

NILTON MARIO FIORIO

O VERSO EM CONSTRUÇÃO:

DE UMA VISÃO PANORÂMICA
AO VERSO DE JOÃO CABRAL



1910001204



NILTON MARIO FIORIO

NILTON MARIO FIORIO

O VERSO EM CONSTRUÇÃO :

O VERSO EM CONSTRUÇÃO :

DE UMA VISÃO PANORÂMICA

AO VERSO DE JOÃO CABRAL

Uma abordagem do Verso de João Cabral de Medeiros, sob a ótica da
Teoria da Literatura e da Teoria da Crítica Literária, com o objetivo de
analisar a construção do Verso de João Cabral de Medeiros, sob a ótica da
Teoria da Literatura e da Teoria da Crítica Literária, com o objetivo de
analisar a construção do Verso de João Cabral de Medeiros, sob a ótica da
Teoria da Literatura e da Teoria da Crítica Literária, com o objetivo de

Coordenador Geral: Dr. Carlos Araújo



6.12.2017/00

Dr. João Cabral de Medeiros

1918

NILTON MARIO FIORIO

O VERSO EM CONSTRUÇÃO :

DE UMA VISÃO PANORÂMICA AO VERSO DE JOÃO CABRAL

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto, em convênio com a Universidade Católica de Goiás, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração: Teoria Literária).

Orientador: Prof. Dr. *Carlos Daghlán*



t.1204/03

São José do Rio Preto (SP)

2003

2



NILTON MARIO FIORIO

O VERSO EM CONSTRUÇÃO:
DE UMA VISÃO PANORÂMICA
AO VERSO DE JOÃO CABRAL

F521v

Fiorio, Nilton Mario

O verso em construção: de uma visão panorâmica ao verso de João Cabral. / Nilton Mario Fiorio. - Goiânia, 2003. 299p.

Tese (Doutorado) - Universidade Católica de Goiás, Departamento de Letras, 2003.

1.Literatura brasileira - teoria. 2.Teorias do verso. 3.Literatura mundial - poesia. I. Título.

CDU 821.134.3(81)-1.0



NILTON MARIO FIORIO

**O VERSO EM CONSTRUÇÃO:
DE UMA VISÃO PANORÂMICA
AO VERSO DE JOÃO CABRAL**

COMISSÃO JULGADORA

TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

Presidente e orientador: Prof. Dr. Carlos Daghlían

2. Examinador: Prof. Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva

3. Examinador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

4. Examinador: Prof. Dr. João Alexandre Barbosa

5. Examinador: Profª. Dra. Viviana Bosi

São José do Rio Preto, 18 de setembro de 2003.



DADOS CURRICULARES

NILTON MARIO FIORIO

NASCIMENTO	25.3.1937 – Iconha (ES)
FILIAÇÃO	Zeferino Fiorio Brigida Zandominegue Fiorio
1956–1958	Graduação em Letras Neolatinas Faculdade D. Bosco de Filosofia, Ciências e Letras (São João del Rei – MG)
1959	Licenciatura Plena em Letras Neolatinas (idem)
1975–1978	Pós-graduação em Letras, nível de mestrado (Área de concentração: Literatura Brasileira) Universidade Federal de Goiás / Universidade de São Paulo
1982	Apresentação da Dissertação no nível de mestrado em Letras (Área de Literatura Brasileira) com aprovação - Título: “A metáfora rural de provérbios em língua portuguesa”
2000–2001	Pós-graduação em Letras, nível de doutorado (Área de concentração: Teoria Literária) Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, em convênio com a Universidade Católica de Goiás
1973–2003	Professor Adjunto III na Universidade Católica de Goiás, Departamento de Letras

Obras publicadas:

1. “Quem conta um conto... : a metáfora rural de provérbios em língua portuguesa” (Goiânia: UCG, 1995)
2. “A redação no vestibular: radiografia didático-pedagógica” (Goiânia: UCG, 1999)
3. “Semântica e estilística para universitários” (Goiânia: UCG, 2001)



Irene,

*you saw the beginning, solidarized in the middle, foresaw the end:
it was you who showed me the advantage,
you encouraged me in the desistance,
you were happy when I reached the end.
You, more than anyone, deserve to sit with me at the table of celebration.*

Carlos,

*your discreet support, leaving space for discovery;
your subsidy with so many fundamental or complementary sources;
above all, your generosity of heart and open hands
were indispensable in the journey and in the end of this work.
I want to share with you the result of the construction.*



*A poesia
é manancial que pode encantar, alimentar, suavizar...
Pode mais, mediante sua presença nas mãos,
levar à sondagem de tantos misteres e mistérios que a tornaram possível.
A seus artistas,
anônimos ou reconhecidos, esquecidos ou consagrados,
meu agradecimento mais incondicional.
Afinal,
é sua poesia que dá um pouco de sentido à aventura humana.*

SUMÁRIO

Resumo	9
<i>Abstract</i>	10
1 INTRODUÇÃO	11
2 O VERSO PLURAL	
as múltiplas experimentações sobre o verso	
ao longo da história,	
com destaque para os valores estéticos fundamentais	25
3 UM VERSO SINGULAR	
o aspecto construtivo do verso de João Cabral,	
em que se podem verificar	
seus princípios e concepções de composição	145
4 CONCLUSÃO	276
5 REFERÊNCIAS	286



FIORIO, N. M. *O verso em construção: de uma visão panorâmica ao verso de João Cabral*. Goiânia, 2003. 276p. Dissertação (Doutorado em Teoria Literária) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, em convênio com a Universidade Católica de Goiás.

RESUMO

A tese visa a mostrar que o verso tem uma trajetória especial em sua constituição e na manifestação da poesia. Além de documentar as múltiplas variantes por que o verso passou e o transformaram, decorrentes das diversas influências-limites que se homologaram em cada poeta, a visão diacrônica demonstra que na base de qualquer verso subsiste a marca que torna a poesia 'poiésis': criação que se projeta e se ergue pela articulação de seu arcabouço, a construção. Para esquadrihar o caráter construtivo do verso, o ponto-de-partida foi o poeta que o levou ao refinamento essencial: João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Mas, para tanto, foi necessário cotejá-lo com os preceitos hauridos de metapoemas, críticas e documentos do passado e do presente, a fim de mostrar como conseguiu contradizer suas limitações ideológico-práticas e como procurou extremar os valores daqueles que se empenharam no verso construído. Por conseguinte, duas partes acabaram por se erigir como imprescindíveis: a primeira, de abrangência generalizada, faz uma caminhada por aqueles poetas e críticos que se notabilizaram marcantes, embora alguns possam ter ficado de fora, ao dar lugar a outros pouco ou nunca citados; a segunda, de alcance específico, busca enxergar na obra cabralina tanto como seu verso se transformou, quanto ressumou em si mesmo o que se poderia imaginar como a mais refinada aspiração do verso construído.

Palavras-chave: construção, poesia, poema, poeta, transformação, verso.



FIORIO, N. M. *Verse in construction: from a panoramic view to the verse of João Cabral*. Goiânia, 2003. 276p. Dissertação (Doutorado em Teoria Literária) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, em convênio com a Universidade Católica de Goiás.

ABSTRACT

The thesis aims to show that verse has a special path in its constitution and in poetic manifestation. Besides documenting the multiple variants through which verse passes and by which it is transformed, which result from the different limit-influences which are ratified in each poet, the diachronic view shows that behind any line there is that feature which turns poetry into 'poiésis': a creation which is projected and built by the articulation of its framework, the construction. In order to scan the constructive character of verse, the point of departure was the poet who brought it to an essential fine art: João Cabral de Melo Neto (1920-1999). But, in order to do so, it was necessary to confront him with precepts drawn from meta-poems, criticism and documents from past and present, in order to show how he managed to overcome his ideological and practical limitations and how he tried to extol the values of those who worked on constructed verse. Consequently, two parts stand out as indispensable: the first, of a more general nature, surveys noteworthy poets and critics, although some may have been left out when place was given to others, rarely if ever cited; the second, of a more specific nature tries to see in Cabral's work both how his verse changed and how it summarizes in itself what could be considered the most refined aspiration of constructed verse.

Keywords: construction, poem, poet, poetry, transformation, verse.



INTRODUÇÃO

Há em qualquer poema – materialização convencional da poesia entendida como arte por palavras – uma série notável de recursos, desde a mínima expressividade sonora até à conjugação complexa de poucos ou muitos expedientes, suficientes para dizer o texto poético. Entre esses, sobressaem alguns constantes porque universalmente fundamentais, de que se destaca de forma toda especial o *verso*.¹ Monossilábico ou extenso, cantante ou insonoro, eloqüente ou discreto, branco ou rimado, disciplinado ou conscientemente informal, nunca foi possível eludi-lo na composição do poema, quando se retrospectiva sua trajetória através das humanidades e, ao se esquadrinhar o cerne de todas elas, quando a humanidade se prospecta.

¹ Qualquer vocábulo, locução ou texto destacados por itálico, ao longo da explanação, são de minha autoria, menos aqueles que *a priori* se devem imputar ao original.



Se para os gregos havia uma palavra específica para os versos diversos – *épe* (ἔπη), versos épicos; *méle* (μέλη), versos líricos; *eleguéia* (ἐλεγεία), versos elegíacos – , para os romanos e idiomas derivados do latim, em vez da variada especialização, prevaleceu apenas o generalizante *verso*, aplicável a qualquer unidade rítmica, independente da fisionomia particular de cada um. Em suma, o verso, assumido como cadeia organizada numa linha de palavras, será avocado conceptualmente como o material constante dessa caminhada.

Análogo ao procedimento do texto em prosa, houve quem asseverasse, com simplismo aliado ao didatismo, que o verso está para a frase, alicerçado na convicção de que a estrofe está para o período e mesmo para o parágrafo. Assim, o verso poderia ser enquadrado como frase sujeita ao estatuto poético, em que o ritmo aliado à sonoridade, a cadência registrada pelo compasso, a harmonia conquistada pela disposição das partes composicionais concorressem para sua performance. Todavia, examinando-o com mais rigor, pela história que explica sua gênese e consolidação² aliadas aos predicados citados, cada verso, diferente da frase em prosa, reveste-se de características muito especiais.

² Etimologicamente ligado ao participio passado (*versus*, *a*, *um*) do verbo *verto* (*vertere*, no infinitivo), tem uma polissemia progressiva: voltado; virado; posto em fuga; derrubado; destruído; transformado; mudado; que tem inclinação para... De seu significado original, *voltar*, *retornar*, brotou o substantivo *versus* (quarta declinação), a fim de indicar o retorno do arado quando chega ao fim do sulco. Posteriormente, passou a significar o *sulco no solo operado pelo arado* e por analogia *linha*, *fileira*, *ordem dos remos na embarcação*, *renque de árvores* (*in versum distulit*



O “engenho e arte” para tecê-lo com requinte, conquanto restrinja o número de artistas, compensatoriamente aprofunda sua qualidade. Nesse mister, sobressai o poeta naquilo que lhe é essencial, a saber, a capacidade de inventar realidades e instrumentos para expressá-las. Sócrates reserva-lhe nome singular, quando afirma com persuasão (Platão, 1988: p.110): “Nem todos os homens têm capacidade para impor nomes, mas apenas o fazedor de nomes, e esse, ao que tudo indica, é o *legislador, de todos os artistas o mais raro*.” E, para que não paire qualquer dúvida, traça com precisão o papel desse *poietés* (ποιητής), cujo protótipo de seu ofício é Homero e os outros poetas, que foram buscar a sabedoria para os nomes não nos homens nem na própria fantasia, mas seguiram os imperativos de sua origem divina e da natureza: “o nosso legislador deverá saber *formar com os sons e as sílabas o nome apropriado para cada objeto, compondo todos os nomes e aplicando-os com os olhos sempre fixos no que é o nome em si*, caso queira ser tido na conta de verdadeiro criador de nomes.” (id.: p.111)

Quando se aponta a exigüidade numérica dos artistas da palavra, “de todos os artistas o mais raro”, nunca faltou quem visse no fato uma crise. Escudados em estatística, estaríamos autorizados a falar de crise da poesia

ulmos), e por catacrese *linha da escrita, VERSO*. Daí se depreende o sentido de verso no poema: como linha aberta no solo, é a composição de palavras organizadas em seqüência no papel, limitada por um silêncio inicial e uma pausa final, preparando-se para retornar - como o arado - ao verso seguinte.



em todas as literaturas, em todas as épocas. Murilo Araújo, em *A necessidade da poesia* (1956), por exemplo, diz textualmente que “o público se afasta pouco a pouco de poemas e poetas”. Com uma ressalva: o fenômeno não é moderno nem atual. Afonso Félix de Sousa (1976: p.6), sintonizado na mesma frequência, no primeiro terceto do soneto III, vai afirmando:

Já não vibram as músicas ingênuas
na planície escutadas. *A poesia*
difícil se tornou e vive em sombras.

Quem assim se angustia está subordinado a um fazer poético deslumbrado com céu azul, com um poente a arder em brasas ou encantado com as sublimidades temáticas. Mas tudo não passa de um equívoco. Ele (Araújo, 1956) adverte que uma poesia supostamente carente é aquela que se submete ao estatuto de tentar tecê-la por criptogramas sonâmbulos, “mais estéreis do que os solilóquios simbolistas”. Alfredo Bosi (2000: p.17) intertextualiza a quem assim imagina: o que deve prevalecer é a superação da poesia do enlevo pela da *lírica pura, forte, diferenciada, resistente*. Só assim será possível traduzir em palavras as tensões do sentido e do não-sentido do cotidiano. E arremata textualmente: “Onde há perplexidade, há esperança, um fio de esperança, de recomeço.”



A Terra, pela mesma razão de viver atormentada e em conflitos, precisa de poesia, mediante a palavra que nasce do coração fraterno e ressoa calorosa de humanidade, de compreensão pela existência, sua beleza e sua angústia. Há os que – sem algemas – apontam qualquer fazer poético como caminho para a poesia. “É preferível para a alma humana fazer maus versos a não fazer nenhum”, aconselhava Mário Quintana, em *A poesia é necessária*. Vê no esforço de construir poemas uma atitude de auto-superação, cujo efeito benéfico é o refinamento do estilo que acaba por curar as doenças da alma. Essa confissão, de tanto em tanto podemos encontrá-la na prosa e, especialmente, na metapoesia de diversos artistas. Mais vizinhos, o diálogo e a reflexão com companheiros que cultuam a palavra sempre revelaram a mesma saúde do espírito e da inteligência.

Assim pensando, nunca faltaram e jamais faltarão os poetas éditos e inéditos: aqueles, ainda que em quantidade escassa, sempre se farão ouvir como profetas ritmados de enigmas. Entre as muitas minorias do Planeta, a dos poetas tem muito o que mostrar e, por isso mesmo, com motivos bastantes de manter viva sua missão pela emanção do mais recôndito que percorre fibras anímicas e fisiológicas, para, gota a gota, se ressumar pelos dedos da mão que registram o produto final, mesmo que sem o eco da posteridade: “Para um artista cioso de seu ofício, tanto o aplauso como a



pedra na vidraça têm o mesmo sentido... A obra é sua recompensa.” (Ivo, 1983: p.8)

Independente de qualquer restrição, o que me animou na presente empreitada foi encarar o desafio do verso poético em construção, sem que me intimasse qualquer prioridade que não fosse tão-somente a sondagem da estética, do estatuto, da axiologia básica das diversas experiências, da estrutura e constituição acima de tudo, que se podem encontrar na trajetória poética, relegando a segundo plano aspectos já bastante desdobrados por tantos estudiosos, como a métrica e seus metros, a sonoridade e seus múltiplos expedientes, a estética reduzida a cânones e dogmas de escolas. Fortaleceu-me, sobremaneira, a autonomia que Northrop Frye estimula (1957: p.25), em *Introdução polêmica*: “genuína Poética é reconhecer a existência de uma crítica sem sentido e livrar-se dela”. É o caminho para a heurística ou a criação de uma ciência própria por liberdade de pensar, afinal “livre pensar é só pensar”, sem qualquer sujeição a apreciações (julgamentos de gosto), eivadas de esporadicidade, sentimentações e preconceitos.

Congruente a tal princípio, abriu-se-me a perspectiva de uma experiência pessoal, dando vez e voz às experiências acessíveis que pude verificar na caminhada. Sem qualquer tipo de prejuízo, foram bem-vindas todas elas, ainda que de todas usufruir seria utopia. Por acertada presunção,



a poesia oferece muitos portos de abordagem, mas um só de partida, o texto. De modo todo particular, o porto e ponto de partida indiscutível é a produção dos poetas. Ninguém mais credenciado do que eles para consubstanciar os parâmetros da poesia. O testemunho de Borges (2000: p.11), em *O enigma da poesia*, é bom respaldo para depositar nossa confiança prioritária nos competentes construtores da poesia. Conta que ao folhear livros de estética ficava desconfiado do que afirmavam, como se fossem “obras de astrônomos que nunca contemplavam as estrelas”. Tanto é verdade, que um tema de medicina ou física, por ter sido exposto em verso, não torna seu autor um poeta. Por isso mesmo, como assevera Aristóteles em sua *Arte poética* (cap. I, p.239), nada poeticamente identifica Homero e Empédocles, a não ser a presença do verso. Os poetas escrevem poemas não por obrigação ou como se estivessem se desincumbindo de uma tarefa. Pelo contrário, o enfrentam com paixão e prazer. Por conseguinte, qualquer poema com o selo da imortalidade, anônimo ou nomeado, célebre ou ignorado, citado na íntegra ou fracionado, conforme cada situação ou necessidade, estará se prestando à finalidade que a relação entre mim e as colunas do trabalho o exigirem, com uma condição básica: nele se procurará prioritariamente o estatuto poético que o metapoema esconde (e revela) pelas artimanhas do seu construtor.



Em segundo momento, serão relevantes as fontes de críticos que, afortunadamente, foram também poetas. Sem que se pretenda desmerecer os demais, esses pelo menos nos legaram o corpo-a-corpo do soerguimento poético, mergulharam fundo em seus experimentos, traçaram precisas lições de poesia e, acima de tudo, nos transmitem confiança porque “perderam seu tempo” na contemplação das estrelas.

Depois, ratificando as reflexões de poetas e dos ensinamentos filtrados em seus metapoemas, as obras de críticos dos últimos tempos, notadamente do século XX. Constituem suas pesquisas um arredondamento e uma organização metódica das diversas categorias que percorrem a fortuna poética de todos os tempos.

Finalmente, de forma bastante generalizada, foram aproveitadas entrevistas, depoimentos, testemunhos, pareceres, análises... Deles pude desfrutar para alguma menção no primeiro capítulo; no entanto, foi no segundo que toda essa bibliografia serviu de suporte opulento e sólido para respaldar conceitos, pontos-de-vista, argumentações e demonstrações da construção do verso em João Cabral, ao par de, em segundo plano, utilizá-los para documentar as poucas, mas evidentes, transformações em seu versejar.

Muitas dessas referências, principalmente no segundo capítulo, são freqüentes nos trabalhos de críticos. Repetir mais uma vez depoimentos e



informações pode soar sem o impacto de uma revelação. Entretanto, pela própria finalidade da pesquisa, são fontes imprescindíveis e sempre serão em virtude de seu valor documental.

Existem vários obstáculos a superar para chegar ao desfecho de uma tese. Particularmente, tenho de destacar dois desafios assíduos na pesquisa necessária à presente elaboração.

O primeiro é insinuante e pervade silencioso qualquer leitor ou crítico de obra poética, lembrado entre outros por Lauro Escorel (1973: p.8). O leitor de poesia pode ser contaminado por seu temperamento, estado de espírito e mesmo pelas circunstâncias, capazes de condicioná-lo a recriar cada poema conforme sua subjetividade. Dessa ninguém consegue livrar-se. O que se recomenda é grande acuidade e exatidão para “ver” (ou tentar...) cada poema dentro dos limites e sob as luzes em que o poeta o criou. Repetindo Valéry, o texto poético se aproxima de uma partitura musical: por sua polivalência, sujeita-se a diversas leituras e interpretações, sempre legítimas, desde que estejam no âmbito do original e se respeite a estrutura da composição. O crítico citado (id.) chama a atenção para o fato de a experiência humana original do poeta ser em si mesma intransferível. E sugere um comportamento crítico dos mais exigentes: “O significado poético não estará nem no texto da obra nem no espírito do leitor, seja ele o próprio autor, *mas no ponto de intersecção que a leitura estabelece entre a*



consciência e a linguagem.” Isso vale qualitativamente para o menor encadeamento rítmico – o verso –, instrumento e finalidade desta investigação, tomado de foma isolada ou articulado a outros que o precedem e sucedem, a fim de lhe dar a suficiente consistência.

O segundo desafio é imposto do exterior, coagindo o candidato que objetiva desbravar senda pioneira. O ineditismo temático ou de abordagem conquistado nem sempre é visível, a que se pode acrescer o fato de a pretendida originalidade não passar de pretensa. A relativização é indispensável para visualizá-la. Se poesia é captar um desvão do universo de forma toda especial, tese há de ser um ponto-de-vista singular que pretenda abordar o poetizável-poetizado. É o que me norteou: ao espírito insatisfeito e curioso se oferecia uma brecha, em mútua combinação sincrônica e diacrônica, com destaque para esta. Sem qualquer veleidade de me assenhorear completa e exaustivamente do tema, empreitada à primeira vista insuperável, ative-me aos aspectos que selecionara (referidos acima), autorizando-os pelo reforço que me traziam especialmente os poetas que perfizeram a trajetória da poesia. Ratifico que não houve qualquer preconceito, ao selecionar permanente e variado interlocutor para o diálogo plausível que levasse à otimização do texto crítico. Prevaleceu a oportunidade, a sintonia e a qualidade, acima de tudo, de cada fonte



consultada e citada, pinçada do acervo das mais de cem obras lidas, várias relidas, algumas (básicas) bem mais do que relidas.

O primeiro desafio, quando superado, deve levar a valores universais, objetivos e imparciais, acendrados pela visão crítica, de tal maneira que sejam o material indispensável na superação do segundo obstáculo. O que subjaz na fortuna dos poetas, dos críticos e dos poetas-críticos penso ser suficiente para mostrar que o verso – o mais imediato e visível dos elementos do poema – sofreu ao longo dos tempos contínuas e reiteradas transformações, condicionando equivalentes estéticas ou sendo até certo ponto por elas condicionado. A hipótese que se pretende fundamentar em tese é que a metamorfose do verso na trajetória da experiência poética é engendrada por uma série de razões e arrazoados. Há os de cunho cultural, aqueles oriundos das múltiplas personalidades dos artistas, outros vivenciados no transcurso da história e outros ainda frutos de ideologias variáveis, suficientes, entretanto, para explicar posturas filosóficas, comportamentais, sobretudo estéticas, porque mais interessam ao objeto desta pesquisa. As mutações inesgotáveis (quando se leva em conta o que ainda resta por fazer) na construção do verso, embora sensibilizem as variadas expectativas dos construtores e depois aquelas dos que desfrutam o produto acabado, mais adquirem sentido pelo apanhado das causas sintéticas acima citadas. Em outras palavras, a construção do verso,



exigência básica no edifício do poema, tem sua atuação presa a um leque de motivações, com a preponderância de uma ou outra na composição da personalidade do poeta, de tal maneira que o nível concreto do poema tem sua importância avalizada pela imanência e axiologia do que o germinou. Em suma, o verso, mais do que resultado artificial, gratuito ou fruto do capricho, está estreitamente vinculado a sistemas predominantes ou a seu conjunto, responsáveis pelo quadro de referência do poematizador.³

Ainda que a premeditação de uma diferenciada exploração temática que justifique a tese não estivesse bem evidente, bastaria a metodologia posta a serviço da elaboração para claramente mostrá-la. O tratamento para percorrer o fio-condutor da explanação previu um capítulo de abrangência universal e outro de âmbito limitado. O primeiro prepara o caminho para o segundo. Enquanto aquele se expande na panorâmica do verso, como foi conduzido e estruturado através da diacronia poética, evidenciando as experimentações e experiências operadas em sua esfera para mostrar suas características demarcadoras e marcantes, este se restringiu a um espaço temporal breve e a uma obra relativamente abundante – vida e fortuna poética de João Cabral de Melo Neto –, em que se analisam os traços

³ Na falta de melhores opções, valho-me do G. Genette para criar por analogia à sua nomenclatura, utilizada em narrativa, uma terminologia adequada à poética: “poematizador” e “poematário” equivalem a narrador e narratário. Assim, evita-se confundir o primeiro com autor e mesmo com eu-lírico, este nem sempre aplicável a qualquer poeta, como se verá ao longo da explanação; o segundo com o simples leitor.



fortes e mais notáveis de seu estatuto poético. O primeiro capítulo foi elaborado de tal maneira que desembocasse naturalmente no segundo, mediante o liame daquele valor mais presente na construção poética cabralina e por ele mais prezado. Se o capítulo que abre passeia com a necessária vigilância sobre os predicados mais insistentes postos a serviço do verso, como que justificando coesamente uma abordagem toda especial do que o sucede, o que encerra se concentra num verso que ostenta uma praxe toda particular de construção, por que seu poeta simultaneamente se destaca como ilha em sua estese, coalizado ao arquipélago social de que fazia parte. Engendra e edifica uma produção poética *sui generis* no plano aparente, mas de missão socializadora no plano substancial, a tal ponto que não se permite dicotomizá-la, pois seu nível de manifestação repercute na postura disciplinada, para esta em troca despontar ineludível na socialização do verso. Régis Bonvicino (*Folha Ilustrada*, 6. caderno, 11/10/99, p.8) chega a afirmar que “talvez a morte de João Cabral represente a morte simbólica da poesia como ato político de resistência”.

Muito já se escreveu sobre o nosso poeta, sua fortuna crítica é das mais ricas (quase dois mil títulos, de acordo com o levantamento realizado por Zilda Mamede até 1982). Acrescentar mais este estudo poderia parecer desperdício ou repisar velhos temas. Entretanto, descobrir uma ainda inexplorada entre as múltiplas veredas batidas representa maior audácia do



que desbravar campo intocado. Se sua obra tão coerente, tão contrária ao misterioso, tão consciente na busca dos valores estéticos deixa tão pouco espaço para quem pretenda analisá-la, o desafio cresce e mais valoriza o novo empreendimento crítico; se em sua construção sobressai vigor e rigor, com olhos sempre atentos a tirar o véu de familiaridade das coisas, seu proceder provoca e motiva semelhante proceder no leitor que se dispõe a mergulhar em sua obra, por atitude igualmente continente, com o olhar também atento para perceber o material investigado além do véu habitual. Descontando-se o que já foi referido, este esforço à sombra de sua força poderá ajudar a preservar o seu legado e impedir, com determinação, que a morte simbólica da poesia se efetive. Para arrematar a ousadia, vale a pena acatar a insinuação de João Alexandre Barbosa (Tenório, 1996: p.11): “*é sempre possível, se a correção e o rigor forem respeitados, acrescentar algo de novo e valioso à sua leitura.*”

Enfim, faço-me a proposta que impele o aforismo de Robert Frost, citado por Wheelock (1963: p.88), quando prepunha quase uma apoteose para os poetas: “It begins in delight and ends in wisdom.” Se não chegar à *sabedoria*, que pelo menos me contente com o *prazer* de haver concretizado não um sonho, mas um preito mesclado a dívida com quem deu tanto sentido à poesia e tanto sentido deu aos que podem dela desfrutar.



1.O VERSO PLURAL

Poeta:

criador oculto de um astro no aplaudido.

(Juan Ramón Jiménez)

Quantos segredos indevassáveis para a mente humana permanecem além do que a mente humana possa imaginar. Um simples sabor do café, como defini-lo? E cada cor do espectro solar, cada aroma estimulante, cada estado de neutralidade, como a indiferença desejada, mas jamais conquistada, cada emoção suscitada pelo impacto da aproximação e da repulsa, como entranhá-los, antes que mal sejam enunciados ou antes que sejam mal-enunciados? O desdém, o rancor, a compaixão, o afeto, a paixão,



o amor ultrapassam a capacidade de o ser humano entrevê-los e se mantêm na insondabilidade.

Particularmente, *o que é a poesia?*

embora indefinível, é identificável

Muito já foi gasto na busca de uma definição, melhor ainda, de uma imprecisa conceituação do que seja a poesia. É consenso geral a dificuldade que oferece sua perscrutação, cuja imanência indevassável e imponderabilidade – ‘insustentável leveza de ser’ – mantém a aura de mistério indispensável aos que peregrinam em seu encalço. Assim, para bem da própria poesia, seu encanto continua perene, de que todos podem desfrutar *ad infinitum*. A ignorância conceitual levou o poeta e crítico italiano a afirmar: “Creio e professo que seja indefinível” (Ungaretti, 1994: p.187). Tal depoimento, entretanto, não o afasta de sua busca. Pelo contrário, pois “nos aparece em verdade mais humana, mas numa vibração que parece superar a força do homem e que não pode jamais ser conquistada nem pela tradição nem pelo estudo.” (id.) Afinal, se constitui um erro cotidiano pensar que ignoramos qualquer realidade por nossa incapacidade de defini-la, basta que saibamos de sua epifania e miríades de subepifanias ao longo da humanidade. E da mesma forma persistirá, porque se reservam a cada ser humano perspicácias, divergências, infiltrações na



essência, momentos de efusão poética... “Quid est ergo tempus?”⁴, indaga Santo Agostinho (1990: XI, p.14). Para desvendar a quem pudesse dele esperar uma solução, o bispo de Hipona esclarece: “Si nemo ex me quaerat, scio; si quarenti explicare velim, nescio.”⁵ A mesma segurança diante da insegurança de expressar cabalmente um conceito sobre poesia levou Guilherme de Almeida a confirmá-lo, negando-o, em seu metapoema *Definição de poesia* (1993: p.96). Pela alegoria com a rainha das flores (seria a *poesia* a arte das artes?), arruma uma estratégia para nos comunicar o incommunicável, em que dialeticamente se evidencia a dualidade poema x poesia:

Aí está a rosa,

aí está o vaso,

aí está a água,

aí está o caule,

aí está a folhagem,

aí está o espinho,

aí está a cor,

aí está o perfume,

aí está o ar,

⁴ “Que é pois o tempo?”

⁵ “Se ninguém me pergunta, eu sei; mas, se quiser explicar a quem pergunta, já não sei.”



aí está a luz,

aí está o orvalho,

aí está a mão

(até a mão que colheu).

Mas onde está a terra?

Poesia não é a rosa.

Com sinceridade, expõe a própria incompetência, que é a de qualquer um que pretenda vê-la por dentro: epidérmica ou relativamente superficial, atinge-o de imediato o sensorial da poesia: o vaso que a contém, a água que a sacia, o caule que a segura, a folhagem que a ornamenta, o espinho que a defende, a cor que atíça a cobiça, o perfume por que é cobiçada, a luz para que converge, o orvalho de que se umedece... Aparece até a mão (ou o segador de versos) para colhê-la (flor / poema). E, na tentativa de chegar à essencialidade, oferece o gancho simulado pela pergunta:

mas onde está a terra?

e acaba por dar uma resposta pelo avesso, com o máximo de extensão e o mínimo de compreensão:

Poesia não é a rosa.

Parafraseando-os, poderíamos analogamente perguntar: “Que é, pois, a poesia?” E, nas pegadas de suas metaexplicações, teríamos de



humildemente contestar: se ninguém nos pergunta, nós sabemos o que é a poesia; se nos perguntam o que é, então já não sabemos.

Sabemos, isso sim, que ela está presente na interrogação do olhar primitivo, na perplexidade pasmada perante o enigma, no transbordamento lírico do que sobra ante o objeto por que se apaixona, mais do que tudo, transparece na expressão da criança e na ingenuidade casta do ser natural. “A linguagem primitiva foi com certeza figurada”, assim se expressa J. J. Rousseau, em *Essai sur l'origine des langues* (apud Lefebvre, 1980: p.34), época tão remota para pensarmos nos sussurros, nas carícias, lágrimas e angústias como manifestações de um idioma que procurasse reencontrar desesperadamente a poesia. “No es paradoja afirmar que el poeta – como los niños, los primitivos y, en suma, como todos los hombres cuando dan rienda suelta a su tendencia más profunda y natural” (Paz, 1998) é um criador original do original: evoca, ressuscita e recria algo que se entrevê nos tempos do caos à espera de harmonia e no fundo de cada ser humano. Sem qualquer hipérbole subjacente, podemos garantir que o poeta é quem enxerga o mundo pelos olhos da infância. Arredio a revestir o óbvio por roupas óbvias, em que expressão e realidade se justapõem, o imaginário que o alimenta identifica-se com aquele que povoa as cabecinhas fantasiosas das miniaturas encantadoras que recriam intuitivamente um universo fantástico e o falam por códigos anticonvencionais. Enquanto



pureza total, redimensionam cada objeto e cada componente com a maior naturalidade, transformando-os em entidades absolutamente além do primeiro grau. E poeta é exatamente aquele que escapa do convencional e se identifica com todas as anti-obviedades de um mundo vasto, pois, conforme Drummond, uma das faces do poema poligonado é a janela por onde se alcança a dimensão das coisas pelo vasto coração do artista.

A impossibilidade de denotar a realidade ou a insaciável procura do inédito que permeia o humano de forma inelutável afloraram no discurso que nomeia o trivial de forma que escapa à trivialidade. São tantos exemplos constantes em todos os falares da humanidade. Na fala cotidiana da gente brasileira, podem ser entrevistados sem rebuscamentos. Um pássaro delicado que suga o néctar das flores poderia singelamente ser chamado de “suga-néctar”. Soaria prosaico. O homem maravilhado e sereno a um tempo em contato numa distância comedida desse alado quase insustentável teve uma opção superior, vendo-o pela transparência da imagem poética: beija-flor. O conjunto de metáfora, metonímia e sinédoque produz algo quase etéreo. Se o compararmos ao do castelhano (picaflor) ou como é nomeado em Portugal (chupa-flor), é que se percebe quanto o *beija-flor* se situa acima pela arquitetura mínima de sua poesia, pela elegância, com um toque de classe. Não se trata de bicar ou chupar a flor, rasteiro em sua denotação, mas beija, cujo contato quase deixa atravessar entre o bico e a



flor a lâmina do invisível. Situação parecida se passa com um “louva-a-deus”: não a exatidão frustrante de um aparente real que divisamos de pernas anteriores unidas, com função raptorial, mas vislumbrado além, a partir de sua simulada postura em prece, reverente ao Criador. Projeta-se a candura do ser humano mesclada a lirismo e religiosidade sentimental, que o explicita por transbordamento de imagens que “sossobram” em seu imaginário. E como denominar algo entre o confeito e o petisco, à base de clara de ovo e açúcar? A depuração de imagens sucessivas levou o povo a chamá-lo apropriadamente de “suspiro”, em conotação surpreendente pela metonímia do volátil comungado ao desejável que nos conduzem ao enlevo gustativo. “Sonho” vai pela mesma linha. A imaginação que desperta ultrapassa e muito o sabor trivial. Se uma flor exala à noite um perfume penetrante, poderia simplesmente ser lembrada como “flor cheirosa noturna”. O intuito de elevá-la à categoria de uma princesa a passear seu aroma por bosques e jardins, à luz de estrelas e luar, convergiu poeticamente para denominá-la por sua fluidez e feminilidade como “dama-da-noite”. Outra pode ser “madressilva”, a mãe da mata. E os vocábulos-palavras se sucedem indefinidamente, para delas desentranhar o poético e dar-lhe visibilidade, que Sebastião Alba (Antologia, 1999: p.101) desfilava fartamente em *No meu país*:

dardejando do sol e da caca dos gaios



só há estâncias

(de veraneio) na poesia.

