



UNIRIO - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO.

CENTRO DE LETRAS E ARTES.

ESCOLA DE LETRAS.

CARLOS EDUARDO FERREIRA DE OLIVEIRA

JOÃO CABRAL DE MELO NETO: A DISCIPLINA DA FORMA

RIO DE JANEIRO

2018

CARLOS EDUARDO FERREIRA DE OLIVEIRA

JOÃO CABRAL DE MELO NETO: A DISCIPLINA DA FORMA

Trabalho de Conclusão de Curso para
Graduação em Letras e Literatura –
Habitação em Licenciatura – na
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro – UNIRIO, realizado sob a orientação
do Prof. Dr. Kelvin Falcão Klein.

RIO DE JANEIRO

2018

FOLHA DE APROVAÇÃO

CARLOS EDUARDO FERREIRA DE OLIVEIRA

JOÃO CABRAL DE MELO NETO: A DISCIPLINA DA FORMA

Trabalho de Conclusão de Curso para Graduação em Letras e Literatura – Habilitação em Licenciatura – na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, realizado sob a orientação do Prof. Dr. Kelvin Falcão Klein.

Avaliação em, ____/____/2018.

Avaliadores:

Orientador: Prof. Dr. Kelvin Falcão Klein

Avaliador: Prof. Dr. Marcelo dos Santos

Aos meus pais, irmãos e filhos que são a ordem na minha vida.

Agradeço a Deus;

A UNIRIO pelos recursos colocados à disposição de minha formação;

Ao meu orientador Professor Kelvin, por sua atenção e disponibilidade;

A todos que, professores, técnicos e alunos, de modo direto ou indireto,
contribuíram para a minha formação.

*“Mas fazer o inútil sabendo
que ele é inútil e que seu sentido
não será sequer pressentido,
fazer: porque ele é mais difícil
do que não fazer, e dificil-
mente se poderá dizer
com mais desdém, ou então dizer
mais direto ao leitor Ninguém
que o feito o foi para ninguém.”*

O artista inconfessável.

João Cabral de Melo Neto, 1982.

RESUMO

Este estudo tem por objetivo investigar o emprego das referências formais da escrita de poesia nos poemas de João Cabral de Melo Neto. O fonema, a sílaba tônica, a palavra, a rima, o verso e a estrofe como materialidades do poema e, através desta verificação, delimitar influências, método, disciplina; a forma de tratar a escrita poética que o situa no cânone como poeta impar. Analisando o uso intensivo de determinadas palavras, avaliar os usos e significações atribuídos a estas marcas visando identificar bases e linhas na criação poética. Comparando ocorrências em sua obra e considerando as observações extraídas de sua fortuna crítica este trabalho busca estabelecer áreas e pontos de referência que circunscrevem a esfera de criação do poeta.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Método; Disciplina; Escrita; Poética.

ABSTRACT

This study aims to investigate the use of formal references in poetry writing in the poems of João Cabral de Melo Neto. The phoneme, the tonic syllable, the word, the rhyme, the verse and the stanza as materialities of the poem and, through this verification, delimit influences, method, discipline; The way of treating the poetic writing that places him in the canon as an odd poet. Analyzing the intensive use of certain words, evaluate the uses and meanings attributed to these marks in order to identify bases and lines in poetic creation. Comparing occurrences in his work and considering the observations extracted from his critical fortune this work seeks to establish areas and points of reference that circumscribe the sphere of creation of the poet.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; Method; Discipline; Writing; Poetic.

SUMÁRIO

1 – A lírica crítico-discursiva de João Cabral de Melo Neto: o poeta pensa, o poeta faz	10
2 – Da matéria que se faz poema	14
3 – Cantar contra o canto: a negatividade como enunciação	22
4 - A lição da pedra: por uma lírica menor	40
5 – Referências Bibliográficas	45

1- A LÍRICA CRÍTICO-DISCURSIVA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO: O POETA PENSA, O POETA FAZ

A poética de João Cabral de Melo Neto segue atraindo e instigando à atenção acerca da organização de suas camadas e cada uma dessas camadas trata de determinado aspecto da linguagem poética que se estagnava em anacronismos e esterilidades. Coube a João Cabral estabelecer, dentro de sua poética, um dos marcos da poesia crítica. João Cabral, ao se fazer leitor de tantos poetas e filósofos, abraçou predileções enquanto se afastava, por razões críticas, das realizações que predominavam entre seus contemporâneos.

O poeta pernambucano tratou o poema e a poesia de modo equilibrado. Deu ao poema densidade e contenção exigida pela sua abordagem crítica-metalinguística, recusou os abusos da metáfora tornando-se elemento de relevo na poesia brasileira. Quanto à metáfora, chegou a declarar: “um derramamento aplicado de modo excessivo ou sem qualquer critério”. Dessa forma, o poeta celebrava a modernidade apontando a lucidez e a precisão como elementos necessários para refletir a contemporaneidade.

No ano de 1954, durante o Congresso de Poesia de São Paulo, apresentou a tese *Da função moderna da poesia*, nessa conferência tratou de identificar os desafios que o mundo propunha para os poetas e a delimitar o modo como se organizava a nova linhagem de poetas afetados pela modernidade. A vida moderna exigia o reposicionamento da linguagem como materialidade, os usos e as formas solicitavam aprofundamento apurado dos processos e a revitalização de procedimentos antigos.

Segundo João Cabral, nessa tese, este reordenamento conduziu a sensibilidade criadora para captar as tensões e percepções do mundo moderno, conforme a nota abaixo:

Esse enriquecimento técnico da poesia moderna manifestou-se principalmente nos seguintes aspectos: a) na estrutura do verso (novas formas rítmicas, ritmo sintático, novas formas de corte e *enjambement*); b) na estrutura da imagem (choque de palavras, aproximação de realidades estranhas, associação e imagística do subconsciente); c) na estrutura da palavra (exploração dos valores musicais, visuais e, em geral, sensoriais das palavras: fusão ou desintegração de palavras; restauração ou invenção de palavras, de onomatopeias); d) na notação da frase, (realce material de palavras, inversões violentas, subversão do sistema de pontuação), e e) na disposição tipográfica (caligramas uso de espaços brancos, variações de corpos e famílias de caracteres, disposição sistemática dos apoios fonéticos ou semânticos). (MELO NETO, 1997, p. 98).

O panorama enxuto descrito pelo poeta dá a ver as questões que envolveram dada, surrealismo, Mallarmé, poesia concreta e as demais experimentações que seguiram, tal afirmação permite inferir um percurso de leituras sistemáticas, de estudos e comparações que contribuíram na constituição da lírica de João Cabral.

Este trabalho tem o objetivo de levantar algumas questões acerca da posição crítica destacada na obra de João Cabral. O procedimento utilizado foi a análise de

dois poemas de orientação distinta e confrontá-los com elementos extraídos de sua fortuna crítica e algumas informações obtidas de escritos e entrevistas do próprio poeta. A operação que fecha o procedimento é de síntese acerca do que foi apresentado para oferecer uma imagem da poética estudada.

O primeiro capítulo tem no seu núcleo a análise do poema *Tecendo a manhã*. Através dessa análise é possível verificar os procedimentos adotados, as escolhas e as renúncias realizadas pelo poeta no curso do poema. Atravessando as camadas propostas por João Cabral, revelando os elementos elididos, apontando a progressão das imagens, a percepção do leitor organiza e estrutura os elementos apresentados aos conteúdos discretos contidos nas opções realizadas pelo poeta. Os aspectos sociais e solidários contidos no poema vão se descortinando à medida que o poema progride na tessitura de pequenos lampejos de galo a galo até a construção da imagem plena e fluida do final do poema.

Durante o processo de analisar o poema é possível perceber os elementos que orientam as escolhas do poeta, as figuras de estilo que melhor se ajustam a sua proposição e os instrumentos aos quais restringe o uso. Assim, a aliteração como mimese do gesto de cozer é um exemplo verificável no fechar e abrir do jogo entre as assonâncias e aliterações. Termos elididos e termos reiterados são também frequentes nesta realização, apontando para a contenção do léxico e para o uso controlado das palavras na construção da imagem.

A síntese proposta nesta etapa do trabalho acolhe a visualidade verificada no poema como os enquadramentos de uma câmera cinematográfica, em grua, que se desloca de galo a galo, em progressão, se desloca para o bico dos galos e revela a luz que dali emana, até se lançar num lento enquadramento de plano sequência vertical, como um gesto, em “luz balão”. Essa proposição une a atemporalidade da poesia com vigor e capacidade mimética do cinema, arte moderna por excelência, de representar e refletir a realidade que narra.

O segundo capítulo está organizado em torno do posicionamento crítico de João Cabral, extraído de duas fontes, o ensaio Joan Miró e o poema *Antiode*, os argumentos que articulam esta etapa do estudo estão estruturados na atitude crítica do poeta, seja quando trata do pintor catalão e expõe as suas posições acerca da disposição consciente do artista, ou quando o seu poema busca realocar os fundamentos da poesia diante da modernidade, como ocorre em *Antiode*. Alternando trechos do ensaio e comparando-os com determinados pontos do poema, neste capítulo, prevaleceu à comparação entre os dois movimentos de reflexão, no ensaio e no poema, quando a atitude crítica do poeta questiona o modo anacrônico como as artes, a pintura e a poesia, especificamente, não conseguem refletir as questões do mundo moderno.

Os trechos do ensaio Joan Miró e o poema *Antiode* são alinhados pelas vozes de comentadores selecionados dentro da fortuna crítica do poeta. Este procedimento nos apresenta algumas minúcias da fundamentação do pensamento estético do poeta. Artistas, filósofos e teses vão transparecendo como objeto de atenção e influência, revelando alinhamentos e interdições nas escolhas do poeta. Quando apresenta Miró, em seu ensaio, João Cabral revela ao leitor as delimitações do seu

pensamento crítico, torna visível a sua sistematização de uma gramática pictórica, articula unidades formais de sentido da pintura que podem ser cotejadas com as unidades formais da poesia.

A poesia de João Cabral tem uma de suas bases na potência das imagens constituídas, logo a relação que aproxima Miró e João Cabral pode ser localizada no modo como tratavam a imagem, considerando a contemporaneidade. Subjaz nos procedimentos de ambos, Miró e João Cabral, o enfrentamento aos modelos formais e a necessidade de estabelecer uma nova abordagem para a realização artística cristalizada em formas superadas e realizações estanques. Um ponto que merece destaque no paralelo estabelecido no ensaio é a transposição dos procedimentos pictóricos para a noção de gramática que João Cabral anota objetivamente, tal anotação define a operação de João Cabral como contraponto entre as unidades conceituais da linguagem e as unidades conceituais da pintura.

O crítico José Guilherme Merquior, no seu livro *A astúcia da Mímese*, relacionou certos aspectos da visualidade em João Cabral a hipotipose, tal operação implica em destacar unidades referenciais comuns na imagem, na descrição e no valor simbólico das palavras.

