ *apud* ESCOREL, 1973, p.38)

Antes de se deparar com o acaso, a questão é que Anfion tratou mesmo de repudiar tudo aquilo que lhe destoasse ou deturpasse o poder de sua pedra. A máxima iluminação e o máximo de execução de ideias claras e lúcidas não poderiam ser desvirtuadas por quaisquer vestígios de noite nebulosa. Esse projeto não poderia ser maculado. O que aconteceria em situação diferente está na mesma esteira de imprevisibilidades da expansão dos rizomas, nessas condições, de Anfion só lhe restaria a pedra e um império a ser erguido e nada mais.

No capítulo “A fábula, o poema, o poeta”, do livro *João Cabral: a poesia do menos* (1985), Secchin analisa *PC* centralizado o episódio do acaso em favor de seu protagonismo na desordem do universo de Anfion. Aproxima ainda as figuras de Anfion à própria configuração do deserto, afirmando a sua inscrição naqueles versos. A partir disso, duas ambivalências centrais percorrerão “Fábula de Anfion”: os movimentos de Anfion e a construção de Tebas e a do poema. A mesma negatividade atribuída por Benedito Nunes a este livro é a subtração observada por Secchin: as “imagens de subtração” espalhadas no “percurso de depuração” de Anfion no deserto remetem ao mesmo esvaziamento outrora proposto. Em seguida, a flauta também é caracterizada pela subtração, o que não apenas a atrela sintagmaticamente à ideia do deserto, mas associa Anfion a ela sob essa mesma perspectiva, a da *secura*. Quando Anfion rejeita a Tebas final, ele não pode, contudo, negá-la, mas pode eliminar seu meio de produção, lançando a flauta ao rio. O que se pergunta é o que sobrar de Anfion sem sua arma? Uma vez que disso, “o impasse é que, perdida a flauta, renuncia-se não só a Tebas, mas também à reconquista do deserto que a precedeu. (SECCHIN, 1985, p.60)”.

“PC”, que leva o mesmo nome do livro, é a segunda parte dessa saga. Há nesses versos oito divisões, em que o eu lírico marca seu discurso em primeira pessoa e tempo verbal no presente. A sensação alcançada que a meditação sobre os processos que se deram em “Fábula de Anfion” é uma constante, podendo estar distanciada temporalmente do segundo texto ou imediatamente executada antes dele. “Fábula de Anfion” se inscreveu atemporalmente no corpo de habilidades dessa *persona* e é a execução da “poesia pensada” já antecipada em *PS*. Os impedimentos ali

deflagrados são frequentemente iminentes para quem elabora a poesia. Nesse caso, Anfion sai de seu poema “como quem lava as mãos”, ou seja, isento de toda culpabilidade, já que ele fez o que estava ao seu alcance para não sê-lo assim. A obsessão de seu procedimento é fatalmente comprometida não apenas por ter sido exaurida, mas por ter arrancado desse *ethos* a confissão de suas limitações. Ora, se *PS* morreu por conta desse tipo de acovardamento, não poderia ter sido diferente neste livro. Assim como assume no sétimo fragmento que o papel onde se escreve o verso é mineral, verso esse que é possível ou não ser executada. A imagem da concha é retomada e comparada a uma camisa vazia nesse primeiro fragmento e sintetiza a vulnerabilidade do criador perante a ascensão de Tebas, o nascimento do poema, algumas dessas conchas se abriram e outra não e, independentemente disso, nada se deu sob o consentimento do eu lírico. As imagens que se ajuntam nesses versos lembram os mecanismos cubistas de sobreposição, ainda que haja uma disposição mais conceitual, menos imagética e mais relacionada pela similitude de seus significados, do que por aleatoriedade em que devemos buscar um fio de aproximação: “algumas conchas tornaram-se,/que o sol da atenção/cristalizou; a alguma palavra/que desabrochei, como a um pássaro.”, as conchas abriram pela ação do sol assim como algumas palavras serviram ao papel, desabrocharam como rosas, voaram como pássaros pela ação de Anfion. Se isso fosse uma narrativa, em ordem direta teríamos: Algumas conchas tornaram-se alguma palavra que desabrochei como a um pássaro que o sol da atenção cristalizou. E dessa mesma maneira, os sintagmas centrais estariam atrelados pelo mesmo Fio de Ariadne que os seguram sintático e semanticamente: as conchas abertas são as palavras criativas que são o pássaro que voa exclusivamente abaixo do sol, sempre abaixo do sol. Para Lauro Scorel (1973)

“PC” (...) levada a um extraordinário nível de perfeição estética, seja do ponto de vista da sua textura metafórica, seja do ponto de vista da sua estruturação formal. Não creio que haja outro poema, na moderna poesia brasileira, que defina, de modo tão cabal, a dialética do processo da criação poética no espírito de um poeta que, como Cabral de Melo, devido às suas características PSicológicas, tenha optado entre o orgânico e o abstrato, o vivo e o mineral, a efusão e a contenção, de forma tão consciente e deliberada, pelo segundo termo daquelas alternativas. (SCOREL, 1973, p.41)

A reflexão de Anfion a respeito dos acontecimentos da “Fábula de Anfion” é marcada pela volta ainda que tímida – da inexistência de sua verve, que é diretamente associada ao descontrole que teve sobre a criação e constantemente marcada pela variação do pronome “algum”, pela presença do “talvez”, pela inexistência da concha ou pássaro e pela necessidade de, em vez do uso metafórico,

o uso da comparação no cerne desses curtos versos. Em seguida, as conchas e/ou os pássaros se côncavos remetem “o corpo do gesto/extinto que o ar já preencheu.” O hermetismo atribuído ao fechamento visual das coisas côncavas retoma a incapacidade de que elas sejam reabertas em seu ponto original, pois, mesmo que esvaziadas, já estão conspurcadas de ar. A concha ou as asas se fechadas, são o lugar de passividade e de inacessibilidade do eu lírico, quando ele não volta à Tebas pré-desértica, quando não há poema possível. A tentativa de reversão é tão inábil quanto à ideia de camisa vazia despida nos versos finais: A aparência do vazio é tão válida quanto o ar que preenche o interior da concha, ele está ali, apesar de. Despir-se dessa roupa é inútil, pois nem ela nem o eu lírico voltaram aos seus estados iniciais de criação um perante o outro. Daí o lavamento de suas mãos, daí a rendição ao afeto, ao rizoma.

No segundo fragmento, já em frente à folha branca da criação, Anfion delimita esse espaço-tempo: lugar do não-sonho (proscree o sonho, onde nada existe em que a noite pouse.) e de estimulação da dicção seca, lugar de refúgio e de deserto (praia pura). Em seguida, uma série de intervenções é elencada para que cheguemos à mesma conclusão: se não há noite, não há fonte, não há fuga, não há fruição do tempo do eu lírico, ou seja, o tempo do papel branco é outro, e nele só cabem os mecanismos de criação poética. O terceiro fragmento é ainda sobre essas habilidades: no papel, o sal, a pele e o corpo se transformam em cinzas e o limão vira pedra. Isso quer dizer que o espaço do papel em branco e a imprevisibilidade das coisas orgânicas, naturalmente voláteis e volantes, são captadas e reduzidas à palavra mineral. E, quanto a isso, a figura da “manhã recém-nascida” aparece em favor das flores que desabrocharam um dia antes; *cíclicas, porém, perecíveis*. Todas as flores morrem nesse papel, sua morte não será possível, se convertida pelo calhau em dicção seca.

O quarto fragmento é sobre a intempestividade do poema quando inicial, quando inconsciente, quando indomado. Nesse caso, muitas vezes, à imagem se atribuem as mesmas características da flauta seca: cavalos que explodem o tempo solar da folha branca e esburacam a retidão do cimento sobre o qual as palavras são contidas, a superfície do papel (“romper/ seu branco fio, seu cimento/mudo e fresco.”). Na tentativa ainda de refletir sobre o que lhe havia escapado na construção de Tebas, o eu lírico deflagra o descuido – a minimização da figura do “acaso” – algo que ficou aberto e em que o sonho atravessou rizomaticamente: “(O descuido ficara aberto/de par

em par; / um sonho passou, deixando/ fiapos, logo árvores instantâneas/coagulando a preguiça.)”. Os fiapos e as árvores em que se estendiam as imagens do sonho invadiram, portanto, um lugar lúcido do poema, mas essa é só uma vertente do inelencável acaso.

O quinto fragmento de “PC” se inicia com uma máxima do *ethos* cabralino: “Vivo com certas palavras, /abelhas domésticas.” A elaboração do poema convive com palavras, cuja natureza é diversa, mas específica, como abelhas naturalmente selvagens que são domesticadas para determinado fim, uma contenção de um enxame, operacionalizando-o. Desde essa metáfora inicial, os versos sempre remetem a esse sintagma principal, assimilando-o a períodos e espaços solares de criação e noturnos de exacerbação. Ao passo que as expressões “O dia aberto”, “branco guarda-sol”, “lúcidos fusos”, “fio de mel” e “flor desabrochada” constituem o primeiro; “noite, “poço em que se tomba a aérea flor”, “louro sabor ácido”, “contra o açúcar do podre”, o segundo. Com isso, o trabalho empenhado sobre a dominação das abelhas então selvagens em favor de que sejam convertidas em domésticas é tarefa do dia e do sol, em que se ativam os fusos para a coleta do mel que alimenta; diferente da noite, quando nenhum trabalho é feito, as flores não são polinizadas e quando se despejam todo o excesso de mel impróprio para o consumo. Se transferimos isso para a instância do poema, tal como fizemos com a construção da Grécia, entendemos que se trata de mais uma das caracterizações do espaço da folha em branco sobre o qual o eu lírico medita: perante a folha, se desperta a habilidade do eu lírico em arrancar do amorfo a forma, em forjá-la; assim como em dispensar as imagens excessivas captadas de outro lugar que não a lucidez solar, seja o sonho, o lampejo ou a memória. Em *OE*, a poesia se vinculava diretamente à engenharia no ponto em que eram úteis e servientes às pessoas. À nossa percepção, assim como o mel de abelha só vale se é consumível, a inspiração poética só é comunicável se passada ao papel, e essa é nossa utilidade, a máxima representação do caráter pragmático da poesia.

Essa utilidade é pensada no sexto fragmento, em que mais se entende a forma pela subtração do que por sintagmas que lhe são acrescentados. A forma útil, a forma querida não é volante, nem perecível, nem impensada: “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 é tecida, meticulosamente arquitetada, como a aranha em seu novelo de teias: “mas a forma atingida/ como o ponto do novelo/ que a atenção, lenta, / desenrola, / aranha; como o mais

extremo/ desse fio frágil, que se rompe/ ao peso, sempre, das mãos/ enormes.” E irreversivelmente destruída se submetida a mãos inábeis ou de bichos mais pesados do que a aranha ou de poetas insuficientes. Já no sétimo fragmento de “PC”, a mineralidade sobre a qual se falou superficialmente em *OE* é atribuída a mais coisas, além da pedra. O papel em que se escreve ou não o verso, as flores, as plantas, as frutas, os bichos, a linha do horizonte, nossos nomes, quaisquer livros são minerais, desde que estejam na condição de palavra escrita. Aqui, entendemos que a mineralidade não está somente atribuída à atividade da pedra do eu lírico, cuja função é a do corte do excesso e escultura do necessário. É essa transmutação da coisa orgânica em palavra que suscetibiliza todas as imagens a o serem, essa é a mineralidade, um procedimento.

O último fragmento começa com uma inversão semântica na figura do “pomar às avessas” como comparação do cultivo ao deserto. A abertura interpretativa desses versos iniciais nos prepara para maçãs de cabeça para baixo ou árvores sem frutos ou frutos que dão árvores. Todavia, o que se tem é o movimento contrário do modo como que as coisas se relacionam: é a árvore que destila a terra para que ela caia, em vez do fruto. Diferente de outro pomar, em que a atenção destila palavras maduras para que elas vinguem. No cultivo no deserto, porém, não há destilação, nem evaporação, nem fruto, há fome. O que um dia foi possibilidade de criação, vocábulos passíveis de mineralização; são hoje a forma do vazio, da palavra não captada na folha branca do poema. Soma-se ao acaso, portanto, a ideia do pomar às avessas, ambos, ainda, isentos ao controle do *ethos* cabralino.

Benedito Nunes entende que, em “PC”, a retomada da “Fábula de Anfion” é reduzida à sua imagética, ou seja, as problemáticas da composição em Anfion não são centrais, mas, as dinâmicas da criação sob a folha em branco. Os mecanismos da depuração e do esvaziamento convertem o resíduo quando no papel branco em natureza própria das coisas, dada a qualidade de sua mineralidade. Com isso, as relações entre a imagem e a palavra, entre a palavra e a coisa são estabelecidas. A nosso ver, e de certo modo, a temporalidade linear neste livro é obedecida especialmente sintaticamente, pois, o construto passadista de “Fábula de Anfion” só é rememorado no presentismo de “PC” a fim de servi-la, para sua confecção. É como um recorte da memória que é minimizado e atua como um recurso do discurso da vez, isso é também confirmado por Secchin (1985), quando afirma que a retomada de Anfion à tona é somente possível pelos mecanismos de

um “passado operacional” que se serve exclusivamente à construção do poema, à centralidade da reflexão a respeito da folha em branco.

A *PC* introduz um novo elemento na poesia cabralina, ou seja, como o *ethos* “pensa” o poema no momento em que se dispõe a compô-lo. É exatamente à essa altura que o poema canta o seu silêncio, aquele mesmo episódio em que um balão de mudezes se estoura no céu. Dizer o que se pensa quando se pensa. Como se vê, estamos diante de um discurso metalinguístico em que o *ethos* cabralino tenta encontrar uma razão de ser do poema, especula sobre o acaso (e não, como entenderam alguns, contra o acaso) e promove uma celebração da secura do deserto e da pedra, como se aqui oficiasse uma missa em louvor das características que, a cada passo e cada vez mais, irá adquirindo sua própria poesia. Tanto assim que dirá, na “Fábula de Anfion”, que seu lema é: “Cultivar o deserto/ como um pomar às avessas.” A “Fábula de Anfion” é importante também porque, ao contrário do herói de Valéry diante de Tebas construída, o Anfion de João Cabral aposta na dessacralização da fábula e atira a flauta aos “peixes surdos-mudos do mar”. É ainda na *PC* que João Cabral rompe em definitivo com todo um conjunto de tabus verbais preconcebidos e aceitos em virtude de sua posição no âmbito da escola a que aderira e da qual, logo em seguida, se afastaria por discordar das premissas que fundamentavam seu ideário estético. Pelo menos é isso o que se vê nos quatro densos e extensos estudos críticos que publicou sobre a Geração de 45 e sobre os quais já discorreremos aqui.

Na “Antiode”, ou seja, a terceira parte da *PC* e que traz como subtítulo “contra a poesia dita profunda”, essa rejeição ao ideário dos formalistas de 45, dos quais Ledo Ivo foi um dos poucos que sobreviveram porque se afirmou como poeta para além de sua geração, é sobretudo violenta e ostensiva, pois o que aqui se percebe é um processo de cotejo em que a poesia, comparada de início a uma flor, se degrada a condição de fezes, isto é, a algo que jamais poderia constar de um inventário de palavras eleitas. Assim, de início se lê na “Antiode”:

Poesia, te escrevia:
 flor: conhecendo
 que és fezes. Fezes
 como qualquer,

E no fim do poema:

Poesia, te escrevo
 agora: fezes, as
 fezes vivas que és.
 Sei que outras
 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.

À primeira vista, “Antiode” é um anátema contra a languidez do lirismo fácil e sentimental da tradição romântica, contra tudo o que há, naquela concepção poética, de devaneio irracional, de complacência sentimental e mórbida, de delírio pretensamente inspirado por uma genialidade misteriosa e irresistível. Mas um exame mais atento da psicologia do poeta, à luz de suas obras completas, me parece dar legitimidade a outra interpretação, a meu ver mais verdadeira, da motivação psíquica desse estranho poema: a de que ele traduz a intenção de Cabral de Melo de rejeitar a Poesia na medida em que esta é sobretudo força indomável do inconsciente; por isto, o poeta, num raro assomo de violência verbal, a qualifica de “fezes”, isto é, aquilo que pela sua impureza e irreduzibilidade ao cristalino da consciência, deve ser eliminado e expurgado. (SCOREL, 1973, p.43)

Sobre “Antiode”, Secchin explica que o poema antecipa o projeto da próxima *persona* cabralina em contraindicação à dita poesia profunda. O procedimento da desmontagem gradual que constrói seu terceiro poema foca-se no próprio operador da linguagem e não mais no discurso. A profundidade a que se contrapõe, explica o crítico: “É contra *certo tipo* de profundidade que o eu lírico se insurge: a profundidade limitada pelo “bom gosto”, pelo “pudor do verso”, pela prevalência do ornamental, enchendo os versos de chocantes fezes (SECCHIN, 1985, p. 67)”.

Nesse caso, o combate ao “profundo” se dará com os próprios recursos do profundo, pois, sua própria retórica será posta ao avesso, a flor terá um outro lado. A impureza que é atribuída à flor em “Antiode” é continuada na realidade impura do rio Capibaribe em *OCSP*, em que tornará de figura de linguagem a espaço de referencialidade primeira do poema. E como se essa flor-poema-fezes tivesse sido estuprada, virada ao avesso violentamente pelo desejo de reflexão sobre a poesia

na poesia no Grande Poema, a meu ver, uma das imagens mais viscerais aqui arrancadas.

“Antiode” é mesmo uma antecipação. Não a mesma antecipação do poema “Ode Mineral” em *OE*, mas como um manifesto sobre a instrumentalização central do Grande Poema. É um manifesto às avessas, diferente dos manifestos dos modernistas. Contra a poesia dita profunda, a “Antiode” é escrita, ser contra o *anti* é negar a negação, logo, a ideia de ode é para a poesia profunda, já que “dita” a desautoriza a sê-lo, literalmente. Nesse texto, a *persona* superdimensiona o vocábulo “flor” em favor de não somente teorizar sobre a aversão à poesia dita profunda, mas de praticar seus mecanismos, é um pretexto. A recriação de uma imagem através da linguagem seca e comedida, bem como o extermínio de todo o excesso poético em favor de que se desconstrua uma semântica habitual para que ela seja construída, é o método do *ethos* cabralino em “Antiode”.

Para Benedito Nunes, “Antiode” leva os mecanismos de esvaziamento ao cerne da ideia da poesia, é expressão de linguagem exclusiva do que os poetas outrora expressariam em sentimentos, “a condição mesma da passagem do psíquico ao poético, da poesia estado emocional à poesia como estado da linguagem. (NUNES, 1971, p.57)”. A realização do despetalamento da “flor” fará com que essa flor inicial se desdobre em outras e por outros vieses. A flor-objeto, a flor-imagem e a flor-palavra compartilham o mesmo espaço da poesia através do que Benedito Nunes chama de “deslocamento da perspectiva”:

Na metáfora em estado puro prevalece a unidade analógica dos termos verbais ou dos objetos relacionados. Essa unidade, resultante do fenômeno da mescla das esferas, permite a apreensão relacional das semelhanças ou da identidade entre imagens. Devido à sua qualidade emotiva, essa apreensão engloba as imagens num todo, o que corresponde à vivência psíquica de que as relações de semelhança entre os significados são também relações de semelhança entre as próprias coisas. É tal unidade que se rompe com a dissociação dos elementos metafóricos, usados ao mesmo tempo em que se lhes menciona o uso ou a categoria verbal. A imagem da flor antes, colocada entre parênteses, continua a ser desenvolvida. As duas pontes que ela tem são bocas e de cada uma saem novas imagens – imagens da imagem entre parênteses, e cada uma delas suscetível de novos desdobramentos. [...] a decomposição da flor levou a uma metáfora da decomposição. (NUNES. 1971, p.58-59).