Em paralelas, corre e transcorre Manuel de Barros quando poematiza *Desejar ser* (1996: p.47): sintetiza a pureza de menino em sua busca do poético por método amalgamado ao genuíno que a matéria-prima dos versos oferece, pois seus primeiros momentos os carrega num andor; sua voz ressoa como os mananciais; seu anelo é refluir para a gênese dos dias, até “chegar ao criancamento das palavras (...) antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos”, com a intenção determinada de “abrir um descortínio para o arcano.”

A lucidez para se enxergar o poético – o poeta é capaz de ver pela primeira vez o que, de fato, ninguém vê – velado sob tantas coberturas de realidades à espera de revelações é talento potencial generalizado, mas que brilha singularmente em pontos indisciplinados do universo, sob a lupa arguta de leitores privilegiados. São os que a desmodularam, porque

“A poesia encontra-se em todas as coisas – na terra e no mar, no lago e na margem do rio. Encontra-se também na cidade – não o neguemos – é evidente para mim, aqui, enquanto estou sentado, há poesia nesta mesa, neste papel, neste tinteiro; há poesia no barulho dos carros nas ruas, em cada movimento diminuto, comum, ridículo, de um operário, que do outro lado da rua está pintando a tabuleta de



um açougue. Meu senso íntimo predomina de tal maneira sobre meus cinco sentidos que vejo coisas nesta vida – acredito-o – de modo diferente de outros homens.” (Pessoa, 1976: p.20)

A alfabetização poética – enxergar divergentemente o banal – está ao alcance da humanidade, pois “a poesia não pode nem deve ser um luxo para alguns iniciados: é o pão cotidiano de todos, uma aventura simples e grandiosa do espírito” (Mendes, 1994: *O discípulo de Emaús*), mas relativamente poucos podem se dar o privilégio de soletrá-la com sabedoria. A volúpia da *individualidade* dos objetos (Valéry, 1999: *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, p.142) constitui-se de ondas e imagens, prontas a ser antenadas por certas pessoas – lucíferos no estágio inicial –, providas de uma magia que as faz desvelar, sob trevas ou impermeabilidades, as luzes na pletora explosível. No caso de a conotação registrar o encantamento pronto a se revelar em todas as coisas, ela vai além ao construir os sintagmas responsáveis pelas relações poéticas que se conquistam mediante as pontes do invisível. Ele pode se fazer texto, pois a que mais visa a poesia, senão “cumprir, nas palavras, o milagre de um mundo ressuscitado em sua pureza originária e esplendoroso de felicidade”? (Ungaretti, 1994: p.194) Mais dedicado à prosa, Borges revela por testemunho despretensioso que o fato-eixo de sua vida foi a existência das palavras, com que pôde contar para tecê-las em poesia. (2000, p.106)



Está em cada criativo a virtualidade poética, da palavra às palavras, da ilha ao arquipélago, da morfologia à sintaxe, da univocidade à plurivocidade, que se manifesta em dado momento, sempre mais arguta quanto menos pretensiosa, sempre mais abissal quanto mais simples. Quando o poeta Pablo Neruda lhe pergunta: – Mário, como são as redes?, extraíndo de si e de seu meio toda uma experiência penosa e úmida, na faina cotidiana de capturar o peixe de sua sobrevivência, o carteiro melancolicamente mal sussurra ao pedido do poeta: – Tristes. (O carteiro e o poeta, 1995)

Nesse ponto, estabelece-se o alicerce da confluência palavra-ritmo: a simbiose indivisível significante-significado de *tristes* articula-se a uma cadeia de elipses que a existência pode revelar, mas que explicitamente se resume a tão-somente esse termo. O esbanjamento perdulário de tais omissões, tão óbvias, faria do texto uma prosa declarativa. O discurso poético, em vez disso, restringiu-se apenas a uma ilha tão solitária quanto a amarga experiência do pescador, algo perdido na praia com o instrumento de pesca frustrado entre as mãos.



esboça-se o verso

Ainda que embrionário, é o bastante complemento superior que compensa a deficiência das línguas, segundo a palavra de Mallarmé (*Oeuvres complètes*, p.364-365) em *Variations sur un sujet*, apud Lefebvre (1980: p.34). Houvesse um só idioma, as palavras se revelariam por uma expressão única, o que acarretaria a inutilidade do verso, uma vez que lhe faltaria a função compensatória, a um tempo discursiva e emblemática. Entretanto, as línguas por serem imperfeitas e complementarem-se reciprocamente justificam a existência do verso para suprir suas limitações. Em conclusão de Lefebvre (id.), o verso é bem a nostalgia dessas linguagens – não é a linguagem original – miticamente enfeixadas na linguagem original.

Aqui, vale a título de comentário entre parênteses a presunção que depois se fortaleceu em teoria, para finalmente ser cristalizada como verdade dos críticos e dos poetas: o discurso poético antecedeu ao prosaico. Muito bem o assinalam estudiosos da poética, que Croce (1967: p.23) relembra de passagem: a poesia é a “língua materna do gênero humano” e “os poetas surgiram no mundo antes dos prosadores”. Com precedência notável, porém, houve longa caminhada para se chegar ao desvendamento de como teria originado a linguagem, melhor ainda, a primeira palavra. Todas as teorias aventadas para elucidá-la (explosão interjetiva à guisa de



catarse, mero plágio dos sons e ruídos da natureza, acordo entre os humanos que imaginaram um código de comunicação, até produto mais profundo, haurido da concepção lógica que teria feito brotar um sistema lingüístico) foram insuficientes. Houve necessidade, por conseguinte, do recurso a uma explicação que só a poesia continha. A síntese pode ser achada em Vico, quando vê “no interior da poesia a origem das línguas”, de acordo com Croce (id.: p.24). A primeira palavra não foi evidentemente um vocábulo, mas uma expressão humana em relação com a natureza, ao tirar de si a primeira expressão de poesia, conforme aponteí acima.

A propósito, Schiller (1963: p.57-58) ressalva que essa relação deve levar em conta o fato de a natureza ser o objeto inspirador, capaz de levar ao sentimento e ao mesmo tempo caracterizado pela ingenuidade, que contrasta com a arte e a supera. Se a contemplação de qualquer artefato, embora em nível de excelência, arrefece, pelo fato de o sabermos artificial, o que une o ser humano à natureza não é a qualidade do contemplado, mas o fato mesmo de ser natureza. Ainda mais, o que amamos é uma idéia que os objetos naturais contêm. O poeta alemão alinha cinco idéias possíveis: amamos nos objetos a serena vida criadora, o silencioso auto-operar, a existência conforme leis próprias, a necessidade de cada pessoa, a unidade eterna consigo mesmo. E sintetiza segundo o devir da existência: os objetos “são o que nós fomos; são o que devemos voltar a ser.” (id.: p.58)



O contacto com a natureza gerou no ser humano a necessidade de criar a expressão das coisas, como se viu acima, cuja pressuposto não foi a razão, ainda que por ela possa retornar à natureza, mas uma identificação apriorística das aspirações de seu íntimo com o circunstante. Quem logrou escapar mais ou menos ileso das amarras racionalizadoras, que pretenderam roubar-lhe a primitiva inocência, pôde perscrutar o universo por imagens tanto mais consistentes quanto menos identificadas com a suposta objetividade detectada por especulações racionalistas.

No retrato que me faço

– traço a traço –

às vezes me pinto nuvem,

às vezes me pinto árvore...

(Quintana, 1985: *O auto-retrato*)

Em *La vita è bella* (1997), quando o imaginário da gincana vivida pelo garoto se superpõe com fina ironia à crua tragédia vivenciada pelo pai e passa a ser mais verdadeiro do que a própria tragédia, o olhar infantil, se filtra o circunferente por uma figuração hiperbólica da realidade, fantástica e recriadora simultaneamente, de que a experiência social se encarregará de tirar o encanto, que lhe restará, no final de tudo?

Um desenho de criança...



corrigido por um louco!

(Quintana, id.)

É ela – a visão da criança – o permanente caleidoscópio do poeta, pois “um poeta é só isto: um certo modo de ver.” (Otto Lara Resende, em *Vista cansada*) Quando falece, com ele desaparece uma visão toda peculiar, projeção daquela bem especial da criança, como já assinalei, pois só a criança “tem olhos atentos e limpos para o espetáculo do mundo” (id.). E se ver é condição essencial para o conhecer (como ensinava Teillard de Chardin, em *O fenômeno humano*), sob certos aspectos poeta e filósofo comungam em suas missões, porém com nítidas fronteiras. A. Machado em *Poética* (Ramoneda, 1996: p.169) é lapidar: “El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión. Sirve, no obstante, a la poesía, señalándole el imperativo de su esencialidad.” Etapa a etapa, os dois percorrem em sua experiência investigativa e reflexiva uma estrada, ao longo de que vão deparando com fenômenos que se filtram em sabedoria, embora grandes zonas obscuras circundem o halo de suas visões. “O patente – uma pequena ilha de presente manifesto – está rodeado por um oceano de latência” (Marías, 1971: p.11), onde se ocultam lapsos de memória, o recôndito, o futuro, o imaginável, o além. Ainda que por caminhos e procedimentos distintos, a verdade que tencionam revelar parece a mesma. Se para o



mesmo Julián Marías (id.: p.13) “filosofar é não poder dormir”, para os poetas o comportamento da busca poética se identifica com o estado de vigília. *Pasado en claro* é o momento de insônia indispensável ao poeta: *relumbran las palabras en la sombra* (Paz, 1990: p.10). As duas vocações incansáveis, quando se trata do tempo, labutam por estatutos diferenciados: apesar de enveredarem pela rota que conduz à essência, a poesia particularmente é “a palavra essencial no tempo” (A. Machado), ao passo que a filosofia, em virtude do pensamento lógico, constitui uma atividade destemporalizadora. As idéias do poeta se vinculam ao tempo, ainda que simulem superar os parâmetros da cronologia, já as reflexões do filósofo são ácronas ou puramente lógicas. Sob tal aspecto, quanto mais distantes ambas as visões – a do poeta e do filósofo –, mais chances de surgirem poetas e filósofos. Esse abismo entre ambos não invalida suas ambições de pontífices, aqueles ao *repensar o imaginário*, estes ao *poetizar a especulação*.

No âmbito dessa atmosfera, surge a aventura do homem-poeta, que jamais perderá sua linguagem. Lotman, partindo da trajetória da poesia, analisada sob o classicismo como a linguagem dos deuses e com os românticos por ser a linguagem do coração, destaca que o “realismo muda o conteúdo desta metáfora, mas conserva-lhe o caráter: a arte é a linguagem da vida; graças a ela, o real fala de si próprio.” (Lotman, 1978: cap. VI,



p.174) Tudo se reanima e adquire vida pela poesia, porta-voz das realidades mudas que se mudam e transmudam. Muitos evocadores da poesia enfatizam esse seu poder de mostrar a vida subjacente ao nada, porém poucos o fizeram com tanta ênfase quanto Maiakovski (citado em Lotman, id.), quando, em negativo, nos descobre que sem poesia

a rua torce-se, muda –

nada tem para gritar, nada para dizer.

Murilo Mendes intertextualiza: “O poema obscuro dorme na pedra” (1994: *A criação e o criador*) e a poesia que o consubstancia é aguardada a cada momento no limiar do universo, totalmente disponível porque sem preconceito ou ideologia:

sei que procuraste o bem e o mal.

Sei que procuraste o infinito no finito.

(id.: *Paternidade*)

O construtor de versos – o poeta – assumirá simultaneamente o papel de pai desvelado, aplicando-lhe a relação que se entrevê na alegoria da parábola evangélica, para conciliar substancialmente consciência e imaginário (id.):

Vem, filha pródiga,

encontrarás em mim o pai que não tiveste,



encontrarás em mim, *fundidas para sempre,*
a loucura e a lucidez.

Nessa magia de vitalizar o inanimado, a palavra de gratuito mas desafiante manancial sempre foi a seiva para operar o encanto da vida. O homem-poeta, ainda que pouco visível, dela se muniu para ser o arauto mediante uma linguagem perpetuamente renovável, só que, posterior e gradativamente, tenha sido obrigado a aceitar sua adequação mais degradada para atender às corriqueiras expressões do cotidiano ou menos degradada nas mãos do literato. Referenciando pela prosa, celebra em dado momento a revelação divina por arcanos e mitos (a linguagem dos deuses); em outro, enfatiza o sensível, quando se presta à exteriorização da carga emotiva de cada pessoa (a linguagem do coração); em outro ainda, seu discurso linear almeja garantir a defesa de ideologias (a linguagem da razão). O propósito do prosador, diversamente daquele do poeta, aspira não à expressão discursiva pelo recurso ao signo de feição heurística, mas ao signo programado. A. Machado delega a *Juan Mairena*, poeta e filósofo por ele imaginado, sua visão particular do mundo e de seus conceitos estéticos. Cito pequeno episódio (Ramoneda, 1996: p.181), que ilustra alegoricamente a distinção que permeia o discurso em prosa – rebuscado, erudito, retórico, racionalizador – e o do poeta – criativo, espontâneo, econômico, plural em



suas significâncias –, respectivamente evidentes nas duas sentenças escritas no quadro-negro:

— Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: “Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa”.

El alumno escribe lo que se le dicta.

— Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético.

El alumno, después de meditar, escribe: “Lo que pasa en la calle”.

Mairena:

— No está mal.

O parecer final (“no está mal”) é uma litotes dosada para esclarecer que o caminho da poesia está sempre em processo. O passo inicial se dá com a conquista do discurso desprendido, revestido com a renúncia a veleidades retóricas (“Lo que pasa en la calle”), para depois se descobrir em pureza até alcançar a imanência aninhada no mais profundo da essência substantiva.

Em consonância a Lotman (1978: cap. VI, p.182), reato e reafirmo o tema acima: a prosa só pôde surgir, quando embasada sobre um sistema poético determinado, com a preocupação e a tarefa de negá-lo. A expressão pela prosa, enquanto símbolo e signo, não é palavra, assim como não é palavra a epifania do sentimento, pois só a expressão poética é verdadeiramente palavra. Habitualmente, referimo-nos a termos



vocabulares, só que estes podemos definir ou estipular, como resultado artificial de um acordo. São eles (os termos ou vocábulos) o contrário das palavras, que “não são o resultado de nenhuma convenção mas preexistem a toda situação loqüente” (Marías, 1971: p.11). As palavras falam por si mesmas, abrindo-se e derramando seu significado. Não se codificam em “palavra-quisto”, hermética ou dicionarizável, mas fluem e refluem profeticamente no pólo oposto dessa dicotomia: sempre se oferecendo a quem delas necessite, com múltiplos significados, como o rosto, que sempre se revela novo a cada novo olhar. A palavra, assim entendida, foi há quase dois milênios revelada pelo *verbum*: ao irradiar no pórtico do Evangelho de São João (Bíblia, 1980) duas semias fundamentais, a preponderante no plano de expressão (a pré-existência se simboliza na pré-narrativa) e a preponderante no plano de conteúdo (a pré-existência resplende nos três versos de fundamentação teológica), torna-se um dos estatutos mais sintéticos da consistência da palavra poética e similarmente traduz seu propósito substancial.

A palavra a cavalgar no dorso da imagem transcende ao prosaico e se instaura como expressividade da poesia. Se o pensamento dissertado depende absolutamente de uma organização sucessiva de lexemas amarrados a imprescindíveis elementos de coesão, a poesia é a possibilidade de explicitar “a revelação harmoniosa do pensamento



humano”, conforme a lucidez de João Penha (Cesário Verde, 1999: *Introdução*). Quando Maurois se preocupava com a carência de poetas, aproveitou para quase entre parênteses estabelecer sua tarefa fundamental: homens capazes de retomar contato, *por um melhor emprego das palavras*, com os dados elementares dos problemas em que tropeçam (1990: p. 50-51). A tudo isso, arrematando de forma otimista o papel de ambas, estabelece Coleridge enfaticamente que “a prosa é as palavras dispostas na melhor ordem; a poesia, as *melhores palavras* dispostas na *melhor ordem*”. Paulatinamente, nota-se que a organização dos elementos que devem transpirar poesia carece de normas para mais e para menos, a saber, a poesia se distingue da prosa exatamente por escapulir das obrigações desta e por ter de sujeitar-se a outras que a última transgride. (Valéry, 1999: *Acerca do ‘Cemitério Marinho’*, p.164)

corporifica-se o verso

A configuração da poesia se mostra, por uma epifania variadíssima, em todas as artes, segundo e seguindo as coerções e desbordamentos que a vastidão dos materiais específicos, respectivamente, limita e extravasa. Na restrição da poesia pela palavra, configura-se a composição pelo encadeamento de lexemas e formas presas que excedem a camisa-de-força dos códigos impostos por tratadistas ao longo dos tempos. Atento a tal



estrada, muito difícil estabelecer-se um único sistema ou uma só tendência das fronteiras do texto artístico. Impossível estabelecer-se uma regularidade: é perene a competição entre a convergência e a divergência, a norma e sua transgressão, o esperado e o inesperado, a automatização e a desautomização da estrutura do texto poético. O conflito entre essas tendências reproduz-se em nova criação artística, de tal maneira que a existência do embate purificador é imprescindível à própria existência do fazer poético corporificado em sucessão versificada. “É por essa razão que a vitória de uma tendência sobre outra não significa a supressão do conflito, mas a sua transferência para um outro plano”, adverte-nos Lotman (1978: cap. VI, p.175). Cabe à tendência superada perder seu dinamismo artístico, conservando-se no esquecimento.

Se, de acordo com Tomaševskij (1959), “a forma natural do discurso humano organizado é a prosa”, a forma do discurso em verso submete-se a uma organização bem mais complexa do que a prosa, porque passa a ser estruturado sob uma engenharia formal (por isso mesmo disciplinada), a saber, a organização do discurso prosaico é verificável como fato primário e a organização do discurso poético como fato secundário. Se se pode, então, falar de um antagonismo prosa (entendida como discurso ordinário) x poesia (aceita como discurso ritmicamente organizado), tal fato, mantendo-se a mesma ordem, acaba por ser paralelo à oposição entre não arte x arte.



Como a prosa (não arte) se estabelece como discurso não plenamente regularizado, a poesia, por oposição, começa a ser notado, em força da antítese, como plenamente regularizado. Com outras palavras, pode-se garantir que o verso artístico é um material expressivo em que se percebe uma coerção bem mais sensível do que aquela presente na organização prosaica, o que acarretará dois níveis de manifestação do plano de conteúdo, ainda que pareçam comunicar apenas um invariante, em ambas as versões. Na realidade, ainda que o plano de conteúdo nos pareça imutável, não o é em virtude de o plano de expressão revestir o temático com permissiva (a prosa) ou intensa coerção (o verso).

O verso por sua natureza imanente de sustentação do poético se percebe mediante uma série de condições que tanto a obra poética do mundo das artes quanto o produto crítico de sua leitura têm detectado ao longo do tempo. Em suma, sem descer às cobranças técnicas que os estatutos da poética compediarão mediante tratadistas pré e pós-renascentistas, o verso mantém sua estrutura e condição da poesia explicitada pelos recursos da métrica, da cadência, do compasso, da rima, bases da constituição da massa sonora e principalmente do andamento rítmico, norteando sua estrutura e construção pela homeostase da



horizontalidade somada à verticalidade, respectivamente por sua viga melódica e coluna harmônica⁶ em conjugação.

Sem descer a pormenores consagrados e bem defendidos pelas poéticas do mundo ocidental, vale aqui o empenho de dialogar com os poetas e críticos da arte pela palavra, a fim de que os comentários hauridos por meio dessas fontes possam delinear o fazer poético pela expressividade do verso, assumido desde já como “a âncora da poesia”. Com sua gama de semas, o verso como âncora é (ou deve ser) suficientemente capaz de sustentar a invisibilidade da poesia indisfarçável, submersa na profundidade marítima, que E. Dickinson (*I heard a fly buzz when I died*) soube alegorizar pela atmosfera do espaço superior mesclado à daquele *cemitério marinho*:

I heard a fly buzz when I died –

The stillness in the room

was like the stillness in the air

between the heavens of storm.⁷

⁶ O conceito de harmonia na construção do poema não pode ser confundido com aquele largamente utilizado na música polifônica. A harmonia em música constitui-se da coluna sonora mediante acordes. Na poética, entretanto, a harmonia normalmente não é assim assumida, a não ser em raras construções, onde se poderia ver o resultado de sonoridades verticais. Harmonia em poema tem seus acordes horizontais concordantes, por que se percebe a justaposição agradável dos sons e uma surpreendente eufonia, produzindo uma sinuosidade com proporção, ordem e simetria.

⁷ Ao morrer escutei zumbir de mosca. / Era o silêncio do aposento / idêntico ao silêncio que há nos ares / nos intervalos da tormenta. (trad. de Paulo Vizioli)



De outra forma, abordar o alcance abissal da poesia (inacessível a qualquer veleidade animal, embora racional) se limitará a tanger com frustração as fimbrias de sua roupagem, melhor dizendo, se contentará em investigar os detalhes que a âncora do verso pode nos ostentar, sem a preocupação lógica de sua gradação e importância, mas restrita às características concretas que fazem do verso o instrumento imprescindível para que se capte, ainda que fugazmente, o mistério da poesia agarrado ao fundo misterioso de cada mar.

verso e não-verso

Neste momento, situada no espaço do discurso construído com as prerrogativas do discurso conscientemente organizado, vale a pena levantar uma dúvida pertinente ao verso que se explicita: verso livre ou não? Alicerçados na concepção de que o verso é um discurso organizado e ordenado segundo princípios assumidos por quem o constrói com o propósito de chegar à divulgação da poesia, muitos chegaram à conclusão de que o verso é um discurso não-livre. Chesterton (apud Lotman, 1978: cap. VI, p.183) radicaliza, quando afirma que a própria noção de verso livre é uma antinomia lógica; para melhor se expressar, compara o verso livre ao amor livre, chegando à conclusão de que se trata de uma contradição em termos ("free verse is like free love: it is a contradiction in terms"). Em



termos precisos: se é livre, não é verso; se é verso, não é livre. Entretanto, a bem da conceituação lógica, aquilo a que modernamente se chamou “verso livre” se refere a qualquer verso que rompa com os cânones tradicionais da métrica e do ritmo sob medida. Ao construir o verso livre, não passou pela cabeça dos poetas genuínos defender o antiverso. O termo “livre” não pode ser confundido com “libertino”. Liberdade, bem distante de libertinagem, contém um conceito que limita, por que se entende a opção que não gere desigualdade ou atente contra a ética. O verso livre, em outras palavras, não deixa de ser um *verso contido*, antagônico ao verso desregrado. Coerentemente, o verso libertino ou desregrado não pode ser objeto da ciência do verso, pelo fato mesmo de não se diferenciar em nada do discurso prosaico. Assim, o que Lotman defende com ênfase ao aliar-se a M. Yanakiev (Lotman, 1978: p.183-184) tem de ser entendido com senso crítico: “a ciência do verso deve-se ocupar do ‘verso não livre’ mesmo o mais nulo, na medida em que pode assim ser descoberta a ‘organização material do verso, mesmo de uma maneira desajeitada, mas sensível’ ”.

o verso se edifica, equilibrado sobre o ritmo

A engenharia, por isso mesmo visível, do verso poemático (regrado sob medida ou não, como observamos acima) tem limites impostos por uma série de recursos sonoros, cadenciais e rítmicos. Os poetas, dos primeiros



aos contemporâneos, já os experimentaram em variadíssimas performances e, o cremos piamente, os do futuro muito terão por inovar; 'poesia', afinal, por força de seu étimo, não nos deixa desviar de seu princípio e função fundamentais: imaginação e recriação, menos na camada profunda e prioritariamente na ostensiva.

Se há uma condição básica do verso, essa é a do movimento constante que evoca a pulsação vital da poesia subjacente e sua manifestação mediante métrica, andamento, cadência e compasso, que se podem sintetizar numa só palavra: ritmo, sumariamente conceituável como recorrência a intervalos regulares de dados fônicos fortes e fracos. Pode haver poema sem grandes preocupações sonoras, como rima, melodia e harmonia, mas é impossível um poema sem ritmo. Por variantes suaves e agressivas, lerdas e céleres, agudas e rombas, claras e opacas, é ele que alinhava, costura e exhibe as modulações e tonalidades do discurso poético. Os elementos que atingem a audição ficam em segundo plano, porque "o aspecto rítmico-métrico do verso é considerado como a sua marca mais importante." (Lotman, 1978: p.265)

Constantemente, ao se falar de ritmo, cruzamos sua conceituação com a de movimento, assumindo-os como articulados. Impossível, então, falar-se de ritmo sem cadência, nem de movimento poético sem ritmia.



Esclarecedor, para se entender de forma empírica sua interdependência, o diálogo entre Neruda e Mario Ruoppolo (*O carteiro e o poeta*, 1995):

Mario:

— Estranho como me senti enquanto estava falando: o ritmo das palavras, ia de um lado para outro.

Neruda:

— Como o mar?

Mario:

— Exatamente. Como o mar.

Neruda:

— *Esse é o ritmo.*

A conquista de um ritmo poético, distintamente da música, não depende de um ouvido absoluto, mas de uma conjugação equilibrada entre a movimentação interior e sua concordante expressividade. Inicialmente, se se toma por parâmetro a conquista da música harmônica, os acordes eram dissonâncias. Houve uma persistente elaboração para eliminar as arestas e arredondar a massa sonora. Dessa forma, no dizer de Carpeaux (1999: p.301-302), “a história da música consiste na conquista, na eliminação fisiológica das dissonâncias”. Analogamente, a conquista do ritmo poético é fruto de longo e penoso labor, para desbastar gradativamente as primitivas



experimentações e coroar o esforço pela conquista do equilíbrio. Norteando-se por várias vias que a ele se endereçam, exceto o talento auditivo, foram muitas as experiências de alternâncias rítmicas que se verificaram através dos tempos. Dessarte, pode-se falar de ritmos em amplo leque laboratorial e empírico que comungam sob o ritmo básico de toda a poética: aqueles estiveram marcados pelos componentes dos sistemas, como paisagem, cronologia, personagens, agendas, valores, praxes..., este pela estrutura que faz do ritmo, na ausência de qualquer outro ingrediente, o indispensável da poesia. A lógica do poeta não cabe nos limites de uma disciplina matemática, nem se circunstancia pelas fronteiras de um teorema; pelo contrário, segundo Ronald de Carvalho, “a lógica do artista é um problema cujos dados mudam a cada instante, e cuja solução varia de momento a momento”. (Bandeira, [1964]: p.141) Nietzsche nos serve por alegoria bastante precisa a constituição genuína de quem evolui através da vida mediante sua construção poética: “dançamos acorrentados” (id.). Por esse oxímoro, a movimentação rítmica irresistível encontra o empecilho da gravidade que nos fixa ao solo escravizador. O obstáculo da materialidade pesada não consegue impedir a ascensão pensada, porque o poeta extrai do excitante espetáculo que o mundo encena a substância de sua criação. Longe de copiar o óbvio, a obra poética escapa das amarras sensoriais para transformar a natureza em evoluções que podem escalar níveis



incontroláveis. E o próprio Ronald de Carvalho arremata: “O artista é um transfigurador. Recebe a energia da vida e, em troca, lhe dá a forma.” (id.)

Se se admite o poeta como o transfigurador do sentimento (Croce, 1967), sua visibilidade de construtor do sentimento contido pelo imaginário só é perceptível pelo plano formal que manifesta o plano de conteúdo. Surge dessa empreitada artística o compulsório do verso. A tarefa do poeta consiste pôr em ordem as palavras para, como já se disse, conquistar a linha rítmica de sua poesia. Essa disciplina organizadora que transforma as palavras aleatórias em palavras sob medida encontra o obstáculo do mundo que lhe prescreve as leis da desordem prosaica (Carpeaux, 1999: p.275). Ao não subordinar-se a tais normas, o mundo um tanto acomodado responderá pela impotência: o poema é inacessível. Todavia, o poeta persistirá em sua faina cotidiana de explorar a essência das coisas, com os parâmetros que ele mesmo se traçou.

intervalo: autonomia da arte poética

A diversidade de vias que levam à poesia, embora o ritmo fundamental mencionado caracterize a poesia universal, justifica a hipótese de modulações rítmicas inumeráveis assentadas no ritmo imprescindível da substância de qualquer verso. Por isso, cada poeta – com sua proposta inimitável – que permaneceu documentado é aquele que soube manter sua



individualidade. Seu verso é sua marca registrada. Se em determinada época, houve centenas de poematizadores, ficaram no registro da história apenas aqueles poucos que empreenderam uma obra estritamente pessoal.

A história da literatura costuma agrupar poetas sob épocas e movimentos com marcas mais ou menos uniformes. Essa simplificação pode ser didática, mas está longe demais da arte que cada um criou por um universo de imagens, sem se fixar na possível imagem imaginada do artista circunstante. Nesse sentido, a palavra de Rubén Darío faz escola contra as departamentalizações acadêmicas: “No hay escuelas; hay poetas” (Ramoneda, 1996: p.28). Avançando mais, não há poetas, mas marcos da poesia esparramados ao longo da trajetória da humanidade, em consonância com Sérgio Milliet: “Não há grandes autores, mas grandes textos.” O gosto da maçã (alegoria do bispo Berkeley), por não estar nem na própria maçã – a maçã não pode ter gosto por si mesma – nem na boca de quem come, só se prova pelo *contato* entre ambas (apud Borges, 2000: p.12), como a poesia: sua presença imponderável localiza-se além do objeto e do sujeito. O fato de um poema ter sido escrito por um grande poeta ou nem tanto interessa mais aos historiadores da literatura. “Melhor seria, talvez, que os poetas fossem anônimos” (id.: *O enigma da poesia*). O labor-lavor subjacente em cada poesia que se ergueu monumento memorável é compreender e encontrar a beleza sob todas as coisas, é se incomodar



sempre com os enigmas fundamentais da existência, porque (Ramoneda, 1996: p.28) “la poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte”. De tal forma de proceder na construção de sua arte verbal, o verso tornou-se e torna-se o revelador rítmico para penetrar no desconhecido da história e no ignorado da profecia:

Às vezes me pinto coisas
de que nem há mais lembrança...
Ou coisas que não existem
mas que um dia existirão...

(Quintana, 1985: *O auto-retrato*)

Um quê de frustração perpassa a mente de poetas explícitos e inéditos, pois a poesia possível é quase infinitamente suposta, mais ainda quando seu acervo se acresça do imaginável. Aquela visão muito particular do mundo (ou de um retalho) raríssimas vezes transbordou, para desvirginar a candidez da folha. Em *Poema anônimo* (Colares, 1997), o fruto por metapoesia passa a ser a alegação do vazio, por inconcretizável, mas que realiza sua missão ao mostrar a comunhão do poeta, que já não sabe quem é, com o verso que ele também desconhece (“fundiram-se todos os limites”):

O poema que não fiz



traduz meu mundo

está implícito...

único

em meu verso.

Resta um dilema: preservar as reservas de paixão, omitindo-se ao poema, ou realizar uma das funções da poesia, a catártica, além das prioridades que a arte cobra? Alfonsina Storni, em *Súplica*, confessa:

¡ Que está la tarde ya sobre mi vida

y esta pasión ardiente y desmedida

la he perdido, Señor, haciendo versos!...

(Barroso, 1991: p.168)

retornando ao ritmo imprescindível

A poesia, aquela imensa que restou nos arcanos e aquela outra – embora escassa – que chegou às janelas da alma, proclamada no silêncio ou acima dos telhados, há de valer-se da modulação rítmica como marca inconfundível de cada verso e de seu minucioso arquiteto. Tantos valores a intermediar o desvelamento do que perturba o íntimo do ser humano podem ser ressaltados e quase tantos podem faltar, menos o ritmo, “alma da

expressão poética e, portanto, a própria expressão poética” (Croce, 1967), ao ecoar a ritmação da natureza e o palpitar do universo.

O imprescindível da poesia é o ritmo. Imprescindível, mais do que tudo, para distingui-la da prosa, na simplicidade categórica do crítico americano, ao enfatizar o fundamento indispensável: “The matter of rhythm, incidentally, has sometimes been claimed as the *determining factor in distinguishing what is poetry from what is prose.*” (Wheelock, 1963) Para defendê-lo na construção do poema ou mantê-lo a qualquer custo, muitas exigências e desafios surgem na estrada que leva ao poema. Ora, é a operação de cortar o excessivo; depois, o cerceamento ao que soa impostado, em atitude de autocensura permanente; em outro momento, o que enganosamente deslumbra pela aparência, mas não passa de enfeite; mais ainda, o risco de cair nas amarras do desenvolvimento lógico requer vigilância – afinal, o poema não é fruto de expressão matemática nem teorema. Sem chegar a tanto, Aristóteles acreditava numa especulação sobre a poesia, mediante o caminho do intelecto; entretanto, adverte Frye (1957), em *Introdução polêmica*, “não é a própria poesia, ou a experiência dela, mas a Poética” que resulta desse esforço racional. Se o pensamento é a inteligência em exercício, a imaginação que intermedeia poeta-poesia é a inteligência em ascensão, conforme uma reflexão de Victor Hugo. Embora algumas palavras consubstanciem os poemas (a experiência vital, a intuição



divina, o discernimento como bússola, o espírito de criança, a sanidade física, a inibição frágil e o transbordamento das carências, a carne curtida ao sol, uma brisa doce nas faces), o fazedor de poemas, segundo Walt Whitman, é o Respondedor, porta-voz das materializações poetizáveis, alegorizado pelas andanças de viajantes e marinheiros. Mais do que tudo, com empenho e tenacidade, busca reproduzir em eco fidedigno as expectativas de operários disciplinados:

o construtor, o geômetra, o químico,
o anatomista, o frenologista, o artista,
todos contribuem para
o fazedor de poemas – o Respondedor.