Toda arte – como “brilhar sensível da ideia” – está obrigada a exibir concreção, mas a simples existência desse antigo *tropo* lembra quanto à literatura, cuja matéria-prima (as palavras) não é de natureza sensorial, mas de natureza já simbólica, pode obter concreção fora do efeito analogicamente “visual”. [...] O estilo de Dante chega ao símbolo através da apresentação direta da fisionomia do mundo, seja real ou ficto. Não é um estilo alusivo, é um estilo *presentativo*. O idioma poético de João Cabral é dessa família (MERQUIOR, 1972, p. 171-172).

A outra operação que estrutura esse capítulo é uma leitura orientada do poema *Antiode*, onde, por intermédio de vozes extraídas da fortuna crítica, foi possível apresentar algumas questões que são identificáveis no ensaio e no poema de João Cabral. Partindo do poema, constata-se a atitude crítica do poeta e as suas questões mais relacionadas à poesia e linguagem, de modo específico. Desde o título do poema, *Antiode*, há uma contrariedade evidente com o tratamento burocrático dado aos poemas daquele momento. Tomando como modelo a metáfora arcaica da flor, o poeta irá propor algumas imagens para confrontar a esterilidade das formas que prevalecia nos poemas da época; de modo contundente apontará os excessos no uso da metáfora e, buscando dessacralizar a poesia, recordando a sua condição primordial de objeto de linguagem, assentará sua poética na contenção e no corte.

Utilizando o léxico de modo preciso com a finalidade de eliminar os acúmulos que subverteram a função objetiva da metáfora. João Cabral estabelece um procedimento de aproximação e desvelamento do objeto poético em que as camadas são escavadas e a relação significado/significante é exaurida até tornar evidente a cristalização da metáfora. A perda do valor expressivo, a fixação da intensidade apontada pelo poeta exigirá a recomposição do objeto em busca de uma nova delimitação.

A última parte do trabalho: A lição da pedra: por uma lírica menor se resolve partindo do tratamento dado à metáfora na obra do poeta pernambucano, segue anotando aspectos da visualidade obtida em poemas similares a Tecendo a manhã e conclui sintetizando o exercício comparativo proposto no capítulo dois e através do ensaio Joan Miró e do poema Antiode aponta as evidências do eu poético de João Cabral impresso na obra – autor e objeto.

Como nota final desta etapa introdutória, um breve comentário sobre Antiode, anotado por Antônio Houaiss, em *Seis Poetas e Um Problema*, de 1956, na série Os Cadernos de Cultura:

Não me furto a citar, na “Antiode”, excursão técnica em torno do tema flor, tema tomado como mote material, simbólico, significativo e metafórico [...] 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 (HOUAISS, 1956, p. 109-110).

O itinerário encerra na inscrição do poeta à obra; onde o que resulta e resume encarna e conserva a inquietação que dissolve a fronteira entre sujeito e objeto.

2- DA MATÉRIA QUE SE FAZ POEMA

Não há como precisar a matéria da qual se faz o poema, são inúmeras; mas é possível conjecturar, em possibilidades inesgotáveis, sobre algumas escolhas que, de matéria, se converteram em poesia. Foi desta forma, convertendo tradição, filosofia, forma, crítica e memória em objeto de linguagem que João Cabral de Melo Neto se constituiu em personagem único na literatura brasileira.

A dimensão do sonho atravessando a realidade, a influência inicial do surrealismo de *Pedra do Sono* a *O Engenheiro* na abordagem da dimensão do onírico; a transição dos estados de palavra na conversão de objetos, absorvendo procedimentos de Francis Ponge¹, a influência da fenomenologia, que eram tópicas exploradas por poetas contemporâneos, foi sendo submetida à intervenção árida e econômica do poeta em questão.

Operando de maneira rigorosa e sensível, o poeta estabeleceu um modo particular de compor os seus poemas. Valendo-se de uma dicção que, embora dialogasse com tantos, ficou circunscrita a sua elaboração singular. Ainda que sua compreensão do universo do poema fosse capaz de influenciar todo um movimento de renovação da poesia no país, a poesia concreta, o seu itinerário seguiu ainda solitário.

Há, por certo, em cada poeta, um conjunto de marcas, repetições, que pontuam como regularidades e, como diz o poeta, “dar a ver” (SECCHIN, 2014, p.22) a matéria que se conforma em expressão, o poema enfim. Atentando para as menores unidades na língua: letra (vogal e consoante), sílaba e fonema; é possível pontuar sobre determinadas escolhas e renúncias em que se foi pautando a poética de João Cabral.

João Alexandre Barbosa, em *A Imitação da Forma*, aponta para uma característica fundamental para melhor compreender a poética cabralina:

[...] o que é básico, como vetor orientador da leitura, é a reflexão acerca da maneira pela qual a obra de João Cabral propõe e procura resolver a questão mais ampla do próprio processo criador poético, fundada na relação entre linguagem e realidade. (BARBOSA, 1975, p. 16)

Ilustrando, inicialmente, a hipótese que será explorada neste estudo, observa-se o tratamento dado ao poema *Tecendo a manhã*, publicado em *A educação pela pedra* em 1966:

Tecendo a manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:

ele precisará sempre de outros galos.

¹ Reconhecido por sua obra *Le Parti Pris des Choses* (1942), geralmente vertida em português como 'O Partido das Coisas', em que refuta a efusão lírica e a subjetividade descrevendo os objetos cotidianos em uma linguagem aparentemente objetiva e científica.

De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito que um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde de uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.

O volume de *A educação pela pedra* consta de quarenta e oito poemas organizados em quatro partes: duas partes denominadas Nordeste, diferenciadas pelas vogais “a” e “A” e outras duas denominadas Não Nordeste, igualmente diferenciadas pelas consoantes “b” e “B”. O modo como os poemas estão organizados aponta para uma articulação lógico-geográfica que sugere uma referência de partida, de síntese: Nordeste e um movimento de expansão, de desprendimento: Não Nordeste; tal ordenação indica uma divisão entre o particular, Nordeste e o geral, o que o excede, o Não Nordeste. Assim, o poeta estabelece o centro de sua poética entre uma origem e uma errância.

“Tecendo a manhã” é o sétimo poema do primeiro recorte do Não-Nordeste, a localização do poema no volume aponta para a articulação do tema com a temática geral, com o que excede e, por fim, com a errância.

Deste ponto, cabe investigar no poema as articulações que permitam constituir hipóteses para ler o poema e aproximar do poeta. O título Tecendo a manhã inscreve uma alegoria sobre a construção do tempo no espaço coletivo. Tecer implica em tomar os fios e executar uma trama em operações que se repetem, alternadamente, para constituir uma estrutura, como um tecido, como um poema.

Convém, no entanto, considerar, ainda, alguns aspectos fonológicos e morfossintáticos. “A manhã” como o início do dia tem na sua conformação uma

noção de futuro próximo, uma parcela do dia, uma noção limitada de tempo que traz em si um caráter de renovação e continuidade, a porta do cotidiano. Entretanto, se a leitura fundir o artigo definido ao substantivo a percepção de tempo se altera e o futuro se projeta para o porvir: amanhã. Nesta acepção o tempo alcança uma projeção de maior amplitude e de indefinição sem, no entanto, perder o seu caráter de renovação.

Há no tecer coletivo algo de expectativa e solidário que vai se lançando do sintático para o semântico, assim, a forma poema se articula em diversos níveis, comunicando em suas partículas mais discretas, alternando entre significante e significado; nenhuma marca textual é fortuita na economia textual do poeta, nada escapa a máquina-poema de João Cabral.

Antes de abordar o poema convém recordar uma recomendação de Silvina Rodrigues Lopes, de *A anomalia poética*, sobre a forma particular de ler poemas:

Quando lemos um poema podemos dizer que, para além de atendermos à ordem sequencial dos seus elementos, somos solicitados por hipóteses de associação e de confronto que rompem essa ordem. Temos sempre presente à composição como um jogo que desconhece as suas regras e que nos leva a reinventá-las na dependência das circunstâncias da leitura, efêmeras, por definição. Podemos dizer que, por mais reduzido em termos de extensão que seja o poema, a sua interpretação é infinita, o seu limite é ilimitação. É por isso que o poema não é a soma de um plural de significados, mas sim um lugar de disseminação de significados. (LOPES, 2005, p. 133)

O poema está organizado em três planos semânticos que se entrecruzam conforme a extração. A abordagem literal produz a imagem de um galo que através do seu canto produz a claridade que inicia o dia, a luz parte do chão, do bico do galo, precisamente, para preencher o céu. O tecer da manhã se daria pelos fios de luz que emanariam de galo a galo, num movimento em que a convergência dos atos solitários produziria a alvorada.

O plano intermediário se apresenta na reescritura de um adágio popular, “uma andorinha só não faz verão”. A convergência solidária, a ordem coletiva se traduz em “um galo sozinho não tece uma manhã”. A diferença da estação para um hiato de tempo, na consumação do cotidiano, constrói a tensão de um tempo estático e cíclico para o tempo dinâmico e finito de uma manhã, como o curso da vida em direção a um porvir. O galo, tal como a andorinha, não está sujeitado por uma hierarquia social (como o homem); assim, o trabalho solidário dá o contorno político da enunciação, consignando o abandono das categorias conhecidas e contornando com habilidade o itinerário das dicotomias e polarizações: entre galos não há patrão e operário, senhor e servo.

O plano profundo, nesse caso o terceiro, é o estrato aonde a gênese criadora irá se revelar, a organização do poema conforme as regulações da tradição, a utilização hábil da língua culminando na prospecção de uma nova camada de sentidos. A articulação entre a forma e o semântico convergindo para a camada discreta das marcas sintáticas e de sua pregnância de sentidos.

Os versos um e dois apresentam um galo sintaticamente isolado, insuficiente para tecer uma manhã; um galo solitário e apartado por marcas sintáticas de continuidade, os dois-pontos, e de contenção, o ponto final. O esclarecimento que segue aos dois-pontos traz um verbo transitivo seguido de um advérbio de tempo, que marca uma condição absoluta, sempre, e um objeto indireto, que semanticamente e sintaticamente pode ser lido pela necessidade de complemento do verbo transitivo indireto, pela condição expressa no advérbio e pela solidariedade e dependência contidas nos outros galos do objeto indireto.

Cabe observar a sutileza dos dois versos destacados, de “galo” a “galos”, de sujeito a objeto, de um, singular, a outros, plural, fica consignada a solidariedade necessária entre indivíduo e coletividade. “Aqui forma e conteúdo se correspondem: Cabral fala de um galo isolado e a sintaxe do texto reitera o isolamento na prisão do dístico” (SECCHIN, 2014, p. 424).

Do verso três ao verso dez, o poema abandona a ordenação de justaposição na organização do verso, que seguia a fórmula sujeito-verbo-predicado, para anacolutos e elipses. A sintaxe se reestrutura de sua ordenação convencional escrita para a fragmentação e as lacunas da oralidade em sucessivas reiterações.