A desmontagem da metáfora é o processo básico de sua poesia. O poeta escolhe uma palavra, nome de coisa, vegetal, animal, parte do espaço físico, e trabalha com ela, decompondo-a detalhadamente até alcançar a imagem global do que pretende exprimir. A hipotaxe é o seu

processo sintático preferido. As orações subordinadas vão-se desdobrando através do verso e das estrofes, as palavras-chave se repetem inúmeras vezes, num processo analítico, para chegar à coisa-em-si. As ideias saem uma das outras “como uma caixa/de dentro de outra caixa. (COELHO CEOTTO, 1985, p.186)

Contracorrente, os conjuntos de estrofes são divididos em A, B, C, D e E. Em “E”, A “flor” é escrita como “fezes”, o que corriqueiramente atribuiria um aspecto grotesco a sua significação, todavia, outra similaridade entre ambas é explorada: a flor como geradora de outras vidas, uma vez que as fezes são o adubo predominante da terra. Dessa associação, as flores são convertidas em cogumelos, ainda que de ordens diferentes, ambos são vegetais, são orgânicos. A flor pode ter sido um cogumelo antes de ser adubo ou de gerá-lo, ou vice-versa, logo, todas vibram na mesma frequência, são uma coisa só. O estrume desse poema, a que a flor evita tem mais de uma acepção: ou se refere à ideia mesma de anterioridade, à terra de onde todas as coisas vivas vieram, ao adubo que alimentou a flor ou aos mecanismos que suportam o corpo da flor, que são os mesmos de depósito de seus detritos (seu caule, seu ovário, suas intestinações), ou a anterioridade do poema, em que excessivas e desnecessárias imagens foram eliminadas em favor de sua execução, sua flor desabrochada. Trata-se assim de significados que, embora se repilam, se coadunam. Ora, se você arranca da flor o caule, ela morre; se não se aduba a planta, ela morre; se não lhe chegam à tona as imagens do poema, ele também fenece antes de nascer, se se sufoca a ponta de um rizoma ou se ele é tolhido com uma tesoura, ele não vingará também.

Em “B”, embora o eu lírico se vislumbre exclusivamente pela figura da flor mesma, à espera que se desabroche no jardim, a admissão da licitude de chamar cogumelo de flor é elaborada, desde que seus sintagmas sejam ligados por um Fio de Ariadne qualquer. Ou seja, a discussão sobre a poesia nesse ponto é sobre a capacidade de ressignificação de todos os vocábulos pelo manejo da palavra, pois, nelas é sempre possível desenrolar um fio que as assimile. No caso do cogumelo e da flor, ambos os vegetais são de mesmo material vegetal, estão nos jardins e se desabrocham no intervalo de uma distração. À flor ainda se atribui o sentido de morte em dois momentos, por ser o mesmo adubo que come carcaças e por ornamentar os corpos em coroas de flores sem vida (pois tiveram seus caules arrancados na raiz) nos rituais de despedida de morte: “a boca que come o defunto/e a boca que orna o defunto com outro/ defunto, com flores.”

Em “C”, a meditação sobre os caminhos da elaboração da poesia, em que o rendimento ao poema se deve a sua condição de “corpo que entorpece/ao ar de versos?”. Nesses trechos, as dinâmicas do dia e da noite já exaustivamente debatidas até aqui aparecem: infecção da noite com águas mortas, o sono, fome de vida, fome de morte, frequência da morte são expressões que definem o procedimento soturno, volante e rizomático da inconsciência, ao passo que a aridez define a intransigência da folha em branco do dia. A imagem da flor aqui transita nos dois espaços, condicionando a sua mineralização à injeção na carne do dia. Já a prática poética da horticultura é devida à constante intervenção da flor e seus corolários na poesia, bem como sua natural sazonalidade, tal como o cio dos cães e o aspecto cíclico das flores, a poesia tem suas estações. Os versos finais: “e mil mornos/enxertos, mil maneiras/de excitar negros/êxtases; e a morna/espera de que se/apodreça em poema, / prévia exalação/ da alma defunta.” Reafirmam a mineralidade da flor condicionada a sua transferência à palavra escrita, pois é próprio ao poema não somente sua capacidade intrínseca de que os objetos sejam sintática e semanticamente dispostos ou de que se relacionem de tantos modos diferentes que a quantidade de coisas entendidas também o sejam, mas é nele que se deposita a esperança de que uma coisa antes não comunicável, comunique-se, isso porque a sequência e a proximidade das expressões negativas “apodrecer” e “exalar alma defunta” se anulam.

Em “D”, a flor é a própria recursividade da poesia, em que diferentemente de todas as acepções que podem ser enumeradas e atribuídas à palavra, a flor alcança sua mineralização quando inscrita literalmente no corpo do poema. Disso, desdobram-se sua conotação rizomática, sua possibilidade de palavra criadora, como o adubo original: “flor é o salto/da ave para o voo; / o salto fora do sono/ quando seu tecido/ se rompe; é uma explosão/ posta a funcionar, / como uma máquina, / uma jarra de flores.” A abertura das possibilidades da poesia que são tudo e nada ao mesmo tempo, no momento imediato ao seu surgimento está no vocábulo “flor”, é um salto, o rompimento de um tecido, uma máquina de fazer jarra de flores, mas sobre a qual há necessidade de forja.

Já em “E”, a poesia elimina o elemento flor e se atrela diretamente às fezes, às significações de fezes. A poesia é fezes quando nela há espaço e tempo para a movimentação para o nascimento de todas as imagens, a poesia as aduba, assim como o cuspe, a brevidade do cuspe. É também fezes

e cuspe, se esses dois vocábulo parecem destoar-se da dinâmica usual de poesia, das palavras de poesia, as quais ou eu lírico reduz às três virtudes teológicas: a fé, o amor e a caridade. E, ao passo que as três primeiras são temáticas recorrentes da verve poética, a caridade é menos frequente e desde os percalços de sua inclusão, “Antiode” é encerrada.

Conforme os ensinamentos catequistas da Igreja Católica, as virtudes teológicas, que complementam as cardinais, emanam de e se voltam a Deus, elas são inscritas no homem através da graça santificante advinda do sacramento do Batismo, de modo que ele se torna apto à vida junto à Trindade, pela moral cristã e enaltecimento das virtudes humanas através da presença e da ação do espírito santo nos homens. Em Primeiro Coríntios, capítulo 13, versículo 13 está escrito: “Agora, pois, permanecem a fé, a esperança e a caridade, estes três, mas o maior destes é o amor.” Assim, é através da fé, que os cristãos creem em Deus, nas verdades que são reveladas por Ele e nos ensinamentos católicos, pois Deus é a própria verdade. Já a esperança faz com que os fiéis esperem pela vida eterna e busquem a ajuda do espírito santo, nele confiando e perseverando nas promessas de Cristo. A caridade (que também é amor) é o fundamento das virtudes, em que amamos a Deus sobre todas as coisas e ao próximo como nós mesmos. A respeito de “Antiode”, Antônio Houaiss comenta em *Seis poetas e um problema* (1966):

Não me furto a citar na “Antiode”, excursão técnica em torno do tema *flor*, tema tomado como mote material, simbólico, significativo e metafórico, não me furto a citar a instância final. É quando o poeta, à cata do realismo expressional (que não atinge de todo ainda), abandona o mote e encerra essa fase de sua vida de poeta. [...]. Nessa altura da evolução poética de João Cabral de Melo Neto, sente-se que ele já é senhor de toda a sabedoria técnica de versejar, de pensar para vazar em forma – quando quer em fôrmas – poéticas. Chega à situação de um sábio que esgotou toda a teoria neutra de sua ciência, viu que por sua pretensa neutralidade era uma ciência a serviço, viu mais que a serviço de uma causa que não era a da ciência mesma e se pergunta qual seria, pois, aquela ciência sincera, que se pudesse pôr a serviço do homem. Estranho poeta esse, que através de uma indagação aprofundada do verso, chega à conclusão inevitável de que é ele, verso, tão somente um instrumento, para, de certo modo, comunicar algo – e que todo grande problema é descobrir esse algo. (HOUAISS, 1966, p.120-122)

Entre o fim de *PC* a *OCSP*, o Grande Poema passa por uma guinada. E, como todo bom Fio de Ariadne, essa mudança é anunciada nos versos finais de “Antiode”, em que depois de falar das fezes e do cuspe, o eu lírico escreve “como a terceira/ (como não usá-la num/ poema?) / a terceira/ das virtudes teológicas.” O efeito é o mesmo percebido com os poemas finais de *PS*, em que o eu

lírigo entende a impreteribilidade da inconsciência no processo de criação, o que corrobora seus esforços para lidar com ela em *OE* que, por sua vez, é encerrado com “Ode Mineral”, uma prévia da também impreterível *PC*. O terceiro elemento teológico que falta e que ainda foge à captação do *ethos* cabralino é a caridade, ajuntada às secreções humanas às avessas de fezes e de cusparada, a inserção da caridade nos versos é a próxima preocupação desse eu lírico. Biblicamente, caridade e amor são a mesma coisa, e não se trata apenas de compartilhar o resto desnecessário a você com o outro, mas de doar o que você tem e precisa ao outro. Ser caridoso é conhecer a dor da pessoa, é circunscrever-se nela como se fossem uma pessoa só, a mesma pessoa e tomar essa dor para si. Amá-lo como a si mesmo. A perfeição cristã dessa virtude reside na sua permanência, diante de Deus – que é amor, e por onde nós também nos tornamos amor. Compartilhem comigo, então, a sensação de desamparo adquirida em *OCSP*, leitores.

*How to disappear completely.*⁶³

Todos os jardins deviam ser fechados,
Com altos muros de um cinza muito pálido,
Onde uma fonte
pudesse cantar
sozinha
entre o vermelho dos cravos.
O que mata um jardim
Não é mesmo alguma ausência
nem o abandono...
O que mata um jardim
É esse olhar vazio
de quem por ele passa indiferente.”⁶⁴

Aquilo a que venho chamando de exacerbação do meio como mote de *PC* não apenas se deveu à máxima expressão da metapoesia em João Cabral, mas também coincidiu com a fase de crise interna da obra de João Cabral e sua recusa em continuar nos limites da expressão lírica, seguindo para *OCSP*, “que assinala a superação da crise e o início e seu período de construção, de restabelecer o circuito social comunicativo da poesia (...) (NUNES, 1971, p.61)”. A sensação é que *PC* realmente sufocou-se dentro dos limites das *cosas mentales* e se exasperou nesse formato.

⁶³ *Como desaparecer completamente*. (2000) é a tradução livre do nome de uma música da banda inglesa de rock alternativo Radiohead. Essa é a quarta canção do álbum *Kid A* e foi escrita por Thom Yorke, depois de um sonho que teve em que voava em torno de uma cidade fora de seu corpo, como um fantasma. Penso mais em um transtorno psicológico chamado “despersonalização” que pode ser uma comorbidade ou a doença em si, mas que, em ambos, a sensação é a mesma da adquirida na música.

⁶⁴ Poema “Jardim Interior”, do livro *A cor do invisível* (1989), de Mario Quintana.

A perspectiva apologal é lembrada por Ivan Junqueira (1999) na ocasião da morte do poeta pernambucano e quando se especulava sobre os novos rumos da poesia brasileira contemporânea. Na oportunidade, reafirma-se a raiz fanopeica voltada para a realidade visual da *cosa mentale* e percebe *OCSP* nesse viés apologético a que sua poesia se volta, em que o sujeito se funde ao objeto, o homem e o rio o, o homem-rio. Para Costa Lima, essa guinada de *persona* significou uma segunda fase no Grande Poema:

OCSP aparece como o primeiro livro cuja totalidade alcança exprimir o que estudávamos como característico à segunda área de *OE*. Com as cautelas necessárias, pode-se então, a seu respeito, falar em abertura da segunda fase. (COSTA LIMA, 1968, p. 294)

Estilisticamente, para que sujeito e objeto se fundam, em *OCSP*, há o que Antonio Candido, em *O estudo analítico do poema* (1987) chamou de “transfusão de sentido entre objeto e objeto” que se dá entre o mundo e a linguagem, de modo que as marcas da composição de seu poema se servirão mais à operação de inserção de dinâmicas externas (do rio) no espaço-tempo do texto. Avultaram-se metonímias, paralelismos, comparações e desdobramento de símiles, por exemplo, em favor de que o rio sempre esteja articulado à realização dos versos.

A clareza de que há um ponto de partida que é o curso do rio Capibaribe é algo que nunca apareceu no Grande Poema. São as elucubrações desse rio que ditam o funcionamento de seu texto. Há, portanto, um andamento rítmico alicerçado em quadras, um conjunto de rimas internas, uma antidiscursividade – quando a voz do discurso é deslocada para um elemento que até então não a suporta – e um antilirismo, pois, não há derramamento emocional para se dizer sobre o rio. Para João Alexandre Barbosa, essa intenção é alcançada: “A incorporação de valores regionais pode e deve ser feita, mas pela porta estreita de uma linguagem de tradução estrutural em que existência e discurso poético não se distanciem para que o segundo não seja apenas adorno colado a seu objeto.” (BARBOSA, 1998, p.76). Assim, o afastamento e a aproximação entre palavra e coisa – entre homem e rio é culminado na imagem máxima do homem-rio em *OCSP*.

O tempo do poema é o tempo das andanças do rio. Sua passagem pode ser captada na medida em que as nomeações e as dações a ver do rio se modificam junto a sua trajetória. Nesse caso, a articulação entre o sujeito e o seu objeto é constantemente repensada para que a *OCSP* (homem-

rio) também se atribuem novas predicacões. O tempo passa ao passo que o rio se refaz, espacial e macroestruturalmente, cada seção de *OCSP* se refere a uma manifestacão do Capibaribe, bem como microestruturalmente, suas dinâmicas estróficas se conectam em favor daquela manifestacão. Didaticamente, a trajetória do rio é dividida em sua delimitacão como referente a que todas as extensões servirão; em sua descaracterizacão expansiva e em atribuicão de açoes a ele, numa espécie de narrativa, porém, poesia; seja pelo viés do rio, seja pelo viés de uma *persona* que lhe é externa.

Quando o Grande Poema foi dividido em duas águas, os livros deste recorte se encontraram na primeira água. Essa divisão se deveu ao nível de sua comunicabilidade, de modo que é só na segunda água em que o tom de suas *personas* é mais informal e mais próximo da oralidade, diferentemente dos poemas desta tese, cuja leitura dá-se silenciosa e íntima.

Para Benedito Nunes, em *João Cabral: a máquina do poema* (2007), a divisão das águas enfrenta alguns problemas conceituais, como por exemplo, a confusão de que a primeira água comportaria poemas de difícil construçao poética e de reflexão sobre a poesia em detrimento da segunda água, em que a primazia é dos poemas de valoraçao social, como se as duas especificidades se contrapusessem e se anulassem. O cognominado “controle lógico do pensamento” sob o qual *OCSP* se constrói, e a partir do qual venho aproximando o adensamento estrutural de sua forma e de sua comunicacão, é o exemplo de que aquela confusão não se realiza. Assim, seja pensado como uma guinada, seja pensado como uma interseçao de *personas*, *OCSP* é obra que reúne as características das duas águas, no final das contas. Assim como já ocorreu em *PC*, este livro se desvinculou totalmente do eu lírico de voz narrativa externa (se é que podemos tratar nesses termos), uma vez que a *persona* então desdobrada é extensiva ao rio Capibaribe.

As quatro partes em que se dividiu versaram sobre a descriçao da realidade miserável de que entornavam rio, homem e cidade que iniciou um ritual que se repetirá no decorrer do poema, em um conjunto de assimilaçoes que o seguram juntos. Na tese *O rio, a cidade e o poeta: impasses e contradicões na poesia de João Cabral de Melo Neto* (2009), Thaís Toshimitsu expande o sintagma “rio” à temporalidade e a espacialidade do poema.

Betina Bischof (2008), associando a matéria sem forma de um rio estagnado à forma lúcida do *ethos* cabralino sugere a harmonia entre a dimensão arcaica – com movimento paralisado e forma volante da água informe – e uma vontade de ordenação dessa forma, o que ratifica a perspectiva de que essas duas coisas não se afastam, mas, pelo contrário, se reúnem em *OCSP*:

Como se nesse livro a forma moderna e racional da poesia de João Cabral se insurgisse contra a matéria desprovida de articulação – que tem um vínculo estreito tanto com a paisagem, quanto com aspectos disformes, também, da organização social daquela geografia: os hospitais, penitenciárias, asilos. (BISCHOF, 2008, p.3)

A sensação possível mediante *OCSP*, leitores, é de um desamparo só. *OCSP* faz frio e nos vulnerabiliza junto a ele. A ideia é que se trata de uma imagem abandonada e à parte de toda sorte de bem. Mudo a minha opinião de que a imagem mais forte desses livros é a da flor-fezes de “Antiode”, quando na verdade é o de *OCSP*, certamente a de *OCSP*.

Publicado em 1950, constitui, com a *PC* e *O rio*, o ápice do estilo apologal cabralino e introduz outro dado novo na poesia do autor: o da fusão do sujeito com o objeto real, ou seja, o rio Capibaribe. Assim, talvez mais do que o Capibaribe, esse “cão sem plumas” seja o homem que vive às suas margens, nutrindo-se da lama e dos miasmas que estas lhe oferecem. *OCSP* busca uma espécie de justificação ética para o destino humano, bem como uma autocrítica de sua obra anterior. (JUNQUEIRA, 1999, p.166). Entre suas entrevistas, João Cabral explicou:

As duas primeiras partes de *OCSP* descrevem a paisagem do Capibaribe, uma aparência descrita por mim. A terceira parte é uma espécie de fábula da formação do Recife pelo rio. O aumento da área da cidade por obra do rio está acontecendo na realidade. Para notar isto, basta comparar os mapas atuais com os mapas do Recife no tempo dos holandeses, a quarta parte de *OCSP* é uma autocrítica da minha poesia anterior. (ATHAYDE, 1998, p.114-115)

A ordem do meu discurso ainda insiste em tornar excessivamente práticas as coisas teóricas, ou de em pelo menos tenta-lo. Nesse caso, a realização da (in) disciplina nesse ponto aparece em duas premissas, todavia, sempre direcionadas para a viabilidade da inserção no discurso sem a ele corroer destrutivamente e nem a ele pertencer devotamente ao mesmo tempo, neste caso, na realização da abertura de duas formas, retirando delas o que lhe serviu em poesia, a saber: a literatura social, engajada ou panfletária e a construção surrealista do texto, um surrealismo moral,

de que chamei. Além do mais, no rol dos poemas do Grande Poema, *OCSP* significou uma guinada de *persona*, mas não uma suplantação de *ethos*, nunca a suplantação do *ethos* cabralino.

O livro acontece através dos olhos do rio Capibaribe. O rio Capibaribe, logo, é antropomorfizado, pois, é desde o seu ponto de vista que a cidade *cidadeia*. Esse trajeto só é possível justamente devido aos artifícios fabulares e apologais mesmo, ou seja, permitiu-se que uma imagem até então inanimada se avultasse e que isso se desse com uma finalidade ética e moral.

O poeta João Cabral declarou certa vez não haver assunto poético ou antipoético, mas a lida com esse assunto o permitiria ou não, o tornaria poético ou não, “Poesia é maneira de tratar esse assunto, é o uso de determinada linguagem.” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.123). É pela percepção do “correlativo objetivo” que *OCSP* então se realiza, ou seja, o usufruto do espaço-tempo da poesia em favor de reflexões que tenham um ponto de contato mais sensível com o “mundo administrado” será poesia à medida de sua execução.