(Whitman, 1983: *Canto do respondedor*)

É um procedimento ininterrupto, incansável e laborioso, para depurar o texto de tudo que não lhe pertence – o supérfluo, o atavio, o falso, o lógico – até sobrar o essencial. E são precisamente todos ou alguns de tais engodos, quando não empecilhos, que impedem os não-poetas de atingir o poema a contento. Esses por sua mediocridade não serão perdoados, conforme o pensamento de Horácio em *Arte poética* (A poética clássica, 1997: p.66), nem pelos homens, nem pelos deuses, nem pelas colunas das livrarias. O transbordamento da emoção poética logra o sucesso ou não,



donde se distinguem os poetas dos sonhadores. Os primeiros curtem a edificação do poema em sua solidão, atrás da encosta que os defende do mundo. Afinal, a poesia é uma casa que se ergue, mas de que não se fala. Ou, por outra, “a poesia é um fato consumado, não se discute” (Quintana, 1985: *Carta*), com o tempo adiante para consagrá-los.

Nessa luta com a dicção da poesia, o ritmo é o impulso responsável pela parábola que o poema descreve em curvas as mais diversificadas possíveis. Cada poeta porta seu arco e flecha, como H. W. Longfellow os seus (*The arrow and the song*) e dispara seu canto. A arma disparada se cristaliza na geografia:

Long, long afterward, in an oak

I found the arrow, still unbroke,

mas a essência se perpetua mediante a dinâmica da humanidade, sempre que ressoa no peito de cada amante da poesia:

And the song, from beginning to end,

I found again in the heart of a friend.⁸

Afinal, a sobrevivência, assumida como ânsia de imortalidade a que aspira qualquer poeta (“Exegi monumentum aere perennius” – Horácio: *Livro III*;

⁸ Tempos depois, inteira, a seta / Encontrei num carvalho antigo; / E essa minha canção, completa, / Guardou-a um coração amigo. (trad. de A. Herculano de Carvalho)



“Cesse tudo o que a musa antiga canta, / que outro valor mais alto se alevanta” – Camões: *Os Lusíadas*; “Eu sinto em mim o borbulhar do gênio” – Álvares de Azevedo: *Se eu morresse amanhã...*), expande-se por um tônus inexplicável, por uma aura que se irradia, não se sabe como e por quê, desse parente dos deuses:

Um poeta é sempre irmão do vento e da água:

deixa seu ritmo por onde passa.

(Maireles, 1999)

palavra, meio ambíguo na conquista do ritmo

Se cada poesia manifesta é uma maneira singular de enxergar o universo, cada poeta pelo poema irrepitível lhe dá o ritmo concomitantemente inconfundível e peculiar, cuja sutileza nem sempre é perceptível, mesmo para os iniciados atentos. O ritmo poético repercute o compasso interior de cada poeta, podendo, por isso mesmo, ostentar variações criativas surpreendentes. *Grosso modo*, o eixo rítmico (incide sobre a tônica mais importante ou sobre o acento de intensidade ou se localiza na seqüência intencional dos fonemas vocálicos) é responsável por três organizações rítmicas de versos: a isopolar, a homeopolar e a



heteropolar (Silva: 1981, p.48). Por conseguinte, até certo ponto, a elaboração rítmica é muito mais divergente do que convergente.

Ponto-de-partida para refletir sobre isso é a realidade da palavra. O alcance do ritmo depende, sobretudo, de como se depreende a síntese que a palavra contém. O ritmo, se pode ser concebido livre e independente no som, na palavra está preso aos significados que ela comporta. O poeta e crítico português nos informa que a palavra abarca três coisas diferentes (Pessoa, 1976): o sentido que tem, os sentidos que evoca e o ritmo que envolve aquele e estes sentidos. Por isso, qualquer palavra sempre nos despertará denotações, conotações e ritmo, indissociáveis, mas em gradação distinta. Dependendo do destaque que se empresta a cada semia da palavra, uma arte ou atividade específica se notabilizará: aquela que vive primordialmente do sentido denotativo será conhecida por prosa, simplesmente; a que se sustenta principalmente das significâncias transpostas, com a palavra percebida de través, engendrará a literatura; aquela que se consubstancia e interpenetra pela transferência de tudo isso no ritmo se chamará apropriadamente poesia. Esta, por conseguinte, ultrapassa o registro significativo das palavras em jogo para jogar com suas alternâncias rítmicas, porquanto o poema vê nela preferencialmente um fim em si mesma, ao privilegiar sua camada ostensiva, ao passo que a prosa concentra-se mais na significância da camada substantiva: "in poetry, words



are employed more as an end, and less as a means merely, than is the case in prose” (Whelock, 1963: p.20).

Tratando-se da poesia, o ritmo modulado pela palavra será o eixo de rotação de sua expansão no verso. Fenômeno similar se verifica na música absoluta, capaz de por si mesma desencadear por seu ritmo que se diversifica em movimentos anímicos uma emoção e uma verdade. Isento da palavra que mais lhe empobrece a mensagem, quando não anula a riqueza mágica de seus desdobramentos, o ritmo modulador em que sons melódicos se harmonizam numa cadeia entrecortada pode alcançar resultados de diversificados impactos ou ressonâncias. *Yesterday* (John Lennon / Paul McCartney), de acordo com competente setor da crítica, seria por essa razão a composição musical popular mais bem elaborada do século XX: mesmo sem a letra, só por seus recursos de ritmo, alternâncias melódicas e encadeamento, é suficiente para evocar o sentido de seu plano de conteúdo: um passado que deixou insanável nostalgia. Outras melodias, quando acompanhadas pela palavra, podem ser marcantes não pelo conjunto dos versos, mas apenas por um vocábulo isolado, com ritmo, incisão e relevo especiais. Assim, por exemplo, a maioria dos apreciadores não esquecerá as saliências rítmicas contidas na palavra “people” (*Imagine*, John Lennon) ou em “amiúde” (*Chão de giz*, Zé Ramalho). Embrionariamente, tais marcações moduladoras estão embrenhadas na palavra do poema. A palavra



“aldeia”, em si mesma carente de som, tem um relevo rítmico em que a singeleza das casas se alia à dos moradores em circulação despreocupada, porque essa é a imagem que está gravada em nosso íntimo desde que se formaram as comunidades-crianças. Cada *verbum* selecionável ou espontâneo possui uma dinâmica intestinal, capaz de determinar, por sua natureza prosódica, um ritmo genuíno, embora seja *conditio sine qua non* e simultaneamente *estorvo* para a expressão da poesia, pelo fato mesmo de que “estou preso ao papel com os pregos das palavras” (Maiakóvski, 1997); tal contradição é igualmente perceptível nos versos já folclóricos de Drummond, pelos quais reconhece a derrota na luta com as palavras (Andrade, 1969: *O lutador*), ainda que a paixão por elas aliada ao corpo-a-corpo do artista não desista:

cerradas as portas,
a luta prossegue
nas ruas do sono...

Em substância, as palavras são a um só tempo espreque e estrepe, pois “os limites da palavra têm uma acção perturbadora na organização rítmica do verso” (Lotman, 1978: cap. VI, p.320).

Se pelo manuseio da palavra a inteligência proporciona a frase, ela mesma pela emoção demarca o ritmo. Acima, citei “aldeia”, como poderia



ter lembrado “infância” com sua ritmia em supino a se abrir ou com alternâncias sem notáveis relevos, mas voltadas para a descoberta do saber, como poderia ter lembrado “pastor”, “capricho”, “gostoso”, “solidão”... “Semovente” tem um toque todo especial pela modulação que Vinicius soube lhe inventar. Fernando Pessoa fala de “César”, capaz de pela autonomia que sugere gerar um ritmo imperial. Com frequência, por força de recursos estilísticos a enfatizar ou desenfatiá-la, a mesma palavra pode assumir variados andamentos e modulações. Em *Venha cantar comigo* (Duets, 2000), v.g., “dirigir”, ao conotar duas metáforas distintas, porque em mãos opostas e declarando a sabedoria alcançada por sujeitos diferentes mediante influências recíprocas, ora tem um ritmo em divergência, com o predomínio das alternâncias ondulatórias das rodovias; depois se faz notar por um ritmo existencial, com a relevância da convergência auto-reflexiva. Na mesma película, “finesse” mostra duas correntes moduladoras em momentos bem antagônicos: num, a ironia profunda provoca a nossa sensibilidade por tons esmaecidos que se assemelham a reticências amargas; noutro, a sinceridade se manifesta sem relevância especial, mas com extrema elegância, pois a cortesia está presente nas relações sociais.

A palavra, com seu ritmo particular, estabelece sozinha ou em comunhão com as demais, ritmo e ritmos responsáveis pela emoção-



verdade do poema. Vejamos para melhor esclarecê-lo o poema-piada *Cota zero* (Andrade, 2002: p.28) :

Stop.

A vida parou

ou foi o automóvel?

Podemos conferir em seus três versos uma tríade de ritmos contrastantes. No primeiro, a palavra importada tem um impacto, choca por seu ritmo abrupto, cortante. A palavra inglesa nos relaciona ao automóvel – ambos estrangeiros com forte sotaque saxão, ambos contemporâneos em sua penetração no território brasileiro durante as décadas iniciais do século XX. Após o ritmo truncado do verso que abre o poemeto, surgem os dois seguintes que em oposição proclamam a existência rural e a urbana: o primeiro, em ritmo de província, impregnada na alma do poeta (id.: *Explicação*, p.36),

A culpa é da sombra das bananeiras do meu país,

[esta sombra mole, preguiçosa.

.....

Ah, ser filho de fazendeiro!

À beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer

[córrego vagabundo,

é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de.

contraria a aceleração da cidade moderna; o segundo, em ritmo mecanicista, é marcado pela presença do automóvel. A vida passa a oscilar entre duas perspectivas que negam a transcendência. Associamos o ritmo da primeira (não poderia ser, inclusive, a parada fatal da existência?) a *eta vida besta, meu Deus* (id.: *Cidadezinha qualquer*, p.23); por outro lado, o ritmo antagônico da lufa-lufa cosmopolita sem sentido nos lembra, quase no final de *O sobrevivente* (id., p.26-27), que *até lá, felizmente, estarei morto*, porque, mesmo com os pseudobenefícios da alta tecnologia, *inabitável, o mundo é cada vez mais habitado*. Há uma avaliação que conclusivamente chega ao conceito de *cota zero*, porque o registro citadino estabelece uma anulação da existência pelas forças que puxam para direções opostas. Ambos os ritmos se casam na vida brasileira ou na projeção do poeta, para nos comunicar a dialética de duas forças que se zeram, como os pólos de uma barra imantada.

a emoção a serviço do ritmo

O cerne rítmico de cada palavra isolada ou o ritmo das palavras que trabalham em cadeia nos proporcionam o verso. Ele não é nem pode ser o resultado de uma operacionalização em que “o poeta vulgar (...), refletindo, sujeita essa emoção a cortes e retoques e outras mutilações ou alterações,



em obediência a uma regra exterior. Nenhum homem foi alguma vez poeta assim”, categoricamente afirma Álvaro de Campos (Pessoa, 1974). Esse artificialismo, conseguido por esforço epidérmico, seria a distinção dos poetas pseudoclássicos dos eminentemente clássicos, porque estes trabalham sob regras que buscam a emoção em suas entranhas e a manifestam pela harmonia da composição. Ao pé da letra, afirma que “a arte pseudoclássica é fria porque é uma regra; a clássica tem emoção porque é uma harmonia” (id.) Esse contraste aparece em *Poesia* (Andrade, 2002: p.21) :

Gastei uma hora pensando um verso

que a pena não quer escrever.

No entanto ele está cá dentro

inquieto, vivo.

Ele está cá dentro

e não quer sair.

Mas a poesia deste momento

inunda minha vida inteira.

Constitui um metapoema aparentemente contraditório quando visto através do plano de superfície, mas é recurso que manifesta – por versos em ritmos com modulação meditativa – o que não teria conseguido com o antiverso.



Por outros termos, o poema sugere o que a crença popular sabe há tempos: a palavra movimenta, o exemplo arrasta. Nele, a ansiedade do verso ditado pela materialidade da forma (condição para a antipoesia) naufraga e sucumbe no oceano da emoção poética.

Discorrendo sobre o assunto, Álvaro de Campos (Pessoa, 1976) chega a afirmar que “a poesia é aquela forma da prosa em que o ritmo é artificial”. É artificial até que constitua uma parte da alma, fazendo com que o verso produzido pela emoção já nasça subordinado à disciplina do ritmo. “Uma emoção naturalmente harmônica é uma emoção naturalmente ordenada” (Pessoa, 1974). Pelo fato de a palavra não conter a emoção intensa, poderá ser sentida em duas explosões, uma disfórica (o grito) e outra eufórica (o canto). Quando se grita, não se fala; portanto, a saída é cantar para emitir a fala; por isso, “cantar falando é meter a música na fala” (Pessoa, 1976). Entretanto, como fala e música não combinam, o expediente é musicar as palavras com uma música que as palavras não contenham. Donde se conclui que a poesia é isso em verdade: *cantar sem música*. (id.) Conclusão convergente à de Gerardo Diego (Ramoneda, 1996: p.399), ao falar da influência de músicos e músicas que lhe passaram solidez, estrutura, ritmo para a composição dos seus poemas: “La más pura e inaccesible poesía empieza donde la palabra concluye y nace la música”. A tal conceituação, pode-se opor outra reflexão, como o fez Ricardo Reis



(Pessoa, 1976): com emoção, só é possível chegar à música. Para arribar à poesia, é fundamental realizar a musicalidade com idéias: “eu diria que a poesia é uma música que se faz com idéias, e por isso com palavras” (id.). Assim concebendo poesia, em que se enfatiza não o domínio da emoção, mas do pensamento, é possível concluir que a emoção só deve entrar na composição poética como dispositivo do ritmo, “que é a sobrevivência longínqua da música no verso.” (id.) Cotejando esses dois outros eus de F. Pessoa, percebe-se que ambos se aproximam de uma encruzilhada, percorrendo vias diversas. Enquanto A. de Campos prioriza a emoção, mas vê na *inteligência* a faculdade que, pela palavra, produz a frase, mediante a conjugação harmônica de emoção e ritmo, R. Reis, embora veja nas idéias depuradas a essência da poesia, faz caso daquele vestígio emocional que necessariamente existe em todas as idéias que as palavras carregam. Na encruzilhada, Valéry já os estaria esperando, conforme citado por A. Maurois: “Não se faz um poema com idéias, nem com sentimentos; faz-se um poema com palavras.” (1990) Em suma, a palavra situa-se como eixo-de-rotação do poema, ao se bifurcar com a dupla tarefa de estimular simultaneamente a especulação intelectual e veicular um tipo de emoção necessária. Por conseguinte, uma síntese dos dois heterônimos poderia estatuir-se, relevando a função da palavra, ao propiciar ao poeta seu poema, como “uma festa da inteligência” (id.) : a poesia distingue-se da prosa e é



superior a ela porque exprime não uma emoção mais veemente, mas, muito diversamente, porque consegue exprimir um nível superior do domínio dela.

a palavra multifuncional, indispensável ao ritmo

E retornamos à palavra em situação de veículo da inteligência com veios emotivos e elemento-base do verso. O equilíbrio perfeito entre a tensão rítmica do vocábulo e a sua qualidade expressiva levaram Ungaretti a se preocupar com pesquisas mais complexas da unidade verbal (1994). É o que vimos afirmando, quando se analisam os matizes fônico, acentual, ondulatório e intelectual da palavra, absolutamente indissociáveis, ainda que em gradações variáveis. Bosi (2000: cap.3) chama a atenção para a relativização desses predicados da palavra, responsáveis pela entoação e pelo ritmo, ainda que o verso não se restrinja apenas a uma unidade rítmico-entonacional; é também uma unidade de sentido, como bem adverte I. Lotman (1978: cap. VI, p.312). Se aquela tem um caráter mais atuante e criativo, este está vinculado preponderantemente à natureza prosódica de cada vocábulo. De outra forma: os cumes (íctus) e baixios (anti-íctus) de cada termo estão já cristalizados pela prosódia, ao passo que a curva melódica, responsável pela cadência entre as palavras em cadeia, vive em situação virtual. Tomachévski, conforme Lotman (id.), afirma a propósito:



“A realização das entoações conhece uma liberdade maior que a dos acentos léxicos”. A entoação, produto final com os recursos da melodia, do andamento, da harmonia, tem um efeito modulador que se vincula à intencionalidade do poeta. Embora uma palavra ou um conjunto delas em composição tenham um ritmo atuante, já definido, evoluem em infinitas cadências, conforme as intencionalidades de cada emissor. Por isso, se o ritmo tem seu caráter mais ou menos estático, na expressividade discursiva acaba por ser subjetivamente modificado pelas influências da entoação que lhe empresta seu sujeito. Caso o ritmo se fossilize, perde sua função; entretanto, adquire vida própria ancorado pelos ingredientes expressivos das palavras estruturadas virtualmente. Em *Vila Rica* (Bilac: 2001, p.337), por exemplo, o poeta estabeleceu em “ouro” o fio-de-prumo de seu poema: por ele, a antonomásia do atual nome próprio desencadeia potencialidades, como escuridão, obscuridade, tristeza, história, poesia.... Na função de suporte do soneto, é o ponto-chave das variáveis do mineral, outrora precioso (Vila Rica), hoje apenas ressonância negativa (Ouro Preto), que sintetiza um leque de conotações: luzes que morrem sobre velhas casas (o *ouro* fulvo do ocaso), resquícios de cicatrizes brilhantes (laivos de *ouro*), o Sol como alegoria da opulência extinta, fazendo jus ao sacramento dos moribundos (o último *ouro* do sol morre na estação), o firmamento que envelhece (feito de um *ouro* ancião), restando tão-somente sobre a rica



cidade colonial a esperança de uma riqueza impalpável (o *ouro* dos astros chove). Para alcançar as virtualidades que o poema expressa ou sugere, “ouro”, além de ponto tensionado e equilibrador, é alçado a várias categorias de classe, em mutações constantes, de modo que sua variância morfosintática induza a cambiantes significativos e rítmicos.

O ritmo, assim concebido, faz com que se tenha uma visão concreta do mundo: afinal, tudo tem seu ritmo, seja um aperto de mão ou um lenço que se balança para o adeus, um piscar de olhos, um ato sexual, o semáforo em suas intermitências de 24 horas, o voar do pássaro, a caravana das formigas, o caminhar de cada pessoa... Sua importância é tamanha na edificação do poema, que a unidade da frase “que en la prosa se da por el sentido o significación, en *el poema se logra por gracia del ritmo*”. (Paz, 1998)

A propósito, uma amostragem da importância rítmica:

Um dia é o que me lembra, eu descí o meu rio,

Perguntaram-me: aonde vais?

— Vou descer! respondi

Desci!

e não subi nunca mais!

(Lima, 1997: *Mundaú*, p.231)



Ao primeiro olhar, descodificando cada palavra isolada por suas tônicas e átonas, ainda que esse procedimento revele o ritmo prosódico, estaríamos longe das complexidades rítmicas que a deliberação do construtor dos versos tiraria do acervo de recursos que enriquecem a ênfase dos versos. Em contato imediato, o verbo “descer”, e.g., estabelece diversas nuances rítmicas e acaba por ocupar um ponto de equilíbrio para as alternâncias outras que oscilam a seu redor. Há dois ritmos em contraste localizados na temporalidade do transcorrido e da atualidade: aquele, expresso por “desci”, estabelece uma curva em declive, que geometricamente se diferencia da horizontalidade da lembrança atual da própria história, que começa o verso, mas que se distingue da horizontalidade do presente inscrito na primeira fala do diálogo (segundo verso), de modo que os dois presentes constituam modulações rítmicas em planos distintos. Essa sucessão de linhas geométricas diferenciadas são suficientes para adequar o ritmo da ousadia, previsto no terceiro verso, e, mais ainda, para os três iniciais abrirem espaço à declaração em novo “desci”, dessa vez em ritmo bem diferente do primeiro, pois representa uma ruptura em relação ao passado distante e uma esperança de novo sentido à vida. Os versos diversos instauram ritmos alternados e por vezes indecisos, seja pela diversidade rítmica pautada na paisagem, seja pelo ritmo opaco dos alongamentos que é ofuscado pela luminosidade do instantâneo, a fim



de que a definição ganhe mais energia no último verso, cuja cadência centrada no pivô “subi”, neutralizado pelo seco “desci” precedente e pelo envolvimento pleonástico da cadeia de negações, indica um propósito decidido de não se olhar mais para trás. O abrupto de “desci”, ao quebrar as cadências mais ou menos expansivas dos demais versos, instala pela arritmia marcante ritmia. Cria um estado de tensão rítmica fundamentada na oposição subir x descer, o primeiro responsável pelo olhar para trás, o segundo pelo avançar rumo ao progresso. A tensão se distensionava quando o verso mostra o ritmo imprimido pelo poeta em sua direção destemida. Constitui, por isso, o epicentro da estrofe, para onde convergem as atenções do poema.

O. Paz (1998: p.53), para quem a poesia não é nada mais do que tempo, com ritmo perpetuamente criador, parece nosso oráculo quando no capítulo sobre o tema discorre com sua alma de poeta, ora reproduzindo várias diretrizes e reflexões que já apontamos, ora estatuiendo acerca do ritmo, de indispensável responsabilidade na frase poética:

“En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. *Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos.* Se el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por un ritmo secreto, la reproducción de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras. *El dinamismo del lenguaje lleva al poeta a*



crear su universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión. El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. El ritmo es un imán. Al reproducirlo – convoca las palabras. (...) Lo difícil, dice Gabriela Mistral, no es encontrar rimas sino evitar su abundancia. La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción.”

sonoridade na construção do verso

Aí, já se menciona o recurso da rima para emprestar distinção ao verso do poema. Ela foi incorporada aos recursos melódicos, durante a decadente literatura latina e particularmente nas variantes que precederam os idiomas neolatinos. A rima aparece como solução à menor rigidez da métrica quantitativa (Candido, 1993). Toda a obra poética grega e latina clássicas se pautava pelas medidas longas e breves, constituindo os diversos tipos de pés que se utilizavam para marcar o compasso de cada verso.

É verdade que na Ilíada não havia tantos heróis

[como na guerra do Paraguai.

Mas eram bem falantes

e todos os seus gestos eram ritmados como num balé



pela cadência dos metros homéricos.

(Quintana, 1985: *Aula inaugural*)

Às longas e breves sucederam em nossos idiomas os sons tônicos e átonos. De forma lenta, o verso clássico antigo, estritamente de feição rítmica, evoluiu para o verso enriquecido com recursos que o tornaram rítmico e ao mesmo tempo de feição cantante. Dante (1265-1321) é quem se pode citar como exemplar dos mais remotos no uso da plena sonoridade. Em *La Divina Commedia*, toda construída em tercetos, o ritmo clássico se associa a diversos recursos que o transformam em instância melódica sem música, inclusive com a presença das rimas em versos alternados.

O verso cantante da poesia não se confunde com a frase musical. Já falamos disso, quando apelamos a Álvaro de Campos: poetizar é cantar *sem música*. Pelo menos, na música polifônica ocidental, boa parte dos recursos da composição musical, como a estrutura tonal, a bipolaridade rítmica, a harmonia pautada na coluna sonora do texto, o contraponto, não têm aplicabilidade na construção do poema. Os compassos na música são regulares. Por isso, seu ritmo se constitui pelo fundamento de uma cadência regular. Entretanto, a métrica do clássico greco-latino tem um compasso irregular, o mesmo que constitui a base do canto gregoriano e que aparece em quase todos os metros das composições poéticas.



Sabe-se que é impossível ao ser humano a emissão de mais de dois sons átonos seguidos. Isso justifica a existência de apenas dois compassos básicos, o binário e o ternário. Os demais são subdivisões e alternativas rítmicas, que acabam por identificar as tantas variações de ritmos musicais eruditos e populares. Portanto, o ritmo básico de qualquer verso, prosodicamente entendido, obedece a uma seqüência de 1, 2 ou 1, 2, 3 (em que 1 é sempre o som tônico ou subtônico e 2, 3 os átonos). Como na estrutura monofônica (cantochoão ou gregoriano), em que o íctus marca a nota forte do compasso binário ou ternário, o andamento rítmico de qualquer verso se sujeita à cadência irregular que suas tônicas, subtônicas e átonas determinam, lembrando que as pausas internas equivalem a átonas, no canto gregoriano identificadas por alongamento após a nota, mediante um ponto (*mora vocis*). É bom advertir que a linha melódica do cantochoão e do verso poético não são exatamente idênticas. Basta ver, por exemplo, o recurso dos melismas existentes naquele, quando quem cantava tinha a liberdade de vocalizar a vontade, ao sabor da inspiração: o resultado, pela cadeia melódica de muitos sons para cada sílaba, difere radicalmente do verso-texto, em que cada vogal ou encontro vocálico tem apenas um som correspondente. Registram-se raríssimas exceções de versos com vocalizações, cuja finalidade obedece ao caráter onomatopaico ou reflete a angústia, o tempo que se esvai e outras descrições dos sentimentos.



Os tratados da poética têm preceituado até em demasia sobre tudo que concerne à construção exterior do poema. Se canonicamente um verso heróico deve ter dez sílabas e tônicas na 6a. e 10a. sílabas,

| que a | le | gri | a | não | **po** | de | ser | ta | **ma** | nha

| que a | char | gen | te | ve | **zi** | nha em | ter | ra es | **tra** | nha

(Camões: *Os Lusíadas*, VII, estrofe 27)

no ritmo monofônico, os mesmos versos teriam outra cadência, pois teríamos marcação do íctus em quatro sílabas e mescla de compassos, o que daria ao texto uma modulação rítmica com mais plasticidade, em vez do ritmo mais rígido do decassílabo heróico:

2 3 1 2 3 1 2 1 2 1 2

| que a | le | **gri** | a | não | **po** | de | **ser** | ta | **ma** | nha

2 3 1 2 3 1 2 1 2 1 2

| que a | char | **gen** | te | ve | **zi** | nha em | **ter** | ra es | **tra** | nha

Não é o caso de estimular uma reviravolta na métrica ortodoxa, consagrada em teorias, mas chamar a atenção para o subsídio da cadência alicerçada na monofonia. Lembro, de passagem, que a melodia monofônica, executada sempre a capela, é particularidade reconhecida do cantochão, mas igualmente presente nas musicalidades de culturas primitivas.



O ritmo da linguagem funda-se, em última análise, na alternância, cuja dinâmica, como observa A. Bosi (2000: cap.3, p.83), se movimentaria com versatilidade, mediante as muitas combinatórias entre momentos *fortes e fracos, lentos e rápidos*, permutando-se a força e o tempo a expressar contextos significativos. “As exigências da situação em que age ou sofre o sujeito regem também o *andamento* da elocução.” (id.) Por tudo isso, quem sabe, a releitura dos poemas em alternância peculiar ao cantochão seria mais dinâmica e seu ritmo, por antiprosódico, alcançaria mais possibilidades criativas.

Os diversos ingredientes sonoros que se incorporaram ao ritmo de base acentual, dando-lhe uma dimensão entonacional menos insípida, levaram A. Candido a resumir: “todo poema é basicamente uma estrutura sonora” (1993: p.23). O apelo aos recursos responsáveis pela melodia do verso, ainda que se mantenha uma atenção redobrada sobre o ritmo impecável, pode levar a certas distorções. Mario de Andrade deixa seus conhecimentos de ritmo musical (e quantos!) invadir *Carnaval carioca* (1997: p.49), barateando seu poema, embora tenha inventado diversos recursos sonoros para reproduzir a realidade que hostiliza e imaginado poeticamente alguns expedientes surrealistas para refletir o fantasmagórico dos carros alegóricos:

O préstito passando.



Bandos de clarins em cavalos fogosos.

Utiaritis aritis assoprando cornetas sagradas.

Fanfarras fanfarrans

fenferrens

finfirrins...

Forrobodó de cuia!

Vitória sobre a civilização! Que civilização?... É Baco

É Baco num carro feito de ouro e de mulheres

E dez parelhas de bestas imorais,

Tudo aplaude guinchos berros

E sobre o Etna de loucuras e pólvoras

Os Tenentes do Diabo.

Alegorias, críticas, paródias

Palácios bestas do fundo do mar

Os alugéís se elevam...

Os senhorios exigentes...

Cães infames! malditos!...

Quanto poema não se fez, realçando os aspectos menos óbvios e
mais ainda os liames estreitos entre o plano de conteúdo e o plano de



expressão. Sobraram, então, os aspectos visíveis e descritivos do tema, cujos recursos melódicos e onomatopaicos procuravam aproximá-lo menos da pessoa que lia o poema e mais de sua sensibilidade. Um exemplo a esmo, como muitíssimos outros, em que Casimiro de Abreu se esmera na expressividade, entendida no sentido romântico do termo:

Tu, ontem,

na dança

que cansa,

voavas

co'as faces

em rosas

formosas

de vivo,

lascivo

carmim:

na valsa

tão falsa,

corrias,

fugias,

ardente,

contente,



tranqüila,
serena,
sem pena
de mim!

(Antologia, [1967?]: *As primaveras*, p.228)

O poeta, na verdade, teve o objetivo de imprimir um ritmo dançante com andamento ondulante, apelando para uma redondilha menor criativa, formada de dois em dois versos que se enlaçam. Como a valsa rodopia em compasso ternário, o ritmo desse poema evitou apoiar-se no compasso binário (tradicionalmente, característico da redondilha menor) e optou pelo ternário (lendo-se os versos enlaçados em compasso básico da valsa, com um tempo forte e dois fracos). Por aí já se percebe que houve uma busca de harmonia entre ritmo canônico da dança e o ritmo da valsa discursiva que respalda o poema. O movimento posto em giro faz girar qualquer poematário, por seus recursos em escala acelerante, justapondo com evidência a provocação do material poético às concretizações discursivas. Em outros termos, pouco apela para a imanência inserida no plano de conteúdo, ao se ater preferencialmente à mimese, à pantomima, ao cromático, ao espacial, tudo combinado para operar o contraste entre a euforia difusa e a disforia abismada em autopiedade.



Para melhor se notar a diferença estética, basta cotejar essa construção com outras duas que abordam a mesma temática, citadas no capítulo seguinte: *Bailarina espanhola* (Rilke) e *Estudos para uma bailadora andaluza* (João Cabral). Em relação à expressividade romântica de C. de Abreu, Rilke representa um grande avanço por uma combinação ao mesmo tempo figurativa e transfiguradora dos sentimentos, enfatizando o visual em fluidez; João Cabral, mais além, procura atingir a solução para o embate entre inspiração (que o deixa sem chão e por isso sempre a abominará) e racionalismo (aquele pé de chumbo, que não o deixará andar com desenvoltura). E a solução é a dança, uma mescla de disciplina, trabalho, rigor e técnica com improvisação, liberdade e inspiração, porque (para Valéry) “a poesia é comparável à dança (que não vai para nenhures e se satisfaz consigo mesma).” (Lefebvre, 1980: p.155) Enquanto o poeta romântico expõe o lado sensorial e epidérmico de uma valsante em evoluções esvoaçantes, o segundo se serve da imagem da dançarina para nos revelar o simbólico e o terceiro vê na dança a possibilidade de resolver dialeticamente o conflito entre transcendência e especulação intelectual. Enfim, tudo se resolve pela menor ou maior gama de tensões criadas nas curvas muito ou quase nada sinuosas do ritmo: quanto mais ostentação e explosão rítmicas, menor o conflito entre estar e ser; pelo contrário, a abstinência fôrmal acaba por estabelecer no verso densidade e retesamento



dialético dos pólos em oposição, com a prevalência do imanente. Baudelaire, por exemplo, surpreende a cada instante, como observa Ivan Junqueira (Baudelaire, 1985: *A arte de Baudelaire*, p.69). A surpresa perenemente buscada e carregada de magia se deve ao sortilégio que se depreende das tensões que se polarizam em seu verso. P. Valéry presta um depoimento bem descritivo de tais tensões em seu *Situation de Baudelaire* (*Variété II*, Paris: Gallimard, 1930), citado pelo crítico acima (id.): “Il y a dans les meilleurs vers de Baudelaire une combinaison de chair et d’esprit, une mélange de solennité, de chaleur et d’amertume, d’éternité et d’intimité, une alliance rarissime de la volonté avec l’harmonie, que les distinguent nettement des vers romantiques comme ils les distinguent nettement des vers parnassiens.”

O gosto pela expressão de cunho romântico, priorizando a sonoridade para enaltecer a sensibilidade e a emoção, e aquele de caráter parnasiano, dando ênfase às combinações verbais e obliterando (mormente, pelos sem talento) o plano da imanência, sem falar nas correntes pós-clássicas e nos movimentos que chegaram ao limiar do modernismo, foram durante séculos responsáveis por sequazes de estatutos e prosélitos de cânones que lhes tirava o essencial: cada poeta há de ser o desbravador da própria trajetória. “Chama-se poeta justamente o homem que cria estas regras poéticas”, refletia Maiakóvski (1997: p.14-15), aspirando a



ultrapassar a poética tradicional, com a contagem de sílabas e de pés, esmerando-se no verso medido. Essa ruptura, em vez de representar uma lei-do-menor-esforço, cobraria de cada poeta moderno um esforço redobrado. “O verdadeiro poeta não será nunca o *virtuose*. (...) O homem que brinca com os seus recursos técnicos é sempre o inimigo direto e mortal do gênio, dizia Villiers de l’Isle-Adam.” (Lima, 1997: p.71) M. Quintana (1985: *O poeta e a ode*, p. 94) satirizou com desapiedada alegoria o poeta (esbelto animal, mas sem vida) que se escraviza à camisa-de-força da ortodoxia poética:

Sua firme elegância.

Sua força contida.

O poeta da ode

é um cavalo de circo.

Em severa medida

bate o ritmo dos cascos.

De momento a momento,

impacto implacável,

tomba o acento na sílaba.

Dura a crina de bronze.



Rijo o pescoço alto.

Quem lhe sabe da tensa

fúria, do sagrado

ímpeto de vôo?

Nobre animal, o poeta.

Soltar as rédeas desse “nobre animal” é mensagem solidária de muitos poetas. Ele mesmo dá a fórmula e o motivo (1985: *O verso*, p.131):

O verso é um doido cantando sozinho.

Seu assunto é o caminho. E nada mais!

O caminho que ele próprio inventa...

Convergindo para o trabalho alentador de quem desbrava o seu caminho e elabora o próprio método, explícito nos metapoemas do nobre poeta (agora, sem ironia), A. Maurois, com certa emoção, ao comentar o método de P. Valéry, proclama: “O que faz a bela necessidade de um poema é o arbitrário das regras que permitiram compô-lo.” (1990: IV, p.43)

rima, da relevância à prescindência

Malgrado tantas experiências com propostas de vanguarda, persistem aqui e ali alguns resquícios que ainda mostram encantamento por uma



metodologia poética apoiada na inversão de valores. Se “a preocupação de contar sílabas, escolher rimas, enfeitar o verso faz com que Anima não cante...” (Lima, 1997: p.41), não é difícil achar vestígios deslumbrados, por ex., pelo mais trivial dos recursos sonorizantes:

Enquanto o poema não termina
a rima é como uma esperança
que eternamente se renova.