O trecho destacado repete o substantivo galo seis vezes, além da elisão contida no verso três; o substantivo grito é repetido outras três vezes; o pronome indefinido outro é repetido quatro vezes; os verbos lançar e apanhar, em suas flexões correspondentes, são repetidos por duas vezes, respectivamente, e, novamente, o verbo lançar é por duas vezes elidido nos versos três e cinco.

Há no uso reiterado das palavras uma imposição óbvia à construção de sentidos, a leitura restrita às relações propostas pelo léxico enxuto do poema delimitam as possibilidades. As elisões funcionam como um duplo elemento que ajusta o metro e desarma a leitura automática, superficializada, obrigando à leitura reflexiva cujo ritmo segue calibrado pelos recursos de estilo e de construção. O que fica evidente na mobilização destes recursos é a aplicação do paralelismo morfossintático como procedimento de composição produzindo um processo de semelhança e diferenciação.

Predomina na estrofe em questão a força aliterativa das consoantes oclusivas: /p/, /t/, /k/, /d/ e /g/, tal ocorrência somada ao uso destacado de nasais determina uma cadência que flui entre a contenção das oclusivas e a sonoridade prolongada das nasais, estabelecendo uma sonoridade que alterna entre contida e fluida, que simula a coreografia do gesto de tecer e nesta estrofe, alcança seu ponto de destaque na transição do verso nove para o dez em:

**para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos. (v. 10).**

Entre a primeira estrofe e a segunda foi consignado o Algarismo Dois, e o verso é iniciado com uma conjunção aditiva numa proposta de afirmar a continuidade do que se havia consignado no movimento anterior. Os três versos que abrem a estrofe adotam uma estrutura anafórica, dão curso ao tratamento aliterativo dado aos últimos versos da estrofe anterior.

“uma teia tênue” assinalada no verso nove da primeira estrofe aparece elidida no verso um da segunda estrofe e ganha progressão em “tela”, “tenda” e “toldo”; da unidade básica “teia”, quando dá corpo à tessitura, “tela”, extrapola o uso em “tenda”, abrigando-se de forma limitada e, finalmente, agregando uma totalidade em “toldo”. A leitura atenta revela além de teia tênue elidida no verso onze, “telas”, elidida, abre o verso doze e, por fim, “tendas”, também elidida, abre o verso treze no registro de uma constituição entre unidade e totalidade. Produzindo, deste modo, um delicado movimento de aparição e desaparecimento.

A transição da primeira estrofe para a segunda traz, ainda, a repetição da preposição “entre” nos versos dez e onze, sempre seguido do substantivo masculino plural “todos” e com o sentido claro de reciprocidade; no verso doze o verbo entrar no presente do subjuntivo: “entrem” reitera parcialmente a forma e convoca para “entretendendo”, no verso treze, que sugere um neologismo, mas que funciona como um híbrido na fusão da preposição entre incorporando o verbo tender, aqui com o sentido de encher, desfraldar o “toldo” que fecha o verso. A solução morfológica “entretendendo” incorporou precisamente os elementos aliterativos que estruturam o poema e, seguiu o curso das reiterações, dos paralelismos morfossintáticos e da restrição léxica, erodindo a classe gramatical predominante para o termo, numa flutuação inusitada entre preposição e verbo.

O verso catorze abre com “(a manhã)” a contenção sintática proporcionada pela consagração gráfica dos parêntesis dá a ver a manhã ainda delimitada pela sintaxe, num movimento de ascendência, quando começa a mover-se de forma quase autônoma. A disposição gráfica dos parêntesis aponta para a leitura reflexiva, por conta da impossibilidade de extrair sentido direto do símbolo gráfico na leitura em voz alta. Entretanto, a aparente anotação do elemento gráfico deve ser lida considerando as influências objetivas que alimentaram a poética cabralina.

O destaque conferido pelo parêntesis alcança a proposição de redução fenomenológica como praticava Mallarmé que numa anotação de Haroldo de Campos coloca em justaposição duas importantes referências de João Cabral:

O *eidos* – “Un Coup de Dés jamais n’abolira le hasard” – é atingido através da elipse dos temas periféricos à “coisa em si” do poema, sucedendo porém, na estrutura da obra, o que Husserl assinala em relação ao seu método: “O colocado entre parêntesis não é apagado da tábua fenomenológica, mas colocado simplesmente entre parêntesis e afetado por um índice. Porém, com este entra no tema capital da investigação.” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975, p.31).

O dístico final arremata a descrição com a liberação total da manhã que se registra na transição aliterativa quando a fricativa lateral alveolar /l/ é incorporada a segunda metade do último verso de modo mais intensivo. O efeito ascendente proporcionado pela inclusão dessa consoante irá reiterar a proposição do poema em significado e significante; o aéreo, a elevação e o balão, como elementos lexicais, são relações ascendentes tal a consoante em destaque.

Um item atravessou o poema em quatro situações distintas e para compreender a matéria que se faz poema é necessário tomá-lo em atenção. O verso um traz “manhã” precedida por um artigo indefinido e sintaticamente alocada como

objeto indireto; ela segue no verso nove antecedida de artigo definido na condição de sujeito. A segunda estrofe traz a manhã entre parênteses no verso catorze, segregada da ordenação sintática, porém sujeito e no verso quinze a manhã, ainda sujeito, seguido de um aposto ilustrativo e outro sintético. A transição da manhã indefinida e frustrada na tentativa de um único galo, ganha substância e protagonismo no curso do poema, desde a manhã tênue, do verso nove, passando pela manhã, discreta e apartada pelos parênteses, até o último movimento quando a manhã se liberta e ganha autonomia em: “se eleva por si: luz balão”.

Anotada as observações sobre os planos em que foi dividido o poema, a operação que segue é verificar o tratamento dado às unidades mínimas para tentar compor o nexos criativo, o engenho, de que se serve o poeta para desenvolver a sua expressão particular.

As vogais predominantes são: a média /a/, a anterior /e/ e a posterior /o/; variam, quanto a cavidade, entre bucais e nasais em proporções equivalentes e, quanto ao timbre destacam-se as vogais abertas. Assim, as vogais abertas funcionam como elemento de expansão do estrato fônico que se potencializa no aumento da prolação nas nasais.

Acrescentando os dados pertinentes as consoantes anotadas anteriormente, as sílabas são majoritariamente constituídas por consoantes oclusivas e vogais de timbre aberto com forte influência de nasalidade como elemento de aumento da prolação, tanto nas vogais quanto nas consoantes. Conhecendo a aversão de João Cabral para o verso vocálico-melódico é possível inferir sobre a opção pelo atrito das consoantes como predominante nas suas opções fônicas, através da anotação de Antônio Carlos Secchin, em *Uma fala só lâmina*:

João Cabral, no entanto, busca o ruído das consoantes. Declara guerra à melodia, considerando-a entorpecente, e valoriza a áspera colisão dos encontros consonantais em confronto com a suave melodia vocálica. Tal atrito de consoantes apresenta como correlato semântico o signo pedra, não como algo a evitar, mas a ser demandado. Uma pessoa segue pelo caminho, distraída, e de repente tropeça. O tropeço é um acordar para a circunstância, pois implica trocar a passiva distração pelo choque com a realidade e com a agressão dos objetos que a integram. Para João Cabral, o acatamento do obstáculo é o pressuposto da poesia. (SECCHIN, 2014, p. 417- 418).

Este breve panorama acerca das unidades discretas, letras, sílabas e fonemas, encarregados de simular sensações e produzir tensões na progressão da leitura, apresenta o nível de execução artesanal realizado pelo poeta nas escolhas que realizou no poema. Fica registrado, ainda, dentre as suas renúncias, o seu distanciamento em relação ao verso melódico-vocálico como referência à tradição.

Avançando sobre as unidades médias necessitamos retomar a atenção para o uso de algumas palavras considerando suas classes, usos e significados. Predomina a utilização de substantivos concretos e comuns; artigos, pronomes, adjetivos, advérbios e preposições tem uso restrito e ordinário. Os verbos estão nos modos indicativo e subjuntivo, prevalecendo o tempo presente, havendo, ainda, o gerúndio, futuro do presente e o particípio.

A nota pertinente à utilização dos verbos se fundamentará nas exceções: o verbo precisar no verso dois e, elidido, no verso três está no futuro do presente, numa referencia posterior ao discurso e apenas no começo do poema; o verbo cruzar e entrar na terceira pessoa do plural no presente do subjuntivo, desenhando uma hipótese coletiva, nos versos sete e doze; e, por fim, o verbo tecer, nos versos quinze e dezesseis, que deve ser lido como verbo, em sua forma nominal, apesar de suscitar uma leitura de substantivo.

A versificação flutua entre o hendecassílabo e o decassílabo, conforme o tratamento dado às colisões vocálicas, tais flutuações devem-se a catalexe, no entanto, estas ocorrências não serão tratadas neste capítulo, considerando que este particular se afasta do proposto nesta etapa, no entanto, se fará produtivo noutro ponto desse estudo.

O poema está estruturado em duas estrofes de dez e seis versos, respectivamente, são os modelos estróficos de uso mais intensivo entre os cantadores sertanejos. O apontamento relevante é a aproximação do popular com a alta cultura que se apresentará como característica importante na poética de João Cabral. Há o entrelace de duas vertentes da poesia de João Cabral neste poema, a estrutura da poesia popular, com sua comunicabilidade e o artesanato de complexidade e reflexão que exige um público mais afeito aos ditames da poesia. Alcançando, neste aspecto, as duas dicções da poesia de João Cabral, a comunicativa, que por força de suas camadas de superfície alcança as reminiscências partilhadas na cultura popular e a reflexiva, o artesanato que exige cabedal e um mínimo de afinidade com a arte poética.

Este poema é parte integrante de *A educação pela pedra*, logo, cumpre aproximar esta unidade e confrontá-la a luz da identidade que o volume que integra lhe confere. O título do livro sugere:

O título da obra é revelador de três tendências do poeta, concentradas num só sintagma: a) o veio pedagógico de sua poesia – educação – como proposta de modelos éticos/estéticos de apropriação do real; b) a ênfase no nome concreto – pedra; c) o desejo de que as “lições” do real emanem de traços oriundos das próprias coisas, e não provenientes da subjetividade: *A educação pela pedra*. (SECCHIN, 2014, p. 237)

Após este alinhamento do poema com o conteúdo geral do conjunto que participa, é possível considerar algumas hipóteses no tocante a metalinguística. A manhã como tecido: obra de tear, pano, trama, dá a ver, por contiguidade a relação de têxtil e texto e, nesta ordem, a ação que realiza o poema: fio/ teia/ tela/ toldo = poema, fio de sol/ luz = linguagem, galo/ poeta solipsista; galos/ poeta em comunidade, logo a manhã seria a poesia partilhada como única poesia possível.