Em vez da poética negativa e do silêncio que se confundiu ou com as especulações sobre o espaço da criação ou com o intervalo mudo da improdutividade poética, tem-se agora a poética positiva, a mesma que aceita enveredar-se nas participações sociais e da deflagração da miséria humana, mas que nem sempre será exposta por elementos positivos. Esse câmbio é o mesmo que converte elementos díspares e negativos em potenciais de criação, tornando-se positiva e social. É tão profunda e radical essa reviravolta no comportamento do *ethos* cabralino que Antônio Houaiss (1968) foi levado a classificar o livro como “um acontecimento anômalo dentro da poesia brasileira contemporânea”, não somente entre os seus, mas no rol do quadro delineado. De *PC* a *OCSP*, espaçotemporalmente, houve um deslocamento desértico: Anfion se tornou o rio Capibaribe, e nessa conversão o *ethos* cabralino também se travestiu de uma nova *persona*, a esse respeito, Lauro Escorel comenta:

(...) era inegável que Cabral de Melo adotava uma nova temática nessa evocação do rio Capibaribe de sua infância, abordando através dela o drama da miséria nordestina, como se Anfion, retornando do deserto, se convertesse no retirante que, fugindo da caatinga calcinada pela seca, fosse acabar na lama apodrecida dos mocambos recifenses. (SCOREL, 1973, p.47-48)

(...) não seria válido considerar que o novo poema tenha vindo estabelecer uma

descontinuidade na evolução poética cabralina. Seu âmbito temático é seguramente outro, mais amplo e mais tangível, mas persistem nele as obsessões tradicionais do poeta, e não será difícil ver aquele rio (...). Se qualifiquei de significativa a escolha do título foi para realçar o caráter PSicológico que, apesar da evidente intenção social do poema, confirma o que disse anteriormente sobre a persistência na alma do poeta daquela íntima oposição de contrários, que nos autoriza a considerar que “OCSP” não representa uma ruptura com a obra anterior por maior que seja a natureza participante do tema. Não há dúvida que Cabral de Melo ressurgiu, ao publicar “OCSP”, com uma nova ótica, a do realismo social, tocado que fora pela consciência do drama nordestino. Não vejo, porém, que assista razão aos que têm afirmado que, ao adotar semelhante temática, tenha o poeta reconhecido a “esterilidade da forma pura” de sua fase anterior. Na verdade, há na obra de Cabral de Melo uma coerência e uma integridade essenciais na medida em que sua personalidade se mantém fiel a si mesma, desde “PS até “A Educação pela Pedra”. (...) após tudo o que nos ensinou a psicanálise e, especialmente no campo literário, a psicocrítica, não é possível negar que existe uma continuidade fundamental na obra cabralina. (SCOREL, 1973, p.48-50)

Sem, contudo, desvincular-se do Grande Poema, não é que essa obra tenha se lançado às novidades do realismo social, é que ela tenha feito um *surrealismo moral*, penso, e eu realmente gostei dessa expressão, um *surrealismo moral*. A fidelidade de seu *ethos* pode ser medida conforme a retomada a uma aridez tão original, tão umbilical que não é possível que a desatremos de sua busca incessante pela dicção seca. O que se acrescentou aqui é o redirecionamento para aquilo que também é sua batalha inicial, o fazer-se comunicar, que está de maneira muito à vontade no rol do social, de falar do social, e não há novamente como nos desviarmos da circularidade do Grande Poema.

O rio que jorra em direção ao mar redimensiona a experiência de vida do homem-caranguejo, pois, ambos se tornam um. Esse tipo de incorporação que se deu pelas imagens amalgamadas do surrealismo fez com que o Capibaribe, que é o elemento aquático, porém, denso (e nisto está a significativa distinção da volatilidade dos elementos em *PS*, por exemplo, em que pesou o termo “sono”.) viesse dotado de certa espessura, espessura essa que o incute na lista das coisas fixas, em vez das coisas volantes. Se, em *PC*, a poesia é sobre a poesia quando está sendo realizada (assim mesmo, em gerúndio), em *OCSP*, ela é sobre os resultados da presentificação de afecções externas no corpo do poema, ou seja, é ocasião de os objetos da realidade externa servirem à confecção da poesia, e nunca o contrário. O antilirismo da *persona* cabralina ainda persiste no comedimento dessa forma e na agudeza com que as imagens são reduzidas e atreladas no intuito de dizer sobre o rio e disseminá-lo em diversos corolários, tendo cumprindo as conotações poéticas e tendo feito

comunicar-se.

Essa dialética persistirá, doravante, em poemas inspirados ora pela água, ora pela pedra, ora pelo rio, ora pelo deserto, naquela alternativa dramática do úmido e do seco, do vivo (vegetal ou animal) e da matéria (mineral ou cinza) como se, através desse atrito de contrários, buscasse o poeta fazer saltar a centelha de uma nova compreensão de si mesmo e da realidade cósmica. (SCOREL, 1973, p.41)



65

(O surrealismo recortado a partir da página cento e dois é um pouco diferente deste aqui, voltem e comparem, leitores.) Em *A Estrela da Manhã – Surrealismo e Marxismo* (1938), Michel Lowy cuida da história do surrealismo como movimento revolucionário junto ao movimento comunista. Para além da motivação artística, o surrealismo continha em seu cerne um desejo nato de liberdade incabível em arte alguma, buscando no psicanalista Freud a inspiração da liberdade do eu, o surrealismo se colocou no mundo em sua capacidade de existência e de ação.

Do *Primeiro* para o *Segundo Manifesto Surrealista*, André Breton vai da influência predominantemente freudiana nos estudos oníricos para a firmação de vez dos compromissos do surrealismo com o materialismo histórico. O afã de tornar-se mito fez com que o surrealismo se embrenhasse numa então sociedade capitalista racional, desencantada e desacreditada; como elemento que trazia a resposta no encanto, concomitantemente à necessidade de revolução naquela sociedade.

O surrealismo não é um mito saudosista, mas o é como explicação ao que não coube à razão de então, suplantando profanamente ao mesmo tempo a religião, cuja explicação do não- racional

⁶⁵ Quadro inspirado em *OCSP*, de João Cabral de Melo Neto, da exposição “Destinações” da artista plástica Thina Cunha em 2013. Pode ser visualizado em: <http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2013/05/no-recife-mangue-inspira-exposicao-de-artista-plastica.html>

estaria no encanto, mas o encanto cristão. O estabelecimento de uma nova mitologia que não fosse nem passadista e nem religiosa permitiu-se no surrealismo, cuja proposta fundou-se na juntada de forças para a construção do futuro. A inaceitação de todo desajuste em favor de modificá-lo e revertê-lo drasticamente passou a ser coisa do surrealismo. Seu mito consistiu nele mesmo, agregando amor, liberdade, poesia e revolta num mesmo movimento.

Entre outras figuras, Michel Lowy atenta para a do artista Pierre Naville, que nasceu pouco antes do ápice do surrealismo e que se tornou um ativista comunista das reuniões do surrealismo francês. Diferente dos demais colegas que criam em uma guinada anarquista advinda de uma revolução individual-espiritual, mas não cristão, em que política e poesia se reconciliariam, Pierre Naville defendia uma ação política direta, pragmática.

Cada vez mais afeito à oposição de esquerda de Trotsky, André Breton via nisso a possibilidade de preservação da liberdade na arte, sem que ela se subjugasse a nada. Já para Naville, a ideia de arte proletária era possível, ainda que exclusivamente radical e stalinista. Havia sim duas bases para o surrealismo: uma anarquista, livre e insubmissa e outra revolucionária e pessimista. Para Michel Lowy, o pessimismo na revolução não é necessariamente destrutivo, mas é a percepção de que há ainda muito a ser transformado na realidade em voga, a partir da luta, da ação, de mudanças e da inviabilidade de submissão às estruturas dominantes. Em “Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, Walter Benjamin (1929) já havia notado que a força do surrealismo estava na ação, sua violência como arma de criação, uma energia pragmática de liberdade. O que *A Estrela da Manhã* (1938) parece ter de mais relevante é o fato de Michel Lowy discutir as relações do surrealismo com o marxismo, o que incide na mescla perfeita de insujeição à burocracia capitalista e o uso da energia guardada para a luta contra isso.

O surrealismo volta com outra potencialidade em *OCSP*, pois, vem como surrealismo moral. No artigo “Revedo o Surrealismo”, de Theodor Adorno, escrito em 1956, se o surrealismo é aprioristicamente da ordem do sonho, da inconsciência e da libertação do eu consciente; os sonhos manipulariam os elementos do real e suas produções nada mais seriam do que colagens e escrita automática, em que coleções e ilustrações literárias e gráficas da psicanálise em voga teriam destaque. Assim, o lugar para o espanto e para o escândalo, típicos de toda a arte que se prezasse,

estaria extinto e suplantado pelo “humilhante carimbo oficial” do surrealismo que, não passando de sonho, não chegaria à realidade. Mas isso não é o surrealismo de que viemos tratando! Não reside a força surrealista única e exclusivamente na fuga da racionalidade ou na reprodução artística dos processos da inconsciência; não se trata somente da criação de um canal de expressão de tais forças de libertação, em detrimento da razão.

A tentativa desse texto é o de desvincular a força do movimento surrealista da psicanálise, frisando que os procedimentos artísticos que são adotados pelos surrealistas (as técnicas de montagem) são incapazes de reproduzir os mecanismos do sonho, pura e simplesmente. As criações surrealistas e os sonhos têm em comum o método de suspensão da lógica corriqueira e das regras da existência empírica. E diferenciam-se, ao passo que a arte surrealista lida com objetos que foram retirados forçosamente de seus contextos, juntamente com seus conteúdos, especialmente os humanos, como mais próximos das formas desses objetos. Os conteúdos se destroem, reorganizam-se, só que não se anulam, pois em algum ponto do entendimento eles ainda se manifestam, ligam-se a alguma origem; nos sonhos, esse mesmo objeto aparece indiscutivelmente mais velado e menos investido de realidade, incapaz de, como no surrealismo, abalar profundamente o *status* de arte, é que no sonho, o sujeito se ausenta durante todo o processo, não agindo de maneira alguma. E se no sonho esse tipo de energia de ação do sujeito é dispensado; no surrealismo ela é toda dirigida em favor de sua autoaniquilação. Bastaram-nos apenas quatro vocábulos para que um rio todo corresse, e é desse surrealismo com que estou lidando:

O cão sem plumas

Define-se o artigo para dizer que não se trata de outro, mas deste cão sem plumas que se apresentará. A figura do cão, se isolada, remeterá a dois ou três sentidos, uns mais literais e outros nem tanto, todavia, sua exclusividade realmente reduz o leque de suas definições, tal como as plumas que, separadas, atrelam-se a alguns previsíveis sintagmas. Quando, entretanto, vinculamos a força de “cão” às “plumas” e imediatamente afastamos as possibilidades de suas significações pelo termo “sem”, a subtração, o corte, a supressão desse conectivo nos reúne a ideia original em que de fato eles têm pouca ou nenhuma relação: as plumas geralmente são das aves, os cães têm é pelo. A questão é que, uma vez associadas bidimensionalmente, essas duas expressões; muito

difícilmente retiraremos de nossa mente a plasticidade visual de um cão sem plumas, embora ele nem tenha mesmo, isso é a *cosa mentale* do surrealismo. É como se em nossa razão fosse inculcada e forçada a significação enviesada de algo em outra coisa, ou seja, teimamos no corolário de “proteção”, de “beleza”, de “pavoneamento” das plumas como que necessários à segura do “cão” que é apenas um “cão”; mas somos forçados a preencher uma ausência, esse é nosso instinto natural de ordenação; depois disso, outras maquinações se dão: se o cão precisa das plumas, provavelmente, ele seria tão destituído de corpo e de força, que apenas as plumas o sanariam, logo, há certa desnutrição e fraqueza no corpo imagético desse cachorro, algo muito corpulento lhe falta. Quero dizer, já chegamos a um ponto, em que não somos mais capazes de pensar em qualquer cão que não seja aquele bicho magro, minguido, sem suas plumas. O arranjo textual que dá nome a esse livro é a real medida de sua semântica. Um cão sem plumas, este cão sem plumas é a máxima visualidade da vida em estado de miséria, quando tiraram dela inclusive o que ela nunca teve biologicamente (as plumas), já que o que era seu por direito já havia se esvaído completamente, e é sobre isso esse livro.

Do ponto de realidade e de consciência, a poesia é uma das maneiras de concretização da criação. A questão é que o livre movimento do sonho pelo sonho inviabiliza qualquer processo de produção poética, é preciso um filtro, um limite de influência, um ponto em que se convirjam consciência e inconsciência, uma luz de racionalidade, um quê de ordenação, de moderação, da exploração máxima do potencial conotativo das coisas, de corte, do rasgo, de pedrada. Quando essa interferência acontece em forma de poesia, isso se deveu ao fato de o poeta, no instantâneo da criação, estar consciente, impossibilitando o livre fluxo de imagens, algo só possível na inconsciência do sono. A consciência do poeta, nesse caso, é involuntária, e é a que confere objetividade em sua produção. Essa objetividade no *ethos* cabralino é o que viabiliza a criação de suas poesias em meio à involuntariedade, nosso então surrealismo moral.

Em “Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (1929/1987), Walter Benjamin repensa o surrealismo menos historicamente e mais politicamente. De um olhar alemão lançado sob a França, a metáfora inicial é toda hidrográfica: a força do movimento surrealismo atinge o ápice de suas possibilidades quando declive suficientemente íngreme de um caminho que liga suas correntezas às usinas geradoras conversoras de força em energia. O distanciamento necessário para

essa percepção seria justamente o lugar da crítica alemã com relação à França, em que o movimento brotou, mas onde ainda ricocheteava: a França é a fonte que impulsiona o surrealismo: “(...) um estreito riacho, alimentado pelo úmido tédio da Europa de após-guerra e pelos últimos regatos da decadência francesa.” (BENJAMIN, 1929/1987, p.109) e a Alemanha, o vale da ocasião.

André Breton chamou de explosão de dentro da literatura, a inicial e catastrófica perspectiva de um grupo homogêneo de homens que levou a vida literária até os limites extremos do possível. O surrealismo inicial inconcebeu a dignidade da vida sem a dissolução da fronteira entre o sono e a vigília, permitindo ali uma passagem, um paralelismo; sem a interpenetração de imagens e sons ou com a inserção de qualquer resquício de sentido. Acontece que a experiência surrealista não é só alcançada com a hipnose ou a embriaguez, a lida é com outra coisa. Walter Benjamin aponta a condição da palavra em sua formulação mágica, a que une conceito à coisa:

A crença na existência objetiva dos conceitos, fora das coisas ou dentro delas – sempre transitou com rapidez no reino lógico dos conceitos para o reino mágico das palavras. E os jogos de transformação fonética e gráfica, que já há quinze anos aproximam toda a literatura de vanguarda, do futurismo ao dadaísmo, ao surrealismo, nada mais são do que experiências mágicas com palavras, e não exercícios artísticos. (BENJAMIN, 1929/1987, p.111)

Parece-nos tratar-se mais do procedimento de criação e de proposição do interno ao externo, à socialização, do que do caráter místico e aleatório atribuído à magia literária. Com isso, é preciso pensar o surrealismo em sua vertente mais genuína, conforme Walter Benjamin: sua tendência à mobilização de tanta energia embriagada para uma revolução.

Nesse capítulo, Benjamin conceitua a “iluminação profana” como potencial capacidade de oferecer flashes de clareza cognitiva para o entendimento do real em seu tempo, uma tentativa de re-encantamento do mundo pela reativação da memória, formas de lampejo. E, assim como Adorno, a tentativa de afastamento do surrealismo da perspectiva somente mística e psicológica, é constante em Benjamin. No *Manifesto Surrealista* (1924), André Breton pontua:

SE conservar alguma lucidez, não poderá senão recordar-se de sua infância, que lhe parecerá repleta de encantos, por mais massacrada que tenha sido com o

desvelo dos ensinantes. Aí, a ausência de qualquer rigorismo conhecido lhe dá a perspectiva de levar diversas vidas ao mesmo tempo; ele se agarra a essa ilusão; só quer conhecer a facilidade momentânea, extrema, de todas as coisas. Todas as manhãs, crianças saem de casa sem inquietação. Está tudo perto, as piores condições materiais são excelentes. Os bosques são claros ou escuros, nunca se vai dormir. (BRETON, 1924, p.75)

Tanto Adorno como Benjamin têm no cerne de suas investigações estéticas a busca pela superação da dissociação entre o sujeito e o objeto provocada pelo mundo moderno. A apresentação de artes que os reintegrem e atestem as artes como fonte de cognição e racionalidade é vez ou outra a proposta daqueles críticos. O “choque” está no surrealismo para Benjamin, assim como na música de Schoenberg ⁶⁶, para Adorno. Na modernidade, o “esclarecimento” ocasionado pela razão é desproporcional à crença nas explicações metafísicas e na possibilidade de as questões da interioridade serem externadas corporeamente, o que aliena o sujeito e o separa de seu objeto. Em *OCSP*, a não atribuição das plumas ao cão é exatamente o que segura o sujeito em seu objeto, pois, o cão despenado é o homem-rio mesmo.

No artigo “Sonhando acordado: um surrealismo nada inconsciente” (2004), Marcelo Cizaurre Guirau analisa o viés crítico e objetivo do surrealismo, assim como avalia a transposição desse tipo de reflexão para a realidade brasileira quando o movimento nos atinge. As diferenças entre o surrealismo brasileiro e o europeu trazem importantes considerações sobre os processos de modernização nas duas instâncias. Assim, para momentos distintos, procedimentos surrealistas distintos; nesse caso, essa distinção reside fundamentalmente em seus estágios de modernização. Ao passo que o surrealismo europeu recusa veementemente o *modus operandi* do capitalismo e busca o inconsciente com fuga e paradigma de uma existência livre e autêntica, dado que as mazelas da modernidade já estão de tal modo perceptíveis e opressoras; o surrealismo brasileiro se encaixa ainda em um estágio anterior de modernização quando comparado à Europa, portanto, a necessidade de um fuga total pelo inconsciente é nula, já que não há uma força repressora que seja fortemente sentida, carecendo apenas de um trabalho consciente e não tão radical.

O que há de mais evidente no surrealismo nacional é menos a “política poética” repensada por

⁶⁶ Arnold Franz Walter Schoenberg, ou Schoenberg, (Viena, 13 de setembro de 1874 - Los Angeles, 13 de julho de 1951) foi um compositor austríaco de música erudita e criador do dodecafonismo, um dos mais revolucionários e influentes estilos de composição do século XX.

Benjamin e mais obras de forja, de bastardia mesmo. Ou seja, do *Manifesto Surrealista*, alguns pontos são proeminentes no surrealismo do *ethos* cabralino: “Esta intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, embala os cérebros.” (BRETON, 1924, p.22) – que é tarefa do poeta e seu propósito de ordenação naquele intervalo da inconsciência à consciência.

***“I talk to God but the sky is empty.”*⁶⁷**

Não há, nesse Grande Poema, expressão mais deflagradamente tópica do que em *OCSP*. Isso quer dizer que mais diretamente a relação entre assunto ou narrativa numa poesia se fará mais natural. Para Haroldo de Campos (1977), o *ethos* de Cabral “passa da desalienação da linguagem ao problema da participação poética.”, de modo que não cabe mais sua auto-discussão, embora ainda prevaleçam os cuidados com a apuração da linguagem poética e sua dicção seca, cortante.

A chamada “literatura engajada”, que traz em seu cerne reflexões sobre temas sociais, foi definida por Benoit Denis, no livro *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre* (2002), como “(...) a escrita de um autor que ‘faz política nos seus livros’”, assim como o filósofo Jean-Paul Sartre estabelece: “Falar é agir [...] a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir [...] O escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras” (2004). O lugar de expressão na literatura como espaço de reflexão sobre a arte e o realismo político possibilita ao escritor a comunicação de sua literatura com a sociedade que o lê.

Desse modo, sua sensibilidade estética se converte em um instrumento criativo e propositivo dessas questões, em que paulatinamente a literatura se mescla às demais dimensões da realidade histórica de que faz parte. Sartre, por exemplo, representa uma parte da literatura francesa engajada, em que discute temas e debates que lhes são imediatamente pertinentes: a guerra civil espanhola, os dilemas do comunismo francês, a Segunda Guerra Mundial e as incongruências dos valores burguesas. O que diferencia as produções literárias engajadas dos textos jornalísticos

⁶⁷ “Eu falo com Deus, mas o céu está vazio.” [tradução livre]. Verso de *The Bell Jar* (*A redoma de vidro*, 1963), da escritora norte-americana Sylvia Plath.

informativos e imparciais é que as conexões entre a história, a política, a filosofia e a literatura se dão atravessadas pela elaboração do mundo ficcional e de personagens literárias, diretamente associadas às dinâmicas do mundo real, dos acontecimentos de “mundo administrado”, parindo o tal surrealismo moral. Por isso, viemos descartando a bioficção, a psicocrítica, a autoficção e afins, virão como elas não nos servem?

Todavia, mais do que pensarmos nos devires de uma literatura social, *OCSF* reúne dois movimentos (in) disciplinados: a retomada da preocupação da execução da comunicação poética, que não necessariamente se absteve no Grande Poema, mas teve suas manifestações específicas em cada *persona*, e a reinserção do surrealismo como vanguarda de revolução pela forma, mas na pragmática, o surrealismo moral. As possibilidades da literatura são naturalmente perpassadas pelo descompromisso de ser fidedigno ao real, de ser verossímil, mas de ser autônoma e operada em suas próprias ferramentas. Mediante a literatura, não estamos habilitados a medir onde começa a realidade e onde termina a fantasia, estão todas essas disposições na mesma esfera de factualidade. Além do mais, os recursos com que a escrita literária trabalha e possibilitam sua existência são de outra ordem, que não à necessariamente denotativa.