(Quintana, 1985: *Aula inaugural*, p.21)

Houve momentos (especialmente, nas épocas anti, pós ou pseudoclássicas) em que o cultivo da rima chegou ao ponto de ser uma exigência básica do poema. Para tanto, publicaram-se dicionários com rimas. Vários poetas gastaram seu estro para demonstrar a variada possibilidade das rimas e dos versos. Dois exemplos entre tantos são *Cantiga das rimas paupérrimas* e *A rua das rimas* (Almeida, 1993: p.59 e 60). Maiakóvski (1997: *Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas*, p.115-122), com sua empolgação característica, faz apologia da rima e de alguns materiais técnicos. Alguns excertos:

Você conhece

por certo

o fenômeno “rima”:



em linguagem de fisco

a rima

é uma letra a termo fixo

para desconto

ao fim da linha

sem mais prazos.

.....

Para nós

a rima

é um barril.

Barril de dinamite.

O verso, um estopim.

A linha se incendeia

e quando chega ao fim

explode

e a cidade em estrofe

voa em mil.

.....

Para extrair

uma palavra,

milhões de toneladas de palavra-rima.



.....

Não!

Hoje também

a rima do poeta

é carícia

slogan

ação

baioneta.

Simple euforia de um poeta engajado no socialismo comunista ou comprometido com o proletariado? Nada disso, porque ia além do mero trabalho de rimar. Esse reconhecido construtor de versos, que aproveitava os recursos sonoros para orquestrar sua composição, com a articulação de aliterações, assonâncias em geral, dissonâncias, combinações sonoras pesquisadas em cada frase, em cada palavra, se de um lado atribuía grande importância à rima (id.: *Maiakóvski: evolução e unidade*, p.15), de outro “devia ser inusitada e afastar-se o mais possível dos clichês poéticos estabelecidos pelas gerações precedentes”. É Boris Schnaiderman quem o afirma. E prossegue, dizendo que o poeta russo preferia as rimas por assonância, formadas muitas vezes pela justaposição de duas ou mais



palavras, o que lhe possibilitou uma exploração incomum dos recursos que a língua russa oferecia.

Essas amostras isoladas acabam por esbarrar nas muitas vozes que manifestam preocupação por uma homeostase poética. No caso de esta não se alcançar, ao desequilíbrio em virtude de um encantamento pelo circunstancial é preferível a construção do poema com olhos voltados para “a poesia do menos”, em que se patenteia principalmente a procura do essencial, despida quanto possível de qualquer esbanjamento formal ou obviedade. Tal comportamento é respaldado pela reflexão de Valéry (Maurois, 1990): “Distingo muito mal o que é claro sem reflexão do que é positivamente obscuro.” Começemos pela voz de Alberto Caieiro (Pessoa, 1974: *O guardador de rebanhos*, XIV, p.148):

Não me importo com as rimas. *Raras vezes*
há duas árvores iguais, uma ao lado da outra.

A alegoria de Caieiro é trampolim para C. D. Andrade, com outras metáforas (1969: *Consideração sobre o poema*, p.75-76), mostrar a razão de um poema sem exercícios ornamentais:

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne



ou qualquer outra, *que todas me convêm.*

As palavras não nascem amarradas...

O embelezamento do verso, como apetece, muito cedo enjoa. Que poema é esse que não nos provoca uma segunda, terceira... leituras? Embora seja importante não esquecer: há versos, há textos poéticos que logo passam por fáceis e bem iluminados... Entretanto, leituras posteriores nos revelarão como estávamos enganados, pois a clareza inicial não passou de obscura claridade. O propósito da poesia não pode ser outro, senão evitar as distrações que iludem ou as tentações de repetir o lugar comum (Whitman, 1983: *À margem do Ontário azul*, 13, p.112):

Passam as rimas e os rimadores,
passam os poemas extraídos de poemas,
passam os enxames de imitadores
e delicados, deixando cinzas...

Hoje, com as maravilhas do computador, é até possível operar rimas maravilhosas. Porém, como adverte O. Paz (1998: p.14), há máquinas de rimar, não de poetizar, assim como, por outra parte, há poesia sem poemas. Sequer o poema é uma forma literária, como corretamente reflete em ressonância a Croce, porque nada mais é do que a materialização que ostenta alguma poesia captada num dado momento pelo ser humano.



Há uma constante vigilância entre os poetas mais recentes no sentido de se precaverem contra as tentações e até insídias das vaidades estritamente formais em detrimento da busca da verdadeira alma da poesia, que é a revelação de sua essência. O equilíbrio entre os diversos planos da construção poemática é um desafio que pode induzir a erros, o pior deles aquele por efeito do deslumbramento com as ciladas formais. Entre a veleidade do autodiscurso e da eficácia do gesto, tantos poetas têm optado mais e mais pela austeridade da camada ostensiva e pelo esmero da camada essencial, como León Felipe estatui (Ramoneda, 1996: *Prologuillos*, XII, p.342):

Deshaced ese verso.

Quitadle los careles de la rima,

el metro, la cadencia

y hasta la idea misma...

Y si después queda algo todavía,

eso

será la poesía.

Se a rima é apenas um recurso sonoro que chama a atenção sobre ele e nos faz esquecer o fundamental, seria o caso de substituí-la por cuidados que levassem à acuidade do poema. Acontece que o recurso à rima parece,

por vezes, inevitável. Então, o desprendimento na escolha do melhor material combinará com a profundidade da busca poética, não caindo na tentação de construir um poema vaidoso:

Prefiere la rima pobre,
la asonancia indefinida.
Cuando nada cuenta el canto,
acaso huelga la rima.
La rima verbal y pobre,
y temporal, es la rica.

(A. Machado, em Ramoneda, 1996: p.179)

I. Lotman (1978: cap. VI, p.316) vê no expediente da rima algo acessório, um sintoma apenas que o centro rítmico do verso bem elaborado provoca. Dessa forma, a espontaneidade parece a distinção especial das rimas, ungidas com a *anima* do poeta: “entregarei a alma ao poder do enxame das rimas *imprevistas*.” (Maiakóvski, 1997: *Escárnios*, p.81)

Se o recurso da rima veio de certa maneira contrabalançar o afrouxamento da métrica quantitativa rígida dos poetas clássicos antigos, ela aparece, então, sem grandes preocupações sonoras. O que se nota é uma progressiva passagem do verso branco, empregado na poética latina e com presença variável da renascença em diante, para a rima toante, aqui e ali



presente na poesia da alta Idade Média, e depois para o predomínio da rima soante, do século X em diante. A informação de que “a rima toante foi largamente usada na poesia medieval” (Candido, 1993: p.41) é improvável, quando se pesquisa o acervo poético dessa época. Ela está presente nas “jarchas”, do séc. XI ao XIII, e em raros poemas de toda a baixa Idade Média, como neste dueto de um “cantar de amor” :

Por encima de la *oliva*
mírame el Amor, *mira*.

Nos demais documentos poéticos, como se pode verificar na antologia coletada por Ruiz Casanova (1998: p.87-190), a rima soante é absoluta, obedecendo às mais diversificadas combinações. Veja-se, a título de exemplo, *El mío Cid*. O mesmo comportamento se nota na lírica trovadoresca provençal, galaico-portuguesa e lusitana. Após as experiências sobre a métrica clássica romana, durante o longo período da sedimentação dos idiomas neolatinos, surgem nos séculos XI e XII poemas latinos com rimas soantes. A poesia dos clérigos vagantes, chamados goliardos, sobretudo na França e na Alemanha, propalou versos não dentro do metro latino, mas acentual e rimado (Spina, 1972: p.28), com intenção satírica, lírica, parodística, boêmia ou confessional, como nesta quadra em que se nota que sua casa eram as tabernas:



In taberna quando sumus,
non curamus quid sit humus,
sed ad ludum properamus,
cui semper insudamus.⁹

Em outros idiomas, observa-se idêntico versejar. Atrás, falei de *La Divina Commedia*, poema totalmente rimado soantemente, a que se poderiam acrescentar outros nomes da literatura italiana dessa época, como Petrarca, famoso por seus sonetos clássicos de versos decassílabos e com rimas soantes.

A rima toante aspira a uma dosagem apreciável: é dissimulada. Por isso, não chega a comprometer a verdadeira finalidade da construção poética, uma vez que deixa livre o poematizador e o poematário para centrarem sua atenção nos valores substantivos do poema. De presença minguada na poesia espanhola, existiu concomitante à soante e foi por esta substituída nas literaturas ocidentais, como já mencionei, merecendo dos tratadistas da poética grande destaque, pois de simples correspondência sonora se subdividiu em muitas variantes para discriminar o grau de suas qualificações, a fim de que distinguísse cada versejador. O que se pode garantir é que poetas espanhóis de várias gerações, no século XX, buscaram

⁹ Quando estamos na taberna, / não pensamos na nossa realidade terrena: / vamos direto ao jogo, / por quem sempre transpiramos. (trad. de Sigismundo Spina)



na rima toante do passado paradigma para sua proposta estética e a reabilitaram. No Brasil do modernismo, com as tendências à austeridade na construção do poema, a rima toante também foi recuperada e divulgada, principalmente pela liderança de João Cabral de Melo Neto que, em contato com a literatura poética espanhola, dela trouxe essa influência para a nova poesia.

De certa maneira, portanto, a rima obedeceu dialeticamente àquilo que se pode denominar busca de alternância histórica plausível. Como algo indesejável à verdadeira meta da *poiésis*, foi extenso istmo necessário entre o estatuto clássico e as renovadas tentativas do século XIX até o XX para refluir ao cerne da poesia. Quando o poematizador, pelo contrário, emprega o melhor de suas energias na disposição de recursos externos (onde se insere a rima), de interdições pouco significativas, em prejuízo do ritmo-entoação, não deveria considerar-se realizado ou ter motivos de orgulho, pois suas conquistas se limitaram à casca. Puckine, apud Lotman (1978: cap. VI, p.327), lastimava: “Digna de pena é a sorte dos poetas, se não podem ser célebres senão por meio de semelhantes vitórias”, celebradas por “um achado incrível”, “uma aliteração ou assonância adequada”... Alfonso Reyes, citado por M. Bandeira a J. Cabral, em carta de 12.7.1948 (Melo Neto, 2001: p.79), é bem incisivo quando denuncia os equivocados da busca poética: “Desde ahora te digo que quien sólo canta en do de pecho no



sabe cantar; que quien sólo trata en versos para las cosas sublimes no vive la verdadera vida de la poesía y las letras, sino que las lleva postizas como adorno para las fiestas.”

sentimento: cópia, hipertrofia e transfiguração

Descartados os subsídios que podem digressionar o minerador da poesia oculta, apontados logo acima, só falta comentar um desvio largamente trilhado pelos poetas de cunho romântico que se equivocaram quanto à intrínseca função lírica da poesia. Dando ouvidos às palpitações do coração, aquele “músculo vil nocivo à grande arte pura” (na reação de G. Carducci), os poetas apaixonados limitaram-se ao verso colado às efusões psicofisiológicas. Por rapidamente o haver assinalado, retorno com a finalidade de mostrar como a relevância da sentimentalidade entranhada na camada substancial do poema tem como ressonância alterações no nível da manifestação.

O sentimento trocado pelo sentimentalismo, a justaposição entre realidade e discurso, a imitação do material poético pelo cromatismo e por sonoridades concretizadoras, os enlevos duvidosos, especialmente a afetação de lágrimas não choradas, foram procedimentos liricizantes pouco a pouco postos em dúvida, questionados, depois combatidos quando não ridicularizados (o lirismo não passa de “o desenvolvimento de uma



exclamação”, segundo Valéry) e, numa postura construtiva, substituídos progressivamente por um estatuto da poesia bastante filtrado. Se a métrica está ligada à vida das palavras, por exemplo, e tem uma função considerável em poesia, G. Ungaretti (1994: p.192) vê nela um instrumento de valor subordinado. O preciosismo e a ornamentação da linguagem, J. Keats (1998) mescla-os à melissonância do verso como dificilmente se encontrará em outro poeta inglês. O pensamento de G. Leopardi (1996: p.137), como escreve Dante Milano, “é mais poético que todos os sentimentos, sensações e fantasias.” Não se verifica nele o realejo sentimental nem as orquestrações verbais sonoras e enfáticas. “Em seus ritmos e rimas não usa aliteraões, onomatopéias e outros efeitos sonoros.” A depuração da metodologia poética passa por muitas experiências, encarregando-se cada poeta e cada geração de lhe dar os marcos e as marcas hoje naturalmente abraçados ou, pelo menos, respeitados.

Para aí aportar, entretanto, a descoberta, a insistência, o combate, a convicção, a presença, a operosidade incansável na revelação, no desbaste e no aplainamento do *método básico para a poesia* aconteceram pela crítica e pela metalinguagem dos poetas. A tese dos parâmetros poéticos convergentes a uma restauração do que ontologicamente sempre existiu será defendida pelos artistas conscientes do poema. Homero e Virgílio conheceram o patético e o sentimental; apesar disso, Mario Puppo, ao falar



de Leopardi (Leopardi, 1996: *Poética de Leopardi*, p.84), reconhece que eles possuíam a verdadeira e autêntica sensibilidade, “enquanto a sensibilidade dos românticos é artificial e exagerada, refletida e não espontânea, afastada da natureza e, por isso, não poética.” O poeta italiano, pela análise de Dante Milano (id.: p.134), mostrava um sentimento oposto à sentimentalidade efusiva, teatral, pois para ele o poeta romântico era um ator. “Sua inteligência lúcida, inimiga da bruma sonhadora. Dedicava sua vida ao saber, ao conhecimento do homem e do universo, procurando a verdade das coisas.” Sua poesia é a própria essência do ser, mas não se evola no etéreo. A. Caieiro (Pessoa, 1974: *O guardador de rebanhos*, XLVI, p.163), igualmente, trabalha pelo sentimento sem entraves ou artifícios:

Procuro encostar as palavras à idéia

e não precisar dum corredor

do pensamento para as palavras.

Álvaro de Campos, em *O problema da sinceridade do poeta* (Pessoa, 1976: p.98), faz ressalvas ao nosso grande épico-lírico, ao questionar seu sentimento em pauta, que não passa de imitação impostada de algum sentimento vivenciado: “Chora Camões a perda da alma sua gentil. (...) Se Camões tivesse tido a emoção sinceramente sua, teria encontrado uma



forma nova, palavras novas – tudo menos o soneto e o verso de dez sílabas.

Mas não: usou o soneto em decassílabos como usaria luto na vida.”

E. Dickinson conclama o poeta a prestar mais atenção na dramaticidade da existência do que nas aparências:

Surgeons must be very careful

when they take the knife.

Underneath their fine incisions

stirs the culprit, life.¹⁰

A mesma atitude se nota em S. Crane, reservando ao coração sua função de sentir, mas que se mantenha sob controle, pois, se de uma parte essa tarefa é penosa, não deixa ele jamais de ser subjetivamente o centro das emoções:

In the desert

I saw a creature, naked, bestial,

who, squatting upon the ground,

held his heart in his hands,

and ate of it.

I said, “Is it good, friend?”

“It is bitter - bitter”, he answered,

¹⁰ Fique atento o cirurgião / ao bisturi com que lida. / Sob as belas incisões / se agita a culpada, a vida. (trad. de P. Vizioli)



“but I like it
because it is bitter,
and because it is my heart.” ¹¹

Por vezes, o controle das emoções produz a amálgama da especulação racional com as razões do coração, entrecruzando-se o pensar e o sentir. Oliveira Martins escreve sobre A. de Quental (1994: p.26): “É um poeta que sente, mas é um raciocínio que pensa. Pensa o que sente; sente o que pensa. Inventar e critica. Depois, por um movimento reflexo da inteligência, dá corpo ao que criticou, e raciocina o que imaginou.” Alberto Caieiro poetiza sobre a mesma simbiose, pois as realidades fisiológicas não têm como existir separadas da capacidade reflexiva (Pessoa, 1974: *O guardador de rebanhos*, IX, p.146), associação claramente documentada em *saber*, em que estão simultaneamente sintetizados o conhecimento e o sabor:

Sou um guardador de rebanhos.

O rebanho é os meus pensamentos

e os meus pensamentos são todos sensações.

.....
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la

¹¹ Vi no deserto / bestial criatura despida, / que, de cócoras no solo, / segurava nas mãos o coração, / dele comendo. / Indaguei-lhe: “É bom, amigo?” / “É amargo... amargo”, respondeu-me, / “mas eu gosto / porque é amargo, / e porque é meu coração.” (trad. de Paulo Vizioli)



e comer um fruto é saber-lhe o sentido.

M. Bandeira, aquele mesmo do “não quero mais saber do lirismo que não é libertação”, que evidencia como era escravizador o lirismo exacerbado de apelo ao sentimentalismo, M. Bandeira, aquele mesmo de *O último poema* (1998: p.91):

que fosse ardente como um soluço sem lágrimas

que tivesse a beleza das flores quase sem perfume

ou ainda aquele do nosso satélite desmetaforizado, desmitificado, despojado do velho segredo de melancolia:

Ah, Lua deste fim de tarde,

demissionária de atribuições românticas,

sem show para as disponibilidades sentimentais!

(1998: *Satélite*, p.139)

fala sobre Drummond (Bandeira, [1964]: p.158) : “De ordinário, ternura e ironia agem na sua poesia como um jogo automático de alavancas de estabilização: *não há manobra falsa nesse admirável aparelho de lirismo.*”

Em autoconfissão, Drummond, poeta do finito e da matéria, corresponde a essa análise, porquanto mantém a emoção sob vigilância – “não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela” (2002:



Mãos dadas, p.80) – e repõe o sentimento sob esquadro (Andrade, 1969:
Consideração do poema, p.76):

cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,
boca tão seca, mas ardor tão casto.

.....

Essa viagem é mortal, e começá-la.
Saber que há tudo. Emover-se em meio
a milhões e milhões de formas raras,
secretas, duras. Eis aí meu canto.

O verso para ele tem de despojar-se do acessório,

apenas um arabesco
em torno do elemento essencial - inatingível.

(id.: *Fragilidade*, p.92)

É categórico:

Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

(id.: *Procura da poesia*, p.77)



Não é fácil ao poeta se desvencilhar das contingências sensoriais para se depurar na busca da imanência, como o atesta o desabafo de Murilo Mendes (1994: *O poeta na igreja*, p.106):

Estou aqui, nu, paralelo à tua vontade,

sitiado pelas imagens exteriores.

Todo o meu ser procura romper seu próprio molde

em vão!

Incessante, a luta e labuta do poeta se processam muitas vezes inglórias. À espreita, estão atentos animais em forma de caprichos, esnobações, vaidades, afetações, os mil atalhos que se transformam em labirinto. Mais do que os convencionais, o sexto sentido é essencial ao poeta para escapar das armadilhas tão humanamente animais. O sexto sentido – a consciência da contenção, da discrição, do comedimento, da justa medida – é escudo necessário contra o *grifo*, aquele fabuloso animal que suscitou em Ivan Junqueira (1999: *A garra do grifo*, p.141-143) a alegoria de todas as dificuldades por que passa o poeta em sua estrada cheia de emboscadas:

e até no poema a sua língua bífida

enfia em busca do que lhe é mais íntimo.



A grande realização do grifo é criar um abismo que separe o que se deseja daquilo que realmente é conquistado. Dessa forma, seu êxtase triunfal depende do fracasso e da angústia do poeta; afinal, o poema quantas vezes não se concretiza, porque a ambição de realizar uma obra exigente é bem maior do que a capacidade de levá-la a bom termo. Os requisitos de um poema bem acabado esbarram nos limites do poematizador, que não deixam de ser os limites impostos pelo inimigo da poesia. Finca suas garras nas páginas do livro,

quebrando aqui as vértebras do ritmo,

ali, o timbre oculto de uma rima.

A estrofe final trabalha em dois pólos, o poeta dividido entre a mofa do grifo e o risco de lhe dar razão:

Encolhe-se o animal nas entrelinhas,

e ri-se a sós de quem, por estar vivo,

faz da poesia um desafio e um risco.

A persistência de redescobrir os veios que convergem à poesia mais filtrada e isenta de contaminações – sempre um risco e um desafio – normalmente produziu poemas com as características imprescindíveis que já apontamos. Uma delas, o acasalamento da sensibilidade com a



inteligência para produzir uma harmonia indissolúvel, edificou a poesia do *pensamento emocionado* que admitirá nuances diversas. Normalmente, a economia de linguagem será a marca comum, podendo caminhar da parcimônia para chegar à austeridade absoluta do dizer. Cesário Verde (1999: *Introdução*), v.g., confessa abertamente: “Sou duma frieza glacial para todo mundo. Mas se não faço expansões, sei entesourar os sentimentos grandes”. Em consonância, mais dois documentos que expõem com clareza a missão de qualquer poematizador engajado nos cânones de uma poética conquistada sob controle da consciência. Num, Antero de Quental é quem prefere o verso mais curto, sendo condicionado a *esculpir* o pensamento, delimitando o excesso de efusão lírica (Quental, 1994: *Introdução*, p.9); noutro, a alegoria do desnudamento desencadeia significâncias que orientam para a depuração da linguagem pela submissão emotiva:

Song, let them take it,
For there's more enterprise
In walking naked.¹²

(Yeats, 1992: *A coat*, p.71)

da transfiguração do sentimento ao verso disciplinado

¹² Canção, aceita o ocorrido: / Existe maior proeza / No andar despido. (trad. de Paulo Vizioli)



O empenho disciplinar sobre a construção do próprio verso, ao condicionar o poeta ao panorama que se vem definindo e normatizando do século XIX para cá, tem sido a temperatura mais constante da oficina poética. O verso de cada poeta engajado na genuína poesia está acima do fracasso ou sucesso. Seu compromisso está sujeito e aliado à mesma axiologia que preside a operacionalização do poema: acaba por mergulhar na mesma realidade por que persegue a essencialidade. Então, a poesia e sua busca, a essência alcançada no poema construído, têm notas comuns: volta para si mesmo, desprendimento, austeridade, operosidade incansável. Como um monge do século VI, segundo A. Maurois (1990: III, p.24), P. Valéry compunha com aqueles cuidados infinitos de “um homem que julga escrever o testamento de uma civilização e de uma língua.” Por tais razões, o verso – não objetivado como fim, mas instrumento capaz da poesia – pode ter as mais variadas concepções e personalidades. “O verso de Baudelaire é sempre lento, grave, solene, um alexandrino que parece não ter fim e que ondula majestoso segundo as leis de um ritmo próprio e inconfundível, não raro semelhante ao das litâneas da decadência latina”, escreve Ivan Junqueira, em *Arte de Baudelaire* (Baudelaire, 1985: p.75). Em *L'albatros* (Baudelaire, 1984: p.90), essa imensa ave dos mares, depois de capturada por marinheiros, jaz no convés com suas asas sem qualquer utilidade. Na última estrofe, expõe em alegoria a situação do poeta – como



o albatroz – que se sente no chão tal um desterrado, pois as asas não foram feitas para andar. Os alexandrinos em evolução rítmica bem modulada são exatos, com cesuras masculinas e femininas conscientemente dispostas:

Le Poëte est semblable au prince des nuées

Qui hante la tempête et se rit de l'archer;

Exilé sur le sol au milieu des huées,

Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.¹³

Seus versos, operacionalizados na busca do equilíbrio, ao harmonizar emoção com rigor formal, fluem plácidos e com relevo bem ondulado. Em outra topografia, vamos encontrar Drummond, ensimesmado, entretido em elidir sujeito e objeto, porque “meu verso é minha cachaça”. Seu verso, erodido com o cinzel da própria problemática, agrada-lhe em cheio:

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.

Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?

(2002: *Explicação*, p.37)

O compromisso de lavrador do próprio verso pode distanciá-lo do gosto fácil dos consumidores ávidos, porque o produto soará inusitado,

¹³ O Poeta é semelhante ao príncipe do céu / Que do arqueiro se ri e da tormenta no ar; / Exilado na terra e em meio ao escarcéu, / As asas de gigante impedem-no de andar. (trad. de Jamil Almansur)

O Poeta se compara ao príncipe da altura / Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar; / Exilado no chão, em meio à turba obscura, / As asas de gigante impedem-no de andar. (trad. de Ivan Junqueira)



estranho e desafiador. Afinal, é apenas poeta. Em contrapartida, os poetas que buscaram o caminho mais difícil, a penumbra e até o anonimato foram recompensados, porque sobre eles o mundo projetou sua luz mais viva.

passagem para o rigor

As insídias que desviam o verso para os cacoetes da prosa, já apontadas e sumariamente comentadas, podem ser resumidas: importância maior para os aspectos cantantes, descurando do ritmo; ritmo estrito sem o enriquecimento da entoação; estreita aproximação entre material poético e expressão; recurso ao evidente; apelo aos recursos sonoros descritivos da realidade; exacerbação do sentimento, com prejuízo da busca essencial; sentimento sem transfiguração; privilégio do discurso verborrágico, retórico e amplificador, em detrimento da economia de linguagem. À medida que as tantas experiências dos poetas em sua construção do verso foram dialeticamente se processando por analogia e diferença, todos os esforços da procura da poesia convergiram para um procedimento comum: o rigor.

rigor, valor relevante e permanente do verso depurado



Nesse ponto, privilegia-se a marca fundamental de grande parte dos poetas que se orientaram para a essência da poesia. Antes de prosseguir, entretanto, duas observações sobre rigor para entender seu alcance.

Primeiramente, há vários rigores. A exatidão de uma bailarina em leves passos se distingue do vigoroso sapateado irlandês do *Riverdance*, assim como a exatidão temperada de Baudelaire é bastante distinta da exatidão impessoal de Mallarmé, na busca de sua poesia pura. Leopardi e Montale, por um século separados, perseguem ideais e temáticas distintos, mas por estreitos caminhos que se aproximam. Que dizer da exatidão posta em prática, no Brasil, por Bandeira, Drummond, Murilo e João Cabral? Lêdo Ivo, em *Palavra de honra* (1983: p.8-9) chega a nos surpreender, mas que o entendamos pela ótica múltipla de quadros de referência: “um poema é ao mesmo tempo verdade e mentira, rigor e desmedida, contenção e efusão, carência e exorbitância, magia e pesadelo, razão e desrazão.” Do citado Eugenio Montale destaco dois versos, para ilustrar a mono e ambivalência, originárias de pontos-de-vista diferenciados:

Mia vita, a te non chiedo lineamenti

fissi, volti plausibili o possessi.

Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso



*sapore han miele e assenzio.*¹⁴

(Barroso, 1991: p.193)

O rigor da construção poética será relativa aos componentes do sistema produtivo da arte por palavras. Donde se conclui que o tempo, o espaço, as pessoas e as normas de comportamento fazem com que exista um leque de rigores. O importante é que, na base de todos eles, persista um rigor entendido não como metodologia, mas valor íntimo de cada poematizador, indispensável na edificação do poema.

Por isso, em segundo lugar, convém ressaltar que o rigor de que se trata em arte não é uma disciplina hétero-imposta. Não se trata de cânones a que o artista teve de obedecer para chegar ao melhor acabamento possível de seu verso. Pelo contrário, o rigor assumido pelo poeta é interior, faz parte de sua constituição, de seu psiquismo, de sua personalidade. O rigor vindo de fora faria dele apenas um mártir a reclamar dos sofrimentos que algum estatuto lhe cobra. No entanto, a disciplina auto-aceita, embora saiba que tenha vias penosas a percorrer, faz dele alguém satisfeito e realizado com a conquista da poesia. Essa advertência é importante para que se evitem equívocos de julgamento, restrições apreciativas ou compaixão sobre vítimas inexistentes.

¹⁴ Ó vida, não te peço lincamentos / fixos, vultos plausíveis ou possessos. / Sinto que no teu giro inquieto o mesmo / sabor que tem o mel tem o absinto. (trad. de Ivo Barroso)



A aspiração a uma poesia sadia, forte e verdadeira, características de todas as artes, segundo os limites que Cesário Verde se impôs (1999: *Introdução*), só pode concretizar-se por muita luta. O vigor e a dinâmica do texto inovador estão condicionados fundamentalmente pela adversidade e pela força dos obstáculos que aparecem no caminho da construção. A estrada mais plana e limpa poderia ser a escolhida, porque freqüentemente mais alicia a quem enceta uma viagem. Mas o caminho recusado (*The road not taken*) foi o escolhido pelo poeta em texto de Robert Frost, exatamente porque lhe pareceu o mais difícil, e é aí que reside a grande diferença:

I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.¹⁵

Enfrentar o obscuro, palmilhar pelo desconhecido, conhecer cada pedaço de terra virgem ou correr o risco de pisar espinhos são empecilhos indisfarçáveis na vereda do poeta. O resultado de seu desbravamento na elaboração do verso em particular sempre é um enigma. Por isso, terminado o poema ou um conjunto deles, não saberá se a obra será reconhecida.

I beg you, my friendly critics,
Do not set about to procure me an audience.

¹⁵ Quis o que mais raro pareceu / E isto me fez toda a diferença... (trad. de Jorge Wanderley)



I mate with my free kind upon the crags;

the hidden recesses

Have heard the echo of my heels,

in the cool light,

in the darkness.¹⁶

(Ezra Pound: *Tenzone*)

“Com minha livre espécie acasalo-me nas penhas” representa o caminho das pedras que o poeta compromissado com sua arte se exige, comportando-se como um peregrino no meio da multidão, *socialmente solitário*. A contenção de efusões líricas, a economia de palavras, a abstinência retórica, reduzindo-a aos moldes mínimos da expressão, a precisão matemática sem a ela submeter-se, a vigilância para não se trair pelo engodo dos recursos propícios ao barateamento da poesia são requisitos constantes do construtor de versos. O ideal de perfeição, com adequação o mais perfeita possível entre a estrutura sonora e o tema, fará dele tantas vezes um perfeccionista. Segundo confessou, Maiakóvski chegava a escrever sessenta variantes do mesmo verso (1997: p.15). Ele mesmo que (id.: *V Internacional*, p.94) ia aos extremos:

¹⁶ Eu vos rogo, meus críticos benévolos, / Não procureis obter platéia para mim. / Com minha livre espécie acasalo-me nas penhas; / os retiros ocultos / Ouviram o eco de meus calcanhares, / na luz tranqüila, / nas trevas. (trad. de Paulo Vizioli)



Eu
à poesia
só permito uma forma:
concisão,
precisão das fórmulas
matemáticas.

Possivelmente, esse procedimento frutificará algo singelo conquistado a duras penas, dando razão a uma reflexão anônima, mas digna de nota: a originalidade do pensamento dos autores mais criativos não se deve encontrar em sua substância, mas no modo de o conceber e exprimir. W. B. Yeats recebeu um impulso renovador por seu encontro em 1908 com Ezra Pound, que lutava por um novo estilo de poesia, “fundamentado no ritmo significativo, nas imagens vivas e no *vocabulário simples e direto*”. (Yeats, 1992: *Introdução*, p.14) Se o discurso é poético, deve ser estritamente verbal, tendo na palavra seu elemento-base, como o conceberam Baudelaire e Mallarmé, e não na idéia. Ambos mantiveram a palavra sob cauteloso controle. Seu prestígio influenciou de tal maneira a posteridade, que na poética moderna as palavras produzem uma espécie de gradual influência, cristalizando posterior densidade intelectual ou sentimental. R. Barthes condensa esse procedimento (1974: p.141): “O



pensamento é preparado, instalado pouco a pouco pelo acaso das palavras.”

Mallarmé – acrescente-se – parece na expectativa constante de produzir sua poesia em pose contida, desatando avaramente cada palavra, como o apresenta Ferreira Gullar (2001: *Fotografia de Mallarmé*):

especialmente a mão

com a caneta

detida acima da

folha em branco: tudo

à espera da eternidade

rigor sob diversas alegorias

O esmero formal vale para tudo que se relaciona à cabal expressão da poesia, mas exige do poeta, particularmente, uma atenção redobrada sobre as palavras. Muitas figuras foram utilizadas metapoeticamente para enfatizar o vigilante emprego das palavras. M. de Unamuno (Ruiz Casanova, 1998: *Credo poético*, p.529-530) prefere adotar a imagem do escultor em sua parcimônia cinzeladora, não a do alfaiate, porque o ideal da poesia é antes despir que vestir:

No te cuides en exceso del ropaje,

de escultor, no de sastre, es tu tarea,



no te olvides de que nunca más hermosa
que desnuda está la idea.

Sem equívoco, afirma que o poeta não é aquele que dá forma à idéia, mas aquele que vislumbra a alma por detrás da carne, donde se conclui que poeta é aquele que sob a forma encontra a idéia. Aparece aqui, mais uma vez, aquela reflexão que fala da necessária simbiose sentir-pensar, expresso no primeiro verso desse poema: “Piensa el sentimiento, siente el pensamiento” e que se repete nos versos finais, citados a seguir. Recomenda, novamente apelando à escultura, que a palavra seja trabalhada, exigindo pés no chão, ainda que a cabeça esteja no alto:

Que tus cantos sean cantos esculpidos,
ancla en tierra mientras tanto que se elevan,
el lenguaje es ante todo pensamiento,
y es pensado su belleza.

O sentir-pensar provoca tensões absolutamente indispensáveis – responsáveis pela fascinação que se instala entre o quê e o como da expressão poética –, cujo resultado é o amálgama perfeito entre a emoção e o rigor formal. I. Junqueira recorre à figura do joalheiro (Baudelaire, 1985) e à arte do ourives, que estão condicionados à frieza extrema, ao cálculo, à precisão, para falar do rigor que os poetas têm de empregar na edificação de



sua arte. O resultado final irá mostrar ao mesmo tempo “a mais pungente expressão de uma dor e de um júbilo sem limites”. E conclui: “a arte de Baudelaire é, por assim dizer, a consumação do indizível.” A essa mesma figura e a outras (tanoeiro, escultor) vai recorrer M. Bandeira por ocasião da sátira à poesia prisioneira da forma, à poesia oca (como tonel) e àquela feita a golpes de cinzel, em *Os sapos* (1998). A sátira é lembrada, e mais lembrada ainda é a posterior poesia de Bandeira, benfazeja recuperação após a tempestade iconoclasta, em que seus versos aparecem como conjugação de um contido lirismo a uma substância encontrada no trivial da existência, ditados por técnica que lhe traça disciplina indispensável. Tanto que a enaltece, ao falar de C. Meireles (Bandeira, [1964]: p.156): “Nos seus versos se verifica mais uma vez que nunca o esmero da técnica, entendida como informadora e não simples decoradora da substância, prejudicou a mensagem de um poeta”. O labor da técnica ceciliana se processa com a fina elegância que se via na vida e em sua poesia. Em *Improviso para Norman Fraser* (Meireles, 1999: p.97-98), está evidente o minucioso artesanato do verso adotado pelo poetizar: lenta, mas escrupulosamente, o poeta perseguirá por trás (retornamos a M. de Unamuno) da matéria a essência, inquirirá além da forma a alma das coisas, ou da coisa, o peixe felinamente fora da bainha, com todos os detalhes de sua estrutura de sustentação:



Percorre-lhe a pele brilhante,
abre-a, leve, de lado a lado.