Atentando para as minúcias, observando diretamente a ação é possível perceber algumas variações e mudanças. O primeiro movimento está concentrado na ação de galo a galos, como os agentes na tessitura da manhã. O segundo movimento pode ser delimitado a partir da composição da teia que progride em tela, da tela que avança para tenda e da tenda que termina em toldo; o movimento final é realizado pela manhã, constituído nas ações anteriores e que plana, ou seja, desliza

nas correntes aéreas, ao sabor dos ventos e na progressão deste movimento “se eleva por si: luz balão.”.

A beleza do poema está concentrada neste último movimento, a manhã convertida em tecido, à forma nominal do verbo tecer, no particípio, a ação em seu estado puro. O grau mais elevado da expressão está, no entanto, concentrado na relação entre “plana” e “se eleva”. Planar supõe deslizar no vento, seguir as correntes de ar, estar preso a um elemento e agir conforme as suas possibilidades, restrito, portanto; enquanto que “se elevar por si” atesta autonomia suprema, vitória sobre a gravidade.

João Cabral é o poeta do concreto, da dimensão real do objeto, “um poeta cada vez mais devoto do objeto, cada vez mais olho-de-ver, e de ver melhor que o comum, mais dentro e penetrantemente fino” (MERQUIOR, 2013, p. 113) e para melhor identificar este traço no poema torna-se necessário atentar para a relação telúrica do poema, que confronta desde a camada superficial a mais discreta, os elementos aéreos. A ave mencionada é o galo, animal de solo, que cisca em contato direto com a terra, no poema ele substitui a andorinha do adágio, um pequeno pássaro de migração, ciclos, que passa a maior parte do tempo em voo. Ainda nesta dinâmica, o verbo apanhar anotados nos versos quatro e seis estão em oposição ao verbo “lançou” elidido nos mesmos versos, enquanto apanhar é trazer para si, lançou é arremeter ao espaço, assim, novamente entra em oposição às questões entre terra e ar. A opção de o poeta anotar apanhar e a renúncia elidindo lançou.

Seguindo na oposição terra e ar, é pertinente anotar, ainda, que o despertar do dia, a manhã, é tecida de fios de sol dos gritos dos galos, que partem da terra em direção ao “céu”, palavra omitida e evitada em todo poema.

Como apontamento final, atentando para o aspecto metalinguístico do poema, para o grito, como a voz dos galos, que se concentra e materializa em diversos níveis de integração fazendo nascer a manhã. O extremo desta relação está na figuração do fiat lux, onde o galo com seu canto traz a manhã e faz a luz. O poeta/galo como demiurgo, numa paráfrase de Deus: “Que faça a luz!”.

3 - CANTAR CONTRA O CANTO: A NEGATIVIDADE COMO ENUNCIÇÃO

O capítulo anterior deixou deliberadamente as notas sobre versificação para esta unidade, tal opção está fundamentada na necessidade de aprofundar a importância que João Cabral dava ao verso como artesanato, o modo singular como ele os compunha. A execução dos versos cabralinos oscila entre os versos estruturados da métrica popular ibérica trovadoresca, executados com rimas toantes, predominantemente, e em aproximações com a prosa poética e o teatro hierático, seguindo a estruturação clássica, cujo poema “Os três mal-amados” é o exemplo que se assenta a estes aspectos, e as peças dramáticas – os autos e os poemas em voz alta – são os modelos que materializam essas realizações.

A estrutura metrificada do verso, que era uma constante na poesia do período, foi utilizada por Cabral de modo singular com a finalidade de eliminar o automatismo dos metros consagrados e das rimas consoantes que, com sonoridades repetitivas, conduziam a leitura por um itinerário esquemático, de efeitos previsíveis, em detrimento de outros estratos e da percepção mais aguda dos estados de palavra.

A manutenção do ritmo, na correspondência de rimas toantes, implica na percepção refinada do estrato fônico como elemento fundamental da “andadura” do verso. A contraposição a este procedimento se dá na aplicação da rima consoante que se impõe como esquema de padrão sonoro dominante, de acentuação pronunciada e homofonias, refletindo uma relação de correspondência com a sonoridade subordinada aos padrões clássicos recorrentes, construindo em suas repetições o automatismo evitado por João Cabral.

A ruptura no tratamento com os modelos de composição presentes se dá na conscientização da alienação da linguagem, nas rotinas da tradição e nos modelos de interiorização, que impõe à linguagem de curso conhecido e regulado a primazia do efeito sobre a fruição investigativa do poema. A proposição do desvio leva Luiz Costa Lima a afirmar em seu volume *Lira e Antilira*: “A agudeza que lhe faz assim compreender representa a chave contra a literalização da realidade. É sob esse ângulo que deve ser apreciado o sentido de insubmissão aos modelos de que parte” (LIMA, 1968, p. 247).

Augusto de Campos parece partilhar da mesma observação quanto à versificação de João Cabral, ao tratar da versificação pelos procedimentos de Cabral

ele anota o uso de metros pouco comuns e a indisciplina na fixação do ritmo, percebe ainda a utilização de medidas de uso menos intensivo e em *Poesia, antipoesia, antropofagia* registra a seguinte nota:

Essa aparente contradição cabralina, talvez seja, porém, a própria razão de ser de sua poesia. Porque, se João Cabral ainda usa o verso em seu poema, o faz não para “poetizá-lo”, mas para violentá-lo, para desmistificar, de dentro dele, os seus mitos e a sua linguagem (CAMPOS, 1976, p. 53).

Sobre as opções quanto à extensão dos metros cabe apontar a utilização dos metros de uso menos intensivo e a utilização das medidas clássicas com tonicidade em localização incomum, o que corrobora a hipótese de desmontar a leitura automática fixada pelos metros clássicos em seus recursos mais comuns e nas acentuações mais conhecidas. José Castello, no volume de 2005, *O Homem sem Alma*, anota a seguinte observação acerca da metrificação cabralina:

Cabral usa o verso de oito sílabas no estilo francês, com rimas toantes e quase inaudíveis, que lhes emprestam a máscara de versos livres. Promove assim, no terreno silencioso da técnica, uma ruptura seca e radical com a tradição. (CASTELLO, 2005, p. 154).

Há nitidamente em João Cabral a oposição crítica a alienação do verso pela poesia de cunho metafórico encantatório, além da atenção na relação com o leitor, que é estimulado a questionar e se questionar, frente à linguagem e à poesia; conforme nota de Benedito Nunes:

[...] as espécies tradicionais de verso e de estrofe, mais frequentes em João Cabral, são as menos “literárias”, e mais ligadas à tradição popular: os metros menores, encontrados nos romanceiros, e as quadras, que se aproximam mimeticamente da trova dos cantadores. Segregados, depois do romantismo, e inutilizadas quase na lírica moderna, quando a estratificação da arte rural na sociedade urbana da era industrial, essas formas de verso e de estrofe, afeiçoadas, pelo lado de sua subsistência anônima de índole folclórica, à sensibilidade mediana, adquiriram certa impessoalidade, que pode transmitir-se à dicção que as utilize (NUNES, 1975, p. 154)

Psicologia da composição, editado em 1947, aborda criticamente as questões teóricas enfrentadas, no âmbito da poesia, por João Cabral no cenário em que se encontrava inserido. O aspecto analítico-crítico de o seu fazer poético se faz presente dentro de sua materialidade, elaborada com precisão e rigor, em concomitância com a reflexão sobre as questões contemporâneas referentes à

poesia. Os automatismos produzidos pelas regulações determinadas pela tradição, nas melodias e figuras, frequentemente desenvolvidas em formas poéticas cristalizadas, se tornarão referência de contraponto na elaboração da sua poesia.

Através de três poemas longos, de cunho metalinguístico, em *Psicologia da composição*, partindo de uma composição estruturada em hipótese lógico argumentativa, o poeta apresenta um programa que destaca e opõe elementos que perpassam a expressão poética em sua gênese.

O título é uma apropriação da proposição de Edgar Allan Poe, *A filosofia da composição*, editada em 1846, onde o autor apresenta um exercício racional sobre a composição do poema *O Corvo*. Poe em seu ensaio rejeita o conceito de intuição artística e argumenta que a escrita é um processo metódico e analítico, e não espontâneo. João Cabral parte destas premissas para, através dos três poemas, cento e um anos depois, caracterizar a índole de sua poética.

Este volume se tornará fulcral para compreender os aspectos críticos e metalinguísticos que envolvem a poética de João Cabral. No entanto, é de modo transversal, num ensaio mais discreto, que pormenores desta poética serão apresentados de modo objetivo, quando ao falar de outro, Joan Miró, o pintor catalão, o poeta se deixa desvendar pelos critérios e minúcias de sua percepção crítica da obra de arte.

Editado no Brasil em 1952, na série *Os Cadernos de Cultura*, Cabral irá descrever comparar e situar, em termos teóricos e analíticos, em seu ensaio *Joan Miró²*, a motivação criadora de Miró e as questões que foram arroladas nesse momento dentro do processo de criação do pintor catalão e, que de algum modo, é perceptível como juízo de valor nos fundamentos do fazer de João Cabral.

Deste ponto cabe citar um apontamento de João Alexandre Barbosa em *A imitação da forma* sobre a relação sujeito/objeto: “aprender com o objeto é apreender algo do sujeito. A relação sujeito/objeto se torna mais complexa na medida em que os atributos de maior relevo do objeto são escrutinados pela subjetividade do poeta.” (BARBOSA, 1975, p. 105). Assim, ao analisar a gênese do processo criativo do pintor catalão, Cabral vai demarcando, de modo transversal,

² Escrito por encomenda do amigo pintor para acompanhar suas gravuras em obra publicada em Barcelona, em mil novecentos e cinquenta, pelas Editions de L'Occ e republicado no Brasil em mil novecentos e cinquenta e dois.

referências e procedimentos dominantes em sua poesia. O que *Joan Miró*, o livro, carrega em suas entrelinhas são os elementos que mobilizam a atenção de João Cabral enquanto vislumbra o nexos criador e a obra do pintor em seu processo de inquirição.

O volume inicia associando a criação da pintura, tal como a conhecemos, com as questões de perspectiva e representação da profundidade tratadas e desenvolvidas a partir do Renascimento. Partindo destas premissas, Cabral sintetiza o que conhecemos por pintura moderna: “desde os pré-renascentistas; estabelece a luta teórica entre a terceira dimensão e o estatismo; e apresenta Joan Miró, por fim, como um pintor “contra a pintura”. (CASTELLO, 1996, p. 89)”. A terceira dimensão ganha à referência de mimese da profundidade pelo avanço da utilização da perspectiva de modo sistemático como elemento fundamental na composição. A ilusão de profundidade obtida pela perspectiva altera a relação do espectador com a pintura. A convergência para determinado ponto dentro da obra, o ponto ideal, terminou por limitar e interferir na percepção das transições que se alternam na superfície de uma pintura, tal operação alijava a apreciação do dinamismo na superfície da tela enquanto reforçava o poder da noção de composição.