Na filosofia, a ideia de ética remete ao rol dos valores morais orientadores do comportamento humano quando sociais, entendendo esses valores como manifestados em seus costumes, regras, impedimentos e convenções firmadas em cada sociedade. Ética vem do grego *ethos*, “modo de ser”, “caráter”; e moral advém do latim *morales*, “relativo aos costumes”. Ao tentar definir racionalmente o comportamento humano a partir de suas regras morais, ou seja, as regras que são aplicadas no dia a dia a cada indivíduo, em favor do norteamento de suas ações e a procedência de seu juízo de valores, estão exercendo a ética e refletindo sobre a moral. Embora similares, a ética não se restringe à moral, pois abrange outros discursos, todavia, ambas se fundamentam na busca do bem-estar em sociedade.

O termo “esquizofrenia moral” foi cunhado pelo professor Gary Francione e é mais comumente associado aos discursos de liberdade animal não-humano e se define como “o modo ilusório, enganado, confuso de pensarmos sobre os animais em termos sociais e morais.” (FRANCIONE, 2000, p.7), ou seja, nesse caso, trata-se do olhar erroneamente lançado dos homens sob os animais

que os incapacita de associar diretamente a inadmissibilidade de que um animal seja submetido a qualquer ordem de sofrimento desnecessário a pragmática de vesti-los, explorá-los e devorá-los. Sem, contudo, penetrar nesse mérito, é preciso que pensemos que essa é uma máxima também estendida às dinâmicas da modernidade, no sentido de que a abstração da ética e da moral da realidade concreta as coloca como pertencentes a um universo apartado, ficcional ou ideal, comprometendo a capacidade de julgamento e de percepção do lugar do homem no mundo. Podemos pensar, por exemplo, no conceito de cegueira moral ⁶⁸ para Bauman, pois, o efeito é parecido, ainda que mais restrito às pessoas umas com às outras, como acontece em *Pode o subalterno falar?* (2010), de Gayatri Chakravorty Spivak, em que agrupadas as delicadezas do trabalho de tradução de seu título, é possível pensar nos desafios de se fazer entender pelo discurso do outro, quando não se trataria de que esse outro efetivasse esse desejo criando mecanismos para que o “subalterno” se articulasse e se fizesse audível. Na concepção de Spivak, o subalterno pertence “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p.12), a estes invisibilizaram de tal maneira que sua possibilidade de representação social estaria amplamente silenciada, inserindo-se nos intervalos e nos interdizeres de um discurso maior, resultando em um ruído que ali é manobrado e que muitas vezes atua como resistência.

A palavra “ecocrítica” advém da junção das palavras “ecologia” e “crítica” e foi mencionada inicialmente em um artigo escrito por William Rueckert em 1978, em que se associou o fenômeno ecológico ao literário. Esse tipo de análise vocaliza uma natureza silenciada, mas isso só se permitiu depois dos estudos culturais e pós-estruturalistas, nos quais abordagens mais descentralizadas surgiram, o que não nos diz muito a respeito por ora. A perspectiva ecocêntrica, contudo, nos serve quando desvincula a centralidade costumeira ao privilégio de seu contrário, ao que se externa ao autor e informa ao texto. Desse modo, no composto do homem e/na natureza, a ecopoesia⁶⁹, neste caso, é a primazia da participação da natureza, na imagem do rio e seus corolários em *OCSP* é assim satisfeita como produtora de discursos e de ruídos no discurso oficial.

⁶⁸ O termo se refere a cada vez mais frequente circunstância de incapacidade ou de negação de sensibilidade ao outro em situação de seu sofrimento, bem como ao afã de manipular a privacidade alheia. Sua discussão está no livro *Cegueira Moral: A Perda da Sensibilidade na Modernidade Líquida* (2014), de Zygmunt Bauman.

⁶⁹ Caso se interessem, leitores, o *Manifesto da Ecopoesia* está disponível para leitura em <http://www.ecopoesie.altervista.org/manifesto.htm>.

O desvio em OCSP para o chamado “direcionamento para o real”, apontado por João Alexandre Barbosa, foi designado da seguinte maneira por Ana Herrera (1995)

A angústia gerada pela construção de sua atividade criadora, o ato solitário da escritura e o isolamento do poeta moderno em suas pesquisas individuais, leva Cabral a estruturar uma *ética da linguagem*, possível de ser objeto artístico, construído e capaz de dar a ver com precisão e clareza a realidade dos homens (numa determinada fase, do sertão, do agreste, da zona da mata, dos mocambos da cidade e do homem que habita nessas paragens), enfim a realidade concreta do nordeste brasileiro em sua aguda dimensão social. Sua questão é como *não dizer* esse Nordeste, já todo ele mediatizado, pela interferência do ficcional de excessivo peso conteudístico, semantizado sentimentalmente numa ilusão mimética que imagina o signo transparente e capaz de fazer por ele falar o real como um dado a priori. Resta ao povo instaurar uma nova linguagem como novo modo de ver – uma “forma fecunda em ideias”, que possa *dar a ver* nela a realidade -, e que não se propõe a dizer. O aspecto da visualização de sua poesia, por ele destacado em depoimento e devidamente trabalhado por sua fortuna crítica, é o ponto diretriz em sua estética, marcada pela presença do elemento espacial do corpo de seus poemas e na área de seus interesses intelectuais como a pintura, a arquitetura, a dança, a escultura, desenvolvendo um gosto pelos detalhes que importa na visa do todo. (HERRERA, 1995, p.151)

Dessa maneira, o afã inicial e recorrente por uma poesia que se fizesse comunicar adviria da junção dos eixos éticos e estéticos no procedimento de uma mesma escrita. Ainda que tenha se autointitulado hermético, a poesia de João Cabral é mais dada à crítica do que à celebração; quando o pensamento sobre os processos que vão no interior da linguagem, através da logopeia que se estabelece em sua recursividade e a centralidade de associações mais conceituais dentro do discurso. Em OCSP deu-se à amálgama entre artifícios retóricos em que imagens e sintagmas se relacionam de tal modo o trajeto do rio é facilmente atrelado ao trajeto do povo nordestino, logo, sua estética se torna o espaço-tempo da ética de seu discurso.

Neste livro, a parte que nos acomete nessa esquizofrenia moral é o *sem* já em sua titulação, pois, quando retiramos o corpo convictamente de dentro do corpo do rio e cremos não fazermos parte de uma mesma unidade, quando ferimos esse mesmo rio, despetalando-o, estuprando-o, e nos esquecendo de que esse rio magro e desprotegido somos nós, nós somos o cão desnutrido, é aí que nos deslocamos do uno de sentido do “eco”. É, antes de tudo, uma reflexão moral dessa percepção e, assim, extrapola a *simplicidade* panfletária de uma literatura social, pois é uma elucubração

moral que parte do curso de um rio e suas imagens *intestinais*, o surrealismo moral.

Em uma entrevista de João Cabral concedida ao jornal *O Estado de São Paulo* em 1986 e que está entre os depoimentos reunidos por Félix Athayde em *Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto* (1998), o poeta explica: “(...) a minha poesia quase sempre é uma visão crítica da realidade. Dentro da realidade social de Pernambuco é, até vamos dizer assim, uma crítica moral. Existe não só uma crítica estética, como uma crítica moral.” (ATHAYDE, 1998, p.143).

Pessoalmente, o poeta João Cabral confessou em depoimento adaptado por Fábio Freixeiro (1971) ter querido abandonar a poesia depois de “Antiode”, o último de *PC*, todavia, lendo sobre a expectativa de vida nordestina, resolveu voltar para Pernambuco, o poeta declarou:

Quem ler os primeiros poemas publicados não encontrará Pernambuco, que só começou a existir em *OCSP*, livro de 1950. Tinha 30 anos – escrevo desde 20 – quando em Barcelona folheava no Consulado uma revista econômica. Lá descobri que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos e na Índia, de 29. Impressionado com este dado, Pernambuco, de repente, apareceu na minha poesia. (ATHAYDE, 1998, p.102)

João Cabral retorna ao nordeste, ao galho inicial de todas as suas aridez, à aridez original, ao rizoma inicial, porém, perdido. O trabalho com a recursividade surrealista-nordestina começa com *OCSP*, por isso, esse é o ponto da virada do Grande Poema. O amontoamento de diversas *personas* literárias, mas sempre sendo o mesmo na trajetória do poeta, tem grande função nesse ponto. Pois, ainda que o poeta se destoe consideravelmente do procedimento metalinguístico em suas obras, já tendo atingido a exaustão em *PC*, *OCSP* não perde a verve construtivista e *rigurosa* alcançada no outro livro. O lugar do poema como espaço de utilização e de ressignificação da linguagem e das imagens que elas avultam continua a ser o *modus* operado pelo *ethos*.

A cada vez mais latente incapacidade de o homem se circunscrever dentro da natureza e a consequente dissociação das atitudes que nesse contexto se desenrolam da real medida das coisas é o esforço de rompimento em *OCSP*. Neste livro, tanto a percepção da afecção como as resultantes de uma “providência pessoal”, de que venho falando desde o começo, superdimensiona-se. Quando rio e homem se fundem e a lama os embaralha, a medida da vida passa a ser sua espessura, ou seja, quando maior for a disponibilidade de se escarafunchar naquela lama, maior será a

profundidade daquela vida, quanto mais evidências dos furos aplicados pelas flechas do afeto no corpo do homem-rio, maior será sua disponibilidade à vida, e se para Guimarães Rosa, viver é perigoso, para o *ethos* cabralino, viver é viver entre (e direi isso novamente mais à frente, pois, o paralelismo interessa). Assim, o que acontece em *OCSP* é um retorno. Um retorno temático em que as dinâmicas da construção do texto no texto abrem espaço para a lida poética com o social palpável, porém, não panfletário. O que quero dizer exaustivamente é que as dimensões externas acopladas à realização da poesia servem a essa poesia, e não a poesia existe por causa dessas dimensões, percebem, leitores? O lugar central da aridez nordestina que, de certa maneira, é o nascedouro galho de todas as aridezes que circundam o *ethos* cabralino é a retomada inicial do primeiro esforço desse recorte do Grande Poema: a dicção majoritariamente seca; um deserto genuíno, apesar de água.

Então, a literatura engajada do *ethos* cabralino também se desvirtua do que sabemos do gênero, pois, é muito mais uma criação reflexiva sobre a real espessura (intensidade de vida) do homem no corpo de sua natureza, sobre o real ponto em que se atrela ao galho, à semente, à raiz de um rizoma vital. Essa tal árvore da vida é igualmente simbiótica como à árvore das florestas mesmo, uma vez que há uma responsabilidade de reciprocidade para que todo aquele contexto viva. Assim, o homem-caranguejo enfiado na lama do rio está sendo tão afetado por ele quando ele é pelo homem. E para dizê-lo com a quase fidedigna profundidade merecida, usou-se da recursividade imagética plástica do surrealismo de maneira diferente de seus livros iniciais, mas sobre isso já tratamos.

No ponto de contato geográfico com o “mundo administrado”, o rio Capibaribe é um curso d’água que banha o estado de Pernambuco e que antes de desaguar no oceano atlântico passa pelo centro da capital Recife. São setenta e quatro rios afluentes e quarenta e dois municípios por que passa. Atualmente, mas desde algum tempo, o rio vem sendo vilipendiado pelo assoreamento e pela poluição com despejo direto de dejetos nele, contudo, há nele tamanha potência, que ainda insistem vida animal e vegetal em seu leito, sendo objeto de assombro dos estudiosos da área.

Afinal de contas, depois dos outros livros do Grande Poema, a que veio o *OCSP*, se o que sabemos é que o rio serve a ele? Ao passo que em *PS*, a elaboração dos poemas foi necessariamente

atravessada pela coadunação de duas realidades mediante a vacilação do eu lírico, em *OE*, aconteceu a diminuição da lua em detrimento da ascensão do sol como determinadores da caracterização do eu lírico e do tônus solar de seus poemas, e em *PC*, os poemas se deveram à exacerbação da metalinguagem como forma; em *OCSF*, os poemas usufruem do rio Capibaribe: a disposição de seus versos é um rio; a organização morfossintática e semântica de seu texto se devota ao rio; as reflexões imbuídas partem do rio e necessariamente o recorte surrealista é feito em consideração a que ao rio se atribuam sintagmas que o adjetivem, bem como atividade discursiva, todavia, a colocação do rio no poema é tanto a dimensão de sua criação, como a inserção do rio como artifício para sua literatura.

A centralidade aqui não é a natureza de versos encurtados ou deste ou daquele eu lírico e nem a menção à elaboração de poesia, por exemplo. Neste caso, se *OCSF* fosse uma narrativa, o rio seria o protagonista, de onde todas as tramas surgem e a que todas as ordens se destinam. No decorrer de seus quatro fragmentos ao rio Capibaribe atividades são atribuídas: ele atravessa, ele se insere e ele sabe.

Ressalto que a especificidade das imagens surrealistas aqui reside no fato de que, embora elas sejam enumeradas proximamente sem necessariamente ou aparentemente compartilharem de algo em comum, os marcadores textuais de comparação desarticulam a dinâmica caótica com que se relacionariam, dispendo-as menos aleatoriamente nos versos, isso tudo atravessado pelo esforço apologético e fabular desses mesmos versos. Entretanto, ainda que esses marcadores existam, a sensação conotativa alcançada também é muito proeminente. A plasticidade surrealista então refere-se realmente ao fato de que não conseguimos desvincular sua imagem das outras imagens lançadas, sem que haja um fio imprevisível e infrequente, a começar por seu título-presságio. Dessas imagens que se amontoam em torno do Capibaribe, que é o sintagma central do poema, partem suas adjetivações, seus procedimentos e suas atividades. No rol desses rizomas, o Capibaribe é o nascedouro naturalmente incontido. O que ainda difere o surrealismo nesse texto é o resgate à anterioridade ao que ele realmente serviu, em vez das palavras livremente associadas ou ao disparate hipnótico e alienado com que muitas vezes se confundiu, mas à reflexão maior da medida do homem se circunscrito no movimento do universo, uma crítica aprioristicamente social. O recurso surrealista serviu então a um engajamento todo cabralino, eis a régua de sua (in)

disciplina.

“Não nos vemos se não nos saímos de nós.”⁷⁰

A respeito de *OCSP*, Benedito Nunes (1971) considera que:

Já se pode observar, em *OCSP*, o mecanismo transparente do poema, no molde descritivo inicial a ser aplicado na construção da linguagem, em função de um tema determinado. Esse molde postula, para quatro termos diferentes, que são também partes simétricas constitutivas do tema, um mesmo tipo de relação admitida entre dois termos iniciais, “cidade” e “rio”. (...) Dentro desse molde descritivo, que é um modelo hipotético do poema que vai se construir, “rua” e “cachorro”, “fruta” e “espada”, mantêm entre si, tomados dois a dois, a mesma relação de transpassamento que entre “cidade” e “rio”, indicada pelo verbo. Em vez de uma comparação entre termos diferentes, temos uma comparação entre relações que se assemelham, como numa proporção assim armada. (...) as relações continuam sendo as mesmas, e não mudarão ainda se convertermos o enunciado de cada verso numa proposição relacional. (...). (NUNES, 1971, p.65-66)

O discurso poético de *OCSP*, exterior e independente do poeta, amplia-se sucessivamente, passando, como vimos, por diversos níveis descritivos – o geográfico, o humano e o social, que são aspectos integrantes de um tema expansivo: a indigência e a penúria do meio regional. Ao fim, o objeto do discurso poético torna-se discurso do próprio objeto, no sentido de que a ética do rio, da qual a *persona – grifo meu* - se faz intérprete, é lição extraída das próprias águas do Capibaribe. Miniatura da arte poética de João Cabral, onde já se acham traçadas ou apenas esboçadas as linhas mestras que se fixarão nas obras seguintes, *OCSP* dispõe de impressionante bateria de recursos retóricos. (NUNES, 1971, p.70)

Sobremaneira, o livro é sobre o rio e não há nada que nele se desenvolva que não seja em favor desse rio, assim, o que Benedito Nunes chama de “tema” nessa poesia é novamente o rio e a cidade que lhe é paralela, é, por metonímia, o homem. *OCSP* é então o homem-rio. Todas as relações que são deflagradas partem desse atrelamento (afastamento e aproximação) inicial entre homem e rio, assim, as imagens que são avultadas também só dizem respeito a isso. Esses transpassamentos se esticam às quatro partes em que são divididas o poema, são os quatro movimentos do rio e do

⁷⁰ Trecho do livro *Ensaio sobre a cegueira* (2008), de José Saramago.

homem, em que nunca estão totalmente desvinculados, admitindo o surgimento de uma realidade toda cabralina. Nesse caso, viscosa, opaca e sempre espessa, características essas que, ao mesmo tempo que retiram o caráter líquido natural dos rios de *PS* e associam *diretamente* sua imagem a OCSP. Em *João Cabral: a poesia do menos* (1985), Secchin entende que:

OCSP (1950) que exprime com maior consistência as relações entre discurso poético e espaço referencial. Tais relações, diversamente da explicitação metalinguística do livro precedente, se estabelecerão pelo próprio modo de trabalhar com o dado referencial. Por outras palavras: o curso do rio Capibaribe (“OCSP”) será representado por um discurso que buscará na forma do objeto-rio o modelo de sua enunciação. Não se trata, como em “PC”, de articular um movimento em que o ponto de partida já surja “pronto” e em que o criador, na fresta entre linguagem e objeto, transfira para o real a didática da mineralização posta em relevo pela folha escrita. Agora, o estímulo à produção se origina no espetáculo sensível da paisagem nordestina. (SECCHIN, 1985, p.208)

Essa ideia só encorpa nosso ponto de vista central de que OCSP é o homem-rio mesmo, ou seja, a junção do sujeito e o objeto como instância máxima da comunicabilidade se deu em *OCSP*, no tal “espetáculo sensível da paisagem nordestina”, por meio não da literatura engajada e social panfletária, mas pelo *surrealismo moral*. Desculpem pela repetição, leitores, mas gostaria que vocês sentissem tão profundamente essa expressão como eu a recebi.

Os primeiros versos do livro estão no fragmento “(Paisagem do Capibaribe)”. Separado por parênteses, incitando ou a ideia de apartamento ou a ideia de centralização ou a ideia de concomitância, ainda não sabemos. Aqui, quando “A cidade é passada pelo rio”, a disposição sintática já desloca a atividade natural da cidade para o rio, ou seja, é o rio quem passa na cidade, ao passo que a cidade passivamente se deixa cortar, se deixa atravessar por ele, tudo o que acontecerá, só se deu sob o ponto de vista do rio que passa, pela sua força líquida de rio mesmo. Isso se deveu não apenas às dinâmicas de movimento aquático de fruição do rio em detrimento da fixidez da cidade térrea, cuja volatilidade nada têm a ver com os sintagmas conotativos outrora atribuídos ao espaço da inconsciência em *PS* e aos resquícios lunares de *OE*, mas também à necessidade de que fosse marcado inauguralmente que o sujeito de todas essas orações, de todos esses versos seria o rio. Depois disso, já podemos descartar a existência dos parênteses como referencial de apartamento, restando-nos ainda ou a ideia do destaque do rio, dada sua subjetividade (atividade de sujeito) ou a ideia de sua concomitância, como quem vai ao lado ou

entredito em toda a *narrativa*.

Desse designativo central, outros se desdobram pelo recurso da comparação, há uma persistente iminência do “como”, o que reforça a presença da reciprocidade e simultaneidade na relação das coisas do rio, junto a isso, o mesmo gesto de deslocamento de atividade e passividade se repete na rua que é passada por um cachorro e na fruta que é cortada por uma espada. Colocá-las as três recorrências no espaço de uma mesma estrofe equivale na poesia a equipará-los, a enumerá-los, uma *disjecta membra* (o conceito está na página cento e vinte e um, caso estejam perdidos) de ruas, cachorros, frutas e espadas, apesar de. Logo, o ato da passagem, a irreversibilidade da passagem é a mesma quando o rio passa na cidade, o cão atravessa a rua e a espada corta a fruta. É a mesma interceptação um rio que passa de um cachorro que vai e de uma fruta que nunca mais será inteira como antes depois de cortada, aquela mesma incapacidade de que um rizoma retorne a seu galho inicial intacto.

Heráclito, conhecido como o filósofo do fogo, chamou de *logos* o princípio organizador do mundo e defendeu que tudo o que existe é resultado da manifestação do todo de que o homem faz parte, tudo o que se transforma vem da tensão entre os opostos, sua ação e reação, uma ecocrítica, digamos. A mudança do universo é infinita e constante e só se mantém unificado por conta da dinâmica do *logos*. Pertence a Heráclito a frase: “Ninguém entra em um mesmo rio uma segunda vez, pois quando isso acontece já não se é o mesmo, assim como as águas já serão outras.” Embora a referência direta nos seja coincidentemente possível, entre o rio de Heráclito e o rio Capibaribe, a frase não é destituída de significado por isso. Todo *OCSP* é ambientado pelo passeio do rio, em que humanamente e antromorfizadamente investido, o rio interfere nas realidades por que passa, as modifica.