Úmido deus de água e alabastro,
aparece o peixe despido.

.....

Ah, mas que delicado culto,
que elegante, harmonioso trato

se pode dispensar a um peixe
como um deus exposto num prato!

O trabalho da faca – a camada ostensiva indispensável à completude do poema – não é lá essas coisas, mas imprescindível. Por isso, o resultado da poesia – beleza que adivinha, alimento dos ávidos, cerne imanente da criação – constitui a epifania suficiente para aceitar os limites da forma:

Vinde ver, tiranos do mundo,
esta suprema gentileza

de comer! – que deixa perdoado
o gume da faca na mesa!



.....

Vede como era, além da carne,
frase secreta, em semifusas!

Dissecar para depois selecionar e depois condensar é o percurso do poeta. Então, o artista clássico é inimigo da improvisação. Afirmção contida na introdução (*A poética clássica*, 1997: p.8) se coaduna ao desenvolvimento lento, gradual e detalhista, oposto à primariedade das conclusões, em busca do refinamento sintetizado não no quantitativo, mas na concisão, porque esta leva diretamente ao alvo, ao passo que o retalhamento mutila o pensamento. O processo poético, que prima pela árdua tarefa de compor e descompor e recompor, almeja fundamentalmente o ideal da harmonia. Todos os recursos básicos do verso – ritmo alimentado pelas sonoridades, sentimento transfigurado, lirismo policiado pela razão – se articulam para um equilíbrio tal, que sua exibição centrífuga seja controlada assiduamente por uma inibição centrípeta. Para tal fim, a coalizão estreita entre as palavras é a operação imediata, cujo resultado é a energia do discurso poético. O título do livro e do poema, *O soldador de palavras*, é a figura imaginada para traduzir o alcance dessa função:

Fazer poemas é soldar palavras,
fundir o signo – literal sentido –



do verbo frio, transformado em chama,
aceso verbo, pensado e medido.

(Colares, 1997: p.26)

O procedimento de amalgamar as palavras supõe inevitavelmente tarefas-suportes. Uma delas é o ajuste perfeito entre as pedras que comporão o mosaico do poema. Isso exige cortes das superposições, contrações, aglutinações, invenções para preencher vazios... Outra, o desbaste com polimento: as palavras passam pelo artesanato minucioso que lhes empreste transfiguração significativa. G. Leopardi com *Scherzo* (1996: p.297) nos esclarece pela alegoria da lima como se processa a etapa do esmerilamento poético. Quando pequeno, desejou aprender a disciplina das Musas. Uma delas tomou-o pela mão e o levou a conhecer a própria oficina. Mostrou-lhe todas as ferramentas da arte e diversos artefatos, “com os quais os seus cultores / se aplicam nos labores / das prosas e dos versos.” Mas cadê a lima? – perguntou. A Deusa disse:

Gastou-se a lima: há-de fazer sem ela.

Mas eu: E não cuidastes

Gasta trocá-la por uma outra boa?

Sim, respondeu-me, mas o tempo voa.



O poeta relativiza essa função: o esmero das palavras subordina-se à experiência de cada um, que, dependente especialmente da idade, variará o parâmetro com o qual aquilatará a adequação de cada palavra ao verso.

Além de não ser improvisador de palavras arrumadas ao sabor da inspiração, o verdadeiro poeta – por falar no sotaque do classicismo – é aquele que subjuga as emoções românticas por severa disciplina. O resultado dessa atitude, já exposta, conduz mais e mais a uma rigorosa conduta que contamina outros valores da versificação. P. Valéry vai perseguindo o mais pelo menos, poeta na proporção inversa do descaso, que acaba por convergir para o trabalho de resultado refinado. “Sonho com uma poesia curta (...) escrita por um visionário requintado que seria ao mesmo tempo um agradável arquiteto, um algebrista sagaz, um calculador infalível do efeito a produzir.” (Maurois, 1990: p.8-9) Nessa senda, seu empenho foi totalmente direcionado para um método de criação poética, construindo uma obra de precisão.

Em suas figuras, evoca profissionais qualificados a construir. Na poesia, qualificados a construir versos. Essas imagens constituem uma ponte para uma das alegorias mais utilizadas na metalinguagem-estatuto da poética: a obra de engenharia. Nela se podem constatar liames metafóricos das condições básicas de quem empreende erguer a morada da poesia: a organização, os materiais de primeira, a minúcia, o corte, o esqueleto de



colunas, vigas e tesouras responsáveis por sua estrutura, a solidez, a funcionalidade, a harmonia... Por tudo isso, o arquiteto, o engenheiro, o algebrista, o calculador, o matemático são profissionais, cada um com sua especialidade, a interferir na qualidade primorosa do poema. Nada detém a P. Valéry, um caçador de exatidão, reafirma Maurois (id.: IV, p.31). Como um aventureiro consciente, embrenhado na busca da luz poética, descarta as verdades fáceis, não vai na onda das falácias de generalização apressada, nem naquelas autorizadas por alguma autoridade dos entendidos. *Ínvios caminhos* são a sua rota. A necessidade de rigor, o horror ao vago e à aparente clareza com que quase todos se contentam são os traços de Teste e, por analogia, perfeitamente cabíveis a Valéry. Tinha necessidade ímpar de pôr a linguagem em questão e de cobrar um conteúdo preciso das palavras. (id.: III, p.21) Parcimônia inserida em Valéry vamos identificar em *Poética* (Junqueira, 1999: p.213):

A arte é pura matemática
como de Bach uma tocata
ou de Cézanne a pincelada
exasperada, mas enxuta
.....
onde a emoção sucumbe à adaga
do pensamento que a trespassa.



o rigor do verso, ponte para a harmonia do poema

Essa exatidão encontraremos em todas as artes que mostram a poesia. Para conseguir tal estatus, seu material de sustentação há de harmonizar-se à perfeição com os recursos que cada arte coloca à mão do artista. Acima, o poeta fez referência à música e à pintura. Basta um olhar semiprofissional para ratificar a crítica.

Vejamos Mondrian e Dalí. Pieter Cornelis ou simplesmente Piet Mondrian, de formação calvinista, pode ter levado para sua arte o rigor obsessivo que reduziria a expressão plástica a funções matemáticas. Em seu rigor progressivo (Enciclopédia Mirador, 1980: v.14, p.7832), a pintura pareceu, a muitos, sob o aspecto de criação individual, um processo de anulação da arte. Seu ideal pode ser entendido a partir de uma afirmação utópica: “com um pouco de vontade, não seria impossível criar uma espécie de Éden”. Salvador Dalí é marginal a todos os sistemas, porque conseguiu ser normal... a seu jeito. Analisado como ser social, é discutível. Como artista, é muito difícil ficar indiferente diante de qualquer obra sua. Instigante, anti-óbvio, provocador, surpreendente, diferente dos surrealistas “porque eu sou surrealista”, produziu uma obra monumental, especialmente pela tendência ao classicismo renascentista visível em sua obra do pós-guerra (Néret, 2000), com uma obsessão estética constante: perfeccionismo formal até a derradeira pincelada. Sobre ele se escreveria uma enciclopédia.



Mas basta sabê-lo um artista compromissado com a exatidão dos elementos cromáticos e de cada minúcia, a provocar um ritmo alucinado por seu imaginário dionisíaco, quando não histriônico.

Na música, lembremos De Falla e Brahms. A escrupulosa auto-exigência de Manuel María de Falla y Matheu (Mestres da Música, s. d.) faz dele um compositor introspectivo, meticuloso, perfeccionista, claro e conciso. Evitava todo e qualquer resultado fácil. A tal ponto que compõe e recompõe dezenas de vezes similares da mesma partitura, ou então os rasga. De seu potencial, restou muito pouco no papel. O esforço para dominar as emoções transformou-o num artista maduro. Sua obra representa um admirável exemplo de depuração técnica e estética. Algo não muito freqüente em música: cada uma de suas partituras é, de alguma forma, uma espécie de reflexão criativa sobre a própria linguagem musical. Enfim, todo seu esforço enérgico revela que os tempos em que vivemos têm feito demais para desumanizar as características fundamentais dos seres que sentem e pensam. Johannes Brahms, homem severo, tem toda uma vida dedicada à arte severa. Sua música parece a muitos difícil, dura. Realmente, não é uma música para uma só audição. Abre-se com dificuldade. É um desafio que premia a quem o descobre. O. M. Carpeaux (2001: p.350) fala sobre ele: “Quem lhe recusar esse estudo, perderia o acesso a um patrimônio espiritual que só poderia desaparecer com nossa música toda e



com nossa civilização.” Inicialmente romântico, pouco restou de seu romantismo, porque teve a coragem de destruir muitas partituras que não resistiram à severa autocritica. Pelos cálculos, deve ter sobrado a metade do que produziu. Em sua segunda fase, clássica como as sinfonias de Mendelssohn e os quartetos de Schubert, aparece o realce formal, disciplinando o sentimento. Nele, entretanto, convive a emoção tempestuosa e uma forma muito mais severa. Sobre ele se poderia fazer a mesma pergunta de A. Machado inserta em verso: “¿Soy clásico o romántico? No sé.” O que importa é vê-lo sob a ótica de Gide: o verdadeiro classicismo é o que surge como resultado da subjugação das emoções românticas por disciplina estrita. Sua música é caracterizada por ligação indissolúvel, rigorosa construção arquitetônica (id.: p.355). Não suporta a improvisação nem os atavios tão brilhantes que se tornam pouco exequíveis. Condenou as obras compostas por inspiração acumulada como “montes de areia”, sem consciência. “A emoção profunda, sim, mas em forma estrita e, se for preciso, restrita.” (id.: p.356) Sua música não é para os jovens: só com a experiência da vida é que se abrem as portas desse reino fechado. Quem sabe tal limite e o fato de suas composições apresentarem uma profundidade de pensamento conjugado a um rigor construtivo expliquem por que tiveram de esperar algum tempo para serem compreendidas.



A travessia pela arte dos imortais sempre nos revelará marcas singulares, mas uma condição plural perpassará a todos eles: em maior ou menor intensidade, o rigoroso mister de construção, com o fito de não perder de vista a fidelidade absoluta entre o universo interior de cada um e a essência da realidade, mostrará, como suporte almejado com persistência, a harmonia do conjunto. Marianne Moore é um tipo esclarecedor. Armada da obsessão pela profundidade das *res*, e menos da enganosa evidência,

Ela aprendeu que o lado claro

das coisas é o anverso

e por isso as disseca:

para ler textos mais corretos.

(Melo Neto, 1994: *O sim contra o sim*, p.297)

Produtora e reprodutora a um tempo do texto poético, vai fundo com o instrumento da escrita, mais lâmina do que grafite:

Com a mão direta ela as penetra,

com lápis bisturi,

e com eles compõe,

de volta, o verso cicatriz.

(id.)



Não é à-toa que o poeta visse nela modelo estético. A cicatriz, bem examinada, apresenta-se *limpa, econômica, reta*: o verso bem elaborado deve primar exatamente por sua depuração (a castidade do signo), por seu laconismo (ressecamento verbal) e por sua objetividade (o caminho mais curto entre o dizer e o ser). Assim, o verso-cicatriz será celebrado muito mais pela lâmina (método) que o talhou do que pelo cirurgião (poeta) que a operacionalizou. O que se mostra tem maior relevância do que a presumível relevância de quem o mostra.

Semelhantes intenções com cuidados meticulosos iremos encontrar em Edgar Allan Poe. Sobre ele discorre Baudelaire (Poe, 1999: p.13): seus versos traduzem uma poesia profunda e gemente (o que, de imediato, nos levaria a enquadrá-lo naqueles românticos colocados sob suspeita); não obstante, seu versejar é elaborado, castigado, correto e brilhante, como uma jóia de cristal. “Edgar Poe amava os ritmos complicados e, por mais complicados que fossem, neles encerrava uma harmonia profunda.” Para chegar a esse resultado, muito esforço, sem dúvida, ele despendia, pois seus poemas revelam amiúde condensação e laboriosidade. Em outras palavras, o verso equilibrado mediante a ordem e a unidade, em *Três momentos da poética antiga* (A poética clássica, 1997: p.8), se consuma pela razão, pelo trabalho e pela disciplina. Quando se cotejam três poetas franceses na esteira de luz projetada por outro francês, Valéry (1999: p.31)



distingue as vertentes de Verlaine e Rimbaud daquela de Mallarmé: enquanto os primeiros continuaram Baudelaire na ordem do sentimento e da sensação, o último prolongou-o no campo da perfeição e da pureza poética. Por outra, no afã de construir sua individualidade poética, mas impossibilitados de se livrarem da forte influência do passado recente, acabaram por subdividir a grande síntese de emoção e rigor conseguida pelo poematizador de *Les fleurs du mal*.

dois estatutos: o método de Da Vinci e de Valéry

Possuímos no acervo crítico da poética duas retrovisões que continuam marcando época, ambas discorrendo sobre o estatuto estético da poesia. A primeira reflete sobre o método de Leonardo da Vinci pela visão de P. Valéry, dele haurindo preciosas lições sobre arte, ao minerar seus apontamentos, para depois aplicá-las particularmente à poesia; a segunda, num reconhecimento a seu trabalho original e proveitoso, A. Maurois faz uma abordagem do método de P. Valéry, onde se pode ver maior pertinência aos cânones poéticos. Nessas recuperações metalingüísticas, há identidades marcadas pela disciplina, pela exatidão, pela recusa ao pronto e tentação ao aprontar, pois, para ambos, as entidades – em seus vários níveis de realidade – dever-se-iam classificar pela facilidade ou dificuldade que



oferecem à compreensão. Enfatadamente, o *hostinato rigore*¹⁷, divisa de Leonardo da Vinci (Valéry, 1999: *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, p.132), constituirá a disciplina do artista com têmpera especial, em uns mais férrea do que em outros. Após analisar o gênio renascentista (id.: p.142), nos alerta, afirmando que a passagem do menos para o mais é natural ou espontânea, porque fruto da necessidade, porém, o trânsito inverso é refletido, consequência do nadar contra a corrente, já que é um esforço inverso ao consuetudinário e convencional.

A obstinação na busca do verso disciplinado encontrou em Eugénio de Andrade um discípulo consciente e bem intencionado. Um de seus livros traz como título exatamente *Ostinato rigore* (1990: p.101-118), nas pegadas de Leonardo. Embora nem todos os seus poemas primem pela proposta do título, vários podem ser destacados pela perseguição da construção passo a passo, “de palavra em palavra”, como apregoa em *Nocturno de Fão* (id.: p.112). Ou “é no ardor dos cardos / que o vento faz a casa” (id.: *As nascentes da ternura*, p. 113). *Nocturno da água* (id.: p.112) torna patente sua obsessão pela persistência até a exaustão do verso que não se consuma:

Pergunto se não morre esta secreta
música de tanto olhar a água,

¹⁷ “Rigor obstinado”. A grafia de *ostinato* aparece no texto citado com *h*.



pergunto se não arde
de alegria ou mágoa
este florir do ser na noite aberta.

Além de crítico, reconhecendo o valor dos poetas que se ativeram ao rigor construtivo, soube Valéry manter a coerência, ao poematizar de costas para o evidente e navegar muito pelo contrário. Como registra A. Gonçalves (Valéry, 1999: *Paul Valéry: o alquimista do espírito*, p.215), ao examiná-lo para encontrar a justificativa de sua estratégia construtiva, “todo o seu método jamais deixa de conter uma extrema consciência do poético, dimensão mobilizadora do rigor cartesiano de seu espírito.”

Na mesma metodologia estética, vamos encontrar G. Carducci. Nega ser a poesia simples produto da inspiração súbita, assim como não se segue a um “estalo”, nem é um dom divino captado, menos ainda um arrebatamento de furor sagrado. Não é cortesão, nem sonhador, nem diletante. Ao invés, é o poeta um grande artífice, “que se faz à custa de músculos de aço; (...) um operário vigoroso, cujo dever é fundir amor e pensamento.” (Carducci, 1971: p.62)

os riscos do rigor e sua superação

O artesanato pessoal que o poeta tece e destece obedece a um fluxograma de eventos quase sempre penosos, mas assumidos como



indispensáveis à fruição da poesia. Poetas há que se referem à busca do difícil ou, pelo menos, mantêm desconfiança diante do fácil, a fim de se procurarem estorvos que lhes exijam esforço redobrado. Alguns, entretanto, exageraram e puseram na ascese discursiva a finalidade absoluta do versejar, como se a qualidade do vinho dependesse unicamente do exato rótulo da garrafa. Por isso, as vozes discordantes da exatidão formal não de ser entendidas quando se referem ao rigor imposto de fora para dentro. Eis o que depõe P. Valéry (Maurois, 1990: II, p.16-17), após ter contato com a leitura de E. A. Poe que lhe inspira a idéia de buscar a salvação numa plena *consciência de si*: “Eu estava atacado pelo mal agudo da precisão. Tendia ao extremo do desejo insensato de compreender. Tudo o que era fácil me era indiferente, quase hostil. Eu suspeitava da literatura e até dos trabalhos demasiado precisos da poesia...” Contra o rigorismo destemperado, Yeats (1992: p.59) chegou a escrever um poema, porque os poetas que o propugnavam viam nele um fascínio, a provocação isolada ao impulso para a poesia:

The fascination of what's difficult
Has dried the sap out of my veins, and rent
Spontaneous joy and natural content
Out of my heart. There's something ails our colt
That must, as if it had not holy blood



Nor on Olympus leaped from cloud to cloud,
Shiver under the lash, strain, sweat and jolt
As though it dragged road-metal. My cruse on plays
That have to be set up in fifty ways,
On the day's war with every knave and dolt,
Theatre business, management of men.
I swear before the dawn comes round again
I'll find the stable and pull out the bolt.¹⁸

Exatamente isso, *shiver under the lash, strain, sweat and jolt, as though it dragged road-metal*, visível no dia-a-dia pela busca exacerbada da diferença, da divergência, do contrário, do antagonismo, chegando ao detalhismo das correções (*my curse on plays that have to be set up in fifty ways*), acarretaria simplesmente a sequidão, a esterilização do verso e atrofiaria a *spontaneous joy and natural content*. O que deveria ser substancial à instauração de tensão ou tensões que provocassem, dialeticamente, o desempate para posterior homeostase, finda na autofagia. *The fascination of what's difficult* só se valoriza quando temperado com os demais ingredientes do fazer poético. Durante o processo purgativo, os

¹⁸ O fascínio daquilo que é difícil / Seca-me a seiva e arranca-me afinal / A alegria espontânea e natural / Do coração. Maltrata o sacrifício / Nosso potro, sem jeito de sagrado, / De haver no Olimpo as nuvens visitado, / Pois treme, sua e sofre neste ofício / De arrastar pedras. Eu maldigo a peça / Que após cinquenta encenações tropeça, / A briga diária com a asneira e o vício, / Gerência de homens, carga financeira. / Juro que puxo a tranca da porteira / Antes que novo dia tenha início. (trad. de Paulo Vizioli)



pólos que irão trabalhar em oposição estabelecem a oportunidade para que o poeta em seu ofício castigador (a *castidade* do verso, a um tempo, constitui meio e fim) chegue à ordem e à unidade consagradoras da harmonia poética; ao lado da depuração, é um ofício reconfortante, por que o poeta constata que houve a transformação almejada, passando da inicial dissolução para o poema resolvido, em cuja base consubstancia-se o pensar, pois “ele não passa de uma tentativa de passar da desordem para a ordem” (Valéry, 1999: *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, p.143). Construção da poesia supõe um estado prévio de desconstrução, a saber, da desordem instalada (o caos) se transita à composição, à solidez, à ordem, à harmonia, ao equilíbrio. Muito além da purificação – a consagrada alegoria do sofrimento inserida na gestação –, o poeta encontra também a realização pela eclosão do poema inscrito em sua adequada moldura. Nessa trajetória de uma especial *divina comédia* em dois atos, o longo purgatório só finda quando a apoteose silenciosamente eloqüente do poema se regozija num paraíso-contraditório, simples pausa reconfortante para o purgatório subsequente.

Ressaltei lá atrás (p. 110...) a relativização do rigor, passível de dinamizações as mais diversas, em decorrência da personalidade de cada rigoroso poeta. No entanto, é oportuno alertar que relativização também é necessária quando se pensa no rigor que se transforma ao longo dos séculos



e naquele que evolui em cada poematizador. O marginal François Villon, ao lamentar a morte da amante,

Mort, j'appelle de ta rigueur,
qui m'a ma maîtresse ravie...
Mais que te nysoit-elle en vie,
Mort? ¹⁹

já nos mostra no século XV em sua construção poética uma ordem cujo parâmetro é a desordem, congruente à sua vida desatinada. O. Carpeaux (1999: p.719) nos faz ver que a desordem natural, a incoerência fantástica de seus longos poemas “está ritmicamente bem ordenada por cesuras: aqueles *envois* e refrãos que ressoam pelos séculos e parecem a única coisa de Villon que realmente sobreviveu na memória da posteridade.”

Essa forma heterodoxa de disciplina esboçada terá repercussões e digressões, por uma inevitável dialética da trajetória humana. O certo é que o veio responsável pela condução do comportamento estético da poesia tem passado por experimentações variadíssimas, aportando no século XX sob prescrições que tenho explicitado. Delas, continuo destacando a derradeira, pois o dinamismo, a energia, o vigor que se exigem do verso revolucionário (aquele sempre a enveredar a contrapelo) são determinados pelas tantas

¹⁹ Morte, apelo de teu rigor, / pois me levaste a minha amada... / Por ela, em que eras perturbada, / Morte? (trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos)



complexidades, pelas escadas sem tapete, pela significância dos desafios, pelas taças sem vinho encontradas nos degraus que precedem o acesso à poesia. O tempo tem seu ritmo centrado no poema que, dinamicamente estático, é o referencial por onde se observa o tempo que migra pelo calendário de ano para ano, de século para século. E o mesmo tempo, voraz sorvedor dos dias, tem sido observado em céleres passadas na rodovia que margeia a casa de cada poeta.

a evolução construtiva do verso

Seria muito extenso mostrar como o estatuto de cada poeta evoluiu, da desconstrução para a construção, da exibição do sentimento para sua inibição gradativa, da presunção juvenil para a resignação madura, das facilidades acomodáticas para as dificuldades purgativas...

Para delimitar, seria o caso de lembrar a metamorfose operada em todos os poetas singulares do século XIX em diante, particularmente no Brasil do século XX: do(s) primeiro(s) livro(s), com um estatuto mais fraco, gradativamente nota-se neles um evoluir no(s) seguinte(s) para as qualidades fundamentais da frase rítmica, acentuadamente para a contação emocional, a exatidão formal, o rigor construtivo. Bastaria fazer a exegese minuciosa de cada poeta, a fim de verificar como sucedeu a transformação do mais para o menos ou do equívoco para a identificação. Aqui, me limitei



às poucas auto e heterocríticas existentes. Pouco atrás, vimos o depoimento de Valéry, equivocado com o alcance da precisão (mal agudo). Entretanto, postula representar o poeta como um artesão consciente, metódico, que “fabrica” um poema (Maurois, 1990: IV, p.45). É um continuador da linhagem dos poetas “conscientes”, como E. A. Poe, C. Baudelaire, S. Mallarmé. Aliás, as recíprocas influências têm operado inclusive metanóias, para não citar mudanças estéticas visíveis. Drummond (Andrade, 2002: *Consideração do poema*, p.115) confessa intertextualidade consigo e com vários coetâneos, irmãos na fé poética ao arrepio de qualquer insinuação sentimentalóide. Tendo como tema irradiador o verso pedagógico *No meio do caminho*, a eles se articula pela estética da divergência (*gauche* na vida) e de todos leva a contaminação profícua:

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais



nem deslizar de lancha entre camélias:

é toda a minha vida que joguei.

E as transformações acontecem. Sirva de ilustração o caso de Augusto dos Anjos em que “a humanidade acaba se rendendo à voluntariedade do artífice, à técnica verbal e ao empenho construtor” (1998: *Prefácio*), segundo Antonio Arnoni Prado. O vetor *humanidade*, responsável pelas expressões sentimentais, acaba por amadurecer, ao subordinar-se a outros vetores indispensáveis à genuína poesia, como repetidas vezes tenho enfatizado: a obstinação em limitar o poema à técnica, à engenharia do artífice, ao contido emprego dos recursos verbais.

José Lins do Rego escreve *Notas sobre um caderno de poesia* (Lima, 1997: p.71-77), em que analisa a mudança operada em Jorge de Lima: antes, um poeta preocupado com o virtuosismo formal (“Ele brinca com as rimas mais difíceis. Ele faz do verso o que quer”. E fazia mesmo. “Mas fazendo do verso o que ele queria só não chegou a fazer uma coisa: boa poesia.”), depois torna-se um poeta completo. Se antes maltratou sua vocação, ao cultivar seus defeitos e passar por pedante, durante dez anos preso à chave de ouro dos sonetos, posteriormente, pelos poemas encontrados como em caderno, se percebe doce simplicidade, por completa liberdade rítmica de movimentos. Não os modula com gritos e exclamações, “não traz emboscadas sentimentais para fazer correr lágrimas,



nem lances dramáticos de homens que chegam em casa e encontram a mulher como louca e a filha morta.”

E J. L. do Rego aproveita o seu ensaio para falar da primeira fase de M. Bandeira, “culpado em muitos desses poemas de Jorge de Lima”, mas todos sabemos da guinada nele operada após a Semana de 22. Não deixa escapar, igualmente, sátiras a Ronald de Carvalho, um poeta ocupado com “tarefas a cumprir, tem dias de trabalho marcados, horas de aulas a dar.” E em referência a seus poemas étnico-nacionalistas, tem “ora continentalismo a sustentar, ora interesses de três raças tristes a defender”. Nada disso deveria ser objeto da poesia ou pelo menos nos moldes do poeta compromissado com o genuíno da poesia.

De *Pedra do sono* para *O engenheiro*, João Cabral opera a passagem do surrealismo-cubista para o poema conscientemente construído, graças à crítica pioneira de A. Candido em *Poesia ao Norte* (Colóquio / Letras, jul./dez. 2000, p.15-18), ao comentar em 13 de junho de 1943 o primeiro livro. Sua mudança inicial de comportamento estético, ele a tributa aos argumentos do crítico literário da *Folha da Manhã*; posteriormente, proseando com Secchin (1985: p.301), reconhece em Le Corbusier seu maior influenciador. Teve o mérito de curá-lo de vez do surrealismo, definido como arte fúnebre em seu livro *Quando as catedrais eram brancas*. É bom escutar o próprio J. Cabral: “Aprendi com ele que se podia



fazer uma arte não com o mórbido, mas com o são, não com o espontâneo, mas com o construído.” Como sinal da inteira transformação, a partir de *O engenheiro*, deixa para trás a treva e morbidez, para se expor à poesia solar.

em síntese, pontos fundamentais do verso que se elabora

Fazer uma radiografia mais abrangente, que abarcasse os poetas mais significativos, seria tarefa longa que, substancialmente, quase nada acrescentaria ao tema da infalível alomorfia operacionalizada na construção do verso. À guisa de encerramento, acrescento um metapoema de Cassiano Ricardo (1971: *Arrancada flor*, p.64-65), que destaca os marcos principais da evolução no estatuto do verso, do pós-renascimento aos dias correntes.

Para enaltecer a conduta estética alicerçada em preceitos voltados para a poética sob controles vários, o poeta privilegiou as estrofes que sustentam estrategicamente o poema, a saber, a primeira, a terceira, as centrais e as últimas (responsáveis por sua tese), para em segundo plano intrometer entre elas as estrofes (antítese) que, mais do que colunas, são pontes para fazer sobressair o tema do texto. Uma vista-dolhos para acompanhar esse trajeto.

O excesso de palavras em vez do excessivo desdobrar da palavra, como sabemos por Drummond (2002: *Procura da poesia*, p.118),



cada uma

tem mil faces secretas sob a face neutra,

tornou o poematizador um viciado na luxuriante ostentação de sua expressão pela rama. Esse tempo de ramalhete – flores sem raiz –, com ressaibos na versificação recente, foi ultrapassado pela nova escritura do poeta. Vejamos:

Minha pena; não
mais a pluma
que fazia do poema
um plumário.

Substituta do cálamo primitivo, a pluma delicada, presa entre dedos elegantes, adquire na mão austera do poeta disciplinado pelos cânones da poesia essencial outra forma com surpreendente material. A nobreza da pluma (o verso enfeitado, mas sem substância) cede lugar – para se consagrar como o verso despido e reduzido à dimensão coerente de sua poesia – ora ao lápis prosaico, ora ao bisturi incisivo, ora a

Uma ponta de faca
em agudo estilete
que corta (hoje) fundo



o perfil das palavras.

Na arte verbal contemporânea (hoje), o perdulário que se perdia entre pingues palavras e as malbaratava se vê convocado a restaurar o clássico pelo ofício de aparar-lhe as arestas, aprofundá-las em baixo-relevo e sondar a profundidade das poucas selecionadas.

A poética essencialmente expressiva, seja pela ênfase da emoção, seja pela sublimação simbólica, em que a corrente sinuosa do discurso ritmado subordinava-se especialmente aos aparatos sonoros do verso, foi superada pelos tempos de um poetizar renovado, pois

Já se foi o tempo
em que cada linha
era um fio de telégrafo
com sua andorinha.

Esse poetizar restaurador busca não permanecer na camada superficial do papel, mas ser gravado na matéria-prima de que se faz o papel. De outra forma, se o papel de hoje nos faz lembrar a árvore que o originou, o poema incrustado na tábua também nos mostra a realidade da poesia indelével: o verso poético só se consegue com *muitos cortes, reflexão, sofrimento, aprendizagem e relações*, não nos esquecendo que nele permanecem os vestígios da matéria do poema, como permanecem na



madeira lavrada os acidentes e as circunstâncias que acompanharam a vida da mãe-árvore:

Quero o meu poema
inscrito em madeira,
revivendo tudo
o que a antiga árvore

/ cortada /

deixou de ter sido
aroma, primavera,
floresta, pássaro
(fecundação,

sol dissolvido, sombra,
de outras vidas,
escondidas do sol
no chão)

Em síntese, a semente morreu para dela, assim sofrendo, brotasse a flor: de forma similar, o poema-flor é arrancado do cerne da realidade



mediante o martírio do processo. O poema, fruto de muitas continências, recusas e abstinências, por falta de melhor material retentor da poesia, que se fixe no papel por aproximação à qualidade da incisão em madeira:

Quero o meu poema
escrito em madeira
arrancada flor
ao cerne da dor

Uma xilogravura
em vez, no papel,
do pequeno ser gráfico,
fotocruel.

Vistas com essa alegoria as estelas sintéticas da trajetória formal da elaboração do poema, ficaram demarcadas as fronteiras nítidas em duas tendências básicas do verso em construção: de um lado, as tendências historicamente vencidas pelo tempo, mas que persistem esporadicamente, responsáveis pela linha rítmica alinhada, mas longe de se alinhar como célula rítmica substancial do poema; de outro, várias tendências redivivas (o esmero do ritmo conexo aos recursos sonorizantes, a continência emotiva, o sentimento transfigurado, o enxugamento discursivo mediante a economia



das palavras, de modo particular, o cultivo do verso restritivo) convergiram para um estatuto muito especial da estética versificadora, pautado no equilíbrio entre emoção e pensamento, na exatidão, na concisão, na energia, na aterrissagem temática, em síntese, no rigor construtivo à semelhança do labor minucioso e perfeccionista dos artistas que trabalham na ocupação espacial.

A evolução da poesia operada no tempo e em cada poeta destacado, saindo do onírico para o verídico, da ingenuidade para a maturidade, do fácil para o difícil, do acaso para um caso especial, podemos intertextualizá-la à feição de síntese nestes versos finais (Moraes, 1983: *Elegia quase uma ode*, p.48), cujos itálicos destacam o estatuto do verso que melhor se aproximam da intimidade e revelação poética:

Meu sonho, eu te perdi; tornei-me em homem.

O verso que mergulha o fundo de minha alma

é simples e fatal, mas não traz carícia...



2.UM VERSO SINGULAR

tijolo com tijolo num desenho mágico

tijolo com tijolo num desenho lógico

(Chico Buarque, em “Construção”)

O rigor construtivo, aliado a outros recursos e exigido em sua consumação, acaba por se tornar o elo entre o estatuto da poesia percorrido pelos poetas conscientes de sua arte e aquele que, na poesia em língua portuguesa, é considerado o artífice que mais tenha se esmerado sob esse código estético. Em outros termos, o que termina o capítulo precedente é simultaneamente o princípio – começo e preceito fundamental – do que agora se esboça. “De escultor ... es tu tarea, / no te olvides de que nunca más hermosa / que desnuda está la idea”, versos de Unamuno nossos



conhecidos (Ruiz Casanova, 1998: *Credo poético*, p.529), por mostrar a beleza da idéia proporcional a seu desnudamento, foram e hão de ser a mentalização indispensável aos construtores da poesia em exercício e ao poeta-ilha, “autor situado no tempo, mas não sitiado por ele” (Secchin, 1996: p.76).

Como vimos, é tarefa de qualquer poeta cuidar da forma da camada ostensiva de sua arte, competente a ponto de transfigurar qualquer temática, tornando o produto distinto notavelmente de outras formas de expressão verbal. Esconder o artista e mostrar o poema, a um tempo índice de abnegação e sabedoria, ocupa a vocação, o estatuto e o exercício de diversos poetas do século XX. No capítulo precedente, fiz referência a diversos. Destaco aqui ainda a figura de Eugénio de Andrade, laborioso na arte da contenção poética. A organização do verso bem elaborado, em poemas geralmente concisos, restringe-se a um plano temático insistentemente socializado e a um plano de expressão avaro, em que se nota uma reiterada intenção gradual de edificar seu poema peça a peça. Em *Memória doutro rio* (1990: p.211) estatui sua convicção exercida e exercitada em apreciável quantidade de seus poemas:

Aprendo uma gramática do exílio, *nas vertentes do silêncio*. É uma aprendizagem que requer pernas rijas e *mão segura*, coisas de que já não mé posso gabar, mas embora precárias, *sempre as minhas mãos*



foram animais de paciência, e as pernas, essas ainda vão trepando pelos dias sem ajuda de ninguém. Sem o desembaraço de muitos, mas tirando partido dos variados acidentes da pedra, que conheço bem, lá vou pondo sílaba sobre sílaba. Do nascer ao pôr do sol.