João Cabral, por seu turno, recusa a transcendência dos estados sublimes de palavra, do derramamento lírico, que como a ilusão da profundidade obtida com a perspectiva, esvazia o objeto à condição única de referencial. A potência metafórica não é de todo recusada, no entanto, não opera sobre a poética cabralina o seu nexos encantatório, não alcança o relevo das imagens canônicas e formas cristalizadas, exceto para produzir reflexão crítica.

O jogo que mescla a leitura de João Cabral com a operação de Joan Miró aproximando as poéticas e os procedimentos podem ser identificados, inicialmente, na relação entre perspectiva e profundidade. Miró trabalha na superfície, contra a ilusão de profundidade: a perspectiva, que predominava a partir do Renascimento. Miró buscava reestabelecer a visão dinâmica e criativa da superfície em oposição a Arte Clássica e Neoclássica, persistindo preservadas pelos românticos, com a submissão as leis da geometria e em busca de um equilíbrio final estático alcançado pela força da composição.

João Cabral, por seu turno, se opõe à busca da subjetividade, que denota a profundidade do “eu”, entendimento caro aos românticos, e do beletismo virtuoso dos parnasianos que se esgotava em seus propósitos e não promovia a reflexão crítica, fundamental para a poética de João Cabral, avessa a ornamentos e efeitos de dispersão.

A sua operação se dará pela retirada dos excessos contidos nos signos linguísticos, quando aplicados na poesia, e também da desconfiança do transbordamento de significados pela aplicação indisciplinada da metáfora. A contenção dos excessos se dará pelos “cortes”, a operação da “lâmina” cabralina, que se fará conhecida como “a poesia do menos” numa denominação precisa de Antônio Carlos Secchin. Quando o objeto poético vai sendo despojado pelo poeta dos excessos sígnicos a que foram submetidos pelos modelos formais da tradição em busca da mímese da profundidade, negligenciando a potência da palavra como a materialidade do fazer poético.

O contraponto, por excelência, ao modelo proposto pela tradição é o poema “Antiode”, de *Psicologia da Composição*, cujo subtítulo “contra a poesia dita profunda” permite perceber nitidamente o projeto que se desenha no volume. O nexo do poema concentra-se no desmonte dos conceitos “sublime” e “transcendental” como fundamentos, por associação, do fenômeno lírico. “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.” (SECCHIN, 2014, p. 69).

Nesta etapa deste estudo, cumpre esclarecer o procedimento de confronto e comparação que será realizado entre o ensaio *Joan Miró* e o poema “Antiode”; tal operação tem por finalidade estabelecer um elo entre a percepção crítica de João Cabral e a lucidez do seu projeto metapoético executado em *Psicologia da Composição* e, amalgamado por toda a sua obra, servindo material precioso na constituição de sua fortuna crítica.

A primeira parte (A) de “Antiode” é exemplar para apreender a essência da operação realizada por João Cabral no desmonte do sublime e do transcendental:

Poesia, te escrevia:

flor! Conhecendo

que és fezes. Fezes
como qualquer,

gerando cogumelos
(raros, frágeis, cogu-
melos) no úmido
calor de nossa boca.

Delicado, escrevia:
flor! (Cogumelos
serão flor? Espécie
estranha, espécie

extinta de flor, flor
não de todo flor,
mas flor, bolha
aberta no maduro)

Delicado, evitava
o estrume do poema,
seu caule, seu ovário,
suas intestinações.

Esperava as puras,
transparentes florações,

nascidas do ar, no ar,
como as brisas.

As duas estrofes iniciais da primeira parte do poema apresentam em seus elementos, unidades de organização que se convertem em referenciais da análise que o poema pretende. Poesia, flor e fezes vão, em sua condição de substantivo, concentrar a potência argumentativa para a oposição ao canto que dá título ao poema. O uso do verbo para constituir referência de tempo e ação permite estabelecer hipóteses sobre a reflexão em curso. O pretérito imperfeito aplicado no verbo escrever do primeiro verso da primeira estrofe estabelece relação direta com o verbo conhecer do segundo verso, na forma nominal gerúndio, estabelecendo relação de continuidade, a tradição.

No entanto, é na oscilação (corte) substantiva da poesia, entre flor e fezes, que o nexos do poema se assenta. Há na natureza telúrica da flor, a projeção sígnica, a aproximação com a ideia de espontâneo e natural. Lendo fezes, dentro da mesma concepção, seu campo semântico expandirá para processamento, produto, resíduo. Há na elaboração da matéria orgânica “palavra” a constituição de um objeto que, aflora da percepção do mundo para o mundo pela via da linguagem, e, como as fezes, passam por processos de elaboração, fixação e rejeição. Assim, a proposição comparativa se estabelece em contraposição e solidariedade aonde às imagens difusas conduzem para o estabelecimento de um contraste opositivo. A flor com sua origem natural e telúrica se opõem a fezes, também natural, mas de origem orgânica e animal.

Há nessa abordagem a recusa da imagem permanente, da fixação de uma significação absoluta em que a linguagem e o objeto correspondam pacificamente. A operação da linguagem se dá na compreensão de sua delimitação, no desgaste contínuo em que a diversidade de objetos do mundo é afetada pela generalização e reducionismo da linguagem. Gilles Deleuze anota, oportunamente, em *Lógica do sentido*:

Quando “nomeamos” ou “designamos” algo ou alguém, com a condição de fazê-lo com precisão e, sobretudo, com o estilo necessário, também o “denunciamos”: apagamos o nome, ou antes, fazemos surgir sob o nome à multiplicidade do denominado, desdobramos, refletimos a coisa, damos

muita coisa a ver sob a mesma palavra, assim como ver dá, em um olhar, muitas coisas a falar (DELEUZE, 1974, p. 293).

A condução desse trecho do poema, em sua força substantiva, trata do orgânico, na flor, nas fezes e na poesia e, no modo como esta flor diverge do mundo afastado da idealização romântica. A denúncia, conforme a anotação de Deleuze começa a aflorar na sugestão de cogumelo como estranha flor, o que resulta da decomposição da matéria da qual estes fungos se nutrem. Há na imagem produzida a plurissignificação que perpassa e perturba aos substantivos flor, fezes e introduz cogumelo.

A flor na interpretação lírica, canônica talvez, da poesia em sua efusão subjetiva, se faz presente em inúmeros textos críticos e, por seu turno, em contraponto, as fezes, no poema em questão têm a sua relação intensivamente explorada pelos principais comentadores da obra de João Cabral numa relação de oposição que oscila.

A imagem oriunda dessa dinâmica, no entanto, resulta incompleta, artificialmente polar, devido ao açodamento, talvez, da rotina estruturalista com seus binários opositivos. A imagem, contudo, quando recebe o complemento do cogumelo: flor rara, fungo na verdade, oriundo da decomposição, o “devir” flor, explicita a circularidade cíclica da plurissignificação que libera a linguagem para as mais diversas experimentações. Atentando para algumas evidências discretas, contidas na materialidade do trecho em questão, dois aspectos deverão ser destacados: o tom evocativo na estrutura anafórica das estrofes ímpares, com a força expressiva das exclamações e o uso prosaico dos parênteses.

O tom evocativo está sustentado no uso do pretérito imperfeito e da estrutura estrófica, da incompletude denunciada do passado a voz poética confessa o seu desvio e afirma que a delicadeza era o escudo para seguir a tradição. O sinal gráfico de parênteses adjetiva, de modo complementar e apartado, cogumelos na segunda estrofe e domina a terceira e a quarta estrofe constituindo um dentro e fora no poema. Uma questão e uma série sucessiva de repetições entre espécie e flor que se encerra na imagem da flor como “bolha aberta no maduro”. O que se encontra entre parênteses está em relação, ou seja, ao lado, questionando qualquer hipótese de profundidade.

A quinta estrofe trata das delimitações e recusas: as fezes convertidas em matéria fertilizante são evitadas, além do caule (estrutura vertical), ovário (gônada feminina) responsável por nutrir e proteger a célula germinativa e “suas intestinações” (aludindo ao sistema digestório em sua porção final) reduzindo a matéria à condição de resíduo, nesta última imagem, o que resulta deste processo não pode ser tratado exclusivamente como rejeito. A última estrofe deste trecho apresenta, ainda no pretérito imperfeito, a expectativa do inefável, do imaterial, do volátil em flagrante oposição a circunscrição telúrica que partilham fezes, flor e cogumelo.

A tangente que aproxima Miró de João Cabral neste trecho se dá pela tensão entre o moderno e o primitivo. O verbo conhecer aplicado no segundo verso da primeira estrofe traz consigo a modernidade esgotada pela questão mallarmaica. João Cabral aponta a forma tradicional em “escrevia” e a tensão crítica em “conhecendo”. Entre os poetas brasileiros, neste momento, há o esgotamento do modernismo de 22 e a tentativa da retomada do beletismo parnasiano pela geração de 45; para João Cabral, o retorno às formas fixas pela simples subordinação ao modelo clássico é inaceitável, como recusa em pensar a poesia além da relação apartada pela fruição passiva. A subordinação aos modelos da tradição implicava no reducionismo essencialista que distanciava o mundo do fazer artístico e na expressão alienada, ainda quando apresentada em formas reconhecidas, não comunicava o mundo em movimento.

Miró, tornado personagem no ensaio de João Cabral, estabelece um princípio formal e luta contra a ordem estática do quadro: a perspectiva renascentista que na consecução da inclusão de um novo elemento dinâmico, a terceira dimensão, altera a forma como a obra será fruída dali para adiante. Portanto, o que seria a renovação da fruição pela reordenação da composição torna-se a regra que compromete a autonomia do artista e do espectador. A inserção da perspectiva geométrica para a constituição da mimese da profundidade afeta a percepção da dinâmica da superfície da tela tornando regra o equilíbrio da composição, encaminhando a percepção temática em detrimento da autonomia que o observador detinha anteriormente em cada movimento na superfície da pintura.

O embate entre a superfície e a profundidade se estabelece e logo o ponto de fuga inaugura uma hierarquia espacializada, ordenando e instruindo a disposição

das linhas para determinadas áreas, fixando artista e espectador em meros correspondentes de uma lição recomendada. O equilíbrio composicional introduzido pelo Renascimento constituiu uma autoridade racional sobre o objeto; então, o efeito de profundidade alcançou a condição de regra:

A presença intelectual do objeto desenvolveu-se à custa da utilização sensorial da superfície. Porque o aperfeiçoamento na representação do objeto terminaria por passar do desejo de obter a ilusão do relevo desse mesmo objeto — já lograda, aliás, anteriormente ao Renascimento — ao desejo de obter a ilusão do ambiente em que ele se situava. Isto é: a pintura desenvolveu-se em outra dimensão. Em profundidade (o que é mais do que relevo); (MELO NETO, 1997, p. 18).

A segunda parte do poema (B) sustenta a empreitada crítica e metalinguística que estrutura o poema, no entanto, convém atentar para o que comunica estruturalmente esta parte do poema. Logo na primeira estrofe o advérbio depois, apartado sintaticamente por uma vírgula correspondendo à apóstrofe do primeiro verso do poema. Os três primeiros versos tornarão na quinta estrofe com o advérbio incorporado ao período, separados pelo último verso da primeira estrofe e pelas três estrofes que seguem devidamente grafadas entre parênteses.