Em seguida, o rio tem três possibilidades comparativas intermitentes, pois, são marcadas pelo “ora”, a língua mansa de um cão, o triste ventre de um cão, o aquoso pano sujo dos olhos de um cão. Mas, retiradas as adjetivações desses comparativos, o rio é sempre passível de cão. O rio é um cão. “Aquele rio era como um cão sem plumas.”, e um cão sem plumas não é qualquer cão. Retirar as plumas que um cão nem tem é a tonicidade desse poema, retirar do cão o que ele nem tem. Em seguida, cada vez mais, qualquer elemento de comparação vai sendo silenciosamente

suprimido até que o rio seja mesmo o cão, assim como, o desdobramento de seus corolários. *OCS* “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”. Disso se seguem estruturas que dizem mais por sua subtração, sua ausência, de imagens surrealistas que somam ao rio por negação. E, novamente, se retirarmos os sintagmas dessa composição, *OCS* que é o rio Capibaribe nada sabe da água, um rio que nada sabe de água. Nesse rio por subtração não há lugar para peixes nadando em águas transparentes, mas só cabem as movimentações dos caranguejos de lodo e de ferrugem, da lama, dos polvos e do interior das ostras que, para produzirem suas pérolas, são submetidas a um estado de atordoamento imenso, como se a pérola fossem suas fezes no susto, mas isso é uma outra imagem possível. E isso é sobre o lamaçal dos manguezais em que os caranguejos geralmente vivem e cuja captura é a forma de vida do chamado “povo caranguejo”.

Não é apenas a ideia de “cair no mangue” que é superdimensionada na caracterização desse povo em *OCS* quando ainda o rio corta, mas toda a interação do rio que lhes é estendida. A vegetação de cores negras de lama como forma de sustenta é onde se entra até o ombro e quase nu em busca do sustento, do paraíso movediço dos caranguejos e dos siris. Morar no mangue é não ter pertences, mas pertencimento. Quando a maré está alta, ela enche, se avoluma e invade, mas quando baixa deixa à vista a terra esturrizada em seu ponto mais crítico. É do mangue de onde vêm as varas das paredes de casa, bem como a cobertura de palha e de capim seco. Em contrapartida, o mangue é dos caranguejos, ali se misturam os excrementos e as urinas humanas à lama que os alimentam. Já nesse ponto, e ainda que os homens não saibam da natureza de sua interação no rio, há uma circularidade nessas relações: o homem compõe o mangue que dá vida aos caranguejos e que sustentam os homens em um ciclo de miséria que não se finda nem pela morte, pois, parece que o despetalamento bárbaro que se iniciou em Antiope seguiu em fezes no Capibaribe.

O escantilhão dessa imbricação é trazido nos versos que caracterizam o mangue no rio, pois as flores em que se abre, “pobres e negras/como negros. / Abre-se numa flórea/ suja e mais mendiga/ como são os mendigos negros. / abre-se em mangues/ de folhas duras e crespos/ como um negro.” Além da clara menção à educação pela noite, a uma estética noturna e negativa da negritude, essa montagem do rio-objeto por gradação, de modo que seus adjetivos são gradualmente sendo elencados, desencadeia a imagem do negro pobre, sujo, mendigo, de corpo rígido e cabelos crespos

em que se materializa a plasticidade do rio, uma imagem poeticamente negativa. A densidade, a miséria, a aridez e a imundícia depreendidas advêm de figuras que não necessariamente se dialogam, mas que alcançam duas possibilidades em *OCSP*: ou/e a atribuição de adjetivos e sensações que não são imediatamente da ordem do rio, como a crespidão e a dureza de folhas ou a de mendigos sujos e negros, por exemplo; ou/e a associação imediata à ideia de que a paisagem do rio é movimentada de tal maneira, que não podemos desvincular sua ação de ações humanas, é o caso da chafurdação da lama em busca do caranguejo, em que homem e lama se intercedem, uma penetração inevitável.

Soma-se a isso, o uso do sintagma “liso” que se compara à fertilidade de uma cadela fecunda que está proporcionalmente atrelado à expansão que é própria aos rios, sua mobilidade sem rompimento, apenas tolhido por suas margens ou a altura em que se cruza com seus afluentes ou quando deságua no mar. O parto fluente e invertebrado corrobora esse movimento volante, malevolente e irrefreável. Vocês já se depararam com a força de uma enchente? Já teimaram em atravessar ruas cobertas de águas, leitores? Assim como não excede sua margem, o Capibaribe não ferve, não fermenta, pois carrega em si uma “fecundidade pobre, / grávido da terra negra.” Uma fecundidade, porém, pobre. Uma gestação, todavia, sem vida gerada, como pode? E, embora haja nele a natural possibilidade da exacerbação, isso só acontece na imagem dos caranguejos e siris fervilhando nos mangues, pois, a parturição aqui é de miséria.

O silêncio do rio junto a sua densidade negra e o peso de sua areia movediça, não sei exatamente o porquê, traz atemporalidade a sua atividade, como se silencioso pesado e lento sempre existisse, sempre passasse, com quem sempre pudesse contar, como se o silêncio sinestesticamente pesasse. Acho que se deve exatamente ao peso lento que nos paralisa, como se aquilo não pertencesse a tempo nenhum, pelo menos essa é a sensação. É silenciosamente que o povo caranguejo incursa nesse rio em favor do não espanto de seus caranguejos, essa imagem é um *slow motion* frequente: capas, botinas e luvas, pé e mão que mergulham metonimiza a cena, tornando-a visual: um homem todo paramentado para seu cruzamento com o rio é uma imagem a que não retiramos da mente. Tentem, leitores.

Além de cortar, inserir e saber, o rio também enlouquece. O Capibaribe é paralisado, como um cão, que parado e fixo, está sem muito critério. Mas a estagnação do rio é uma estagnação de águas

que jorram mais densas e mais quentes como o movimento sorrateiro de uma cobra. O rio rasteja e o que vem depois é tão imprevisível quanto o acaso de *PC*. A estagnação do rio é de cobra e de louco, o rio toma para si os olhos vidrados do devaneio, há nele a aglomeração de vida suja e abafada e hidrograficamente, isso pode significar uma mudança de curso, um novo vislumbre do Capibaribe. Nesse caso, o peso da areia movediça do rio é encorpado pela imagem dos palácios antigos, das plantas mofadas, dos açúcares excessivos, da ostentação arrastada das salas de jantares que nada tem a ver com o povo caranguejo, mas que também são cortadas pelo Capibaribe. O sorrateirismo do rio marca sua passagem pelas “grandes famílias espirituais” de Pernambuco, ele vai tão devagar quanto “seus caldeirões de preguiça viscosa.” (o que há de mais plástico que uma preguiça viscosa?). Aqui, diferentemente do que aconteceu inicialmente, as aspas marcam o apartamento conceitual do termo, todavia, ainda circunscrito. Como por exemplo “as grandes famílias espirituais” são imediatamente distanciadas do contexto de carência do rio que, entretanto, corta-as. “Elas e o rio se articulam em áreas absolutamente inconciliáveis, e a utilização dos parênteses é a marca tipográfica dessa diferença: eles designam a suspensão momentânea do discurso fluvial, [uma] tática do desvio. (SECCHIN, 1985, p.74)

Geograficamente, na disposição dos versos, o rio cortou o povo caranguejo pela frente e os salões ricos por trás, são eles que estão de costas para o rio e não o rio que lhes passou às escondidas. Feitos alardeados (“Grandes Feitos Alardeados”, a propósito, é o nome de uma comunidade da finada rede social *Orkut*) e comidas fartas caracterizam essa classe e a contrapõem ao pobre e sujo povo caranguejo. A corpulência e o ócio do corpo rico se opõem diretamente ao mingramento e à labuta do corpo do manguezal através da reunião de expressões como “estagnação dos palácios cariados”, “comidos de mofo e de erva – de passarinho”, “estagnação das árvores obesas pingando os mil açúcares”, “chocam os ovos gordos de sua prosa”, “paz redonda da cozinha”, “seus caldeirões de preguiça viscosa” que não somente nos remetem à lentidão que dá o então ritmo ao rio, mas ao excesso que, em vez de somar, apodrece. É inevitável ainda que o modo como o rio afeta seus cenários é proporcional à afecção que deles sofre, nesses versos todas as atribuições do povo dos palácios cariados são transferidas às dinâmicas do rio.

A mecânica quântica ⁷¹ é uma teoria física que descreve os fenômenos a partir de sua escala

⁷¹ Caso os leitores tenham tempo, recomendo a leitura de *O universo numa casca de noz* (*The universe in a nutshell*)

atômica e é particularmente responsável por reestruturarmos o modo lógico e usual de pensarmos as coisas, já que nela esses preceitos não se aplicam. Por exemplo, a ideia habitual que temos sobre onda e partícula nos leva a pensar a última como algo que ocupa lugar no espaço e tem suas trajetórias calculadas pelas leis de Newton, ao passo que a primeira se propaga por todo o espaço e quando passam por fendas, criam novas frentes de ondas que são suscetíveis à interferência construtiva ou destrutiva. Na escala nanométrica, contudo, em que átomos e moléculas interagem, o comportamento de um objeto como onda ou como partícula dependerá do ponto de vista do observador. Assim, se pensarmos que toda reflexão social parte primeiro dos mecanismos que entornam a inserção do homem na natureza, e se os pensarmos todos como onda, é impossível que eles se distingam nessa escala, vibrando todos em uma mesma frequência, estando todos vulneráveis às interferências construtivas ou destrutivas reciprocamente. Na condição de onda somos uma coisa só, homem e rio, uma coisa só.

É quando a alguma coisa roem tão fundo até o que não tem.

Esse primeiro fragmento de *OCSP* é encerrado com uma contraposição que distancia a imagem artificial das linhas azuis dos atlas hidrográfico da experiência dejética com o rio. O Capibaribe não é apenas uma correnteza de mangues ou do centro urbano do Recife, mas é uma trajetória poluída, assoreada. A ação humana de descaso sob aquilo que o corta, abastece-o, sustenta-o, e em que se insere é o primeiro ponto de reflexão social. Até que ponto não somos capazes de vincularmos a resultante de nossas ações às consequências a nós destinadas? É como o grande círculo dos povos caranguejos em sua relação com o manguezal, em que as coisas sempre voltam, o excremento sempre volta para o estômago original. A reflexão sobre a miséria e a baixa expectativa de vida do povo nordestino que retirou o poeta de seu lugar metapoético é um gatilho dessa desconstrução que está fatalmente arraigado à paisagem do rio nordestino que padece. Nesses versos, a imagem do rio como uma fruta caída atraído por moscas é oposta a possibilidade de um rio alegre, cancionero, fluido que talvez explicasse o não conhecido azul do mapa:

As duas partes iniciais do poema têm o mesmo título: “Paisagem do Capibaribe”. A primeira delas se abre com imagens que destacam a relação de *trespassamento*

(2001), de Stephen Hawking. Trata-se de um livro sobre física teórica que contém suas principais ideias ao longo dos anos.

de seus termos. A cidade se insere na série inorgânica e orgânica, e em ambos encontram o produto natural e o fabricado, salientando que a cidade está no sintagma da inanimação e o rio na dupla jornada: animado e inanimado. Dessas comparações, resulta o rio e o cachorro, para ditar o movimento do Capibaribe. (SECCHIN, 1985, p.308)

É essa a penetração forte do rio. Essa relação rizomática entre elementos que inicialmente nada têm em comum é uma das conotações máximas, apesar da evidência do termo comparativo, de *OCS P*. São esses versos que dão significado ao nome do poema. Esse cão é o rio que é o povo do rio e, apesar da plasticidade imediatamente avultada de um cão sem plumas, sua compreensão é por negação, o fio que falta à mente é aquele que teimosamente atribui plumas ao cão que nem as tem, um cachorro magro com os ossos à mostra, faminto e pelado, reforçando enviesadamente a ideia de tirar do cão até mesmo o que ele não tem, suas plumas, e já falamos sobre isso aqui, E, se esse cão é o rio que é o povo, retiramos desse povo até mesmo o que ele não tem, bem como quaisquer possibilidades de que ele o tenha:

“(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.”

Todo ser violento, cujos atributos se truncam e se confundem, como nos versos acima os atributos da árvore com os do pássaro, é um cão sem plumas. Exposto a uma feral corrosão, ele é natureza desfalcada. Sua forma de existir é não-ser, pois que só existe como realidade negada a si mesma. O que a nega e desrealiza, até fundi-la com o rio, é uma potência anônima, que tem a força opaca, viscosa, pobremente fecunda e estagnada das águas do Capibaribe. O rio conhece os homens sem plumas, que vão nele perder-se numa convivência de suas naturezas idênticas, ambas corroídas ou desfalcadas, ambas se confundindo na dissolução comum, que humaniza o rio e fluvializa o homem. Mal podem ser distinguidas, no estado de privação da natureza desplumada de que partilham, a paisagem física da paisagem humana. (...) São o rio e o homem assim confundidos que contrastam, na “Fábula do Capibaribe”, com a imagem oposta, de coisa limpa e lavada, branca e pura do mar, que aparecerá, em função de novas variantes introduzidas no molde descritivo inicial como uma espécie de ideal utópico de

renovação. Invadidas pelas águas do mar que apenas as lavam de suas impurezas e depuram-lhes as excrescências, as do rio se contraem, num adensamento resistente, que converte a negatividade de sua condição numa força contrária, de fruta que amadurece ou de luta que começa. E a última variação, já agora com o termo “fruta”, que substitui “rio”, por sua vez suplente de “cão”, nas relações de transpassamento estabelecidas pelo grupo de equivalências de antes exposto. (NUNES, 1971, p. 68-69)

São esses os versos que definem OCSP sem nenhuma mediação comparativa e a que devemos sua relação *direta* ao homem-rio. Para Benedito Nunes, todas as imagens que se avultaram em favor de OCSP são mesmo enviesadas, truncadas e díspares, o que é supervalorizado quando se tiram desses elementos o que lhes há de mais central, é claro. O crítico chamou isso de desfalque, de corrosão, de negação, o “sem” do cão e as plumas.

A estética da ausência é essencial em OCSP é já o “sem” de seu título o denuncia. Ora, o sintagma central é “um cão sem plumas” em que se amontoam uma séria de imagens por negação, uma negativa que é interna, mas insuficiente à designação desse sintagma pelo vocábulo “mais”. Essa negação em nada se parece ao aspecto lunar e soturno de *PS*, mas ao mingramento e a miséria em se tirar até mesmo o que não se tem, uma sensação profunda de vazio, de silêncio, de ausência. Um cão saqueado, um cão assassinado, uma árvore cortada (uma árvore sem vida, sem rizomas vindouros), um pássaro sem voar (um pássaro sem raízes no ar) ainda não alcançam o significado de um cão sem plumas. Ou seja, se tirássemos o sopro de vida central de cada um desses substantivos concretos, se os matássemos conceitualmente, se o negássemos de suas adjetivações naturais, isso ainda não seria um cão sem plumas. Um cão sem plumas, finalmente, é quando a alguma coisa roem tão fundo até o que não tem. A visceralidade e a insaciabilidade do ato de roer dão mais irreversibilidade a essa imagem. É o corpo comer toda a comida da mesa, depois comer toda a gordura do corpo, depois comer o próprio estômago, depois comer a fome e a morte. Se o cão é o rio, que é o homem, dele se usurpa a pluma que ele ainda não tem, mata-o antes de nascer, não há expectativa de vida, as plumas são roídas, são colocadas no passarinho empalhado que tanto apareceu em *PS*.

Para Secchin (1985), dar-se o rio por subtração, ou seja, sua aceitação se deveu a exclusão de seus aspectos positivos poeticamente, solares: a leveza, a cristalinidade, a clareza, juntamente à cumplicidade dos elementos vegetais e humanos que o cercam, pois, há uma convergência entre

todos os elementos na página do poema.

Já o fragmento “Paisagem do Capibaribe II” retoma condensadamente os símiles que inauguraram o poema: “cidade” é automaticamente convertido em “paisagem”, “rua” e “fruta”. Assim como “espada” precede o “cão”, e será o elemento que marcará a “explosão” do rio na parte III do poema. Os temas tratados nas duas primeiras partes são os mesmos, por isso seu mesmo nome e o mesmo valor de suas aspas. Há aqui, textualmente, um exercício assertivo de contiguidade, ou seja, um trabalho de coesão que consiste em dispor palavras de mesmo campo semântico, não as repetindo e compondo sua progressão textual. De modo que o segundo Capibaribe retorna os temas iniciais de forma mais seletiva, os reafirmando conceitualmente, sem necessariamente repeti-los. Sua progressão consiste no registro da espécie humana que circunda o rio, integrando-se a ele juntamente à série de definições do “cão sem plumas”. Nesse ponto, o *ethos* cabralino irá atacar as duas frentes, ora desenvolvendo a imagem “cão sem plumas”, ora se detendo na referencialidade do rio e dos homens, para melhor ressaltar-lhes e a íntima e doída convivência. Convivência construída a partir de contrários, pois à umidade do rio se ajusta, ao invés de se contrapor, um (sub) mundo confinado ao campo semântico da *secura*, dos “homens sem plumas”. (SECCHIN, 1985, p.309)

Em seguida, o Capibaribe sabe. Sabe sobre a grande paisagem que entorna o rio e aqueles homens, os homens nas metonímias das barbas, cabelos e roupas enlameados e inteiramente cobertos pelo mar de caranguejo, mas também sabe de suas plumas roídas: barbas expostas e cabelo doloroso subjugado ao paraíso dos caranguejos. O lugar dos cais, da gasolina, das artesanais cidades de rolha, das pontes, das caliças, que já constroem o arsenal marítimo à vista. Mas, os homens sem pluma eram de maior conhecimento do Capibaribe, eles tão naturalmente escassos, tão mais escassos do que tudo que os adjective: sua caliça extrema, a palha de seu chapéu, a camisa que não vestem, o papel de seca. Pois, é nas águas do rio que sua condição de onda quântica é mais bem representada, numa frequência só de redenção. Que encontram na água do rio sua redenção, a ideia da perdição nesse mergulho é a compensação de sua pluma retirada e a ele se acopla tão fatalmente que a dinâmica de inscrição do Capibaribe na paisagem é estendida aos homens que ali se enfiam e de que não se desvinculam com a mesma força com que uma agulha não se perde, como o relógio e o espelho não se quebram: “com que de repente/ num homem se rompe/ o fio de homem.” O

homem e o Capibaribe já estão tão desesperadamente ligados, que ferir um é a ferida de outro. E essa é a grande moral dessas relações sociais aqui, o verdadeiro engajamento social do *ethos* cabralino.

O comportamento de onda desse homem no rio se deve à volatilidade desse encontro, em que paulatinamente o homem incorpora à movência do rio, ele se torna um devir-rio. As perdições lentas a que se habilitam os homens sem plumas lhe dão gestos de lama, assim como Gregor se transformou em uma barata (ou em qualquer animal não especificamente nomeado, e a que teimamos chamar de barata), em *A Metamorfose* (1915) de Kafka, por exemplo. Assim o rio que é um cão sem plumas que é um homem sem plumas que é um rio de novo em seu sangue de goma, o olhar estagnado de loucura, os gestos defuntos do rio e vice-versa. (Notaram a ausência das vírgulas? É essa a sensação de sufocamento pretendida mesmo.). Disso, a paisagem toda é um fluxo em que não se distinguem rio, lama, terra, homem e pele. Os versos dessa assertiva são invadidos pelo vocábulo “onde” em ritmo interrogativo, pois essas margens corporais realmente estão comprometidas. É mais ou menos o mesmo que acontece com o eu lírico fronteiriço de *PS* quando ele se converte na própria borda, uma barriga de lagartixa ou com a dubiedade da esfinge em *PC*, que serviu a que veio, no caso. Romper a margem desse rio é arrancar o braço ou uma perna de um homem e vice-versa, e talvez literalmente, uma *dissecta membra* paulatinamente.