Notam-se aí diversas identidades com o estatuto cabralino, que serão ratificadas ao longo deste capítulo. Ambos contemporâneos, comungam também na convicção, pretensão e construção do verso. Ele, que dedica sua obra à memória de Fernando Pessoa, em Lisboa evoca a Cesário Verde, outro poeta de doutrina estética similar à sua e de quem J. Cabral igualmente herdará influências:

ó meu poeta, talvez fosse contigo
que aprendi a pesar sílaba a sílaba
cada palavra, essas que tu levaste
quase sempre, como poucos mais,
à suprema perfeição da língua.

(id.: *Em Lisboa com Cesário Verde*, p.392)

A mesma intenção / intensão já aparecia em 1. de *Matéria Solar* (id.: p.215):

Podias ensinar à mão
outra arte,



essa de atravessar o vidro;

podias ensiná-la

a escavar a terra

em que sufocas *sílaba a sílaba*;

Quase como estribilho, essa persuasão reaparece em *Elegia das águas negras para Che Guevara* (id.: p.378) :

A palavra, como tu dizias, chega

húmida dos bosques: temos que semeá-la;

chega húmida da terra: temos que defendê-la;

chega com as andorinhas

que a beberam *sílaba a sílaba na tua boca*.

Cada palavra tua é um homem de pé,

cada palavra tua faz do orvalho uma faca,

faz do ódio um vinho inocente

para bebermos contigo

no coração em redor do fogo.

Coerente à conduta sintética referenciada acima, as duas preocupações básicas de seu poetizar resumem-se à elaboração formal apurada com



persistência, paciência e consciência; à não perda da visão social em que está inserido, fazendo do seu verso uma conjugação coerente entre a morfologia e a semantossintaxe. Embora todos esses predicados o coloquem de forma rara entre os que procuraram fazer do verso uma arma afiada e desafiadora, a obra carece de uma rigorosa continuidade; com altos e baixos, sua evolução diacrônica fica um tanto comprometida. A própria construção em cada poema diverge quanto ao ritmo, à cadência, à sonoridade em geral e, particularmente, ao equilíbrio rítmico, se o cotejarmos, por exemplo, a João Cabral: naquele assiduamente heteropolar, neste isopolar, denominado habitualmente isorrítmico pelos críticos.

J. Cabral, mais do que qualquer outro em nosso idioma, levou o trabalho sobre o verso à exacerbação. Um perfeccionista. Com atitude paciente, desconfiado da verdade imediata, minucioso, submeteu o discurso à hipotaxe e mostrou-se refratário absoluto à inspiração. Na esteira dos exemplos do passado que se notabilizaram pela busca da perfeição, admira particularmente o rigor de Mallarmé, seu trabalho na organização do verso, mas deixa em segundo plano a Valéry, uma “espécie de Mallarmé passado por água”, em entrevista a A. C. Secchin (1985: p.300), embora confesse que “a grande influência de minha vida foi Le Corbusier e o Valéry depois”, na entrevista a Mário César Carvalho, *Folha de São Paulo*, 24/5/1988, A-31, citado em W. Tenório (1996: p.69). Por tudo isso, se



distancia do fortuito, tão presente em Pedro Salinas, quando este explicita seu preceito poético em *Fe mía* (Ramoneda, 1996, p.411):

No me fio de la rosa

de papel,

tantas veces que la hice

yo con mis manos.

Ni me fio de la otra

rosa verdadera,

hija del sol y sazón,

la prometida del viento.

De ti que nunca te hice,

de ti que nunca te hicieron,

de ti me fio, redondo

seguro azar.

Cabral, pelo contrário, submete o acaso e confia mais na rosa que ele mesmo faz com suas mãos, principalmente pela busca consciente sobre o material da poesia mineralizada, diluindo as fronteiras entre o prosaico e o poético, mediante um verso o máximo despido de adornos e enganos. Em vez de se mostrar, prefere que a poesia se deixe ver. Prefere, porque há



marcas ineludíveis, que acabam por denunciá-lo (1994: *Dúvidas apócrifas de Marianne Moore*, p.554):

Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas *na seleção dessas coisas*
não haverá um falar de mim?

A dificuldade da isenção reside exatamente no momento da seleção do indispensável à construção do verso. A palavra, por exemplo. Mesmo trabalhando com economia máxima, mitizada naquela quantidade de palavras metemáticamente exata,

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras

(id.: *Graciliano Ramos*, p.311),

E as vinte palavras recolhidas
nas águas salgadas do poeta

(id.: *A lição de poesia*, p.79)

vinte palavras sempre as mesmas
de que o poeta conhece o funcionamento



(id.)

é a palavra um recurso ao mesmo tempo apto à expressão e à inexpressão: “por mais que o artista deseje, a escrita do mundo não é autógrafa” (Secchin, 1996: p.78). Ainda que lhe pese o risco do registro contaminado, uma relativa objetividade está nos planos do poeta. Para conquistá-la, suas energias visam ao construtivo, no sentido de método, crítica e aperfeiçoamento. Em suma, um verso de construção positiva, bem distante do rigor destrutivista de Oswald de Andrade (id.: p.75) e do verso prosaicamente descontraído dos modernistas, assiduamente classificado como verso livre.

Já mencionei o chamado “verso livre”, equivocadamente tomado como verso libertino. Volto a ele, lembrando que seria melhor chamá-lo de comedido, diferenciado-o do verso *medido*: enquanto este é limitado por cânones rígidos impostos de fora para dentro, aquele tem sua restrição inserida nas convicções do poeta que estatui o metro adequado a seu versejar, passando, por isso mesmo, a ser auto-imposto. Acerca do tema, Jorge Luis Borges (2000: p.115) afirma que sempre pensou ser o verso livre mais fácil que as formas fixas. “Hoje estou bastante convicto de que o verso livre é muito mais difícil que as formas fixas e clássicas.” Isso, segundo ele, se dá porque o ouvido é levado a esperar algo, mas se frustra, porque não obtém o que esperava. A resposta inesperada diverge, podendo



ser considerada uma deficiência e também uma satisfação. O verso comedido – não uma invenção estética, mas uma exploração desenfreada dos poetas modernistas que o tornaram desmedido – passou por experiências tão arbitrárias, que suscitou dúvidas acerca de sua validade como expressão da poesia. Quantos poetas (ou pseudo) não ousaram o experimentalismo em poesia, como se para construí-la o ritmo (em primeiro lugar) e outros requisitos sobejamente apontados no capítulo anterior fossem dispensáveis. O mesmo Cabral procura puxar as rédeas: “eu acho que o verso livre já foi longe demais, há uma necessidade de se voltar a uma certa disciplina.” (34 Letras)

Pelo menos, a geração de 45 teve uma reação salutar, ao proclamar que era preciso restaurar a disciplina poética, em análise pertinente de Freixeiro (1971: p.25), renovando em nova versão a *Profissão de fé* exarada por Bilac (2001: p.3-7), de tal maneira que os profanos, infiéis e bárbaros se afastassem do sagrado templo da Arte, para que esta – deusa sublime – ao final se visse livre da dessacralização, permanecendo incólume no Olimpo. Seguem com destaques alguns fragmentos que se articulam ao propósito dos poetas voltados para a poesia sob consciência métrica:

Ver esta língua que cultivo,

sem ouropéis,



mirrada ao hálito nocivo

dos infieis!...

Blasfemo, em grita surda e horrendo

ímpeto, o bando

venha dos Bárbaros crescendo,

vociferando...

Deixa-o: que venha e uivando passe

– Bando feroz!

Não se te mude a cor da face

e o tom da voz!

Não morrerás, deusa sublime!

Do trono egrégio

Assistirás intacta ao crime

do sacrilégio.

Contra o ímpeto e a ferocidade dos anarquistas, Bilac insurge com outro ímpeto rival, munido de palavras em chama. Dois extremos, o verso clássico-parnasiano sob escrupulosa medida contra o verso



desmesuradamente desmedido. Para A. Candido (1993: p.50), os ritmos irregulares da poesia modernista provocavam uma espécie de vertigem. Há muitos poemas na literatura brasileira e mundial que testemunham esse desequilíbrio. Bastaria, por exemplo, rever as extensas odes do heterônimo Álvaro de Campos para constatar como o respeitado crítico tem certa razão: *Ode triunfal*, *Ode marítima* (1974: p.200-231), esta especialmente, com seus setecentos versos sob experimentos sonoros e rítmicos os mais variados, não deixa de levar o poematário a marear. Esse luxuriante esbanjamento de desregramentos teria forçado os poetas a retornar ao ritmo regular, numa busca dialética de equilibração (*virtus in medium*) perfeitamente compreensível.

Hoje, defende-se a idéia de que não há verso libertino em poema: se for libertino, não é verso; se for verso, tem suas prerrogativas internas obrigatórias que o costuram sob medida, mediante ritmo, cadência, contenção (talvez não de imediato notada)..., que lhe emprestam modulação especial. Quando não, sua composição aparentemente livre está na mira da desconstrução tão ao gosto de experimentações vanguardistas, em que ideologia e forma andam *pari passu*. Se é dever dos poetas manter o verso ilusoriamente livre (comedido), resultado do atrevimento, da ousadia e persistência dos modernistas, que o seja como arma do nível formal do



discurso poético, e não apenas como desculpa de uma rebeldia inconsistente.

Nessa perspectiva, J. Cabral vai operar um verso comedido, porque de permeio há o ingrediente da dificuldade que sempre se coloca na trajetória do poema. Se, como dizia Frost (citado por ele em 34 Letras), “escrever em verso livre [libertino] é como jogar tênis sem rede”, a rede constantemente estará no caminho do poeta. Lavrar o próprio verso entre pedras será seu fado e fardo, semelhante à do seco nordestino estoriado em *Morte e vida severina* (Melo Neto, 1994: p.172):

Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima...

Por que escreveu, por exemplo, tanto em versos de oito sílabas, e não de sete? Ora, “esse é o verso que é fácil para nós.” (34 Letras), a redondilha maior, muito empregada em Portugal e menos na poesia construída no Brasil, onde sempre houve predileção pela redondilha menor.

Para ilustrar a constante presença na poética brasileira da redondilha maior, basta que se cite *Canção do exílio* (G. Dias), *Meus oito anos* (C. de Abreu) ou quase todo o auto *Morte e vida severina*. Assim, trilhando a



estrada oposta, às vezes com martírio, procura compor em versos octossílabos, os mais freqüentes em sua obra (34 Letras), porém com um detalhe: tradicionalmente, o verso de oito sílabas é escandido com a cesura sempre na mesma sílaba, tornando-o cantante. Quebrando a seqüência de versos cantantes e optando por aqueles inspirados na aridez de seu material poético, ele os realiza pela omissão da cesura. Com tal procedimento, os octossílabos simultaneamente aparentam *disciplina* por sua metrficação sob medida e *liberdade* em decorrência da ausência de cesura, tornando-se ou parecendo versos irregulares.

Comparemos um poema de R. Correia, *Plenilúnio* (Bandeira, [1964]: p.276, citadas a primeira e última estrofes), com um de J. Cabral.

Além nos a (res)	tremulamente,
que visão bran (ca)	das nuvens sai!
Luz entre as fran (ças),	fria e silente;
assim nos a (res),	tremulamente,
balão ace (so)	subindo vai...
Um luar am (plo)	me inunda, e eu ando
em visioná (ria)	luz a nadar,
por toda a par (te),	louco, arrastando
o largo man (to)	do meu luar...



A cesura regular após as quartas sílabas dos versos possibilita que o texto possa ser redigido em tetrassílabos, ainda que percam a solenidade lírica do original e se prejudique profundamente a arte com que foram construídos:

Além nos ares,
tremulamente,
que visão branca
das nuvens sai!
Luz entre as franças,
fria e silente;
assim nos ares,
tremulamente,
balão aceso
subindo vai...

.....

Plenilúnio, na realidade, é edificado por nove sílabas canônicas, admitindo uma versão em tetrassílabos, ao subtrair-se a átona antes da cesura. Caso quiséssemos organizar o poema de Cabral, *Ademir da Guia* (Melo Neto, 1994: p.383), a seguir, em versos de quatro sílabas, não o



lograríamos executar, pois cada um constitui octossílabo em leitura direta, isenta da átona que precederia a cesura, num total de oito sílabas canônicas:

Ademir impõe com seu jogo
o ritmo do chumbo (e o peso),
da lesma, da câmara lenta,
do homem dentro do pesadelo.

Ritmo líquido se infiltrando
no adversário, grosso, de dentro,
impondo-lhe o que ele deseja,
mandando nele, apodrecendo-o.

Ritmo morno, de andar na areia,
de água doente de alagados,
entorpecendo e então atando
o mais irrequieto adversário.

A tonicidade e atonicidade irregulares de seu interior transmitem algo mais próximo da prosa do que do poema tradicional. É um procedimento que engana, levando o destinatário a enxergar em sua elaboração uma tendência ao verso inexato.



negação da musicalidade imediata: preâmbulo

Some-se a isso a predileção de João Cabral pela rima toante, por duas razões: uma possibilita o aspecto técnico por romper a musicalidade, outra como herança de sua convivência com a poesia espanhola, cuja preferência, segundo ele, é a rima por aproximação fônica, que mais sugere, instiga, do que dá a resposta pronta. Algo que, se o aproxima de Bilac (2001: p.4) por meticulosidade e refinamento formal,

Torce, aprimora, alteia, lima
a frase; e, enfim,
no verso de ouro *engasta a rima,*
como um rubim.

também dele se afasta. Em depoimento a Cadernos (mar. 96: p.29), explicita sua escolha, argumentando: “A poesia portuguesa sofre de excesso de musicalidade. É por isso que eu prefiro a espanhola: ela é mais substantiva. De qualquer maneira, entre os portugueses, antigos e modernos, cito Cesário Verde. É o maior poeta lusitano, com quem mais me identifico, por causa daquela ausência de retórica, uma visão voltada para o mundo exterior.(...) O mundo interior para mim é fonte de tormento, acho uma chatice.” Por isso que a subordinação retórica ao dizer vigoroso e denso é tão encontradição na metalinguagem de seus poemas. Seja este:



que até minha janela de Quito,
com seu cone perfeito e de neve,
vem lembrar-me que a boa eloquência
é de falar forte mas sem febre.

(Melo Neto, 1994: *O corredor de vulcões*, p.569)

Sua aproximação com esse poeta, pois, explica-se por ambos aspirarem a uma poesia “sadia, forte e verdadeira”, entesourando, sim, grandes sentimentos, mas coibindo a todo custo sua expansão.

Assim se entende por que resiste à rima ~~so~~ante, um dos recursos sonorizadores convencionais. Sempre trabalhou por rejeitá-la já que ecoava um som imediato, primário, evidente demais. Se busca a rima não é por ela mesma, mas por si próprio: a rima representava-lhe tremenda dificuldade e dificuldade constantemente se impunha. “A ausência de rima inibiria minha expressão. Não uso a consoante porque, na adolescência, tinha asco da poesia por associá-la à melódiosidade tipo parnasiana dessa rima.” (Secchin, 1985: p.303) Por isso, duas motivações lhe impuseram a rima toante: a diligência construtiva e a abstinência de sonoridade repercutente.

Como o ouvido do brasileiro não está habituado à rima assoante, o poema passa a impressão de que não é rimado. Seja em *A Augusto de Campo* (Melo Neto, 1994: p.517) a segunda estrofe, em heptassílabos:



Você aqui reencontrará
as mesmas coisas e coisas
que me fazem escrever
tanto e de tão poucas coisas:
o não-verso de oito sílabas
(em linha vizinha à prosa)
que raro tem oito sílabas,
pois metrifica à sua volta;
a perdida rima toante
que apaga o verso e não soa,
que o faz andar pé no chão
pelos aceiros da prosa.

Nele expõe sua predileção por esse modelo de sonoridade, onde se pode ler explicitamente que a opção pela rima toante (fruto também de seu ouvido pouco afeito ao musical) concretiza duas grandes preocupações: transmite a convicção de um verso rebelde à lírica tradicional, pois não provoca a sensibilidade por certa elocução engalanada ou pomposa, e se aproxima da prosa terra-a-terra, mais adequada ao homem constantemente memorializado em sua poemática. Com esse objetivo, coloca-se sob a bandeira do mais antigo poeta espanhol, Gonzalo nascido em Berceo (séc.



XIII), cuja epígrafe lhe serve de conduta na rota de *O rio*: “quiero que compongamos io e tú una prosa”.

Como pouco antes afirmei, sua atitude composicional pauta-se pelo escabroso da caminhada: “eu prefiro escrever a contrapelo a escrever a favor do pêlo” (34 Letras). O poeta é levado a romper o ritmo clássico e a substituí-lo por uma expressão à primeira vista mais flexível, mas simultaneamente sem a musicalidade dos versos tradicionais, particularmente românticos. O seu verso, por essa estratégia, torna-se seco, duro, prosástico, geometricamente linear e monocórdio. A laboriosidade do poeta subsiste por muito esforço de metrficação, ao cobrar-lhe faina angustiante na construção daquilo que depois de pronto tenta passar a ilusão de poeticamente espontâneo.

o verso regular / irregular, progressivamente despojado

Os últimos versos livres (comedidos), por seu testemunho, ele os encerra em *O cão sem plumas* (Melo Neto, 1994: p.105-116). Tinha então 30 anos. Logo a seguir, o longo poema *O rio* (Melo Neto, 1994: p.119-143, com 960 versos) é citado pelo autor como bom exemplo de metrficação que lhe exigiu denodado esforço, apesar de visualmente nos dar a impressão de ser composto igualmente por versos menos rigorosos. A técnica de sua composição se prende por oposição ao verso de arte maior, utilizado na



Espanha. João Cabral mesmo nos explica (Secchin, 1985: p.303): no verso castelhano, a primeira parte é variável e a segunda fixa. “Em *O rio* fiz o contrário: a primeira parte, a dos versos ímpares, é fixa, todos têm seis sílabas. Os versos pares podem ter qualquer número silábico. Isso cria um ritmo.”

A displicência aparente é uma estratégia de construção em que se aliam o visual descontraído aprisionado na substantivação disciplinada. Em verdade, contrariando essa leitura apressada, são 60 (número redondo) estrofes, bem organizadas por 16 versos cada, em suporte axial homeopolar, com rimas alternadas, ora soantes, ora toantes nos versos pares, sem exatidão métrica nem melodia ou cadência previstas, pois que as linhas do tecido construído se estendem de 4 a 11 sílabas em seqüência aleatória, o que nos passa *a priori* aquela descodificação de um poema espontâneo e desordenado.

Valha como ilustração a última estrofe, etapa final de sua viagem (Recife), encetada desde as nascentes do Capibaribe:

Já deixando o Recife
entro pelos caminhos comuns do mar:
entre barcos de longe,
sábios de muito viajar;
junto desta barça



que vai no rumo de Itamaracá;

lado a lado com rios

que chegam do Pina com o Jiquiá.

Ao partir companhia

desta gente nos alagados

que lhe posso deixar,

que conselho, que recado?

Somente a relação

de nosso comum retirar;

só esta relação

tecida em grosso tear.

Esses 16 versos, com 6 / 11 / 6 / 7 / 6 / 11 / 6 / 11 / 6 / 8 / 6 / 7 / 6 / 8 / 6 / 7 sílabas, evocam ondulações aquosas – o ritmo, similares a todas aquelas das estrofes precedentes. Nessa final, *oferenda* como rubrica aposta com a finalidade de auxiliar a exegese, nos mostra que, além do rio, tantos outros cursos d'água se unem e se misturam nas líquidas comuns do mar. Rio e homem, alegoria e alegorizado, que podem oferecer aos lúgubres – a gente inominada – que sonambulam miseravelmente pelos alagados? Apenas o legado da reflexão irmanada de rio e poeta, em tarefa de eternos retirantes, trabalhada em tear com fios de lama. Essa relação entre homem e torrente consta de um registro severo, no dizer de Nunes (1971: p.79), “que



é seco pela ausência de idealização da realidade, e pobre não só nos elementos como na forma de seu grosso e rude tecido prosaico.”

O poeta assume sua condição de cronista, como se estivesse transcrevendo o que lhe está sendo ditado, fiel à oralidade da narrativa popular com sua instabilidade, elipses, redundâncias e rodeios. Nessa construção, a variação métrica mantém sua significância particular de algo momentâneo e improvisado como nos ditados de reportagens. O poeta-escrivão estaria ali, atento, tentando captar um discurso fugidio e registrando-o telegraficamente. Ainda de acordo com Nunes (ib.: p.80), “temos assim, à primeira vista, uma mimese do estilo oral dos cantadores”, mediante reiteraões, ritmo monótono e monocórdio, emprego repetitivo do gerúndio...

O espaço desse poema, a um tempo de índole pessoal, social e histórica, foi curtido por denso e doloroso labor poético. “Da briga do homem com outros surge a retórica”, reflete Yeats (1992: *Introdução*, p.9); “da briga do homem consigo mesmo nasce a poesia.” Tais palavras não prometem conciliação, mas conflito, porque o cotidiano é exigente, especialmente o circunferente ao pensante de *O rio*. Quase um pesadelo (um sonho pesado) a perturbar a noite e o dia do poeta, condicionando seu progredir, pois o progresso de um artista reside num contínuo auto-sacrifício, em sucessivo despojamento, pela anulação progressiva da



personalidade, segundo Thomas Stearns Eliot (*A tradição e o talento individual*). Mais, muito mais que o poeta, comparece a poesia que se deixa ver, permutando a exibição personalista pela celebração da inteligência poetizada.

Como reiteradamente será afirmado aqui e alhures, a essência do verso cabralino será a busca da essência, cujo resultado se mostrará na sobriedade, na anulação do dispensável, no desnudamento de tudo que possa envaidecer o poeta, priorizando-se, isso sim, a substantivação nuclear da imanência, enfim, a essência de sua poética se poderá resumir na *poesia do menos*, consagrada pelo título-síntese de A. C. Secchin. Ilumina-o lá de longe Valéry: “Restituer l’émotion poétique à volonté” (Melo Neto, p.1994: 13), que resulta na insubmissão da poetização às condições naturais, donde ela naturalmente brotaria, e aos artifícios da linguagem, mas reduzida quanto possível ao corpo nu do verso. Em vista disso, o que conta, acima da grandeza e intensidade das emoções, é a intensidade do processo artístico, “a pressão, por assim dizer, sob a qual corre a fusão.” (T.S. Eliot, o. cit.) No dizer de Barbosa (1996: p.73), “a extrema redução do dizer ao fazer, levada ao paroxismo do quase silêncio e por certo à recusa do fácil” abriu caminho às mais diversas aprendizagens que lhe servirão como tirocínio para o alcance da obra realizada a seguir.



motivação da poesia crítica pela visibilidade atenta

A poetização *tecida em grosso tear*, derradeiro verso de *O rio* (Melo Neto, 1994: p.143), é uma das tantas imagens da aprendizagem poética e de sua realização como poematizador, em variações metafóricas encontradas ao longo de seus discursos. Entrevê-se aí que dá um passo decisivo no sentido de articular a engrenagem de uma forma poeticamente elaborada com a engrenagem de uma visão social criticamente situada, como pensa também Sebastião Uchoa Leite (1966: *O pós-modernismo: a Geração de 45, Cabral, os novos poetas*, p.83): duas rodas dentadas a girar disciplinadas e concomitantes por um eixo de extraordinário dinamismo interior.

Tecida em grosso tear. Não foi assim no começo. Filtrando uma série de limites e talentos, é possível entender por que o poematizar de João Cabral convergiu para um construtivismo consciente.

Limitado por ouvido musical, “Todo mundo sabe que sou antimusical por excelência. Minha poesia é limitada do ponto de vista musical.” (Cadernos, mar. 96: p.24); “Eu sou um sujeito que não tem ouvido, não só para música como também para conferências.” (34 Letras); “Quando eu digo que não tenho ouvido musical, eu quero dizer que não tenho ouvido para a melodia.” (id.), tornou-se um poeta que não privilegia o som, a rima soante, a cadência, a harmonia e a melodia. Não por razão



intrínseca, motivado por hostilidade à arte musical, porém obstaculizado pela carência extrínseca do talento. “Por isso evito fazer uma poesia cantante. Não é sequer uma poesia de oratória.” (Cadernos, mar. 96: p.24)

Em vista de sua falta de predicados musicais, principalmente no que tange à melodia e harmonia (dará destaque apenas ao ritmo, como veremos), João Cabral inicialmente propendeu à crítica. Como o senso autocrítico lhe mostrou a inviabilidade desse caminho, pois “descobri que não possuía cultura suficiente para isso. (...) Passei a escrever poesia. Mas tentei fazer poesia crítica.” (Cadernos, mar. 96: p.20), reiterava com sinceridade: “Sempre escrevi poesia como crítico. Eu me proponho a fazer um poema que o crítico João Cabral, que nunca fez crítica, aprovaria.” (34 Letras) Solução definitiva foi enveredar pela expressão que estava ao alcance de seu talento e propósito existencial: a poesia condicionada pelo trânsito de um estatuto estético aliado a uma visão do mundo circunstante com olhar curioso e atento, freqüentemente com agrura, mas compensando-a pelo fluir do humor negro. Ecoava em si, há tantas décadas depois, a afirmação de Baudelaire, citado por Gilberto Mendonça Teles em *As duas vozes do poeta*: “todos os grandes poetas se fazem naturalmente, fatalmente, críticos” (Junqueira, 1999: p.278). Quem sabe visse no fanal extenso aberto a sua frente que “o exercício da poesia-crítica é uma prática



esperançosa”, pela visão de Eduardo Portella com um pé na emoção (Ricardo, 1971: *A ideologia da sobrevivência*).

Considerando-se muito mais *negativista* do que *afirmativista*, procurou propor por sua metapoesia não como se deve fazer poesia, mas suscitar dúvidas e até objeções acerca do que constitui realmente a poesia. O que Francis Ponge afirmava (“Est-ce la poésie? Je n’en sais rien, et peu importe”), por ele lembrado (34 Letras), consubstancia sua perplexidade permanente, um estado de espírito adequado ao resultado planejado: “Eu sou um poeta crítico, mas sou sobretudo um poeta autocrítico.” (id.) Ambos têm suas perplexidades: enquanto Ponge estriba-se na dialética permanente entre a finalidade transitiva – *dizer alguma coisa* – e o movimento mediante o qual a palavra, a escrita, se volta para si mesma, que resulta no texto que prioriza o fio do significante e deixa subalterno o fio do significado, provocando, pela lógica do significante, uma associação que reúne as exigências da razão e as da ressonância (Tavares, 2001: p.177), Cabral não se deixa guiar pela intuição que vá dar em algum efeito inesperado. Se o primeiro afirma “que toutes les abstractions soient intérieurement minées et comme fondues par cette secrète chaleur du vice, causée par le temps, par la mort, et par les chaleurs du génie”, em *La fabrique du pré*, citado em Tavares (id.: p.176), o segundo “gostaria de criar como um matemático,



sempre a partir de elementos racionais. (...) Eu impeço tanto quanto possível que o inconsciente governe minha mão.” (Secchin, 1985: 302)

Unindo sua vocação espontânea de leitor perspicaz da realidade em que estava inserido ao artifício da construção em versos engenhosamente articulados, conseguiu a proeza de sublimar a crítica pelo discurso poético, notabilizando-se no mundo da literatura mais pelo resultado do empenho do que pela realização de sua inquietude e contida indignação que o olhar atento às circunstâncias dramáticas do social captava inevitavelmente. Quiçá, substituído por adversa imposição de um cão-de-guarda externo, não advenha desse sonho inconcretizado sua folclórica e aborrecida dor de cabeça? Se a custo foi arrefecida por milhares de aspirinas, não se esqueceu de reconhecidamente lhe erguer um poema (Melo Neto, 1994: *Num monumento à aspirina*, p.360), só possível talvez – desafiador círculo da história! – porque o poema, galho desviado do tronco principal, lhe tenha possibilitado erguer mais esse poema, pela cabeça dolorida a espaços contida.

Em dado momento, afirma melancolicamente que sempre teve a sensação de que o mais recente livro publicado seria o último de sua carreira literária. E nos causa estranheza sua declaração, mas que vem corroborar o que disse nos parágrafos anteriores: “Acho que, no fundo, eu nunca me senti vocacionado para a poesia. (...) Eu nunca tive uma



necessidade interior de me expressar, de forma que, ao escrever, isto me custa muito, dá muito trabalho. (...) É difícil explicar por que segui escrevendo.” (Cadernos, mar. 96: p.23); “Eu me sinto um intruso dentro da poesia, eu me sinto um crítico fracassado.” (34 Letras)

O depoimento da esposa de Murilo Mendes, Maria da Saudade, também é revelador, ressaltando o mundo da poesia para ambos os poetas, um fazendo dela seu alimento, o outro com a missão de produzir o alimento que saciaria os famintos: “Para Murilo, ‘viver a poesia é muito mais necessário e importante do que escrevê-la’, disse – enquanto que para João o importante mesmo é o escrevê-la.” (Cadernos, mar. 96: p.17)

Não sentir-se vocacionado para a poesia! E produzir um monumento poético, celebrado no mundo literário como poucos. É algo estranho, que só pode ser explicado pela conjugação de vários fatores, alguns já rapidamente mencionados, outros adiante. Se a natureza foi responsável por seu repúdio à musicalidade e a suas virtualidades – a sonoridade, a transparência, a eterização, a sublimidade, a transcendência – , foi-lhe pródiga com outra aptidão visível na espinha dorsal de sua construção poética. De alguma forma, o leque de componentes que motivaram seu discurso se enfeixam naquele talento que o desenvolveu como matriz e motriz da usina de seus poemas, com o selo de qualidade autorizado pelo poeta, que se podem ver na vitrine de vinte volumes, meticulosamente organizados.



Sem pendor musical e ouvido pouco afeito às nuances melódicas, foi dotado compensatoriamente por uma capacidade de *ver*. Muitos são os testemunhos a respeito: “Sou mais visual do que auditivo.” (Bravo!, nov. 99: p. 99), razão simples de sua afeição pela pintura e menoscabo pela música, herdeiro da poesia de Baudelaire, que revela um extraordinário senso plástico e visual (Baudelaire, 1985: *A arte de Baudelaire*, p.47); “O concretismo sempre me fascinou... É uma poesia para os olhos.” (34 Letras); “O concretismo, essa coisa visual, me fascina e me interessa.” (id.), quase levando-o a aderir ao movimento, pelos traços formais que o aproximavam dos concretistas, mas seria apenas uma apreciação entusiasmada, porque o abismo ideológico que os separava era notável; “Minha atenção é um troço capaz de se fixar em coisas espaciais: a pintura, a arquitetura, a escultura...” (id.), donde se explica sua integração com a realidade geográfica e as circunstâncias da paisagem; “Eu nunca falei nada de uma coisa que não tivesse visto.” (id.), por isso seu desprezo pela ficção e quimera; “Esse visualismo de Cabral tem muito a ver com seu temperamento reservado”, de acordo com Nunes (1971: p. 18).

A visão, principalmente das coisas e dos acontecimentos a ela ligados, constitui a essência do pensar e da sabedoria, segundo o já citado Teillard de Chardin, assim como ver é inseparável do pensar para José Carlos Paes (Castello, 2001). Aqui, chegamos a outra condição



fundamental da poesia cabralina: cogitar. Cogitar e refletir a realidade,
tentando captar sua essencialidade. A transcendência não o afeta, só a
imanência. Particularmente, a imanência, a consagração do instante
(Octavio Paz, citado por Barbosa, 1996): “Eu detesto tudo o que está
desligado da realidade. Eu nasci sem transcendência. Eu sou incapaz de
transcendência. A única transcendência que eu tenho a impressão de que
sou capaz é o medo da morte.” (34 Letras)

Como poeta de seu tempo, encarnado no social de sua gente, não vê
nenhuma dificuldade em conciliar sua racionalidade com a idéia do
inconsciente. Para ele, o inconsciente é imanente, ou, por outra, não tem
nada de metafísico. O inconsciente “faz parte do ser humano, como
qualquer outra parte do corpo, como um braço ou uma perna. Noutras
palavras, eu tenho uma visão materialista do inconsciente.” (Cadernos, mar.
96: p.31), o que explica sua naturalidade para conviver com os desafios e
mistérios do cotidiano, já que os procurava compreender não em força de
dogmas mas pelas teses extraídas da leitura de si próprio.

características fundamentais do verso

Ao reunir características de sua personalidade, vai-se percebendo
como se processou paulatinamente o verso cabralino, ratificadas a seguir



em sendas vicinais, antes de percorrer a estrada principal do verso em construção:

- preocupação em anular qualquer musicalidade;
- incorporação do ritmo, único elemento realmente privilegiado na musicalidade de seu verso;

- atenção ao visual;
- imanência, eixo de sua visão de mundo;
- busca da essencialidade;
- coerção da expressão e privilégio para a composição;
- vigilância contra o espontaneísmo e a favor da consciência.

Breve desdobramento.

Anulação da musicalidade e de todos os ingredientes sonoros que consubstanciavam a poesia tradicional: “Eu acho a rima o troço mais chato do mundo. Eu procuro escrever um tipo de verso que pareça verso livre, mas que me dá uma grande dificuldade para escrever. Claro, um verso metrificado pelo meu ouvido [o verso comedido]. Talvez pelo fato de eu não ter ouvido, eu pense que estou escrevendo rigorosamente metrificado e na verdade estou escrevendo em verso livre sem saber. Muitas vezes eu uso



a rima toante, e o espanhol, por exemplo, sente imediatamente a rima toante.” (34 Letras)

Muito próximo disso passa Unamuno (Ramoneda, 1996: p.122), num dos versos de *Credo poético*: “algo que no es música es la poesía”. Parece não tratar-se absolutamente de um litígio entre as duas artes, como discorri assaz no capítulo precedente, mas da distinção que cabe entre ambas.

Entretanto, para J. Cabral, o caminho que leva à poesia tem que isentar-se de todos os elementos melódicos que constituíam a sustentação sonora da poesia lírica. *Oficina irritada* (Andrade, 2002: p.261), genial soneto em sua opinião (apud Secchin, 1985: p.300), serve-lhe de paradigma para sua estesia, senão irritada, pelo menos heterodoxa, porque está no pólo oposto do soneto melódico e eloqüente praticado no Brasil, em Portugal e na Espanha:

Eu quero compor um *soneto duro*
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um *soneto escuro*,
seco, abafado, difícil de ler.