Apesar da similaridade da disposição gráfica, este trecho reporta outro movimento do poema. A disposição dos verbos: escrever, conhecer, evitar e esperar conduz a descoberta “que era lícito / te chamar: flor!”. O adjetivo lícito é de origem jurídica e aponta para a descoberta de uma ordenação, uma lei que acolhe os detritos e rejeitos como revitalização desta nova ordem, seria, talvez, a revitalização pela escatologia.

B

Depois, eu descobriria
que era lícito
te chamar: flor!
(Pelas vossas iguais

circunstâncias? Vossas
gentis substâncias? Vossas
doces carnações? Pelos

virtuosos vergéis

de vossas evocações?

Pelo pudor do verso

– pudor de flor –

por seu tão delicado

pudor de flor,

que só se abre

quando a esquece o

sono do jardineiro?)

Depois eu descobriria

que era lícito

te chamar: flor!

(flor, imagem de

duas pontas, como

uma corda). Depois

eu descobriria

as duas pontas

da flor; as duas

bocas da imagem

da flor: a boca

que come o defunto

e a boca que orna

o defunto com outro

defunto, com flores,

– cristais de vômito.

O trecho entre parênteses estabelece um lapso entre o elemento invocado no primeiro verso do poema, a Poesia, e a consciência crítica da voz poética. O questionamento de fundo irônico estabelece uma linha do simbolismo, de Cruz e Souza de Violões que choram, na explícita aliteração /v/, e a substância surrealista evocada no “sono do jardineiro”. As “doces carnações” e as demais imagens postas entre os parênteses também devem ser lidas como as sequências intertextuais que conectam a matéria poética entre autores e obras. Aqui cabe a título de corroboração o apontamento de João Alexandre Barbosa em *A imitação da forma*:

O roteiro do poeta, neste caso, é coincidente com o da tradição poética a que se filia. Visando à crítica de seu repertório passado, através do qual é a sua obra que é contestada, a direção do seu discurso cobre um percurso mais longo. Na verdade, o que nestas estrofes se contém é a crítica da poesia de extração simbolista, ultrarromântica, por meio da qual a atividade do poeta estava limitada, por epigonismo, a um quadro de referências previamente aceito pela “sensibilidade”. Sem a persona de Anfion, a historicidade da poesia, coincidindo com a sua própria evolução, é abordada frontalmente (BARBOSA, 1975, p. 83).

Neste sentido, acerta em cheio Benedito Nunes, ao escrever:

Todo o sistema do lirismo moderno, articulado depois no simbolismo e sob influência dele, e que teve na poesia pura a sua mais refinada e copiosa floração — todo esse sistema, com a sua praxe de escrita, com seu repertório de atitudes prescritas ao poeta, com a sua axiologia e a sua metafísica da criação — foi visado e atingido pela dessublimação de choque praticada em “Antiode”. Na fase de crise interna da obra de João Cabral, à recusa de continuar nos limites da expressão lírica, que a “Fábula de Anfion” traduz, seguiu-se a agressão verbal de “Antiode” contra a transcendência da poesia (NUNES, 1974, p. 61).

A divagação que vai de hipótese, questionamento e reflexão parece acessar um nível psicológico dentre as escolhas e renúncias que se apresentam ao poeta. O pronome possessivo na segunda pessoa do singular está ligado às circunstâncias estabelecendo relevância como fonte da ação poética; “gentis substâncias” delimita noção de equilíbrio, educação e historicidade no trato com a matéria poética; as “doces carnações” dão conta do sensorio elevado e virtuoso – a recusa do vício, e, por fim, a soma destas realizações dá a ver um jardim destas memórias virtuosas, os florilégios, que se confirma em “vossas evocações”.

O pudor do verso está na recusa daquilo que o rigor e a decência interditam; uma regulação moral, de força censória, que se apresenta diante do mistério (inspiração?): “que só se abre / quando a esquece o / sono do jardineiro?”.

Há neste movimento o que Antônio Carlos Secchin em *uma fala só lâmina* denominará de “estratégia do impuro”:

[...] procede-se a uma desmontagem dos conceitos de “sublime” e “transcendental” a que se poderia associar o fenômeno lírico. [...] o foco discursivo vai centrar-se no próprio operador de linguagem, e não na lição de forma que o texto já consumado ensina ao criador (SECCHIN, 2014, p. 69).

Nas quatro estrofes que seguem, há o retorno da divagação com a repetição do trecho anterior, agora sem a marca apostrófica e a inserção concreta da metáfora no desvendamento da flor. Os parênteses sancionam “flor, imagem de // duas pontas, como / uma corda”, ocorre nesta ação o desvelamento da metáfora como eixo de difusão das imagens poéticas.

A flor é metaforizada como corda e se decompõe em inúmeras significações: fios de qualquer matéria filamentosa, torcidos uns sobre os outros; varal; série; espiral metálica enrolada como mecanismo de acionamento mecânico; elemento percussivo de certos instrumentos musicais, etc., haverá, no entanto, a sanção do curso do poema, que caminha para a ambivalência dos signos e mostra “as duas / bocas da imagem / da flor”.

A ação de desdobramento da imagem da flor “como uma corda” apresenta novas possibilidades, dentro de um campo semântico em que conteúdo e continente alternam ações e relações: “boca que orna / defunto com outro / defunto” em relação de circularidade – a recusa do estático – dinamismo puro. A imagem extraída de “cristais de vômito” parece conectar a pureza da pedra que reflete luz em cor eivada pela potência repugnante de “vômito”, muito próximo de um oxímoro, expondo a potência da operação dos estados de palavra.

Retomando Miró, segundo João Cabral, a trajetória da ruptura contra o modelo renascentista, fundamentado na ilusão de profundidade, se deu pelo enfrentamento da dinâmica da superfície contra o estatismo da perspectiva geométrica em sua mimese de profundidade. A prevalência deste modo composicional impõe limitações e afeta a autonomia do pintor e desta descoberta Miró empreenderá a sua ação “contra a pintura”.

O correlato na depuração da materialidade poética em João Cabral produziu a apropriação metalinguística e didática, resultando numa produção lúcida, engajada na disposição crítica, sondando e discutindo a disposição dos contemporâneos acerca da transcendência da poesia. O símile em Miró apresentado por Cabral tem a seguinte descrição:

A obra de Miró é, essencialmente, uma luta para devolver ao pintor uma liberdade de composição há muito tempo perdida. Não uma liberdade absoluta, nem uma angélica liberação de qualquer imposição de realidade ou de necessidade de um sistema para abordar a realidade. É sim, uma luta para libertar o pintor de um sistema determinado, de uma arquitetura que limita os movimentos da pintura (MELO NETO, 1997, p. 48).

Há neste trecho a exposição dos abusos da metáfora em paralelo a ilusão de profundidade e as ações consequentes que constituíram estes novos modos em ordenação, regulação, no que diz respeito a artistas e críticos, e que cristalizou hábitos e expectativas no leitor/espectador. As novas regras reeducaram artistas, críticos e público e foram assimiladas sem a necessária ação autocrítica do artista.

C

Como não invocar o
vício da poesia: o
corpo que entorpece
ao ar de versos?

(Ao ar de águas
mortas, injetando
na carne do dia
a infecção da noite).

Fome de vida? Fome
de morte, frequência
da morte, como de
algum cinema.

O dia? Árido.
Venha, então, a noite,
o sono. Venha,
por isso, a flor.

Venha, mais fácil e
portátil na memória,

o poema, flor no
colete da lembrança.

Como não invocar,
sobretudo, o exercício
do poema, sua prática,
sua lânguida horti-

cultura? Pois estações
há, do poema, como
da flor, ou como
no amor dos cães;

e mil mornos
enxertos, mil maneiras
de excitar negros
êxtases, e a morna

espera de que se
apodreça em poema,
prévia exalação
de alma defunta.

Essa etapa do poema apresenta dois movimentos assinalados pelo poeta: o “vício da poesia”, que domina as cinco estrofes iniciais, e o “exercício do poema”, nas quatro estrofes seguintes. Conforme indica João Alexandre Barbosa:

[...] nas cinco estrofes iniciais, é a relação morte-noite-sono-memória que possibilita a continuidade da poesia-flor, de outro, é a *naturalidade* do “exercício do poema”, revelada na existência de “estações do poema”, “mornos enxertos”, e “morna espera”, e excitando “negros êxtases”, que orienta a crítica de uma tradição da poesia-defunta (BARBOSA, 1975, p. 85).

Há um claro movimento em busca da autenticidade que se estabelece a todo o momento pela tensão entre o “vício da poesia” e o “exercício do poema”, do mesmo modo é evidente, principalmente pelas últimas três estrofes deste trecho, a dessacralização do fazer poético. A base de semelhante purificação é o repúdio do ornamental. A poesia “inspiratória”, evitando o “estrupe do poema” é uma falsa pureza; esse pudor a compromete com o verdadeiro vício, a rotina da inautenticidade.

Há a luta entre o vício e o autêntico, e deste transbordamento Merquior, em *A astúcia da mimese*, diz o seguinte:

O mundo “ajustado” (colete da lembrança) e o cotidiano impessoal (algum cinema) materializam o inautêntico. A poesia-bálsamo, cúmplice da angústia, serviçal da opressão, será destruída, em sua “lânguida horticultura”, pela poética decorativa. Esta resgatará “flor” do reino da “delicadeza” (MERQUIOR, 1972, p. 144).

As questões apresentadas no trecho em questão podem ser resumidas na busca da expressão original, de parte do artista, ou na diluição deste artista ao

subordinar-se, de modo passivo, aos pressupostos contemporâneos e viciados de sua arte.

[...] há uma luta que transcende o limitado alcance de uma exclusiva busca de expressão original. Há uma luta contra todo um conjunto de leis rígidas que vem estruturando a pintura posterior ao Renascimento e que está presente, sem exceção, por debaixo das fórmulas individuais mais contraditórias, exploradas por pintores de hoje (MELO NETO, 1997, p. 48).

D

Poesia, não será esse
o sentido em que
ainda te escrevo:
flor! (Te escrevo:

flor! Não uma
flor, nem aquela
flor-virtude – em
disfarçados urinóis).

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.

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.

Esse trecho concentra toda a tensão construída até então, o desarme da flor metaforizada, a crítica a metacrítica (Duchamp), a fixação do denotativo “flor” denunciando o abuso da metáfora, a prevalência da atenção em detrimento do letárgico e do onírico até mineralizar e tornar-se uma máquina, “uma jarra de flores”.

Sobre este trecho Benedito Nunes fez a seguinte nota:

Com a decomposição da metáfora, que perde o seu poder enfeitiçante, opera-se concomitantemente, em “Antiode”, a decomposição final da ideia de poesia pura, de que a flor, como forma delicada, é o emblema. Já dentro do quadro semântico anteriormente formado com os traços da morte e da desagregação, “flor” se reduzirá a “fezes”, que significa a natureza residual e impura da poesia (NUNES, 1974, p. 60-61).