Quando as relações humanas são excluídas da ética e da palavra da moda “empatia” por que deveriam ser conduzidas, a aceitação de fazer parte do todo natural é mais facilmente comprometida. Desarticular-se descriteriosamente da natureza, colocar-se além ou aquém de suas dinâmicas, não é apenas inconcebível, mas danoso. Não considerar o modo como que todas as coisas estão necessariamente trepadas é premissa de guerra, de assassinato e do desrespeito ambiental, a crença em que somos impreterivelmente partículas e, por conseguinte, autônomas e apartadas, constantemente nubla nossas noções coletivas, sua reversão deveria ser a primeira guinada social.

Nem a anterioridade do homem nem a anterioridade do Capibaribe são mais conhecidas. Elas não existem mais depois daquele mergulho. A série de atravessamentos do rio que jorra não autoriza que o homem retome a sua mesma humanidade de outrora. Não teria o homem se transformado

em rio? O rio não estaria se transformando pelas interceptações do homem? Será o homem ainda capaz de sangrar, de gritar, de sofrer novamente ou seus ossos já foram tão amolecidos, tão dissolvidos que ele agora é Capibaribe e suas lamúrias são outras?

A *secura* e a *umidade* se confraternizam na imagem da lama, ora, se seca é barro, é sintagma dos homens que se petrificam; se úmida. É dissolvida nos caminhos do próprio Capibaribe, é vida. A lama é o trecho que reúne e que torna o discurso de transitividade entre homem e rio, o homem-rio, possível.

Em seu terceiro trecho, a “Fábula do Capibaribe” trata do combate entre o rio e o mar. O mar aparece como modelo de exemplaridade, de imitação; de possibilidade de extermínio do acaso e alcance à depuração máxima, o limite do silêncio desejado. Já o Capibaribe se contrapõe em sua impureza. Nesse momento, o *ethos* cabralino *proporá* a imagem da bandeira para expressar o oceano. Trata-se de um recurso de vigília contra o imponderável da nomeação poética, e duplamente: não só a pertinência da imagem é testada e explorada sob vários ângulos, como fica à mostra a engrenagem dos mecanismos verificadores. A *imagem hipotética* é mais um recurso anti-ilusionista do poeta. (SECCHIN, 1985, p.77)

Só o que posso dizer é óbvio, é literal: a “(Fábula do Capibaribe)” é o rio é fabulado, é o estilo fábula em todos os seus desdobramentos. A fábula é um tipo de narrativa em que geralmente os personagens são animais antropomorfizados, ou seja, caracterizados com adjetivos humanos, comportando-se como pessoas. Frequentemente, seus textos fazem analogias ficcionais a histórias cotidianas, resultando em uma lição de moral. Nesse trecho, a dinâmica da cidade é diretamente relacionada à espada, como designativo do rio.

Retirar o rio dessa relação é entender que ele já está tão inscrito nos versos que é só nos é possível, leitores, remetê-lo a todo instante: “A cidade é fecundada/ por aquela espada/ que se derrama, /por aquela /úmida gengiva de espada.”. Assim, fabular o rio, assim como fabular um animal, nesse caso, é a mesma coisa: o rio que denotativamente é destituído de atividade humana teve seu curso d’água acompanhado pelo atravessamento, pela inscrição, pela loucura e pelo saber; assim como foram atribuídos a ele adjetivações e atividade de gente, o rio se antropomorfizou.

Na outra margem, o encontro das águas do rio Capibaribe com o oceano atlântico acontece. O mar estendido como uma camisa ou como um lençol sobre as areias do extremo do rio. E se esse rio pode ser um cão, porque o mar não pode ser uma bandeira azul e branca com dentes?

A ideia de assepsia atinge seu valor absoluto. E é um pouco irrefreável que associemos esse ponto às várias denominações que a “folha branca” ganhou nesse recorte do Grande Poema. Se exagerada, a assepsia se converte em esterilidade, como ocorreu em *PC*, mas se insuficiente, o resultado é o mesmo. A proposição da infertilidade é a do deserto inóspito do livro anterior, mas a glória da folha em branco disposta à criação é mais da alçada dos livros iniciais. Em *OCSP*, a referência à prática da assepsia marinha se atribuiu a corrosão e a ofensa que rejeitam a impureza do rio que, por sua vez, ganhou um aspecto dissolvente, ou seja, suscetível às afecções que o atravessam, a cidade, o homem.

Se, em *OE*, a perspectiva do poema é a da “máquina de comover”, em *OCSP* a tentativa de extração do real através da produção de seu texto é uma constante. Nesse caso, a máxima é que o trabalho da *persona* cabralina não se exaure com a conclusão do objeto, como aconteceu no metapoético *PC*, já que objeto da vez é um rio afetado, naturalmente inconclusivo.

O devoramento das águas do mar às águas do rio será tão sanguinolento quanto os dentes mastigando *OCSP*. A obsessão do mar em lavar as águas do rio é equiparada aos procedimentos do purismo poético, aos ratos roendo, à polícia averiguando; pois estão as três imagens asseguradas pela minúcia e pela obsessão, somadas às previsibilidades temerosas do mar, do vai e vem das ondas do mar que são coisas temidas pelo Capibaribe. A dinâmica da atração e de temor, todavia, é confessada nessas relações: o rio teme o mar assim como o cachorro teme uma porta aberta e um mendigo teme a porta da igreja aberta, ou seja, eles inevitavelmente entram, é magnético. O movimento dessa pororoca é um só sempre, o de vai e vem: o mar suga o rio, o devolve e se fecha a ele, depois ele invade novamente esse rio, mas nele só resta o que o mangue não deteve, de volta, o Capibaribe volta ao fluxo normal, em que faz confluência com outros rios, rizomaticamente, rizomaticamente, etc., etc. É como uma grande luta, um grande exército de águas paradas. E se o rio é um cão e o mar é uma bandeira, os mangues são uma fruta gigante, cuja força de fruta é uma

força de vida, em que se afloram vidas irreprimíveis.

Já o último fragmento de *OCSP*, a parte final “Discurso do Capibaribe” sustenta, em suas nove estrofes, uma poesia basicamente conceitual, com fortes raízes, todavia, mergulhadas no estrato referencial das partes anteriores. Cumprido o encontro entre o Capibaribe e o oceano, o poeta avalia, sobretudo eticamente, a dolorosa permanência do rio na memória coletiva. Ou, para utilizarmos as palavras do próprio ethos cabralino, “o que se valoriza é o coletivo que se revela através daquela voz individual. (SECCHIN, 1985, p.81)

O que acontece é que esse rio se torna um tipo de catalisador, de centralizador da memória intrínseca do texto, na medida em que as imagens que ele, o rio, permitiu, são continuamente repostas em circulação nas quatro partes da obra. Memória, assim, que se faz ao fazer-se o discurso, incitada pela engrenagem retórica da máquina do poema. Muito divergente da memória vacilante de *PS*, em que seu artifício apenas corrobora a indecisão do tempo e espaço que corresponde aos corolários desse primeiro livro.

Esse trecho é sobre o rio Capibaribe no lugar distanciado da memória, mas que por meio das associações descritivas é constantemente aproximado, reavivado. O rio só tem significado na atualidade do poema se sua lembrança é resgatada condicionada a uma série de comparações amontoadas à figura do cão. O Capibaribe só é vivo se é como um cão vivo dentro de uma sala, um cão vivo dentro do bolso, um cão vivo debaixo dos lençóis, debaixo da camisa, debaixo da pele, sempre coberto, porém, engatilhável, como o resquício de sua rememoração, da rememoração de todas as coisas.

Assim, o movimento e a intempestividade da vida são o significado que os seguram nos versos. Desde aí, a hierarquização da vida passa a ser desdobrada. É tudo sobre o que é mais vivo: a medida da agudeza, da corrosividade e da afecção marca o que vive, o que pulsa: “Viver/ é ir entre o que vive.”, é inadiável, mas, isso já trazemos. Assim como, a própria inserção do corpo vivo e todos os seus corolários no cerne (entre) os outros vivos é a única forma de vida possível em *OCSP*. Todas essas implicações do corpo vivo também dão o direcionamento de sua espessura. A espessura é nosso referencial nesses versos finais, é como se pudéssemos dizer sobre tudo a partir

de sua espessura:

“(...) 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.

Aquele rio
é espesso
como o real mais espesso.
Espesso
por sua paisagem espessa,
onde a fome
estende seus batalhões de secretas
e íntimas formigas.

E espesso
por sua fábula espessa;
pelo fluir
de suas geleias de terra;
ao parir

suas ilhas negras de terra.

Porque é muito mais espessa
 a vida que se desdobra
 em mais vida,
 como uma fruta
 é mais espessa
 que sua flor;
 como a árvore
 é mais espessa
 que sua semente;
 como a flor
 é mais espessa
 que sua árvore,
 etc. etc.
 Espesso,
 porque é mais espessa
 a vida que se luta
 cada dia, o dia
 que se adquire
 cada dia
 (como uma ave
 que vai cada segundo
 conquistando seu voo.)”

Nessa crescente, o surgimento dos símiles e das comparações mais descaradas se torna menos aleatório, subordinado a um processo gradativamente intensificador e que, com a sucessão do adjunto adverbial gera novos blocos imagísticos que se apõem ao primeiro núcleo, estabelecendo as relações de progressividade entre as diversas partes desse conjunto que, por sua vez, naturalmente, deflagram a real medida de OCSP, a escola aqui é a medida da espessura e de que depreendemos uma lógica inversamente proporcional ao “mundo administrado”, mas perfeitamente afim a esta tese. A questão é que quanto mais espesso se é mais atravessado de afecções também se é, logo, mais encorpada a experiência da vida nos parece. A inversão de valores nesse caso se deve a constantemente atribuímos à atividade rizomática mais recente o aglomerado de situações de suas raízes anteriores, rizoma último esse que é tecnicamente o mais fino da árvore, portanto, o menos espesso.

O que ainda faz com que eu insista dentro dessa tautologia é a razão de que ainda venho tratando de “quando” e não de “onde” ou “como” no corpo desse Grande Poema de que *OCSP* participa. Quando, se fora do Grande Poema, a e experiência (in) disciplinada de seus textos é possível? Quando, que não atemporalmente, a literatura vem se encorpando e se encorpando? Quando lida.

O real é a medida da agudeza. Segundo José Guilherme Merquior em *A astúcia da mimese* (1941/1991) não haveria incompatibilidade entre agudeza e espessura, pois esta também “é feita de privação”, e se irmana com aquela sob o denominador comum da carência. Nesse caso, é mais intensa a experiência da “vida entre” quanto mais forem as camadas que se somam ao corpo que vive, ou seja, as qualidades de suas afecções.

O dicionário define “espessura” como o mesmo que grossura, ou seja, a condição de algo que é grosso, que tem uma densidade consistente e elevada. Quando se diz que algo é espesso significa que é encorpado, com uma aglomeração que faz com que seja rígido ou denso. Em *As palavras e as coisas*, Foucault (2010) menciona o termo no contexto literário e explica que “a partir do século XIX, a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem. Tornou-se um objeto do conhecimento entre tantos outros” (FOUCAULT, 2010, p. 409- 410). Esse afã por reduzir a linguagem em seu mais puro estatuto de objeto é uma espécie de nivelamento que é compensado de três maneiras: como algo inerente a todo saber científico que quer tornar-se discurso; por seu valor de criticidade e devido ao aparecimento da literatura. Esses três aspectos são ainda desdobrados em outros, a saber: há a preocupação com a atribuição à ciência a projeção de natureza copiada; com a busca pela lógica que independa dos paradigmas formais das palavras, em favor de uma lógica simbólica; com o “reflorescimento” da linguagem em sua densidade significativa e em que todas as suas expressões estão relacionadas umas às outras. Foucault afirma ainda que no início do século XIX, a linguagem se surpreendia na sua espessura de objeto quando se atravessava por um saber externo, tornando-se independente, hermética e dobrada sobre o enigma de sua origem e inteiramente estrita ao puro ato de escrita. A literatura tratou-se, portanto, de uma possibilidade mesma de objetivação da linguagem, aquela mesma que é constitutiva do pensamento e do sentido dado às coisas e à experiência com o mundo.

Eu direi, assim, que a espessura na literatura nos serve como a medida de seu espaço-tempo e o nível de comprometimento que há nela em dizê-lo. Não terá, contudo, necessariamente a ver com o tamanho ou a duração física de sua manifestação, mas será outra coisa. Essa observação me lembra o depoimento “Literatura nunca é apenas literatura” (1994) resultante da fala de João Alexandre Barbosa no Seminário “Linguagem e Linguagens: a fala, a escrita, a imagem”, quando

o professor relata uma ocasião em que uma aluna lhe solicita uma indicação de leitura desde que ela fosse fina, um livro fininho; em resposta, ele lhe sugere *A metamorfose* (1915), de Kafka. Dias depois, a aluna volta e se mostra insatisfeita com a leitura, tendo-a interrompido, pois, desde o começo, o personagem se transforma em um inseto e isso é impossível, logo, essa leitura é invalidada na concepção dela. Nesse texto, o professor explica sua ideia de intervalo da literatura, em quanto mais esses espaços são intensificados, mais a literatura, quando criada, realiza igualmente todas as potencialidades da linguagem em suas diferentes manifestações. Ou seja, sempre que criada, o paradoxo de sempre haver um Homero na poesia nova se cumpre, e nesse instante é possível que se criem novas produções sem, todavia, se dispensar completamente um passado de tradições. Todas as vezes em que essa circunstância se avulta, a literatura não será somente literatura, mas um espaço-tempo de que descendem outras formas de linguagem:

Esse é um ponto primeiro e fundamental de reflexão: ao se realizar, uma obra realiza igualmente todas as potencialidades da linguagem – seja ela literária, pictórica ou de qualquer outro tipo. Ela modifica a tradição anterior a ela, reordena essa tradição. A este aspecto agrego algo que me vem preocupando já há algum tempo, ao qual dei expressão no meu livro *A Leitura do Intervalo*. Trata-se do que venho chamando de intervalo da leitura. Meu pensamento acerca dele é o seguinte: a literatura nunca é apenas literatura; o que lemos como literatura é sempre mais – é História, Psicologia, Sociologia. Há sempre mais que literatura na literatura. No entanto, esses elementos ou níveis de representação da realidade são dados na literatura pela literatura, pela eficácia da linguagem literária. Então, entre esses níveis de representação da realidade e sua textualização, seu aparecimento enquanto literatura, há um intervalo – mas é um intervalo, como na música, muito pequeno e que é preciso ser muito rápido para perceber. Ora, o que imagino, e venho perseguindo enquanto matéria de reflexão teórica, é que exatamente pela intensificação desses espaços de intervalo as obras permanecem. (BARBOSA, 1994, p.24)

Todavia, voltemos a *OCSP* e a como essa teorização sobre a espessura se aplica ali. A escala de espessuras quando se encerra o livro equalizam cão, homem e rio a uma mesma espessura de vida no real, mas, em seguida, suas movimentações são separadas. Daqueles versos, matematicamente, a coisa toda se formularia assim:

Maçã < cachorro < sangue do cachorro < homem
 Maçã < quem vê a maçã < homem que come a maçã < a fome que come a maçã < quando a fome não come a maçã
 Vida < vida desdobrada em mais vidas
 fruta > flor > árvore > semente
 ave < cada voo de ave

Voltemos quando a *persona* de Guimarães Rosa escreveu que viver é perigoso e o *ethos* cabralino elabora o “viver é viver entre”. A quantidade de afecções e da qualidade dessas afecções é o que imbrica a experiência viva e real à vida. Por isso, é a espessura do homem é maior do que o sangue que ele encorpa e maior que a espessura de um animado, porém, não autoconsciente cão que é maior ainda do que a experiência de uma vegetal maçã. Ao mesmo tempo em que a espessura que há na pulsação de vida, de potência de vida do sangue humano excede a de seu sonho, inicial e necessário, porém, ainda vislumbre. Já no rol das visceralidades do desejo, querer comer e não pôde-lo é mais espesso do que a fome em si, o agente que come em si, quem visualiza em si e a maçã desejada em si. A inexecução de um desejo dispara uma quantidade tamanha de afetos que sua potencialidade é mesmo a mais imprevista.

No caso da imagem direta do rizoma como arbóreo, decrescem em espessura a fruta, a flor, a árvore (o tronco em si) e a semente. Observem, leitores, que quanto mais despontado se encontra o elemento dessa enumeração, mais escasso ele é. Paradoxalmente, a fruta é a menos encorpada fisicamente de vida, talvez não necessariamente de tamanho, mas é a mais espessa, o que confirma a natureza da espessura, como o fino livro de Kafka. A espessura, então, não tem a ver com a régua do “mundo administrado” de medida, mas, com a quantidade de dobras realizadas desde sua raiz inicial que, por sua vez, já não é mais acessível. Formam essa espessura, essencialmente, tudo aquilo que qualifica um bom encontro e a intensidade de sua afecção, a incursão no real e na vida, a verdadeira vinculação do homem-caranguejo à dejeção do rio se deve a essa natureza. A vida desdobrada é mais espessa que a vida em si, assim como cada voo de uma ave é mais espessa que a própria ave, pois.

A espessura do rio se deveu proporcionalmente a sua paisagem espessa, cuja composição inclui a fome encorpada com batalhões de secretas e íntimas formigas. Mas, eu quero analisar a força dessa imagem literária, a saber: associa-se à espessura do rio ao que mais lhe avulta plasticamente, visualmente, sua paisagem. Com isso, uma série de designativos passam a elencá-la, a espessura se dá a ver. A fruição do rio, das águas voláteis desse rio, quando olhada de perto, são minúsculas instâncias ajuntadas de formigas que se proliferam. A miudeza e a expansão aparecem em dois níveis, no caso da miudeza, por exemplo, quando as formigas em suas pequenezes se ajuntam em

forma de rio e quando isso só pode ser comprovado microscopicamente. Ilusoriamente, e isso no “mundo administrado”, a espécie formigas-de-fogo, a *solenopsis invicta*, sobreviveu a extenuadas enchentes ao longo dos anos criando uma espécie de crosta em união, evitando o seu afogamento. Sua extensão se confunde com a extensão de uma lama, de mácula ou de um rio, para tanto, seus próprios corpos são empilhados e funcionam como uma balsa que flutua pelas áreas de inundação. A gordura de seus corpos cria um resistente emaranhado contra à água que as entorna, protegendo, sobremaneira sua rainha, criam ainda um sistema de bolsas de ar, em favor de que as formigas que estão na parte de baixo do tapete respirem e todas se alimentam de suas próprias larvas, em busca de um novo lugar seguro em que possam cavar seus formigueiros. Assim, miúdas e numerosas formigas que naturalmente se proliferam e se movimentam dão a dinâmica visual da espessura do rio em *OCSP*. Já quanto à duplicidade de sua expansão, essa se deveu a repetição semântica desse rizoma, no sintagma dos batalhões e do próprio sentido apreendido da quantificação das formigas que, nesse caso, também se refere à pulsação que as anima, as reúne e as ordena no real e na vida. O segredo e a intimidade que a esses insetos se somam talvez se refira à vida que profundamente é intrínseca ao que vive, à especificidade de sua afecção, sua providência pessoal, o que fez o rio sê-lo por aquilo e não por outra circunstância, mas só talvez.

Entretanto, a espessura do rio se deveu também a seu aspecto literário e fabular, ou seja, a sua capacidade de ação nas afecções que foram proporcionadas. Essa é a convergência central entre o papel do surrealismo moral aqui repensado em sua instância reflexiva e estética, dito de outra maneira, a real natureza de espessura do Capibaribe só se deu a ver em sua plasticidade surrealista e só foi pensada em sua profundidade social por que essas imagens se deveram a esse tipo de literatura. Nesse caso, ele se resumiu à fruição das geleias de terra e das ilhas negras de terra, sua lama movediça, aquela mesma que em um exato filete de momento reúne homem e rio.

No final das contas, é a trajetória literal do rio Capibaribe que não mais aparece diretamente nos versos de *OCSP*, mas sobremaneira sua reflexão, seu parecer, sua espessura máxima. Esse cão pelado e desamparado é o mais espesso de todos. Não é necessariamente uma lição de moral das fábulas que se iniciara no fragmento anterior ao último, e sim uma discussão que resume as relações do homem e a natureza como entendimento primeiro para que se chegue à meditação sobre o social, a espessura no social. Se quanto mais espesso, mais vivo. Isso se refere à capacidade

de humanidade trazida por cada um, vinculada à profundidade e natureza de sua intervenção. A afecção, a passionalidade e a temeridade são mais imbuídas de vida do que a imparcialidade, a individualidade e a neutralidade. A quantidade de cães sem plumas que habita em cada um como os batalhões de formigas-de-fogo de outrora. A espessura, portanto, é a medida da importância dada. O que vive é espesso, é corpulento, é temerário e é poeticamente passional, apesar de antilírica, nesse caso.