Além de cuidar persistentemente do verso anti-sonoro, bem notável na decidida estesia proclamada nos três poemas de *Psicologia da composição*, com destaque em *Fábula de Anfion* (Melo Neto, 1994: p.87-



92), alude sempre que pode a seu proposital distanciamento melódico e reafirma as virtualidades do verso mais terrenal, com tendência para a prosa. Em *A roda dos expostos da Jaqueira* (id.: p.524), por exemplo, vale a pena destacar os duetos finais em que se serve do canto gregoriano para falar do anticanto de sua poesia consoante à cultura social desencantada:

(Tal cantochão, *mais chão que canto*,

foi o cantar pernambucano

que *deformou a melodia*

que *pudéssemos ter um dia*).

Nada tão pouco musical quanto lançar mão de dois desprezíveis *etc. etc.*, v. g., que podem ser lidos na penúltima estrofe de *O cão sem plumas* (id.: p.116). Os símiles em seqüência na estrofe inteira, arrematada pelos impactantes edicéteras, tornam os versos decididamente muito vizinhos da prosa.

Incorporação do ritmo, como elemento da musicalidade, porque música não é somente melodia, e relevância do timbre pela seleção adequada de consoantes e vogais: “O flamenco é uma *música que eu consigo ver*. Porque eu procuro uma coisa que me desperte e não uma coisa



que me adormeça. (...) Em todo balé clássico, o esforço da bailarina é negar a lei da gravidade. (...) No flamenco é exatamente o contrário. É uma dança de pateada no chão.” (34 Letras)

Em *Estudos para uma bailarina andaluza* (Melo Neto, 1994: p.222), ilustra por alegoria camponesa nordestino-espanhola sua tendência rítmica calcada na sensação telúrica que se aprofunda na realidade nada sublimada, pelo contrário, totalmente vinculada ao palpável pela janela dos olhos. Ainda mais, o ritmo concretizado no chão antes duro que se fofa pelo pisotear é símile do poeta-camponês que energicamente consegue suavizar a matéria do próprio discurso pelo labor de revirar incansavelmente as palavras de seu terra-poema:

Ela a trata com a dura
e muscular energia
do camponês que cavando
sabe que a terra amacia.

Do camponês de quem tem
sotaque andaluz caipira
e o tornozelo robusto
que mais se planta que pisa.



Neste momento, é fundamental insistir na negação do melódico na poesia, assim como, mais uma vez, tentar relativizar a afirmação e a exercitação do verso antimusical. Sua posição de romper com a musicalidade posta a serviço do poema pseudolírico (a poesia tem que isentar-se de todos os elementos melódicos que constituíam a sustentação sonora da poesia lírica, p.176) tem como resultado o estatuto abraçado desde os primeiros poemas e pouco a pouco evoluído, para se consagrar de forma radical nos livros da maturidade. A melodia primária, presente no ritmo popularesco, assim como os recursos sonoros que encantavam o ritmo tradicional, ele os desautorizou pela busca de um ritmo forte, bem marcado, de tal forma a permitir a exploração de uma musicalidade por intermédio e além da camada ostensiva. Trata-se de uma música, cuja ênfase se concentra não na beleza de sua ondulação melódica mas no ritmo acentuadamente sincero, enxuto, austero, características do ritmo com determinação matemática. Na construção de Mozart, quase tão bom em matemática quanto em música, pode-se ver uma exatidão, uma composição toda bem definida, exatamente por isso: organização mental precisa, rigorosa, consciente.

É possível buscar certa música nos poemas de J. Cabral (Gonçalves, 1989: p.19), ainda que insista em afirmar sua intenção antimusical. A estrutura de sua poesia e o movimento instaurado no nível expressivo nos



autorizam a ver em seus versos algo que nos lembre os estatutos da música concreta e da música dodecafônica. Como nessa, o aprofundamento sonoro mediante semitons ainda inexplorados e possibilidades a descobrir na massa fônica do verso elevou o labor do poeta a dimensões ainda ignoradas, por isso mesmo um desafio para leitores e críticos ortodoxos. A personalidade do poeta é responsável por uma produção poética em que o ritmo matemático articulado a figuras expressivas, fio-prumo do texto, criam um novo conceito de melodia poética:

dar a qualquer matéria

a aritmética do metal

dar lâmina ao metal

e à lâmina alumínio

(Melo Neto, 1994: *A escultura de Mary Vieira*, p. 375)

A energia do verso cabe, por isso, a esses instrumentos sonorizantes que, em harmonia, atuam como um substrato capaz de transmitir uma mensagem independente do temático subjacente a essa camada sensível. Assim, a musicalidade em nova concepção força-nos a ver no plano de expressão e nas potencialidades da palavra a autêntica visibilidade da poesia, pois é ali que se concentra a estese que os artistas da palavra buscam obsessivamente. Por conseguinte, esse novo conceito de estrutura musical



profunda, embora bem menos digesta, deixa em segundo plano o temático do poema. Sobressaem os desdobramentos austeros da expressão verbal, em buscas incessantes, em que predominam as variantes do plano de manifestação sobre o plano temático invariante. De outro modo, o refinamento do trabalho construtivo se mostra exatamente sobre a essencialidade da busca poética – o ostensivo do poema –, e não no desenvolvimento da plano de conteúdo – suporte sobressalente. Adiante retorno a esse comentário, ao falar do recurso técnico alegorizado pelas ramificações da árvore, *arborescência da linguagem*, explicando e reexplicando com diversas intenções o monotemático do texto. Relembro a propósito um poema muito citado, *O relógio* (id.: p.324-327), como na mesma linha poderia mencionar *O ovo de galinha* (id.: p.302-304): o tema do relógio é exaustivamente exposto mediante detalhes que se sucedem em linha ou cruzados, submetendo-se o temático e seu percurso pormenorizado a um percurso figurativo proporcional e adequadamente rico de imagens, que mostram as potencialidades do que constitui a essência da poesia: a recriação da palavra pela palavra. Essa essência poética só se tornou mais completa e visível pela aliança aos expedientes da musicalidade de cunho concreto, onde harmonia e matemática se encontram, responsáveis por uma ritmia ora firme, chã e persistente, ora surpreendente porque quebra conscientemente a mesma ritmia. O tecido da construção poética se



apresenta, por tais recursos, tão coeso e conexo como o estatuiu em *Escritos com o corpo* (id.: p.294):

Ela tem tal composição
e bem entranhada sintaxe
que só se pode apreendê-la
em conjunto: nunca em detalhe.

Ao abrir a obra de Cabral, aleatoriamente, qualquer poema (as exceções devem ser raras) nos fornece elementos suficientes para fundamentar sua musicalidade heterodoxa, cujos cânones não se ajustam àqueles estabelecidos pela cadência da métrica tradicional nem pela sonoridade dogmática das teorias musicais. Como já disse, seus pressupostos teóricos informais são resultado de uma prática rítmica alimentada por expedientes semitonados, a fim de que a palavra poética possa aparecer em todas as suas possibilidades criativas. Por conseguinte, a exploração da perspectiva de uma musicalidade pouco evidente na obra de Cabral, que se disse reiteradamente nada afeito à música por falta de talento natural, é tarefa que certamente consubstanciaria nova pesquisa. Sua produção seria, nesse caso, abundantemente material para estabelecer indutivamente novo estatuto musical que deu acabamento ao verso construído e dará àquele por construir.



Atenção ao visual, ao palpável, porque só lhe interessa o que existe, com realce da imagem em sua construção poética: “Procuro aquelas coisas que aumentem minha consciência da realidade.” (34 Letras)

Castro (1976: p.205) vê nessa característica um dos indicativos da poesia cabralina: seu apreço pelo recurso ao imagístico. Um procedimento tão peculiar que tornará seu fazer poético estatuto para os poematizadores da segunda metade do século XX: “O dado mais típico do poema cabralino se faz imediatamente notar: o sentido icônico. A iconicidade – isto é, a ascendência do visivo sobre o musical – dá ao poema do autor de ‘Quaderna’ aquele espírito criador que o Modernismo soubera planificar a partir de 1922. Então, prosa e poesia colidem, superando-se e projetando um poema que, cedo, se transformará em roteiro geral para a língua poética brasileira contemporânea.”

Barbosa (Cadernos, mar. 96: p.64) corrobora essa análise: “Imagens (...) sobretudo visuais (...) funcionam como peças privilegiadas da composição na medida em que podem oferecer resistência mais concreta à abstração das emoções esgarçadas pela memória.”

Esses depoimentos podem ser verificados em sua poetização. Aliás, só interessava a J. Cabral o que pudesse (como a E. de Andrade) ser ponto-de-partida para especular o social. Sua obra é um desfile incessante de



cenários, tempos, seres humanos, agendas que se transfiguram alegoricamente como sustentáculo da poesia a inventar. Do mais prosaico dos elementos (um alguidar, um ovo de galinha, um cassaco...) ao mais sofisticado (uma escultura, um artista, uma bailarina...), tudo é poetizável, condicionado ao fato de qualquer desses elementos ser fotografável.

Imanência, sem negar que a poesia é uma linguagem que se dirige à inteligência, mas pelos sentidos. O mesmo espírito se pode encontrar em *Credo Poético* de Miguel de Unamuno (Ramoneda, 1996: p.122), de que cito as duas primeiras estrofes, porque, elaboradas com tanta antecedência (1905), se constituem em cartilha implícita dos princípios de J. Cabral:

*Piensa el sentimiento, siente el pensamiento;
que tus cantos tengan nidos en la tierra,
y que cuando en vuelo a los cielos suban
tras las nubes no se pierdan.*

*Peso necesitan, en las alas peso,
la columna de humo se disipa entera,
algo que no es música es la poesía,
la pesada sólo queda.*



Rivaliza com as tendências anteriores, ao puxar para a solar realidade dos humanos uma poética pensada-pesada: as metáforas e conotações inculcam esse código estético, pela amálgama indissolúvel de pensar com sentir, pelos ninhos da poesia pousados no solo, pelo peso sobre as asas que lhes dificulta a decolagem.

A denúncia da miséria em muitos depoimentos da literatura sempre primaram por uma retórica, ora retumbante, ora sublimada, mas num discurso que se dirigia tão-somente às oligarquias de qualquer sistema. A imanência incorporada por J. Cabral lhe cobra coerência, tanto temática, quanto estética e formal. Ainda que possa atingir apenas uma elite intelectualizada, a conexão entre a camada ostensiva e subterrânea é tão responsável, que faz justiça a um questionamento convicto e convincente.

Barbosa (1996: p.64) pondera com clareza: “A nomeação da realidade é dependente da linguagem utilizada para efetivá-la. A realidade carente, pobre e mendiga exige o verbo pobre, ‘desemplumado’, capaz de intensificá-la exatamente por mostrar a sua redução, sem desvirtuar-se de sua espessura.”

Reforço com *A roda dos expostos da Jaqueira*, há pouco citado, em que procura nivelar a própria poesia à miserabilidade dos cristãozinhos, que, pobres ignorantes!, eram amestrados a acompanhar as funções eclesiásticas cantando em latim as músicas gregorianas. Frisemos os cinco



duetos finais, em que o *cantochão* é utilizado pelo poeta como suporte verbal de um conflito social, presentes em estrofes sem atavios para recriar em poema gente desataviada:

A igreja, do mais pobrezinho,
não sabia altas missas, hinos:

só do coro, que em *cantochão*,
não o próprio, *um de pés no chão*,

em que *cantavam a tuberculose*
centenas de *crianças com tosse*

(Tal *cantochão*, mais *chão* que canto,
foi o cantar pernambucano

que deformou a melodia
que pudéssemos ter um dia).

A própria deformação da melodia tradicional – análise exposta na antimúsica ortodoxa – acaba por ser alegorizada como suporte de uma sociedade heterodoxa em sua estrutura e cultura. A pobreza da música e de seus executantes faz com que a imanência social de Pernambuco – síntese



brasileira – deva ser compreendida como indicador da nacionalidade distinta da européia, particularmente lusitana.



Busca da essencialidade, despojando-se de toda emoção.

Lane Lage (34 Letras) depõe sobre a poesia de J. Cabral: “O que sempre me fascinou em seu texto foi isso: uma emoção pensada.” É a mesma tese defendida por Unamuno, citado pouco antes. Seu primeiro verso, *pensar o sentimento e sentir o pensamento*, constitui o oxímoro capaz de concretizar uma poesia em vôo sob controle, de tal maneira que não se sublime fugidia, tampouco se perca em prosaísmo sem rede, que o poeta espanhol tão bem alegorizou: ao alçar-se do chão suba aos céus, mas que não se perca além das nuvens (*cuando en vuelo a los cielos suban / tras las nubes no se pierdan*). A emoção contida pela racionalidade em J. Cabral fica ainda aquém da intenção de Unamuno, pois seus poemas e versos permanecem, quando muito, em vôo rasante. Nunes (1971: p.62 e 64) justificou com argumentos de cunho psicológico: “A atenção desvia o curso da duração real e neutraliza ou torna inefetiva a emoção. Quebra-se a unidade de estado de alma que liga sujeito e objeto na expressão lírica. (...) Despoja-se a poesia de todas as roupagens supérfluas e de toda



profundidade ilusória, de todos os ornamentos da fantasia e da sublimação dos sentimentos.”

Se o poeta, por sua própria etimologia, é um *criador*, o antipoeta mostra a essência que acaba revelando sua profunda poesia. O antipoeta, em vez de falar da vida, fala com a vida, diretamente, dialogando com o seu devir. Bandeira ([1964]: p.177) distinguiu isso em sua obra: em vez de distrair-se numa expressão essencialmente metafórica, como pregava a tradição, envolveu-se numa poetização de linguagem objetual, sucinta e essencial.

→ conteúdo

No conflito entre expressão e composição, coerção daquela e prevalência desta. Em *Psicologia da composição*, na referida fábula em que se narra o conflito de Anfião – ficar ou não com os próprios sentimentos?, que o som da flauta exprime alegoricamente – constitui uma parábola que nos lança ao objeto de desejo, a saber, anular qualquer tentação expressionista que empane a busca da essencialidade, para que, livre da flauta tentadora, realmente logre um discurso poético que transpire a si mesmo. Liberto não só de todos os espeques, escoras e andaimes, segundo o símile de Bilac citado abaixo em *A um poeta*, mas também de todos os apelos que desvirtuam a atenção do poematizador, faça com que este se concentre apenas no instrumento composicional, meticulosa e



escrupulosamente organizado para ser a essência poética. Confio novamente a palavra a Nunes (1971: p.49) para sua exegese: “E compreendendo por fim que o rigor não frutificará enquanto conservar o mesmo instrumento vibrátil, (...) o herói [Anfion] joga aos peixes sua flauta imprevisível. É então a necessidade expressiva do Eu, co-substancial à poesia lírica, que ele decide sacrificar com esse gesto.”

Barbosa (Cadernos, mar. 96: p.66, 67, 73) dá sua visão diacrônica, detendo-se mais especificamente na dialética da expressão e composição: “O poeta afinava os seus instrumentos sob o signo da negatividade [em *Pedra do Sono*], assumindo abertamente a fratura moderna entre expressão e composição. (...) Há, está claro, expressão [em *O engenheiro*], mas o que ‘domina’ é sua dependência à composição.(...) As tensões entre composição e expressão passam a ser, mais explicitamente, os fundamentos da obra [em *Duas Águas*].”

Em conclusão: o lavor composicional resta-lhe como exercício preponderante, perseguindo momento a momento a energia da palavra para dizer a palavra, ainda que se sacrifique a elevação do discurso, apelando aos tradicionais excitantes idiomáticos que burilam o estilo. Por isso, seu verso é de forma geral sempre instigante, um desafio, uma forma arrevesada de dizer o indizível.



Domínio da consciência e do cérebro na construção poética,
valendo-se daqueles princípios que se propôs, ora dependentes de seu
temperamento, ora subordinados à evolução do modernismo, ora sujeitos a
uma postura pessoal de proposta estética, segundo e seguindo as influências
contemporâneas, particularmente do Brasil nordestino e da Espanha
catalão-andaluza. Dois depoimentos esclarecedores, o primeiro de Joan
Brossa e o segundo do próprio J. Cabral: “A poesia de Cabral é racional,
cerebral, tem versos curtos e agudos.” (Cadernos, mar. 96: p.17); “Eu
gostaria de fazer uma poesia ainda mais cerebral do que eu faço.” (34
Letras)

Essa intenção de uma construção ainda mais cerebral se explica,
possivelmente, pelo fato de sempre ter-se confessado nem um pouco
vocacionado à poesia. A compensação encontrou na edificação do poema
com rigor, abnegação, cautela e, acima de tudo, ligado ao que tinha de
elaborar, condicionado permanentemente pela consciência alerta.

evolução diacrônica e sincrônica do verso: preâmbulo

De posse desse leque de motivos e motivações, podemos agora ir
traçando a metodologia do verso cabralino, unidade mínima de uma poética
notável por sua segura, concretude e construção. Ver-se-ão influências,



caminhos, recursos, finalidades, posturas e resultados. Sem uma ordem rígida, mas com comentários e análises que a idéia-mestra exigir para o que se almeja: mostrar que seu versejar é tão peculiar, que, conforme se lê na introdução de Cadernos (1996), “a poesia de língua portuguesa muda de rumo a partir de João Cabral. (...) O rumo passa a ser o da *sensibilidade da razão*”, trilhado obviamente não como fruto do puro intelecto que jamais há poetizado – esta não é sua missão – mas, de acordo com Antonio Machado, citado em Ramoneda (1996: p.169), “Sirve, no obstante, a la poesía, señalándole el imperativo de su esencialidad”. Dominar o material do discurso poético – vocábulos e palavras –, sem se deixar dominar por eles, constitui o princípio fundamental de sua estética em versos que aqui se repete e que se tornará, em grande parte, a linha de conduta artística dos poetas da segunda metade do século XX.

o surrealismo-cubista, ponto-de-partida

O primeiro livro de João Cabral, *Pedra do Sono* (Melo Neto, 1994: p.43-55), impresso em 1942, brota dos contatos do poeta com um grupo de intelectuais e artistas influenciados pelo surrealismo. São imagens colhidas a esmo para ilustrá-lo:

Automóveis como peixes cegos



compõem minhas visões mecânicas.

(*Poema*, p.43)

Os sonhos cobrem-se de pó.

(*Os manequins*, p.44)

O mar soprava sinos

os sinos secavam as flores

as flores eram cabeças de santos.

(*Noturno*, p.45)

São tantas as leituras possíveis dessas imagens justapostas pela imaginação do artista, que vêm contrariar as futuras intenções de João Cabral, quase num pedido de 'mea culpa': "O movimento do escritor não é escrever para criar ambigüidades. Ele deve escrever contra a ambigüidade. A ambigüidade é inevitável. Eu não acredito num sujeito que escreve um poema expressamente ambíguo." (34 Letras); com o propósito explícito de se adequar univocamente ao poematário, confessa: "Eu procuraria, honestamente, quando eu escrevo, fazer um poema que só tenha uma interpretação, que é aquela que eu estou tentando dar." (id.)

Entretanto, *Pedra do Sono*, transitando pelo surrealismo-cubista, pertence à História. Seus poemas são férteis em plurivocidades, suscitadas pelo imaginário do poeta. Se assim são, têm uma razão: estão na projeção do simbolismo francês, hiperbolizados em seus efeitos como sintoma de



qualquer movimento agônico da literatura mundial. Com um agravante irresistível: o comportamento estético serviu de estímulo e modelo a muitos sucessores.

Tanto é verdade que a construção surrealista manteve-se por muito tempo na poesia brasileira. Os exemplos são abundantes no século XX, em qualquer região do País. Carlos Pena Filho, em *Para fazer um soneto* (Rebelo, 1967: p.9), e.g., orienta esse tipo de poematização, soltando as rédeas da imaginação, a fim de que o poeta se subordine ao automatismo da escrita:

Se não, procure a cinza e essa vagueza
das lembranças da infância, e não se apresse,
antes, *deixe levá-lo a correnteza.*

Mas ao chegar ao ponto em que se tece
dentro da escuridão a vã certeza,
ponha tudo de lado e então comece.

Hoje em dia, ainda, é possível reconhecê-lo, principalmente como expressão do inusitado, excêntrico e exótico que tenta poematizadores de primeira água, como se aquela linguagem fosse suficiente para torná-los



distintos porque tão *diferentes*. No entanto e apesar disso, para ser poeta, fazer pose é circunstancial.

O risco de mergulhar na atmosfera do sonho e perder-se por trás das nuvens do expressionismo, mediante suas várias manifestações em arte, levou o próprio J. Cabral, severo autocrítico, a perceber com muita antecedência quão perigosa seria a estética surrealista em poesia. Temendo, por certo, ser entendido indevidamente e por efeito ser tachado do que não queria, acontece pressuroso com justificativas que possam orientar uma exegese correta da obra inicial: “Em ‘Pedra do Sono’ eu ainda estava muito marcado pelo surrealismo. Ao invés de dizer coisas, eu procurava criar uma atmosfera de sonho.” (34 Letras); “O surrealismo, na minha opinião, sempre foi o traumatismo da escrita.” (Cadernos, mar. 96: p.24)

Por um olhar retrospectivo, vê à distância de mais de 40 anos o que ousou perpetrar em poesia e que agora não lhe agrada muito: fuga da realidade pelo devaneio, mediante tantas sugestões perdidas pela atmosfera etérea de seus poemas iniciais. Podemos até aproximá-los da pintura abstrata em que jamais conseguiu se enquadrar, conforme depoimento do poeta catalão Joan Brossa: “Ele era contra esse tipo de arte porque ela não permitia qualquer tipo de referência crítica aos problemas sociais.” (Cadernos, mar. 96: p.16)



Foi, quem sabe, o que inspirou a Barbosa (Cadernos, mar. 96: p. 66), ao falar de *Pedra do Sono*, título extraído de uma remota localidade pernambucana, lembrar que essa concretização metafórica recobre a evanescência do *sono* e do *sonho*, ao mesmo tempo que a resistência da *pedra* evoca o trabalho com a linguagem da poesia.

A três horas
de sono ou
sonho?

Entretanto, o zelo pela correta linha de seu discurso induz o próprio poeta a orientar possíveis críticas, fornecendo precavidamente pistas interpretativas, no opúsculo *Considerações sobre o poeta dormindo*, de acordo com Nunes (1971: p.13-14): “Diversas pessoas têm falado no sono como trampolim para o sonho, essa fuga efetiva do homem às dimensões de seu mundo. Eu tentarei falar aqui do sono em suas relações com a poesia (relações secretas, porém não apenas: suspeitas), do sono como fonte do poema.”

Idem
acima?

Esse exegeta, logo a seguir, como se estivesse remexendo nas raízes do depoimento, desaconselha acreditar na justificativa do poeta, ao dizer que é mais correto levar em conta sua atitude de tentar limitar o sono como indicador de qualquer objeto vago e fugidio, do que o ponto-de-vista por ele sustentado: sono relacionado com a poesia.

Afortunadamente, críticos militantes, como Álvaro Lins, Almeida Salles e especialmente Antonio Candido souberam enxergar, segundo Nunes (ib.: p.15), aquelas qualidades que posteriormente se cristalizarão no



verso e por extensão na obra cabralina: o equilíbrio formal, a economia de linguagem, a geometria do traçado verbal, a contenção da ênfase e a disciplina intelectual. Possivelmente, o impulso dado pela crítica de

Antonio Candido tenha sido o grande fator de autoconfiança que faltava ao poeta: “Esta crítica de Antonio Candido foi para mim uma revelação. Foi ela que me deu coragem de continuar escrevendo no início de minha carreira.” (Cadernos, mar. 96: p.24)

João Cabral reconta o que já sabemos: o grupo que freqüentava no Recife era assaz influenciado pelo surrealismo. Como não conseguia, dentro das características dessa estética, produzir um texto impulsivamente e por não concordar com a escrita automática, mas querendo a todo custo fazer parte do grupo do Café Lafayette, “eu forjei um tipo de surrealismo, quer dizer, meu surrealismo era *algo construído*. Quando li o artigo de Antonio Candido, me senti encorajado a escrever *desenvolvendo meu construtivismo*.” (id.)

Por isso tudo, como geratriz do que será sua trajetória, tem o cuidado de, com o olhar moderno da experiência e da sabedoria, afirmar hoje qual teria sido sua estratégia em 1942: “Meu primeiro livro [*Pedra do Sono*] é de *aparência surrealista, mas é um livro construído*.” (Bravo!, nov. 99: p.99)



o processo construtivo motivado e assumido

Desse ponto em diante, explicita-se a estratégia de João Cabral para marchar com resolução pela estrada da própria poesia. Podemos afirmar que, tomando por metáfora o próprio título de seu terceiro livro (Melo Neto, 1994: p.67-84), *O Engenheiro*, a palavra-chave de sua proposta poética se estriba exatamente em *construção*.

Manipulando a alegoria e a técnica da construção, consegue aproximar-se do ideal parnasiano expresso em *A um poeta* (Bilac, 2001: p.336): que o poema, quando terminado em toda sua perfeição heurística, qual um edifício de alvenaria, não revele os andaimes, acessórios feios e destrambelhados que lhe serviram de instrumento para ser erguido, mas provoque o encantamento por sua arquitetura idealizada: "*A poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro. (...) Vou fazer uma poesia de tal extensão, com tais e tais elementos, coisas que eu vou colocando como se fossem tijolos. É por isso que eu posso gastar anos fazendo um poema: porque existe planejamento.*" (Cadernos, mar. 96: p.21) A casa em processo depende passo a passo de uma operação de alvenaria, tijolo a tijolo, em trama calculada (lógica) e surpreendente (mágica).

Vejamos, como comprovativos dessa postura estética, vários fragmentos. Neles, sobressaem elementos concretos não necessariamente poéticos, mas alçados aos patamares da poesia. Como já era pressuposto básico de João Cabral: "Eu não acredito num poeta e nem gosto da poesia que fale de coisas poéticas. (...) Eu tenho a impressão de que você deve fazer poesia procurando elevar o não-poético à categoria de poético." (34 Letras)

O poeta busca organizá-los e simultaneamente dar-lhes as características que pouco a pouco se desenvolverão com solidez em sua poematização. Entretanto, não é tarefa fácil, muito pelo contrário, constitui seu labor um martírio, na luta perene com as palavras, com a pesquisa andicionarista, com o anelo inelutável da síntese e da composição criativa. Se *borracha* e *pássaro* constituem a *bailarina* de sua matéria a ser poetizada, com todo seu encantamento, o material de que dispõe (dentro do tinteiro, a tinta se mistura a monstros) se revela incapaz de lhe propiciar o fazer, ficando tão-somente no anseio da poesia:

Da diária e lenta

borracha que mastigo.

Do inseto ou pássaro

que não sei caçar.

(Melo Neto, 1994: *A bailarina*, p.68)

A luta para
uma boa poesia

Exatamente
como poesia

O poeta não consegue
caçar o ideal imagem
do tão sonhado.



Sua incapacidade e angústia na organização e feitura do poema ainda melhor se mostram em *A lição de poesia* (id.: p.78): o papel pronto para receber a composição termina como rascunho ilegível ou incompreensível, por onde perambulam todos aqueles elementos esboçados, mas nunca definidos, conforme a idéia engendrada, arquitetada, porém impossível de ser erguida do chão:

A noite inteira o poeta

em sua mesa, *tentando*

salvar da morte os monstros

germinados em seu tinteiro.

Monstros, bichos, fantasmas

de palavras, circulando,

urinando sobre o papel,

sujando-o com seu carvão.

Carvão de lápis, *carvão*

da idéia fixa, carvão

da emoção extinta, carvão



consumido nos sonhos.

No conflito entre limitar a expressividade e priorizar a composição, o poeta se debate na conquista de um espaço sóbrio, construído mediante palavras que o desafiam e o colocam em perplexidade constante. Castro (1976: p.204) chama a atenção precisamente sobre tal preferência e o resultado positivo de sua conquista: “A poesia cabralina se funda sobre o vocábulo, entendido como signo preferencial de um processo criador que procura na racionalidade o ponto de partida para uma poética inovadora. A lição valeriana condiciona tal ponto de partida.”

Não só a lição de Paul Valéry foi fundamental, responsável inclusive pela nomenclatura de idéia fixa citada acima em *A lição de poesia*. Nem sequer a de Mallarmé, sugerindo-lhe a epígrafe de *Pedra do Sono* (*‘solitude, récif, étoile...’*), que “me atrai mais como teórico do que como poeta” (Cadernos, mar. 96: p.20). Nem apenas a importância do modernismo, responsável direto por sua poesia e pela poesia importante produzida no Brasil do século XX. Pôde trilhar uma picada alargada pela geração de 30. O mérito, ele o atribui a Drummond, Bandeira, Murilo Mendes (especialmente citados), sem esquecer-se de Schmidt, Mário e Oswald de Andrade. Confessará com sinceridade: “Não fui um abridor de picadas. Eu vim numa estrada que os modernistas abriram. (...) A minha geração, e eu tenho a impressão de que a geração anterior também, nós



chegamos à literatura através da literatura moderna.” (34 Letras) Nomeia com destaque a Drummond, a quem considera o poeta brasileiro por excelência e em quem reconhece sua maior influência: “Foi ele que me convenceu, com *Alguma poesia*, de que eu também poderia ser poeta.” (Secchin, 1985: p.300)

Na caminhada cabralina, iniciada com cortes surrealistas sob a influência simbolista, prosseguida por certa geometria construtivista e mais proximamente na esteira de Murilo Mendes, evoluindo a espaços cada vez mais densos no trabalho de planejar, arquitetar e edificar o próprio verso, outros mestres lhe serviram de estalão e escola.

Exluindo-se os expoentes da literatura citados, causa surpresa o fato de seus maiores inspiradores terem provindo de áreas não diretamente vinculadas às letras, mas aos campos da pintura, arquitetura, matemática e engenharia. Todavia, faz sentido. A trajetória de João Cabral é iluminada muito mais por sistemas vinculados à construção do que à inspiração, muito mais compromissada com a composição de objetos obstruídos pela linguagem do que com a expressão motivada pelo emocional, muito mais direcionada à garimpagem do elemento não-poético para ascendê-lo à condição de poesia do que ao tema consagrado pela tradição poética como lírico, mediante uma descida do empíreo ao terrenal.



Antes de *Pedra do Sono*, vamos encontrar a Joaquim Cardozo, apresentado ao poeta por Willy Lewin (autor de versos introdutórios ao trabalho crítico de João Cabral, *Considerações sobre o poeta dormindo*). Cardozo, mais do que poeta, era calculista profissional, matemático e colaborador do arquiteto de Brasília, Oscar Niemeyer. Fala dos três, lembrados em fragmentos de poemas como estes, onde sobressai a lição da construção deles herdada:

luz espaço, luz que se veste,
leve como uma rede,
e clara, até *quando preside*
o cemitério e a sede.

(Melo Neto, 1994: *A luz em Joaquim Cardozo*, p.375);

e marinha ainda a arquitetura
que calculaste:
tantos sinais da marítima nostalgia
que te fez lento e longo.

(id.: *A Joaquim Cardozo*, p.80);

foste ainda o fantasma
que prelê o que faço,
e de quem busco tanto



o sim e o desagrado.

(id.: *A Willy Lewin Morto*, p.397);

Eis casas-grandes de engenho,

horizontais, escancaradas,

onde se existe em extensão

e a alma todoaberta se espraia.

(id.: *À Brasília de Oscar Niemeyer*, p.399).

E vieram outros. Corroborando sua perspectiva de um poeta que privilegia o aspecto artesanal do verso, comedido, pouco a vontade, confessa claramente: “Devo muito ao modernismo, mas depois de um Drummond, um Murilo, *tentei fazer uma poesia construída*, sem a espontaneidade do modernismo.” (Cadernos, mar. 96: p.26)

Já observamos repetidas vezes a insistência na técnica construtivista de sua estesia. E isso vai retornar em depoimentos seguidos, quase uma idéia fixa de sua proposta de nova forma de redigir o poema. Inquirido, por exemplo, se se considerava um antecessor dos concretistas, realça características próprias de sua atitude composicional que levam críticos a aproximá-lo destes: “Não. Eu acho que eles fizeram uma coisa inteiramente nova. Talvez haja essa idéia por causa do rigor, da falta de lirismo, da ausência de imagens abstratas.” (Cadernos, mar. 96: p.25); o que os



distingue é a maior ou menor aproximação da materialidade expressiva:

“Eu nunca senti necessidade de trabalhar a matéria. Não é uma poesia construtivista como a dos concretistas de São Paulo. *É feita com a cabeça*, mas não como as esculturas do Weissmann, nem como os construtivistas de São Paulo. (...) Meu poema não é concreto, mas é um poema construído.”

(Bravo!, nov. 99: p.98); “Sempre fui muito atraído por essa coisa geométrica, apesar de a minha poesia não ser concretista.” (id.: p.99);

“Sempre me interessei enormemente pela poesia concreta. Nunca fiz poema concreto, como Manuel Bandeira fez e Cassiano Ricardo quis fazer. Porque eu acho que ninguém pinta cabelo literariamente.” (34 Letras)

Continuando a série de mestres reconhecidos por João Cabral como responsáveis por sua estese e estética à luz do manejo construtivista, temos que ressaltar vários nomes ligados às artes plásticas, espaciais e visuais. Antes de todos, Le Corbusier, de quem toma o lema (*machine à émouvoir*) que norteará o primeiro livro marcadamente exemplar de sua opção no caminho da poematização: O engenheiro.

A expressão de estados subjetivos presentes em *Pedra do Sono* são revistos e nesse terceiro estatui-se um fazer poético embrionário, mas definidamente a caminho de um estatuto marcadamente de construção, cuja natureza está embutida na epígrafe ditada por Le Corbusier. Ele o reconhece explicitamente: “Minha primeira grande influência foi Le



Corbusier, que me revelou os cubistas, que me levaram a Marx.” (Cadernos, mar. 96: p.26)

Segundo Nunes (1971: p.41), a feitura do poema é qualificada como *máquina de comover*, que por analogia obedecerá ao comportamento idêntico da construção de uma máquina e de um prédio, correspondendo-se em paralelo, edifício e poema, “na ordem funcional que os aproxima, sendo o primeiro ‘máquina de habitar’ e o segundo ‘máquina de comover’.”

Na mesma entrevista em que cita Le Corbusier como sua primeira influência, relata à p.28: “Se tivesse que escolher um nome, eu daria o de um arquiteto: Lincoln Pizzie. Além de grande arquiteto, ele foi pintor. Era cubista. Detestava o surrealismo. Um amigo meu, Antônio Baltazar, me passou alguns livros dele e estas leituras foram fundamentais para mim. Veja o que estou dizendo: *o livro decisivo para minha carreira de escritor foi escrito por um arquiteto.* (...) Havia um grupo de arquitetos lá [Recife] muito influenciados por Pizzie.” ← *Citar que ele foi influenciado por arquitetos*

Nesse ambiente de arquitetura voltada para o funcional – Recife foi modelar nesse aspecto – , a poesia de João Cabral encontrou um hábitat favorável que veio ao encontro de seu temperamento, talento e propensão natural. Como já deixei claro em páginas anteriores, a busca do antimusical convencional fez sua partitura poética enveredar inicialmente por uma picada, a seguir pela estrada da visualidade e de todas as atividades dela



dependentes. Se a arquitetura, a engenharia e o cálculo matemático citados inspiraram sua estética e técnica do poematizar, não se pode olvidar a influência de certos pintores e de sua pintura, embora incidental e bem pouco profunda.