A “natureza residual” está integralmente demarcada em “verso inscrito no verso” onde a percepção de profundidade é substituída pela construção multifacetada do significado em uma mesma palavra. Assim, verso é o outro lado da

folha branca e também o retorno “nas manhãs do tempo”, de outro modo, o moderno vai se construindo na retomada do primitivo.

A síntese do movimento que se articula nesse segmento pode ser descrita como o sistema do lirismo moderno, calcado na continuidade do simbolismo, concebido na “poesia pura” e refinada, que foi identificada e atingida pela dessublimação de choque executada em “Antiode” na oficina de João Cabral de Melo Neto. A proposição de sistema se faz necessária devido ao conjunto de pressupostos nos quais se vislumbra o poeta.

João Cabral propõe na terceira estrofe, uma alegoria que remete ao arcaico. Onde flor ressignifica ao se restaurar, retoma a sua essência primitiva em “as manhãs do tempo”. Novamente, neste pormenor, Miró e João Cabral tornam a se corresponder, quando o mesmo primitivo do figurativo resgatado pelo pintor torna-se a referência na retomada da superfície.

A luta contra o estático da composição equilibrada se deu em Miró, conforme João Cabral, pela inscrição da linha na superfície, recusando a mimese da profundidade, a ambiência que dissipa o objeto mimetizando a ilusão de volume. Este dinamismo conhecido e contido nas pinturas primitivas servirá de base para a inscrição da linha na superfície como dimensão perceptiva da pintura.

E

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 teológicas.

O epílogo se dá na transição de tempo e espaço com uma intensificação promovida pelo verbo escrever, no presente do indicativo, sucedida pelo advérbio agora. Este movimento, marcado de maneira evidente, reforça a atualização do conceito de Poesia pela recusa do transcendental e do sublime. Este procedimento foi nomeado por Benedito Nunes em “decomposição da metáfora” (NUNES, 1974, p. 60). A sequência conduz para outra imagem elucidativa: “palavras impossíveis de

poema”. Esta imagem reforça a afirmação de um vocabulário próprio para a Poesia, cuja flor parece representar sua evidência recorrente. Assim, João Cabral explicita os abusos da metáfora e o acordo tácito estabelecido por uma gramática do sublime que impõe ao poeta e ao poema usos e interdições.

Outro procedimento de destaque nesse segmento é a utilização das repetições, seja como elemento de retomada ou deliberada tautologia. O léxico enxuto e repetitivo demonstra a limitação imposta pelo estilo que, somado as interdições, revela as fórmulas que agem sobre as formas cristalizando abordagens e dicções.

As três últimas estrofes são exemplares para fixar a lição de João Cabral, nesse canto ao avesso. O que segue a “palavras impossíveis de poema” é a deliberação do poeta acerca da palavra “amor”, que se alinha com a sequência escatológica e se encontra de modo furtivo, oculto em flor, desde sempre, e, que só será “denunciada” como “a terceira das virtudes teológicas³”. Cabe salientar o tom expressivo que vai se intensificando com a sucessiva repetição nesse segmento, a ênfase em “Te escrevo/ cuspe, cuspe, não/ mais; tão cuspe”, ganha o efeito de saturação, de transbordamento que excede ao descritivo, estabelecendo a nítida intenção de admoestação.

O ensaio intitulado Joan Miró, em determinada passagem, inquire a possibilidade de compor de modo diferente da gramática pictórica vigente, na maneira que a disposição encontra-se determinada por referenciais acadêmicos, com força de lei e referendada pela herança do repertório Renascentista e da crítica que os sustentavam.

A escrita de João Cabral identifica o momento em que Miró se insurge contra o temperamento acríptico dos pintores daquele período ao enfrentar as normas acadêmicas predominantes na pintura de então, que, em justa medida, se espelhava na poesia de fundo romântico e suas prescrições.

Sobre este momento, que chamou de Miró contra a pintura, o poeta fez a seguinte anotação:

§ Seria possível outra forma de composição? Seria possível devolver à superfície aquele sentido antigo que seu aprofundamento numa terceira dimensão destruiu completamente? A pintura de Miró me parece responder afirmativamente a esta pergunta. Ela me parece, analisada objetivamente em seus resultados e em seu desenvolvimento, obedecer ao desejo obscuro de fazer voltar à superfície seu antigo papel: o de ser receptáculo do dinâmico. Ela me parece uma tendência para libertar o ritmo do equilíbrio que o aprisiona e que aprisiona toda a pintura criada com o Renascimento (MELO NETO, 1997, p. 48).

A proposta de buscar os ecos de João Cabral enquanto sua voz se orienta sobre a obra de Joan Miró, toma por princípio a proximidade das *personas* criativas. João Cabral transparece em *Joan Miró*, a obra, tanto como o seu programa se apresenta em *Antiode*. Apesar de tratar de representações distintas, poesia e pintura, o enfrentamento com as deliberações do pintor e do poeta se estabeleceu de modo consciente e crítico, assinalando importante marco metalinguístico para compreender a inscrição do pensamento que subjaz como dever de ofício, na obra de qualquer artista.

³ Virtudes teológicas: fé, esperança e caridade. A caridade é considerada a mais importante das virtudes por tratar-se do amor, propriamente dito. O Livro do Novo Testamento: Coríntios 13:13, apresenta-nos a seguinte citação: “Agora, pois, permanecem a fé, a esperança e o caridade, estes três, mas o maior destes é o amor”.

João Cabral realiza em seu ensaio um bem sucedido exercício crítico acerca das questões estéticas que fundamentam as realizações de Joan Miró. O núcleo das notas pode ser resumido em dois tópicos assinalados pelo poeta: compor como equilibrar *versus* compor como inventar. Analisando o impacto da aplicação e sanção da perspectiva geométrica como fundamento acadêmico da pintura moderna, Miró recusa a ilusão de profundidade que, por força da composição, estabelece um modo de contemplar viciado, subordinado ao equilíbrio da composição e vinculado ao artifício de um ponto de fuga.

A alternativa que Miró explorou para anular esta gramática estabelecida foi retomar o dinamismo encontrado nas pinturas primitivas, anular o fundo da pintura obstruindo a ilusão de profundidade e desestabilizar as formas convencionais do uso da linha, de modo que as figuras sancionadas pudessem ser fruídas sem subordinação de contiguidade, como acontece no equilíbrio composicional.

Miró enfrenta o hábito e a habilidade que, como elementos de acomodação de artista e público, tornaram-se juízo de valor para a arqueologia da pintura, onde a ideia de pintar estava em relação com descoberta e mais distante da noção de criação.

Esta etapa se encerra com uma nota do poeta acerca deste movimento; tal como João Cabral questionava a forma pela qual o objeto era representado na poesia, Miró criticava abertamente os efeitos destes abusos em artistas, críticos e público:

§ Criação, portanto, como equivalente de invenção e não de descoberta. Equivalente a uma invenção permanente. Porque o rigor dessa consciência, a única que conseguiu passar da luta contra o ponto de partida da regra, levando-a mais longe, à luta contra o resultado da regra assimilado a ponto de hábito, exerce-se tanto contra esse mesmo hábito como contra a solução ou maneira por meio da qual, um momento atrás, ele conseguiu criar à margem do costume (MELO NETO, 1997, p. 46).

4 - A LIÇÃO DA PEDRA: POR UMA LÍRICA MENOR

Mencionada algumas vezes nos capítulos anteriores, esta unidade se fundamentará em notas sobre o tratamento da metáfora na poesia de João Cabral de Melo Neto, seu peso, teor e importância e, ainda, a título de conclusão, oferecerá uma síntese reflexiva acerca do que foi tratado nas duas unidades anteriores. A literatura, em geral, e a poesia, em particular, são a constatação da natureza simbólica que sustenta a representação da realidade através da linguagem. A poesia de João Cabral de Melo Neto pode ser abordada de modo singular por alguns aspectos objetivos. No entanto, para esta etapa do estudo, cabe destacar a maneira como o poeta fez uso da metáfora no seu processo de refinar e situar a expressão poética de forma precisa e singular.

Para tanto, cabe retomar a observação situada no poema *Antiode*, tratado na unidade anterior, e a perspectiva na qual está concentrada a fixação da imagem da flor como elaboração metafórica. Considerando a ambição do lirismo moderno de, pela projeção dos estados de alma, atingir o âmago da realidade como essência pura e transcendental. Realocando a posição do poeta moderno que, orientado pela sua experiência interior, tem a sua percepção como medida do mundo e das coisas, autorreferente e subjetiva, como no ideário romântico. Este predomínio que se vincula a experiência subjetiva o coloca em posição hegemônica e superior ao trivial da ordem do mundo, torna perceptível a insuficiência da linguagem para transmitir a complexidade da ordem superior que esse poeta personifica.

Logo o conflito entre o elevado e o alcance profundo da poesia, oriunda desse espírito superior, e a insuficiência da linguagem, revelaria um abismo, uma ausência material que caberia ao poeta moderno superar com sua sensibilidade e capacidade expressiva. Portanto, caberia ao poeta moderno realizar “a passagem do psíquico ao poético, da poesia como estado emocional à poesia como estado de linguagem” (NUNES, 1974, p. 57). O poeta identificará os fragmentos de lembranças e sentimentos em tensão, que envolvidos em palavras, ficam limitados à dimensão descritiva. Restará, portanto, à intervenção das palavras em sua natureza simbólica, modular a relação entre sentimento e palavra para que não prevaleça a asserção da poesia pura como alegoria do inefável.

Em *Antiode*, a flor real, material, é posta em confronto com a flor ideal, consignada por uma operação de purificação que eleva o registro da linguagem e aparta a percepção do mundo como pertinência do real. A flor ideal atenua a pobreza e a insuficiência que constituem a expressão real, além de reforçar a impressão purificadora contida na figura idealizada. O processo que alinha a flor real à flor ideal pode ser nomeado de sublimação, e como a imagem se reporta a um mesmo objeto, o confronto se dá entre as duas projeções do mesmo objeto e na maneira como elas se conectam com a expressividade que as convoca.

Desse ponto cumpre pontuar as etapas que serão analisadas no tratamento da metáfora em *Antiode* e, por consequência, no modo como João Cabral tratou este recurso em sua poética. Partindo de um objeto do mundo: flor, o poeta faz uso de sua imagem sem, no entanto, ignorar a pregnância de sua potência simbólica; na

sequência do procedimento se atribuem propriedades que não pertencem ao objeto original. Assim, o objeto e a sua imagem vão estabelecer uma tensão relacional cambiante que extrapolará da materialidade da leitura, objetivamente, e tangenciará, por aplicação de derivação contextual, para os eixos de interpretação, alcançando um nível de relação mais apartado da materialidade textual.