Disso, as gradações sobre as espessuras é uma construção conceitual e plástica particularmente relevantes no livro. O rio, o cão e o homem são espessos, por que vivos. Quando há mais vida entre todos os pontos em que o rio Capibaribe cortou é quando há mais expressão de afecção lançada. O rio em todas as suas elucubrações rizomáticas é espesso, “porque é muito mais espessa/ a vida que se desdobra/ em mais vida”, sendo o último galho do rizoma, paradoxalmente, o mais espesso de todos, embora o mais fininho espaçotemporalmente no “mundo administrado”

A medida da vida pela régua da espessura quer dizer que quanto maior a sua grossura, mais a vida se legitima, isso é, quando a frequência de afecções é tamanha a ponto de tornar-se não necessariamente física, mas tornar-se na opulência de um corpo ou em seu afundamento máximo à viscosidade da lama, é ocasião de vida de fato. Dessa maneira, a grossura do rizoma verdadeiro é quando nele se acumulam as grossuras de todos os outros rizomas, apesar de não se conhecer o galho nascedouro. A última vida, o último fruto, a vida mais recente é a mais espessa de todas, pois nela se depositaram todos os outros galhos em suas multiplicações, ela é quem mais se aproxima do inalcançável conteúdo de Babel, é a mais fresca possibilidade, é a afirmação da infinitude desses galhos. É impossível ignorarmos que esse tal Grande Poema se inicia em uma fina, transparente e vacilante barriga de lagartixa *borderline* e termina em um braço tão passionalmente *enfiado* no lamaçal caranguejo que se tornaram um só; começa volante e jorra líquida. A espessura do Grande Poema, portanto, só é alcançada quando deliberadamente aberta a outras penetrações, a outras *personas* e este livro é sobre isso, leitores.

O GALHO MAIS ESPESSO DE TODOS, POR ORA

“Não confio em quem se adapta.”⁷²

A (in) disciplina se deflagra como um conjunto de métodos e de produções que orientou a execução do *ethos* cabralino e de suas *personas*. Sua definição é uma amálgama de conceitos que a serviram; para tanto, ser (in) disciplinado é lançar-se à natureza das afecções e dela retirar o bom encontro no formato da poesia, nesse caso. O movimento desse atravessamento necessitou de parênteses por duas razões, tanto para diferenciar-se do sentido vulgar de indisciplina, como para inscrever graficamente o corpo do texto, cujo traço aparta, destaca e bilocaliza sua inserção, de modo que sua atividade não consiste necessariamente que ela se desatrele de sua condição inicial. A (in) disciplina é um tipo de concomitância, em que quanto mais um corpo se *enfia* em determinada realidade, a ponto de conhecê-la, de instigá-la e de corroê-la, mais essa realidade lhe oferece, lhe abarca e também lhe afeta sem, contudo, corromper-se. Todas as vezes em que uma boa literatura surge, ou seja, todas as vezes, em que em um objeto literário se permite a averiguação de componentes nem integralmente replicantes de seu contexto original e nem totalmente pertencentes de seu corpo quando antes de se colocar naquele contexto, não sendo nem devoto nem rebelde ambos, ela carece de elucubração.

Assim, a lida com um prefixo nunca me pareceu tão potente, e a fim de que essa (in) disciplina se desvinculasse tranquilamente das outras indisciplinas, e não se minguisse dessa vontade de criação toda, me foi preciso recorrentemente assegurá-la em um lugar em que quaisquer aspectos de destruição deliberada ou desmedida não penetrasse. Para tanto, foi necessário que sua teorização se possibilitasse pragmática nesta tese, daí o Grande Poema; essa coisa que verdadeiramente encorpa o meu *corpus*. À essa altura, na verdade, leitores, eu me pergunto se a coisa toda não fora somente um pretexto bem articulado para que eu falasse de coisas poéticas, uma vez que dada a simultaneidade temporal dessas elucubrações, em que não sei ao certo o “quando” da teoria, da teorização, de seus objetos e de suas especulações, pareceu-me providencial partir do texto e fazer com que tudo o que lhe externasse, servisse-lhe.

⁷² Fala da personagem Alyssa na série *The end of the fucking world* (2016).

O afã pela ordenação de meu discurso também foi uma outra orientação que bem se deu com a realização da teoria da (in) disciplina. Isso porque nada se permitiu sem que se entornassem todas as similitudes de meu objeto literário, e nunca diferente disso. Dessa maneira, houve muitos paratextos no decorrer da tese, todavia, o retorno ao objeto literário recortado sempre se centralizou. Esse recorte se viu deliberadamente desatrelado de um todo, a que chamei de Grande Poema, e se viu acoplado pela linha do Fio de Ariadne que o segurou na especificidade do tempo e do espaço da poesia que, por sua vez, só se tornou acessível quando conhecidas as nuances dessa (in) disciplina.

Nesse grande varal de Ariadne, estenderam-se os livros *Pedra do Sono*, *O engenheiro*, *Psicologia da composição* e *O cão sem plumas*. O que sabíamos, por ora, era que a crítica literária os reuniu aos três primeiros na primeira fase dos escritos de João Cabral de Melo Neto e o último em uma fase diferente daquela; sobre a famigerada carreira de obsessão do poeta, cujos versos são executados com uma precisão engenheira e meticulosa e que no “mundo administrado” os dias que antecederam sua morte foram de fortes dores de cabeça e de uma cegueira total.

Munidos dessas rasas informações, quando dispomos inicialmente esses livros em uma mesma esteira de um *corpus* literário só nos avultam algumas associações muito inusuais, como se fosse raro que o fio de Ariadne os perpassasse em congruência. É nesse ponto que a providência pessoal se efetua, pois, associadas as afecções passadas, a especificidade dessa confecção e as novas afecções de sua aplicação; a condição do corpo antes da (in) disciplina já não existe, é uma lança lançada que não se retorna.

Disso, primeiro percebi que a coisa toda era uma espécie de boneca russa cuja origem era inalcançável e que aquela estabilidade com que se atrelavam os livros uns aos outros não vinha apenas na liga que os associava na condição de títulos distintos, mas também dentro de seu corpo, entre seus poemas e nos poemas entre os seus versos e nos seus versos em cada disposição de palavra.

Em seguida, pareceu-me mais didático e maquiavélico dividir para reinar, mas não para desestruturar as estruturas de poder vigentes, e sim para afastar-me do objeto a fim de que ele

pudesse ser vislumbrado em sua totalidade. Já à essa altura, os livros se me apresentaram como que esticados em uma grande tela cubista, cuja disposição de elementos é prioritariamente bidimensional, é como se eu pudesse vislumbrar todos os livros e os poemas e os versos acontecendo, porém, em uma amálgama surrealista-cubista, e que já não mais pudesse me retirar de dentro de seu corpo.

Na relação entre os livros deste *corpus*, uma certa dinâmica assim se permitiu: *Pedra do Sono* é o livro de estreia que carrega em si a dualidade da pedra e do sono e dos corolários que dela vieram, *O engenheiro*, embora seja outra intitulação, parece continuar o primeiro, portanto, chamei a lida entre ambos de eclipsal e metodologicamente os analisei como se fossem uma unidade, salvaguardadas suas especificidades. *Psicologia da composição* é a culminação do que se iniciou no duo anterior, nele a metapoesia se converteu na instrumentalização máxima de sua poesia, matando seu eu lírico; já *O cão sem plumas* retoma a recursividade surrealista que esteve em *Pedra do Sono*, todavia, em favor de uma nova discursividade em que transferira a carga eulirica de Anfion para um rio. Os livros sempre antecipam em seus últimos poemas o próximo passo a ser dado, de modo que, a visualização do tapete cubista-surrealista não somente permitiu que a temporalidade e a espacialidade dos poemas fossem compartilhadas, mas que eles se relacionassem internamente apesar de não necessariamente se sucederem.

Depois disso, constatei que as medidas da (in) disciplina poderiam se estender para além das relações entre os livros do *corpus* para se fazerem pragmáticas, disseminando-se dentro do corpo de seus livros. Soube também que havia um *ethos* cabralino, aquele mesmo que guiava um projeto poético lúcido e congruente e que, de uma maneira ou outra, sempre circundou todos os poemas desse *corpus*; ao passo que também havia *personas* cabralinas que, em favor de que aquele *ethos* se mantivesse, apesar das especificidades de cada espaço-tempo dentro do grande espaço-tempo do Grande Poema, apresentaram-se maleáveis e inusuais conforme sua inscrição em cada livro.

Dessa maneira, tornou-se necessário que não apenas diálogos entre a literatura e os discursos não essencialmente literários fossem estabelecidos como forma de se pensar a primazia da (in) disciplina, uma vez que essa máxima consiste exatamente no ritmo da afecção, quando nenhum dos dois discursos se sobrepõem um em detrimento do outro. Para tanto, recorri a elucubrações

mais microestruturais para que essa comprovação toda se desse no âmbito da linguagem.

Assim, *Pedra do Sono* tornou-se um espaço-tempo próprio em que os vieses da pedra e do sono se desdobraram em diferentes perspectivas de significação. O que se deu é que em todas essas disseminações sempre houve a ocorrência de um embate, de uma confraternização e de uma vacilação; o que originou a especificidade de um eu lírico, cuja localização e atividade se deram no espaço-tempo da borda, dada sua indecisão. Nas grandes letras, isso quer dizer que esse livro de estreia ainda não continha a verve predominante do *ethos* do poeta, mas coadunava duas realidades em um mesmo corpo de criação. Se dispuséssemos os poemas de *Pedra do Sono* como se fossem uma narrativa seria possível que nos deparássemos com uma história estruturada em uma tensão constante, cujo clímax se desse cada vez mais distante de se deflagrar, já que a condição do eu lírico e os rumos da poesia se mostrassem cada vez mais titubeantes. Os momentos de (in) disciplina nesse livro, portanto, se deveram ao uso indiscriminado dos recursos imagéticos surrealistas em favor da composição de imagens que, apesar de raras, requereram uma construtividade cubista até então não aplicada e à elaboração de um eu lírico que em nada dialoga com a historiografia posterior dessas poesias. A *persona* da vez é então vacilante.

Em *O Engenheiro*, o que aconteceu foi que se amalgamaram poemas que pareciam tanto a disseminação dos corolários da pedra quanto do sono, e eles compuseram crescentemente esse livro. O exercício de tornar narrativo o então poético, dessa vez, não conseguiu desassociar os poemas do segundo livro dos do primeiro, embora houvesse nos últimos algum tipo de ascensão. Pareceu-me que se colocados todos ajuntados, seria viável algum tipo de ordenação temática em que o eu lírico sempre tendesse ao lado da pedra, providenciando o apagamento moroso do sono e de seus corolários. A (in) disciplina nesse ponto se deveu à desvinculação de dois livros se um só, pois se preferiu o lançamento conceitual do procedimento de calhau na mesma medida em que se iluminou a perspectiva solar de seus corolários. Esse livro se encerra com a premissa da pedra já declarada com “Ode mineral”, que é um dos poemas que melhor realizam a perspectiva da segura da dicção frequente no *ethos* cabralino, já que nele se encurtaram quadras, palavras, associações e sentidos, embora dissesse tudo a que veio.

Psicologia da composição, ainda que seja a culminação do que se iniciou outrora, distancia-se

consideravelmente do que até então conhecíamos das *personas* desse *ethos*, isso porque, paradoxalmente, sua *persona* é a que mais se aproxima do seu *ethos* original. A (in) disciplina nesse livro se deveu à corruptela do mito em fábula e à instrumentalização excessiva do poema, quando a metapoiesia exauriu as forças do eu lírico em detrimento de sua pedra, preferencialmente. Assim, tudo o que se realiza em *Psicologia da composição* só o é devido às elucubrações todas voltadas às especificidades do fazer poético do espaço-tempo daquele livro que se encerra com uma ode à caridade, uma espécie de premonição da sensação de desamparo mediante *O cão sem plumas*.

O cão sem plumas, embora seja didaticamente separada dos demais livros desse *corpus* e que estejamos tentados a não encontrar nele fio que com eles dialogue, constrói sua (in) disciplina no resgate de um dos vieses de *Pedra do Sono*, ao trazer à tona, a recursividade surrealista, mas com outra elaboração. O que se deu nessa obra foram algumas conceituações que proporcionaram a discussão sobre a perspectiva apologal e fabular e o alcance do que chamei de surrealismo moral, além do mais, corrompeu-se a literatura engajada em seu favor.

No decorrer do Grande Poema, é possível perceber que o projeto do *ethos* cabralino abarca a redução da diversidade das palavras recorridas e da estruturação de seus versos paradoxalmente ao encorpamento de sua mensagem. Portanto, o afã de que as mesmas palavras viessem à tona supera incontestavelmente a prolixidade da mera repetição ou desleixo da falta de criatividade. A dinâmica das estruturas do Grande Poema é específica, ora dissemina um mesmo vocábulo em vários sentidos, ora reúne diferentes palavras para se dizer sobre a mesma coisa. Por exemplo, pareceu-me recorrente que suas *personas* sempre ansiassem a deflagração de um deserto, quando ele finalmente se deu, ele estava velado na figura da água, de um Capibaribe. Pareceu-me também que as expectativas da *cosa mentale* e da dação a ver vieram amontoadas nesses poemas, de modo que isso resultou em produções cujas imagens vívidas se tornaram indissociáveis do momento de sua leitura, e isso muito se realizou pela estética do não, em que a falta, o não-dito, o sintagma de ausência muitas vezes disse mais do que os da presença, por ele, fomos forçosamente inclinados, a estranhar um cão que não tivesse plumas.

Todas as vezes, contudo, em que iniciei essas *mentações*, a sensação é de que elas não se findariam

ao passo que também jamais acessaria sua condição inicial, como se fosse um corpo alvejado de mil dardos, cuja restauração intacta é mesmo inviável. Pareceu-me pelo contrário que, de cada sintagma apreendido, surgiriam sintagmas exponencialmente vinculados indefinidamente. Como se de cada uma dessas pontas uma série de outras pontas crescesse, portanto, não houve mais maneira de separar as elucubrações sobre a pragmática da (in) disciplina no Grande Poema dos procedimentos naturalmente rizomáticos. Disso, não creio que haja coisa mais (in) disciplinada do que a resistência do Grande Poema. Pois, há em seu cerne uma série incontável de rizomas que não necessariamente se convirjam, ou melhor, que muito provavelmente nunca se convirjam e cujas relações eu nem mesmo alcanço, mas que em favor da pulsação de vida que os alimenta é o que segura o espaço-tempo desse Grande Poema. Sendo assim, a (in) disciplina sobre a qual venho teorizando e pragmatizando nas *personas* e no *ethos* cabralino, ajuntada à natureza das afecções que me atravessam, compõe apenas uma pequena ponta de um rizoma, cuja totalidade é que sustenta a deflagração do Grande Poema, de seu infinito pessoal, se pessoa fosse.

A frequência da logopeia e da *dação a ver* na poesia de João Cabral de Melo Neto mostrou-se, portanto, importante no processo (in) disciplina com o qual seu *ethos* e suas *personas* foram elaborados. Isso quer dizer que não se tratou apenas de que cada livro compusesse suas espaçotemporalidades próprias, mas que nelas houvesse uma série de convergências internas que contribuíram para isso; as manifestações surrealistas que atravessaram sua literatura se expandiram para além da imagem imediatamente avultada no corpo da palavra quando sua disposição cubista transferiu seu aspecto pictórico para o modo como o qual seus versos se delinearam, assim como, a circularidade e a bidimensionalidade do Grande Poema só puderam ser vislumbrados na letra, por meio dos recursos textuais da repetição e dos jogos semânticos lançados, por exemplo, como também a inserção e a atividade de cada uma de suas *personas* só se deram por conta da especificidade das marcações adverbiais e pronominais em suas ocasiões eulíricas.

A série de deslocamentos operados concomitantemente ao trabalho dialógico com o espaço poético da vez e os discursos em que se inscrevera sem, contudo, desestruturar ou inviabilizar esses lugares, logo, executando o que venho chamando de *modus* (in) disciplina, apareceu nas seguintes instâncias desta tese: Na lida com a vanguarda surrealista, mas em favor do que conviesse à sua logopeia em *Pedra do Sono*, onde se viu o embate do sono e da vigília sendo disseminado em

imagens e sintagmas que propuseram outros paradoxos possíveis; a discussão esteve espalhada na reinserção da “educação pela noite”, na confecção de seu eu lírico nesses poemas e sempre no estudo sobre a plurissignificação de seus vocábulos recorrentes; na admissão da pedra em *O engenheiro*, quando sua perspectiva eclipsal denota a ascensão desse calhau, junto aos corolários mais latentes da poesia solar e concreta; na supremacia da metapoesia, em que a pedra toma o lugar do eu lírico, eliminando-o em *Psicologia da composição*, quando toda a estrofação, a versificação, a colocação da *persona* e a polissemântica de seus vocábulos se deveram à comunicação da reflexão sobre a poesia, essa poesia e; em *O cão sem plumas*, em que se retorna a plasticidade surrealista, todavia, a partir do rizoma inicial do movimento, quando a coadunação de realidades, a surrealidade, é antes uma pulsão de iniciativa do eu dentro da vida, uma espécie de inserção social com aspectos éticos e morais, mesclado à reestruturação de coisas literárias, sua forma e seu discurso, onde se deu o surrealismo moral.

A estabilidade do *ethos* cabralino se deveu, assim; à primazia dos paratextos; à sensação cíclica e narrativa de seus poemas; à disseminação central das imagens e sintagmas solares em detrimento das lunares; o desejo por um discurso que se fizesse coerente e comunicável e à segura de sua dicção, a que se devotaram a versificação encurtada, as estrofes apartadas, a ligeireza de vocábulos e a constância de suas seleções estruturais, preferencialmente. Não se percebeu que houvesse quaisquer arranjos verbais que não tivessem sido previamente *mentados* nesse Grande Poema, de modo que as significações dali arrancadas, embora exponencialmente possíveis, trouxeram em seu cerne uma similaridade que sempre as uniam, ou seja, as construções rizomáticas nas imagens de suas árvores, suas mulheres, seus rios e seus desertos, apesar de possíveis de serem pensadas em outros contextos, sempre se deveram ao projeto máximo do *ethos* cabralino, como se não existissem fora dali. É como se, quando recortamos o Grande Poema *nesse corpus*, tivéssemos também recortado um vários rizoma, é quando ele se expande e se delimita para caber nesta tese.

Acometida pela especificidade do *ethos* cabralino, cri então que esta tese não seria a mesma se nela não circunscrevessem as propriedades do meu próprio *ethos* e se não propalasse meus próprios paratextos. O desejo inicial de ordenação de um discurso me pareceu controverso ao lidarmos com a coisa toda da teorização da (in) disciplina, por isso me introjetei nesses vieses, para dizer que mesmo toda incongruência, toda adversidade, possui um método, possui um fio de Ariadne que os

perpassa, que os segura. Todas as vezes que o *ethos* cabralino manifestou sua unicidade, mas em *personas* distintas e poemas distintos, isso só se deu por conta da ordenação de um discurso (in) disciplinado, pela ordem interna e externa de uma (in) disciplina; requerendo de mim não somente alta perícia na identificação e inscrição de um objeto literário predominantemente (in) disciplinado, como também a real medida dessa (in) disciplina em seu contexto pragmático, no movimento desses textos. A confecção desta tese veio acompanhada de uma série de desdobramentos, mas que sempre foi orientada a uma direção afim, um rizoma vislumbrado, um infinito particular.

REFERÊNCIAS:

Do poeta:

MELO NETO, João Cabral de. *Considerações sobre o poeta dormindo*. Tese apresentada no Congresso de Poesia do Recife, 1941.

MELO NETO, João Cabral de. *Crime da calle Relator*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

MELO NETO, João Cabral de. *Da função da poesia moderna*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1954.

MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia e Composição*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1954.

MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

Referências gerais:

ADORNO, Theodor W. Revendo o surrealismo. In. *Notas de Literatura I*. Trad. Newton Ramos de Oliveira. São Paulo: Duas Cidades, 2003 [1956].

AGOSTINHO, Santo Livro X. In: *Confissões*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ALVARENGA, Bruno Henrique. Esboço para uma teoria da bioficção. In. *O eu e seus nós: teoria da literatura e crítica literária*. Raimundo Expedito Santos Sousa (org.). Rio de Janeiro: Mares, 2017.

ANDRADE, Janilto. *Da beleza à poética*. Rio de Janeiro: IMAGO, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética e Tópicos I, II, III e IV*. Trad. Marcos Ribeiro de Lima. São Paulo: Hunter Books, 2013 [335 a.C. e 323 a.C.].

ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Nova Fronteira, 1998.

ATHAYDE, Tristão de. *Contribuição à história do modernismo: o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

ATHAYDE, Tristão de. O Neomodernismo. In. *Revista Brasileira de Poesia*. n.1. São Paulo: 1947, p.74-76.

BACH, Maria Ivana Trevisani. *Manifesto da ecopoesia*. [MANIFESTO DI ECOPOESIA ITALIANA]. Disponível em: <http://www.massimodarcangelo.altervista.org/>. Acessado em 12 de

abr. de 2017.

BALAKIAN, Anna. *Surrealism: the road to the absolute*. Chicago: Chicago University Press, 1986.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. In. *Cadernos de literatura brasileira: João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. n.1, março, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARBOSA, João Alexandre. Balanço de João Cabral. In. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARBOSA, João Alexandre. *Literatura nunca é apenas literatura*. Depoimento apresentado no Seminário Linguagem e Linguagens: a fala, a escrita, a imagem, 1994.

BARTHES, Roland. *Elementos da semiologia*. 16. ed. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 2006 [1964].

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1972].

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999 [1821-1867].

BAUMAN, Zygmunt et DONSKIS, Leonidas. *Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Zahar, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. Entrevista concedida ao Jornal El País. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/30/cultura/1451504427_675885.html. Acessado em 30 de dez. de 2015.

BELLMIN, N. J. *Psicanálise e Literatura*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1983.

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Tradução: Heindrun Krieger Mendes da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 [1955].

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*. In. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo

Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 [1929].

BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BISCHOF, Betina. *Matéria informe e forma lúcida em O Cão Sem Plumás de João Cabral de Melo Neto*. In: Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, ABRALIC, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *Réflexion sur le surrealism*. In: *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1980, p. 90-102.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRADLEY, Fiona. *Movimentos da arte moderna: surrealismo*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e Psicanálise*. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

BRASIL, Assis. *História crítica da literatura brasileira: a nova literatura: II – a poesia*. Rio de Janeiro: Americana, 1975.

BRETON, Andre. *Introdução ao discurso sobre a pouca realidade* [Introduction au discours sur le peu de réalité]. In: Point du jour, Oeuvres Complètes II. Bibliothèque de la Pléiade: Paris, 1924.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRIDGE, Jo Donna. Hippocampal binding of novel information with dominant memory traces can support both memory stability and chance [The Journal of Neuroscience]. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3913868/>. Acessado em 21 de mar. de 2017.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*. São Paulo: Saraiva, 1958.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. 34. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. O Geômetra engajado. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1970.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In: *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*, São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In. *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*, São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: FFLCH-USP, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Poesia ao norte*. Disponível em: <file:///C:/Users/SUB/Downloads/3551-11489-1-PB.pdf>. Acessado em 19 de dezembro de 2015.

CARLOS, Luís Adriano. *Poesia moderna e dissolução*. Disponível em: <https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/8675/2/2602.pdf>. Acessado em: 22 de maio de 2015.

CARVALHO, Luiza de. *O rio e a rua: os diálogos poéticos entre as obras O cão sem plumas, de João Cabral de Melo Neto, e Rua do Mundo, de Eucanaã Ferraz*. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras), UNB, Faculdade de Letras, Brasília, 2014.

CARVALHO, Ricardo Souza de. João Cabral entre uma epígrafe de Jorge Guillén e dois poemas sobre Rafael Alberti. In. *Escritos – Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa*, 2009.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & o diário de tudo*. Rio de Janeiro: Rocco: 2006.

CHALLUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto. In. *SIBILA: Revista de poesia e cultura*. Entrevista, ano 9, n. 13. 2009.

COPLESTON, Frederick. *A História da Filosofia (A History of Philosophy)*. Vol.1 - Greece and Rome: From the Pre-Socratics to Plotinus. New York: Image Books, 1993.

COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

COTTINGTON, David. *Movimentos da arte moderna: Cubismo*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2015.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de Literatura Brasileira (Ensaio)*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1960.

CROCE, Benedetto. *A poesia*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1967.

CUNHA, Fausto. *Aproximações estéticas do onírico – estudos sobre a expressão poética*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

D'AGOSTINO, Carmelo. *Arte moderna, uma monstruosidade: análise fria de sua inconcepção e aberrações*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1968.

D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. Métron: a lira, a flauta e o compasso. In: *Revista Música*, São Paulo, v.12, 2007, p.101-131.

DE MORAES, Eduardo Jardim. *Os limites do moderno*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: *Conversações*. Trad. de Peter Pálpelbart. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, vol. 4, 1997 [1980].

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: EDUSC, 2001.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DIAZ ROMERO, Ricardo et CANCINA, Pura. *Preguntas sobre la Fobia y la Melancolía*. Colóquios em Recife. Rosário: Homo Sapiens, 1993.

DINIS, Nilson Fernandes. *Perto do coração criança: uma leitura da infância nos textos de Clarice Lispector*, 2001. 142 f. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ELIADE, Mircea. *Aspecto do mito*. Lisboa: Edições 70, 2000 [1963].

SCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANCHETTI, Paulo. *Pós - tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral*. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/postudo-a-poesia-brasileira-depois-de-joao-cabral-remix/5260>.

Acessado em: 12 de abril de 2016.

FRANCIONE, Gary L. *Introdução aos Direitos Animais*. São Paulo, Unicamp: 2014.

FREIXEIRO, Fábio. *Da razão à emoção II: ensaios rosianos, outros ensaios e documentos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1971.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, 4 e 5. Rio de Janeiro: Imago, 2006 [1905].

FREUD, Sigmund. Notas sobre um caso de neurose obsessiva. In. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1909].

FREUD, Sigmund. O inconsciente. In. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, 4 e 5. Rio de Janeiro: Imago, 2006 [1915].

FREUD, Sigmund. O poeta e os sonhos diurnos. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, 19. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1907].

FREUD, Sigmund. *Parte II – o interesse da psicanálise para as ciências não psicológicas*. In. *Edição Standart das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1996 [1900].

FREUD, Sigmund. Sobre os sonhos. In. *Edição Standart das obras completas de Sigmund Freud*, 13. Rio de Janeiro: IMAGO, 1996 [1913-1914].

FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o “bloco mágico”. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, 19. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1925].

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GASPARINI, Phillipe. Autoficção é o nome de quê? In. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. Trad. Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GODOY, José Roberto Araújo de. *Dois cães como objeto: elementos surrealistas em João Cabral de Melo Neto*. Aproximações com o cinema. 2009. 126 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GUIRAU, Marcelo Cizaurre. *Sonhando acordado: um Surrealismo nada inconsciente*. Ilha de Santa Catarina: Outra travessia, 2004.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad. Luiz Sérgio Repa, Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002, 1-33.

HEGENBERG, Mauro. *Borderline: Clínica Psicanalítica*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

HERRERA, Ana Torreão. Cão sem plumas: interseção do ético e do estético na construção poética de João Cabral de Melo Neto. *Quinto Império – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, Salvador, v.5, 1995, p.149-164.

HORACIO. *Sátiras I e IV*. Trad. Bartolomé Segura Ramos. Madrid: CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, 1996. [35 a.C. a 13 a.C.]

HOUAISS, Antônio. *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro Culturais, 1966.

IVO, Lêdo. A emergência do velho. In: *Modernismo e modernidade*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1997.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 8. ed. Trad. J. Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1992.

JAKOBSON, Roman. O que fazem os poetas com as palavras. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio. n.12, mar. 1973, p.5-9.

JOZEF, Bella. A poética do modernismo e sua inserção no tempo presente. *Letras*, Curitiba (23): 13-31, jun.1975.

JUNQUEIRA, Ivan. *João Cabral de Melo Neto*. Academia Brasileira de Letras, 2011.

LACAN, Jacques. A função do escrito. In: *O seminário: livro 20, mais ainda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.496-533.

LACAN, Jacques. O desejo e sua interpretação. In: *O seminário: livro 6*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário (livro um): Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

LE CORBUSIER. *Depois do cubismo*. Trad. Célia Euvaldo: São Paulo, Cosac Naify, 2005 [1918].

LEONARDO, Maria Catarina dos Santos. *Objeto surrealista: como estrutura de pensamento e expressão na estética surrealista – o caso particular de Cruzeiro Seixas*. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Portugal, 2013.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira*: Rio

de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

LOWY, Michel. *Estrela da manhã: Surrealismo e Marxismo*, São Paulo: Ática, 1938

LUCAS, Fábio. *Do barroco ao moderno: vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.

MALLARMÉ, Stéphane. *Coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014 [1897]

MANIFESTO CUBISTA. In: TELES, Mendonça Gilberto. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

MANO, Carla da Silveira. *A tradição da negatividade na moderna lírica brasileira*. 273 f. Tese (Doutorado em Letras), PUC – RS, Faculdade de Letras, Rio Grande do Sul, 2006.

MAURON, Charles. *Des méthapores obsédantes au mythe personnel: Introduction à la Psychocritique*. Paris: José Corti, 1983.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2013.

MILLIET, Sérgio. *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1952.

MILLIET, Sérgio. Reação poética. In: *Revista brasileira de poesia*. n. 01. São Paulo: 1947, p. 74.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo. 2. ed. Cultrix, 1978.

MONTEIRO, André. *É preciso aprender a ficar (in) disciplinado*. Disponível em: http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/eprecisoaprenderaficarindisciplinado_andremonteiro.pdf. Acessado em: 13 de mar. de 2015.

MORAES, Eduardo Jardim de. *Os limites do moderno*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

MUKAROWSKY, Jan. *A denominação poética e a função estética da língua*. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [1882].

- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. São Paulo: Escala, 2006 [1888].
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1872].
- NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.
- NUNES, Benedito. *Poetas modernos do Brasil: João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *et al. Pós-modernidade*. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 1988.
- OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha*. 203 f. Tese (Doutorado em Letras), USP, Faculdade de Letras, São Paulo, 2008.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas (uma leitura de João Cabral de Melo Neto)*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1968.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In. *Poemas e Ensaios*. 3. ed. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- QUATRO VEZES QUATRO: João Cabral de Melo Neto. Documentário da série Mestres da Literatura da TV Escola. Direção e roteiro: Luiz Fernando Ramos. Produção: Malu Viana Batista: TV ESCOLA/MEC, s/d. 27'06".
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.
- REVISTA ORFEU n.1. Rio de Janeiro. Edições Orfeu, primavera de 1947.
- RIFFATERRE, Michael. A metáfora tecida na poesia surrealista. In. *A produção do texto*. Trad. Eliante Fitipaldi Pereira Lima de Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- RIVERA, Tânia. *Arte e psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ROLNIK, Suely. *Ninguém é deleuziano*. Entrevista concedida a Lira Neto e Silvio Gadelha, originalmente publicada com este título in *O Povo*, Caderno Sábado: 06. Fortaleza, 18/11/95; com o título “A inteligência vem sempre depois” in *Zero Hora*, Caderno de Cultura. Porto Alegre, 09/12/95; p.8; e com o título “O filósofo inclassificável” in *A Tarde*, Caderno Cultural: 02-03. Salvador, 09/12/95.

RUECKERT, Willian. *William Rueckert's Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*. Disponível em: <http://www.environmentandsociety.org/tools/keywords/william-rueckerts-literature-and-ecology-experiment-ecocriticism>. Acessado em 23 de jan. de 2016.

SALDANHA, Wladimir. *A modernidade sem modernismos: rupturas e descentramentos na produção ensaística de Ledo Ivo*, 2011.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo brasileiro. In. SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Schwarcz, 1989.

SANTOS, Marcelo dos. Paratextos cabralinos: uma sugestão de leitura da obra de João Cabral de Melo Neto. In. Boletim de pesquisa NELIC: Edição Especial, v.4 – *Dentro da perda da memória: Dossiê João Cabral de Melo Neto*. Florianópolis: UFSC, 2011.

SAUSSURE, Ferdinand. de. *Curso de Linguística Geral*. 28. ed. Org. Charles Bally e Albert Sechehaye, Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012 [1916]

SCHILLER, Johann Christoph Friedrich von. *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. São Paulo: Contraponto. 2001 [1819].

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas cidades, 1985.

SENA, Jorge de. *Dialécticas da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1973.

SERRES, Michel. *Narrativas do humanismo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

SILVA JÚNIOR, José Francisco da Gama. *O processo da criação e da composição poética*. 248 f. Tese (Doutorado em Letras), PUC - Rio, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2005.

SOARES, Angélica Maria Santos. *O poema – construção às avessas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.

SOUZA, Adalberto de Oliveira. Crítica Psicanalítica In. BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005, p.185-196.

SPINOZA, B. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SPITZER, Leo, La enumeración caótica en la poesía moderna. In. ALONSO, Amado. *Coleção de estudos estilísticos*. Trad. Raimundo Lida. Buenos Aires: Imprensa y Casa Editora Coni, 1945.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SUSSEKING, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

SUTTANA, Renato. *João Cabral de Melo Neto: O poeta e a voz da modernidade*. São Paulo: Scortecci, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

TELLES, Gilberto Mendonça. A poesia crítica In. *A retórica do silêncio*. São Paulo: José Olympio, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *Poética*. Lisboa: Teorema, 1986.

TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *O rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto*. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

VALÉRY, Paul. *Amphion: Melodrama*. Paris: Roaurt, 1929-1932.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral In. BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

Paratextos literários

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Brejo das Almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013 [1934].

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Remate de Males*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013 [1930].

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013 [1940].

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Abril cultural, 1976.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. In. *Obras completas de Oswald de Andrade*. 9. ed. São Paulo: Globo, 2007 [1933]

ASSIS, Machado de. A mosca azul. In. *Ocidentais*, In. *Todos os romances e contos consagrados de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

- ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas In. *Todos os romances e contos consagrados de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1853].
- AZEVEDO, Álvares de. *Macário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1852].
- AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1852].
- BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. São Paulo: Record, 1998.
- BARROS, Manoel de. *Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) – ou menos*. São Paulo: Record, 1982.
- BARROS, Manoel de. *Livro das Ignorãças*. São Paulo: Record, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Haddad, J. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964 [1857].
- BORGE, Jorge Luís. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GUILLÉN, Jorge. El Horizonte In. *Antologia de Jorge Guillén*. México: Universidad Nacional autónoma de México com coordinación de difusión cultural dirección de literatura, 2010.
- HAWKING, Stephen. *O universo numa casca de noz* [the universe in a nutshell]. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Intrínseca, 2011.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes; rev. Marcus Rei Pinheiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997 [(século VIII a.C.)]
- JOYCE, James. *Finnegans wake*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 1999 [1939].
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972 [1914-1921].
- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo: Martin Claret, 2007 [1915]
- LAUTRÉAMONT. *Contos de Maldoror*. São Paulo: Iluminuras, 2014 [1868-1869]
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- MATOS, Gregório de. “Desenganos da vida humana metaforicamente” e “Amor fiel” In. *Obra Poética*. Org. Rachel Cohen. 5. ed. São Paulo: Record, 1991.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Lagartixa*. In. Subsolo. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Record, 1975.
- PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2016 [1963].
- POE, Edgar Allan. *O corvo e outros autores*. Rio de Janeiro: Expressão, 1986 [1845].
- QUINTANA, Mário. Jardim interior. In. *A cor do invisível*, Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- QUINTANA, Mário. *Sapato florido*. Rio de Janeiro: Globo, 2005 [1948].
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003 [1936].
- RIMBAUD, Arthur. *O barco ébrio*. Trad. Jayro Schmidt. Florianópolis: UFSC, 2006 [1871].
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001 [1956].
- SANTOS, Marcelo dos. *O amador de poemas e o poeta: a correspondência entre Lauro Escorel e João Cabral*. Disponível em: https://www.cesjf.br/revistas/verbo_de_minas/edicoes/Numero%2019/09_MARCELO.pdf. Acessado em 05 de nov. de 2016.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre, L&PM Pocket: 1999 [1599-1601]
- SHRIVER, Lionel. *Precisamos falar sobre o Kevin*. São Paulo: Intrínseca, 2012.
- ZAHN, Maurício. *Sequência de Fibonacci e o número de ouro*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2011.

Paratextos fílmicos, pictóricos e musicais

- A CHEGADA [Arrival]. Direção de Denis Villeneuve: Paramount Pictores, 2016. 1 filme (116 min.), widescreen, color.
- ALCEU Valença. *Anunciação*. In. Anjo Averso. Rio de Janeiro: Ariola Discos/Polygram, 1983, LP/CD, Faixa 1 (4'48").
- AMANDA Knox. Direção de Brian McGinn Rod Blackhurst: Estados Unidos, 2016, 1 documentário (92 min.), widescreen, color.
- ARNALDO Antunes. *O silêncio*. In. O silêncio. São Paulo: BMG, 1996, CD, Faixa 1, (4'08").
- ASAS do desejo [Der Himmelüber Berlin]. Direção de Win Wenders: Road Movies, 1987. 1 DVD (128 min.), widescreen, color.
- BJÖRK. *Black lake*. In. Vulnicura. Inglaterra: One little Indian, 2015, CD, Faixa 4, (10'04").

BUONARROTI, Michelangelo. *The last judgement*. 1541. 1 original de arte, óleo sobre tela. 137 cm x 122 cm. Capela Sistina (Vaticano).

CUNHA, Thina. *O cão sem plumas*. 2010. 1 original de arte, óleo sobre tela. Sem medidas. Quadro da exposição “Destinações”.

JEFFERSON Airplane. *Somebody to love*. In. *Surrealist Pillow*. Estados Unidos: RCA Victor, 1996, LP, Lado 1, (2’54”).

JÚPITER Maçã. *Marchinha psicótica do Dr. Soup*. In. *Uma tarde na fruteira*: Goiás: Monstro Discos, 2007, CD, Faixa 1, (4’39”).

MASSON, Andre. *Horse attacked by a fish*. 1939. 1 original de arte, óleo sobre tela. Sem medidas.

MEIA-NOITE em Paris. Escrito e dirigido por Woody Allen. Produção: Javier Méndez e Jack Rollins, 2011. 1 filme (100 min.), widescreen, color.

MONTEIRO, Vicente do Rego. *A paisagem zero*, 1943, 1 original de arte, óleo sobre tela. Sem medidas.

NARRADORES de Javé. Produção de Eliane Caffé: Riofilme, 2003. 1 DVD (100 min.), widescreen, color.

OS MUTANTES. *Ave, Lúcifer*. In. *A divina comédia ou ando meio desligado*, Reino Unido: Polydor Records, 1970, LP/CD, Faixa 3 (2’20”).

PICASSO, Pablo. *Guernica*. 1937. 1 original de arte, óleo sobre tela. 350 cm x 776 cm. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

PINK Floyd. *Echoes*. In. *Meddle*. Reino Unido: Harvest Records, 1971, LP/CD, Lado B, Faixa 1, (23’29”).

PRECISAMOS falar sobre o Kevin. Direção de Lynne Ramsay. EUA: Jennifer Fox e outros, 2011. 1 filme (112 min.), widescreen, color.

RADIOHEAD. *How to disappear completely*. In. *Kid A*. Estados Unidos: Capitol Records, 2000, Faixa 4, (5’56”).

SÉRGIO Sampaio. *Filme de terror*. In. *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Rio de Janeiro: Philips, 1973, LP, Faixa 2, (3’37”).

Shiny Happy People. [6x22]. In. *GREY’S anatomy*. Escrito por Shonda Rimes, Estados Unidos: 2009, 1 série (984 min.), widescreen, color.

THE BEATLES. *Blue Jay Way*. In. *Magical Mystery Tour*. Londres: Abbey Road Studios, 1967. 1 CD, Faixa 1 (3’56”).

THE end of the fucking world. Dirigido por Jonathan Entwistle e Lucy Tcherniak, Reino Unido: Netflix, 2016, 1 série (160 min.), widescreen, color.

THE ZUTONS. *Valerie*. In. Tired of Hanging Around. Intérprete: Amy Winehouse. Reino Unido: Sony, 2007, CD, (3'56").

TOUCH [season 1]. Direção de Francis Lawrence e outros, Estados Unidos: Netflix, 2012, 1 série (559 min.), widescreen, color.

VANGUARD. *Semáforo*. In. Muito mais que amor. Rio de Janeiro: Deckdisc, 2016. 1 CD. Faixa 18.

VANILLA sky. Direção de Cameron Crowe: Paramount Pictures, 2001. 1 filme, (115 min.), widescreen, color.