O exercício em torno da metáfora proposto pela lição cabralina em *Antiode*, antes de aludir a um objeto concreto e distinto, a poesia, revela de modo transversal e consistente a própria metáfora em si. O percurso metalinguístico dá a ver aspectos do significado e do significante apresentados ora de modo explícito, ora de modo discreto, embora empenhados na construção da expressividade onde a matéria se desdobra em sua própria essência para provar as suas próprias asserções.

Benedito Nunes, tratando especificamente da metáfora em *Antiode*, chama a atenção para a derivação contextual proporcionada pela difusão entre a imagem e a sua fonte e no modo como a percepção se ajusta para enquadrar o objeto:

Na metáfora em estado puro prevalece a unidade analógica dos termos verbais ou dos objetos relacionados. Essa unidade, resultante do fenômeno de 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 os elementos metafóricos, usados ao mesmo tempo em que se lhes menciona o uso ou a categoria verbal (NUNES, 1974, p. 58).

A operação proposta por João Cabral não está baseada na difusão das duas imagens do objeto, a literal e a figurada, está para além dessas questões, alcança a proposição de metalinguagem na medida em que contesta a dinâmica do exercício poético ao explicitar o processo de metaforização a que o objeto, flor, é submetido no poema. Antônio Carlos Secchin em *Uma fala só lâmina*, chamou este procedimento de “deterioração da metáfora” (SECCHIN, 2014, p. 70). A radicalidade do exercício poético do poeta pernambucano está em “despetalar” a figuração da imagem-flor, obstruindo o processo de sublimação que a metáfora encantatória tem correntemente na poesia, até que a imagem cristalizada pelo uso abusivo da figuração flor seja segregada do seu correlato intempestivo: “fezes” e, ainda assim, não estabeleça qualquer modo de fixação denotativa. A operação metalinguística põe em par de igualdade, pelo choque, os dois termos, flor e fezes, no entanto, a força de significação, a alusão ao escatológico e a ruptura contrastiva dos termos se impõe à assimilação corrente da metáfora.

A aplicação da metáfora revela no seu mecanismo o efeito primordial da nomeação, onde o objeto e o seu nome constituem a apreensão que engloba nome e coisa. O deslocamento relacional da aplicação da metáfora desagrega a unidade entre o nome e o objeto nomeado propondo uma relação negativa de significação, como um transbordamento do significado. Contudo, a operação de João Cabral inverte esta proposição ao resgatar e manter o objeto e, principalmente, ao revelar o mecanismo de expansão da imagem, quando a significação extrapola o objeto descrito e flor não significa flor e fezes não significa fezes. O esforço metalinguístico

contém o objeto dentro da delimitação proposta pelo poeta e é a precisão do corte que controla a expansão da imagem e, mesmo com a ruptura intempestiva pelo par flor/fezes, a denotação objetiva fica limitada pela projeção maior na alegoria que a relação entre os dois nomes estabelecem é esse processo que será nomeado por Benedito Nunes de “desagregação da metáfora” (NUNES, 1974, p. 56).

Outro elemento que necessita ser tratado nesse estudo é a potência da visualidade na obra do poeta, a aproximação com a descrição e a dinâmica de abordagem do objeto. O procedimento aplicado à visualidade será de isolar alguns objetos e imagens no contexto produzido pelos poemas estudados. A crítica costuma relacionar João Cabral a alguns pintores, Miró, Mondrian, Vicente do Rego Monteiro, para citar alguns. Contudo, o exercício realizado entre as figuras e objetos observados em *Tecendo a manhã* melhor se ajusta ao movimento de enquadramentos cinematográficos, apesar de fluir em primeiro plano, como na superfície dos quadros de Miró.

As descrições partem de “um galo” passa para “muitos galos”, por “muitos outros galos” até “todos os galos”, da referência sinestésica “grito” até “gritos” tornando perceptível um movimento de saturação e simultaneidade. Os “fios de sol de seus gritos” estabelecem a delimitação de alcance e a verticalidade amplificando as marcas de superfície da imagem habitadas por muitos galos e significadas pelo predomínio da luz solar matinal. A transição de um galo a outro galo, contida entre “apanhou” e “lançou”, confere movimento à superfície da imagem, além de estabelecer sincronicidade autônoma aos elementos apresentados.

Os galos cantam e a manhã nasce; há um nexos de causalidade que impõe dinâmica à cena descrita, logo as ações narradas por imagens que sustentam reações que de modo cumulativo estabelecem uma parataxe. Os fios de sol que se projetam dos gritos dos galos preenchem a cena de imagens simultâneas aproximando a representação à mimese da fotografia e a sucessão cumulativa reportando diretamente ao cinema. Anotadas estas hipóteses cabe destacar o detalhe colhido pelo *zoom* em “teia tênue”, os movimentos sequenciados na saturação dos galos e, no segundo movimento do poema, a abordagem mais fluida da narrativa e contida com planos mais abertos e orientação vertical, como uma câmera ancorada ao solo apontando gradativamente para o alto simulando na menção “plana livre” e “se eleva por si” um movimento ascendente, como num plano-sequência na descrição dessa potência aérea.

O poema *Antiode* expressa uma contrariedade no seu subtítulo “contra a poesia dita profunda”, e situa a alegoria em eixos de negatividade como fundamento das imagens. O exercício de síntese que o poema em questão suscita será desenvolvido em torno de algumas imagens extraídas do poema para subsidiar o argumento da negatividade como nexos condutor do poema.

As imagens iniciais podem ser associadas ao campo semântico do orgânico, metabólico até a decomposição da matéria. “Fezes”, “extinta flor”, “estrupe do poema”, “intestinações”, “bolha aberta no maduro” dão o percurso entre o tanatológico e o escatológico tratando de duração e permanência e dos estados de transformação da matéria orgânica. Deste ponto a negatividade começa a se

estabelecer como domínio circundante das imagens. Retornando ao título do poema é possível verificar a força das interdições, desde “Antiode” – literalmente canto contra o canto – passando ainda no subtítulo ao recorte irônico contido em “dita profunda”.

A sobreposição das descrições negativas vai se acumulando no curso do poema, às vezes de modo explícito, e em outros momentos de modo discreto e subjetivo. “Cristais de vômito”, “vício da poesia”, “infecção da noite”, “frequentação da morte”, “colete da lembrança”, “negros êxtases”, “lânguida horticultura”, etc.. Tal acúmulo levou a hipótese explorada por José Guilherme Merquior em *A astúcia da mimese sobre a “rotina da inautenticidade”* e a ascese da poesia realizada em *Antiode*.

A base de semelhante purificação é o repúdio do ornamental. A poesia “inspiratória”, evitando “o estrume do poema” é uma falsa pureza; esse pudor a compromete com o verdadeiro vício, a rotina da inautenticidade. [...] O mundo “ajustado” (colete da lembrança), o cotidiano impessoal (qualquer cinema) materializam o inautêntico. A poesia-bálsamo, cúmplice da angústia, serviçal da opressão, será destruída em sua “lânguida horticultura”, pela poética antidecorativa. Esta resgatará “flor” do reino da “delicadeza” [...] — assim como será capaz de dignificar o “repugnante”, tratando as fezes como se fosse flor (MERQUIOR, 1972, p. 143 -144).

O reconhecimento da poesia como elaboração da linguagem traz o epílogo do poema: “é uma explosão/ posta a funcionar,/ como uma máquina,/ uma jarra de flores”; preparando para o desfecho que, eivado na negatividade, desvela e redime a poesia tangenciando a circunstância do inefável.

Poesia, te escrevo

agora: fezes, as

fezes vivas que és.

Sei que outras

palavras és, palavras

impossíveis de poema.

O resultado do constante influxo entre dois campos de significação é para a poesia a instauração do inefável; e é a letra (*grámma*), o irradiador deste elemento negativo, como diz Giorgio Agamben em *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*:

Como nome inominável de Deus, o *grámma* é a última e negativa dimensão da significação, experiência não mais de linguagem, mas da própria linguagem, ou seja, do seu ter-lugar do suprimir-se da voz. Até mesmo do inefável existe então uma “gramática”: o inefável é, aliás, simplesmente a dimensão do significado do *grámma*, da letra como último fundamento negativo do discurso humano (AGAMBEN, 2006, p. 49).

O discurso da forma trata da dimensão alcançada pela ação do poeta, o processo de tomar para si as mesmas vinte palavras e preenchê-las com o impossível da linguagem. Nesta ação subverter a palavra ao desvario do sentido, despojada de autoridade, historicidade e memória, até que não haja sequer o resquício de um único balbucio e esteja apagada qualquer marca de presença do humano. Avesso ao silêncio que permite inferir ainda alguma significação restará um mundo, em sua concretude; enfim, apartado do discurso e livre das formas manifestas de percepção. Restará, então, a inutilidade da poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ATHAYDE, Félix de. Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. As Ilusões da Modernidade. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, Augusto de. Poesia, Antipoesia, Antropofagia. São Paulo: Editora Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950 – 1960. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. A arte no horizonte do provável. 3ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 1975.

CARONE, Modesto. A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. Metáfora e Montagem. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CASTELLO, José. João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

COSTA, Ricardo Ramos. Poéticas da Visualidade em João Cabral de Melo Neto e Joan Miró: A poesia como Crítica de Arte. Jundiaí, Paco Editorial: 2014.

DELEUZE, Giles. Lógica do Sentido. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

EIKHENBAUM, Boris. et al. Teoria da Literatura: formalistas russos. – 4ª ed. – Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

FRANCHETTI, Paulo. Alguns aspectos da teoria da poesia concreta. 4ª Ed. ampl. – Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.

HOUAISS, Antônio. Seis poetas e um problema. Os Cadernos de Cultura. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1960.

LEITE, Sebastião Uchoa. Crítica Clandestina. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1986.

_____. Crítica de Ouvido. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LIMA, Luiz Costa. Lira e Antilira: Mário, Drummond e Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LOPES, Silvina Rodrigues. A anomalia poética. Lisboa: Vendaval, 2005,

MELO NETO, João Cabral. Joan Miró. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

_____. Auto do Frade. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1984.

_____. Morte e Vida Severina e outros poemas para vozes. - 34ª ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. A educação pela pedra e depois. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. Agrestes. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. Notas sobre uma possível A casa de farinha; org. Inez Cabral. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. Poesia Crítica: antologia. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982.

_____. Prosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MERQUIOR, José Guilherme. A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica. 1ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.

_____. Razão do Poema: Ensaios de Crítica e de Estética. - 3ª Ed. – São Paulo: É Realizações, 2013.

NUNES, Benedito. Poetas Modernos do Brasil 1: João Cabral de Melo Neto. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. Hermenêutica e poesia: o pensamento poético. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

REBUZZI, Solange. O idioma pedra de João Cabral. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SECCHIN, Antônio Carlos. João Cabral de Melo Neto: Uma fala só lâmina. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. João Cabral de Melo Neto: Melhores Poemas. 9ª Ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. Escritos sobre poesia & alguma ficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

SOUZA, Helton Gonçalves de. A poesia Crítica de João Cabral de Melo Neto. – São Paulo: Annablume, 1999.