Conheceu a Antoni Tápies em Barcelona, a quem influenciou na época da arte engajada. Confessa o ecletismo de Cabral, que propunha uma espécie de coquetel de estéticas diversas. Dizia, segundo o pintor catalão, “que cada artista deveria seguir seu próprio estilo, mas sempre incluindo algum tipo de indicação em suas obras que permitisse identificar uma preocupação e uma crítica sociais.” (Cadernos, mar. 96: p.15)

Aí se alicerça já uma das preocupações da poesia cabralina, que se revela em grande parte de sua obra. A perseverança do verso cabralino, em sua coalizão à visibilidade social, pode ser constatada em ritmo crescente mas preponderante de *O cão sem plumas* em diante. Inclusive, já me referi ao depoimento de Joan Brossa (supra, p.194), referente à sua indisposição com a pintura abstrata, por não permitir qualquer tipo de referência crítica aos problemas da sociedade.

O pintor com que mais conviveu, entretanto, foi Miró. “Seria um pouco longo demais falar sobre Miró. Resumindo: o fato de eu estar em Barcelona, e me interessar por pintura, nos aproximou.” (Cadernos, mar. 96: p.22)



Mais do que idéias comuns, o que realmente aproximou a ambos foi a amizade. Chegou a escrever um livro sobre ele (*Joan Miró*, Edició del Oc, 1950, 2a. ed., Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1952). Se Cabral só opera com planejamento, racionalidade e muita consciência da construção, “Miró era um sujeito inteiramente incapaz de teoria. Miró era realmente um instintivo. (...) Eu freqüentava muito a casa dele. Eu ia muito conversar com ele no atelier e via os quadros. E eu ficava muito impressionado (e aliás esse é o tema do meu livro).” (34 Letras)

Na entrevista concedida a essa revista, se revela categoricamente que sempre se interessou bastante por pintura, confessa que gradualmente tem-se interessado menos por ela. De uma parte, conquanto seus ideais estéticos tenham caminhado inversamente pelos trilhos daqueles de Miró, de outra percebeu que, não sendo crítico de arte, não havia por que gastar tempo, acompanhando as novidades das exposições. Argumenta em seu favor, dizendo que nenhum pintor deixa de ver uma exposição para se entreteter com a leitura de um livro. Então, pergunta quase com reivindicação, “o escritor vai deixar de ficar em casa lendo um livro? *Meu negócio mesmo é literatura.*”

Deixemos de lado a relação superficial com a pintura e retornemos às influências mostradas anteriormente, cujos pressupostos teóricos e concretizados pelos mestres da prancheta, do esquadro, do lápis e



especialmente da ocupação do espaço vieram a alicerçar o investimento poético de Cabral. Retornemos a seu ideal, com realce para a metáfora onde se cruzam a máquina produtora do progresso material e aquela produtora da emoção (racionalizada) poética.

O poema que dá título ao terceiro livro (Melo Neto, 1996: p.69-70) ilustra essas duas máquinas que, por símile já empregado por J. Cabral em citação anterior, alegoriza que *a poesia é uma construção*, cujo poematizador subjaz à camada ostensiva do engenheiro em seu mister:

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.

O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.

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

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



ganhava um pulmão de cimento e vidro.)

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

Esse poema é fundamental para se compreenderem várias missões: aquela do poeta que se espelha na do engenheiro; a do poema que nos transpõe metalingüisticamente para a teorese²⁰ básica da máquina emocionadora da poesia; aquela da máquina em rotação indispensável à produção prevista, donde se origina a dinamicidade poética em sua tarefa rítmica sustentada pelo movimento.

A missão do engenheiro e do poeta, munidos de todos os elementos básicos de suas tarefas específicas, estão aí explicitadas em dois patamares: o nível formal do discurso trata da alegoria (a realização do engenheiro) que se sobrepõe ao nível alegorizado (o mister do poeta), por onde se entrevêem as características fundamentais da poesia cabralina, normalmente em plano paralelo sujeito ao nível concreto, outras vezes em planos concreto e semiconcreto cruzados: simplicidade, clareza, consciência e exatidão do

²⁰ Teorese é termo encontrado na tradução de *Poesia* (Benedetto Croce), op. cit. Pelo contexto, infere-se que significa toda teoria específica do conhecimento científico.



projeto; planejamento, execução e o espírito que anima a obra; os elementos míticos de que se alimenta o universo, assim como os telúricos que constituem o material temático, insistentemente lembrados na base concreta do poema cabralino, e aqueles instrumentos indispensáveis à edificação realizada pelo engenheiro e pelo poematizador.

O trabalho do poeta-engenheiro aqui se realiza mediante um projeto pensado e concretizado, rigorosamente. É um procedimento que o acompanhará em sua trajetória, de forma cada vez mais cristalizada. Bem o observa Freixieiro (1971: p.144), em *João Cabral, 'penseur' e 'faiseur'*, quando o situa “entre aqueles poucos poetas-pensadores da língua portuguesa que entendem o lirismo além do mero subjetivismo e confessionalismo, que primam pela objetividade de seus temas, de suas concepções e realizações artísticas.”

A execução métrica é irregular: seu fito é obedecer a um ritmo interior mais voltado ao prosástico do que ao poético convencional, dentro dos cânones das escolas pregressas que cultivavam prioritariamente a sonoridade física, o compasso marcado, a modulação previsível e a musicalidade essencial. Para o *engenheiro*, entretanto, ao manusear *o lápis, o esquadro, o papel, o desenho, o projeto, o número*, o elemento-suporte termina por ser a folha branca de papel, lugar onde se travará em definitivo a batalha pela construção antilírica, na proposta antipoética de João Cabral,

importante
pois o
cabralino
não tem
rima e
pouca
métrica



o engenheiro da palavra poetizada. Seja o exemplo de *O funcionário* (Melo Neto, 1994: p.75). Funcionário é também o poeta, aqui com um desempenho similar, mas distinto daquele do engenheiro. Ele se esforça por colocar no papel a predileção estranha à própria sala onde trabalha,

No papel de serviço

escrevo teu nome

(estranho à sala

como qualquer flor)

O propósito da perfeição poética esbarra na incapacidade de dizê-la:

mas a borracha

.....

o macio monstro

impõe enfim o vazio

à página branca;

calma à mesa,

sono ao lápis,

aos arquivos, poeira;

.....



Os instrumentos essenciais do engenheiro, nas mãos do funcionário, se tornam inúteis para dizer a útil poesia. Por metalinguagem, a mensagem que não consegue ser expressa torna-se o poema da antipoesia: o macio monstro (a borracha) – a busca de um discurso poético impedido pela obsessão do inalcançável – impõe

fome à boca negra
das gavetas, sede
ao mata-borrão;
a mim, *a prosa*
procurada, o conforto
da poesia ida.

Parece que o "Engenheiro" é o
trabalho de libertação do poeta

Enfim, o resultado é um poema da realidade insaciável do poeta no
enclauço de proferir mais adequadamente seu discurso, como se dizendo não
dissesse. Nesse, como em tantos, a metapoesia, a poesia e a antipoesia se
interpenetram, provocando no leitor algo tão frustrante quanto aquele
sentido pelo poematizador.

Os *monstros*, ora cerceando sua ânsia de composição, ora vivos no
fundo tentando uma chance de ser germinados pelo poeta bloqueado,
aparecem também em *O poema* (id.: p.76):

Estes aqui os monstros
tão presentes.



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

Que monstros existem
nadando no poço
negro e profundo?

Ou no já citado *A lição de poesia*:

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

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

Quando o discurso dizível, mas desafiadoramente inefável, é um
monstro que amedronta e continua aprisionado no íntimo do poeta, acaba



por ser resultado do projeto do poeta-engenheiro em tarefa mais árdua em sua poematização do que aquela empreendida pelo engenheiro prosaico na edificação da obra que ergue com segurança e confiança no resultado. Onde provém a angústia e incerteza do poeta? Enquanto o engenheiro, como elemento alegórico, tem um projeto para ocupar o espaço vazio, o poeta tem um projeto a esvaziar o mundo sobrecarregado de material não poetizável. O edifício se levanta previsível, do projeto para o alto; o poema se aprofunda como incógnita, por uma luta a ser travada à superfície do papel entre o poeta limitado e as insídias que tentam impedir o parto da poesia.

Se a batalha no erguimento do nada para o tudo se terça com normas profissionais, o combate com as palavras tem um desfecho completamente inverso, como se pode observar em *A Vicente do Rego Monteiro* (id.: p.80),

– É inventor,
trabalha ao ar livre
de régua em punho,
janela aberta
sobre a manhã.

O modelo de engenharia do verso obedece a uma dialética imprevisível – com desvões por onde se descortina uma senda infinita:



criar em condições de resultado duvidoso coloca em risco a epifania do poético.

Por isso, admira o poeta de Itabira, em quem reconhece talento inato para a poesia (id.: *A Carlos Drummond de Andrade*, p.79) :

Não há guarda-chuva

contra o poema

subindo de regiões onde tudo é surpresa

como uma flor mesmo num canteiro.

Ainda que seja aquela flor mirrada e medrosa, brotando do asfalto estéril da tecnologia moderna (Andrade, 2002: *A flor e a náusea*, p.118-119), nada propícia ao culto da elevação ou à busca da expressividade. As barreiras artificiais da máquina e seus acessórios a abafam e hibernam, pois *o tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera* (id.), restando um fio de esperança na próxima primavera.

estratégias indispensáveis à construção

Aceitando seus limites, o caminho do verso cabralino terá que necessariamente utilizar estratégias diferentes, que se conformem ao paradigma planejado pelo poeta. O resultado é um verso que, mantendo o



ideal de construção inspirado na arquitetura e engenharia profissionais, consiga com acuidade se manter em linhas e técnicas muito especiais.

o jogo com as palavras

Em primeiro lugar, seu verso se equilibra ludicamente pelos elementos em combate na arena mineralizada do papel.

Em carta dirigida a Manuel Bandeira de Barcelona (5/11/1947), João Cabral exprime despretensioso, mas com precisão, aquilo que será uma das tônicas de sua obra poética: ao sugerir o título *Jogos onomásticos* para um livro de poemas, se detém sobre “*jogo, porque é meu conceito de poesia.*” (Melo Neto, 1999: p.44)

O jogo tem para ele restrições. Como já sabemos, sem talento nenhum para a música (só reconhecia de ouvido duas peças, o Hino Nacional e o Hino de Pernambuco), fato amplamente divulgado em tantas entrevistas, como em *34 Letras*: “Eu sou um sujeito que não tem ouvido.”; ou em outra carta a Bandeira (20/7/1948): “Só depois de sua carta me ocorreu pensar que, realmente, cansado não rimava com o primeiro verso. O que também me lembra a mim mesmo *minha absoluta incapacidade para o lado fonético da poesia.*” (Melo Neto, 1999: p.87); ou nesta referência de Flora Süssekind, organizadora da correspondência: “Cabral gostava de



sublinhar sua 'falta de ouvido' e de gosto pela música. Em entrevista a Benício Medeiros, na revista 'IstoÉ' de 5 de novembro de 1980, comentava, sobre o seu período de formação: 'Como eu não tinha ouvido, não tinha educação musical, me julgava incapaz de escrever poemas.' ” (id.: p.91), foi canalizando seu percurso poético pelo que tinha de melhor: a preferência e o talento para o visual.

Seu jogo não obedece aos cânones ortodoxos da cadência, da melodia frásica, do compasso. Obedece, isso sim, a um ritmo. Não privilegiará o quando, com seus calendários e cronogramas, mas o onde, por cenários e paisagens. Bem o asseverou Antonio Machado em *Poética* (Ramonedá, 1996: p.169), para quem o pensamento lógico, “que se adueña las ideas y *capta lo esencial*, es una *actividad destemporalizadora*.” Por conseguinte, poetizar com preocupação consciente e racional implica cancelar o tempo e destacar o espaço. O efeito será criar uma mobilidade alheia à mudança, com o ritmo concentrando-se mais no objectual (descritivo) do que no factual (histórico). Enfim, um *movimento imóvel* é o que mais transparecerá da poesia de J. Cabral.

A metrificação é algo concreto, externo e acidental ao poema. João Cabral consegue realizá-la, como ele mesmo afirma, por um esforço sobre-humano para superar-se, na busca do verso mensurado, sem que os acentos da métrica clássica lhe sejam uma imposição. Por essa tática, seu verso



soará espontâneo, sem que o seja. Entretanto, se o ritmo constitui a verdadeira *anima* de qualquer poema, será particularmente do seu. Poema é ritmo. E o que dá ritmo ao poema é o movimento que se imprime às variáveis que o compõem. De certa maneira, no tocante à leitura dos sintagmas poéticos, a mobilidade consegue ser a marca registrada de cada poema.

Jogo tanto pode sugerir o prazer do esporte, tantas vezes comentado por especialistas que o relacionam ao *lúcido* Cabral, como a trama de peças que se organizam com estratégia em função do resultado. Em ambas as finalidades, o jogo há de supor idéia, planejamento e execução, o tripé indispensável do êxito. O resultado *lúdico* do poema, portanto, tem de sujeitar-se a tais elementos para chegar ao ritmo que cadencia o poema cabralino com outro tipo de emoção: a racionalidade posta a serviço do equilíbrio.

Em *Pequena ode mineral* (Melo Neto, 1994: p.83-84), consegue jogar com os elementos temáticos que tentam dissuadi-lo de poematizar. Como tenho analisado, sua metapoesia realiza uma dialética dramática entre o exprimir e o anular a expressão, de tal forma que o resultado da realização poética seja a epifania depurada e apurada de uma poesia que se julgava incapaz de chegar à terra prometida da mesma poesia. Barbosa (Cadernos, mar. 96: p.64) comenta: “a relação entre o poeta e a poesia ganha, por



assim dizer, uma enorme dramaticidade que é intensificada pelo esvaziamento da própria experiência, na medida em que esta não se submete à vontade de formalização do poeta.”

Vejamos a ode acima.

Em tetrassílabos bem comportados (fidelidade a seu isossilabismo), o poeta vai conduzindo o discurso que defende a temática da antipoesia. Realiza o jogo de dois níveis superpostos em busca da difícil confluência: enquanto o abstrato aspira à poematização, o concreto é obstáculo à sua concretização; se este constitui-se de *carne, fumaça, nuvem, cabelos, unhas, humores, palavras ditas, corpo*, elementos que se vão e acabam impregnados na terra, consumindo-se ao longo do tempo, aquele passa pelos problemas da desordem, da ignorância, da fuga e da incapacidade de impor-se, enxugando-se dos atropelos impostos pelos sentidos e sentimentos que provêm do inconsciente. Também, se o tempo tudo leva, inclusive a corporificação, só resta a lição que terminará em *Educação pela pedra*, aqui (sétima estrofe de *Pequena ode mineral*) esboçando-se:

Procura a ordem

que vês na pedra:

nada se gasta

mas permanece.



Esse manancial de ensinamentos para superar o efêmero foi resultado de um ir e vir da lançadeira da máquina de construir, a fim de se chegar à máquina do poema, *máquina de comover*. Na dialética da construção do discurso poético, a vitória sobre o tempo foi conquistada pelo espaço que a pedra bem determina. Cabe-lhe por sua solidez natural superar a cronologia artificial imaginada pela cultura:

Nem mesmo cresce

pois *permanece*

fora do tempo

que não a mede,

pesado sólido

que ao fluido vence,

que *sempre ao fundo*

das coisas desce.

(id.: nona e décima estrofes)

A ratificação da metodologia mostrada pela pedra leva aos cultores da poesia, éditos e inéditos, lição resumida nos itens da persistência, da modéstia, da abnegação, da sobriedade, principalmente da linguagem reduzida ao mínimo, quase ao silêncio, mais do que isso, ao silêncio



absoluto de profundas eloquências, tudo expresso nas derradeiras estrofes desse derradeiro poema de *O engenheiro*. O movimento subjugado pelo espacial tenderá à imobilidade, de tal sorte que o humano em movimento mais se circunscreva ao geográfico do que ao histórico, bem resumido no *silêncio que se manifesta imóvel*:

Procura a ordem
desse silêncio
que *imóvel fala*:
silêncio puro,

de pura espécie,
voz de silêncio,
mais do que a ausência
que as vozes ferem.

tecendo o texto

A tessitura do poema fica ainda mais evidente, quando João Cabral se serve de imagens metapoéticas para postular a própria teoria de organização do verso. Então, o lúdico pelo jogo se articula no campo do



poema (papel em branco) mediante várias metáforas. Uma delas é o tear, citado lá atrás, que aparece no último verso de *O rio*.

Tear é a metáfora por que se entendem várias semias: tear é o intrincado das picadas, dos atalhos e das agruras às margens lamacentas do Capibaribe, que o retirante vai deixando às próprias costas, enquanto o tear do poeta se relaciona ao seu mister também exigente de trançar os fios de palavras na construção do próprio poema. Mas, para que ninguém duvide de sua tarefa perfeccionista, a máquina de tecer os versos não lhe facilita o trabalho, pelo contrário, além de *grosso tear*, cobra dele uma tessitura em que sobressai separar o material extraído do cotidiano dos alagados – paisagem constante de seus sofridos habitantes – da tentação emotiva que tudo isso sugestiona. Se o retirante às avessas proclamado em *Morte e vida severina* sai da morte para a vida, o poeta tem semelhante mas igualmente dramática relação com a estese da mortificação. O triunfo da composição sobre a expressividade é metaforizada pelo exercício diário de retirar-se da falência do verso embaído pela estética inspirada no emocional para arribar à sua composição enxuta, se bem com resquícios ainda da tradição, em decorrência de ser operado por fusos da roca artesanal.

O tear entretendido por João Cabral já foi entretecido também por Bilac (2001: p.361). Se neste a musicalidade, a onomatopéia e todos os



recursos clássicos recuperados pelo parnasianismo estão patentes (primeira estrofe),

A fieira zumbe, o piso estala, chia
o liço, range o estambre na cadeia;
a máquina dos tempos, dia a dia,
na música monótona vozeia.

fazendo dele um discurso propício à declamação, marcado pela ostentação e eloquência, naquele predomina a lhanza, o desprendimento das palavras aladas, o apelo a imagens imanentes, com realce para o temático pensado e pesado:

Vou agora tão lento,
porque *é pesado o que carrego*:
vou carregado de ilhas
recolhidas enquanto desço;
de ilhas de terra preta,
imagem do homem aqui de perto
e do homem que encontrei
no meu comprido trajeto
(*também a dor desse homem*
me impõe essa passada de doença,



*arrastada, de lama,
e assim cuidadosa e atenta).*

(Melo Neto, 1994: *O rio*, p.139)

O mesmo procedimento pode ser observado em *Paisagens com figuras*, no poema *Alguns toureiros* (id.: p.157-159), de que destaco algumas quadras para comprovar a resistência a filáucias perfunctórias, a abstenção do perdulário que acaba por fazer esquecer o temático; pelo contrário, estabelecem com justeza o meio-termo entre a tentação pela sonoridade e o aniquilamento da poesia, em que a metáfora da flor desperfumada nos conduz ao poema despoetizado:

*como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.*



É labor com labor de extenuante manejo do tear para produzir o tecido em sua função de ser apenas tecido, a fim de que cumpra o papel de que o tecido se reveste, sem cair na inutilidade de não poder ser usado porque mais bonito do que útil, nem porque inferior à tarefa a que se propõe.

O exercício com os elementos que o tear virtualiza vão aparecer sob outras imagens em textos diversos. O mais conhecido deles é *Tecendo a manhã* (id.: p.345).

Cabral diz que não escreve um poema, sentando numa cadeira e fazendo tudo. “Eu parto de uma imagem, de um assunto, às vezes de um ritmo. E aí fico trabalhando em cima. É o caso de ‘Tecendo a Manhã’. Eu comecei a escrevê-lo em Sevilha, depois fui para Genebra e então para Berna e só lá eu o terminei. Foram quatro anos.” (Cadernos, mar. 96: p.27) Em outro documento (34 Letras), afirma ter gasto quase dez anos em sua composição. Dez ou quatro, o certo que é trabalho de continuada reflexão, insistente polimento e quase obsessão em busca da excelência.

O canto do galo anunciando a aurora (imagem inicial) precisa, para que o anúncio se concretize, cruzar o próprio canto com o de outros galos, “formando assim o que me pareceu um *tecido*.” (Cadernos, mar. 96: p.28) De imediato, desse tecido de fios musicais – alegoria de que se serve o poeta para propor sua tese – inferem-se outros tecidos subjacentes.



Na construção de *Tecendo a manhã*, não se cruzam apenas os cantos dos diversos galos da redondeza. O tecido de que se fala superpõe-se em vários patamares: em nível concreto, há o tecido musical realizado pelos cantos dos galos entrecruzados; em nível ainda concreto, porém em espaço mais elevado, estabelece-se um tecido de fios da luz solar, constituindo a abóbada do firmamento; em nível abstrato social, o firmamento passa a ser alegoria de tenda sob a qual convivem os pessoas *se entretendendo* em comunidade, semelhante à comunidade já instalada pelos galos da manhã e à simbiose operada pelos raios que partem de um único astro; em nível abstrato literário, o poema é um tecido de palavras e sintagmas que se articulam num todo, o tecido-texto.

Se

Um galo sozinho não tece uma manhã:

ele precisará sempre de outros galos.

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 uma teia tênue,



se vá tecendo, entre todos os galos.

fica claro que as muitas tendas do espaço universal estão superpostas, em círculos concêntricos, cujo centro de referência concreta é constituído pela comunidade dos galos, alargando-se gradativamente pela comunidade das notas musicais que tecem uma partitura, além da qual uma comunidade de luzes irradiadas por um único Sol abrigam, em forma de balão iluminado, os terrestres fraternizados sob arco que acompanha a superfície terrestre. O tecido de todos esses toldos só foi possível por um texto tecido compactamente, em que as linhas organizadas e puxadas pelo dono do tear (o poeta) construíram o poema, à semelhança da construção de alvenaria compactada pela argamassa que solda os elementos básicos das paredes:

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 texto cabralino, assim tecido, torna-se o cenáculo da sociedade, mas principalmente do poeta e de todos os amantes da arte poética, a um tempo refúgio concreto e diáfano.



O poema é um manancial para sucessivos aproveitamentos. De sua leitura e análise, por exemplo, saiu *Cabral: dois momentos no tecer da manhã* (Bechara, 1991). Descascando a periferia do texto e mordendo o miolo (por alegoria do próprio autor), foi possível abordá-lo em duas instâncias: a constatação de sua ampla sonoridade tônica, com as correspondências cromáticas e sinestésicas, cuja disposição topográfica ao longo do texto cria espaços delimitados por linhas parabólicas, peças de um quebra-cabeça que sugere, quando montado, figuras culturais; a leitura semântica e semiótica apresenta o que já se sabe e aquilo que pode representar novidade, ao refletir sobre a natureza e os valores do homem inserido no meio social.

O primeiro momento vale como subsídio para se entender o verso como foi operacionalizado. A sondagem do autor, especialmente quando evidencia o papel das tônicas no encadeamento sonoro e significativo, mostra que o poeta, ainda que implicitamente, mas em força de um fazer poético corroborado por estratégias composicionais fornecidas pela experiência, tem uma construção complexa, cuja análise não se esgota tão facilmente.

Tessitura semelhante a *Tecendo a manhã* se pode observar em *Rios sem discurso* (Melo Neto, 1994: p.350), em que o poeta se esmera por falar em sintaxe do rio e em sintaxe do discurso, sobrepondo-se os níveis da



alegoria concreta e da linguagem alegorizada. O trabalho do tecido discursivo caminha adiante e atrás, em vertical e horizontal, onde os fios de água, quais fios de linha, se cruzam conforme o 'desenho' que o poematizador tem em mente, mediante o jogo articulado de palavras-chave com aquelas do mesmo campo semântico.

A título de ilustração, veja-se *rio* recorrente diversas vezes e sempre atando-se às pontas de *água, poços de água, água paralítica, poço, fio de água, fio antigo, cheia, água em fios, poços...*; de outro, *discurso-rio* como sistema-eixo da linguagem instaurada pela metáfora de rio e seus fios, conectado a *palavra em situação dicionária, palavra estanque, palavra muda, sintaxe, grandiloquência, linguagem, enfrasem, frases curtas, frase e frase, sentença-rio, discurso...*, para que ao final o tecido-texto se apresentasse bem costurado, compactados seus fios a tal ponto que beirassem a impermeabilidade de um manto inconsútil.

o esmero do nível de superfície

O trabalho realizado por Cabral nesse poema, como o foi em *Tecendo a manhã* e em quantos mais se podem lembrar, constitui um metatexto, por que a construção tem a intenção de falar sobre poesia.

Para que o tecido do texto mediante seus versos melhor se adequasse ao escopo proposto pelo poeta, muitos ingredientes e recursos foram



recuperados do passado ou por ele imaginados a partir da matéria-prima contemporânea.

O próprio Cabral (Gonçalves, 1989: p.22) traçou um rol das marcas inventivas ou reatualizadas, num congresso de escritores em 1954, em São Paulo. Em suma:

* ruptura da fluência tradicional e do ritmo consagrado pela retórica clássica, mediante novas criações rítmicas, com interferência na relação sintática do discurso:

*Andar nela é do bom difícil,
um arrancar-se que não se quer.*

Eis que enfim, o Capibaribe
e a porta ou Ponte do Vintém;
eis que se acaba a caça ou pesca,
e como sempre acaba em sem.

(Melo Neto, 1994: *Aventura sem caça ou pesca*, p.597-598)

Em Sevilha matriculou-se:
se nele é meteco, ninguém
habitou mais fundo esse porto
nem o soube do quê ao quem.



(id.: *A barçaça*, p.635)

* recuperação de arcaísmos e introdução de neologismos, privilegiando-se os que traduzem melhor a sonoridade expressiva, por assonâncias, aliteraões e onomatopéias:

a cana-de-açúcar, tão pura,

se recusa, viva, a estar nua:

desde cedo, saias folhudas

milvestem-lhe a perna andaluza.

(id.: *A cana-de-açúcar menina*, p.434)

* entre os neologismos, destaque para aqueles imaginados pela fusão de dois lexemas ou pela desintegração do vocábulo, cujos significados abarcam duas ou mais esferas:

Ao chegar, pacientes se sentam,

conversam com quem *comosigo*,

como nos bancos dos jardins

aposentados e mendigos.

(id.: *O mercado a que os rios*, p.452)

* ênfase nos valores sensório-visuais;



* inversões violentas, elipses surpreendentes, rompimento da sintaxe convencional, pontuação gramatical inovadora;

* no tocante ao estilo, singularização pela disposição tipográfica, assim como disposição simétrica das bases semântica e fonética.

Já comentei e illustrei algumas dessas marcas. Chamo a atenção para as elipses e os zeugmas. Têm vários objetivos: romper com a sintaxe tradicional do sintagma, organizado segundo os cânones dos termos na frase; funcionar como exclusão necessária à metrificação exigida naquele momento; tornar o texto econômico e sóbrio; finalmente, evitar o óbvio ou o dispensável.

USP

Em *Tecendo a manhã*, por exemplo, após o terceiro e quinto versos, foi excluída a mesma forma verbal:

Um galo sozinho não tece uma manhã:

ele precisará sempre de outros galos.

De um que apanhe esse grito que ele [apanhou]

e o lance a outro; de um outro galo

que apanhe o grito que um galo antes [apanhou]

e o lance a outro.....

Esse procedimento obriga o receptor a sintonizar-se com o estranhamento da linguagem, mobilizando-o na via pretendida pela



construção poética. Em decorrência de a singularização constituir marca especial de cada obra-de-arte, o estranhamento previsto como seu efeito infalível tende a desafiar e a desinstalar o poematário de alguma forma.

Vejamos mais alguns casos de elipses, sugerindo os brancos da construção, ou ausência de verbos, tendo por efeito a fartura da construção substantiva, cujo resultado final é a permanente pretensão do verso contido, econômico, quando não apanágio do silêncio substancial:

[as nuvens]

são a morte (a espera da) [da morte]

atrás dos olhos fechados;

a medicina, branca! [é]

nossos dias brancos. [são]

(id.: *As nuvens*, p.67)

O tempo é tanto

que se pode ouvir

e ela escuta passar

como se outro trem. [passasse] [fosse]

(id.: *A moça e o trem*, p.71)

Doce tranquilidade [há, existe]

do não-fazer; paz, [há, existe]

equilíbrio perfeito

do apetite de menos.

Doce tranqüilidade [há, existe]

do pensamento da pedra, [a partir]

sem fuga, evaporação, [sem]

febre, vertigem. [sem]

(id.: *A Paul Valéry*, p.82)

Podem a ablução, os muçulmanos, [realizar, fazer]

com areia, se não têm água...

(id.: *A água da areia*, p.566)

A presença da ausência é recorrente em toda sua obra. Com ela, desafia a descodificação até em títulos, como neste:

O mercado a que os rios [vão] (id.: p.452)

Junto aos recursos elípticos, outros vão se mesclando, para unidos constituírem as táticas do jogo em andamento. Vários já foram registrados acima. Em resumo, se poderia dizer que de todos eles se utiliza o poeta,

como forma para arrumar-se desafios na composição e desconposição do próprio verso.

Os efeitos mais comentados resumem-se a uma linguagem bem distante da retórica da oralidade, que nos levaria à fluência da leitura; inversamente, tais resultados podem ser constatados por cacofonias antimelódicas, imagens com a aspereza da lixa, a dureza da pedra (possivelmente, a metáfora mais assídua em seu discurso), a aridez do sertão calcinado pela seca... Segundo Barbieri (1998: p.26), tudo isso configura “uma linguagem de recepção difícil que atíça a atenção do leitor e exaspera a sua acuidade.”

Em *Catar feijão* (*Catar feijão se limita com escrever*) (Melo Neto, 1994: p.346), por exemplo, sempre há um risco e uma missão:

o de que *entre* os grãos pesados *entre*
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.

O caminhar trôpego entre as pedras que machucam torna-se algo comum ao poematizador e ao poematário, aquele em sua função prestativa e este na fruição para, depois, ombro a ombro inverterem seus papéis.

Se no plano concreto o desejável é o fácil e macio, o inverso acontece no momento da escrita, quando se tem que selecionar palavras:



a pedra dá à frase seu grão mais vivo:

obstrui a leitura fluviente, fluvial,

açula a atenção, isca-a com o risco.

o autocontrole com propósito antilírico

O que se propõe pela teorese cabralina, pois, é o verso desafiador, o verso pedregoso, o verso com nervo exposto, colocando o receptor em posição semelhante à do poematizador, ao exigir que aquele leia seu verso como este o fez, de maneira exigente. O verso com as qualidades da ascese, da secura nordestina, do rigor a qualquer custo, sem demagogia ou apelo sentimental, representando a desumana situação social dos sobreviventes da seca pela materialidade verbal, fará parte do seu percurso temático e figurativo.

Antes de tudo, o despojamento do discurso engalanado do passado retórico, atributo da poesia inspirada nos padrões pseudoclássicos, nas redundâncias pós-clássicas, nos clássicos revisitados sob o nome de parnasianismo e na sublimação expressionista da realidade. Contra tudo isso, ergue-se J. Cabral ao realizar *Psicologia da composição*, abarcando ainda *Fábula de Anfion e Antiode*.



Por essa trindade poética, declara a morte da lírica tradicional e inaugura a vida de uma antipoesia. A. Cândido (apud Silva, nov. 99: p.18), já invocado como seu crítico iluminador, chega a espantar-se, ainda bem no início (1943): “Há certos momentos em que temos a impressão de que o sr. Cabral de Melo está despoetizando demais a sua poesia. (...) O erro da sua poesia é que, construindo o mundo fechado de que falei, ela tende a bastar-se a si mesma.”

Uma das estrofes de *Psicologia da composição* (Melo Neto, 1994: p.93-97), por exemplo, visa a diversas abstinências, enfatizando a anti-ênfase, anulando-se qualquer veleidade ou fantasia que o distraísse em seu mister:

Esta folha branca
me proscreeve o sonho,
me incita ao verso
nítido e preciso.

A nitidez e precisão, características tão enfatizadas na prosa científica para se obter a univocidade, com Cabral tornam-se virtudes essenciais de uma poética associada ao tom prosaico que defende como um de seus postulados.



Sempre há o risco de a personalidade do artista pôr tudo a perder. O material poético, que tinha tudo para se tornar a matéria-prima de uma construção bem realizada, pode ser destruído pela ideologia, pelo moralismo, pela empolgação imediatista, pela precipitação:

Neste papel

pode teu sal

virar cinza;

pode o limão

virar pedra;

.....

(Teme, por isso,

a jovem manhã

sobre as flores

da véspera.)

Neste papel

logo *fenecem*

as roxas, mornas

flores morais;



todas as fluidas

flores da pressa;

.....

(Espera, por isso,

que a jovem manhã

te venha revelar

as flores da véspera.)

(id.: p.94)

Para atingir o verso despojado e rigoroso, Cabral chama a atenção sobre a atenção, aquela virtude característica de quem não perde de vista o objeto de sua predileção, atentando aos mínimos detalhes que acontecem ao redor de seu centro, insistente e persistentemente precavido às tentações do fácil... Tudo é motivo de desvelo e cuidado. Enfim, o poeta está alerta, antenado para as mais pequenas informações do cotidiano e do seu mundo, antenado sobremaneira para o edifício que vai erguendo minuto a minuto, com aquele dito popular soando constante: fazer poesia é uma pedreira... “O meu esforço na vida é me fazer acordar. (...) Daí que vem toda a minha imagística valorizando o áspero. Se você está dirigindo um automóvel num calçamento de asfalto impecável, que não seja o do Rio de Janeiro, que não tenha buracos, você acaba adormecendo na direção.” (34 Letras)



Quem busca o poético necessita passar pelo caminho dos percalços,
ao passo que o prosador vai sempre pelo caminho aplainado. Como dizia
Pierre Reverdy,

le poète est maçon, il ajuste les pierres,
le prosateur cimentier, il coule du béton,
versos de que se aproveitou J. Cabral para definir ainda mais precisamente
o estatuto de sua forma de poetar, em *Paráfrase de Reverdy* (Melo Neto,
1994: p.398), cujo ofício básico contraria aquele do prosador:

*O prosador tenta evitar
a quem o percorre esses trancos
da dicção da frase de pedras:
escreve-a em trilhos, alisando-a,*

*até o deslizante decassílabo
discursivo dos chãos de asfalto
que se viaja em quase-sono,
sem a lucidez dos sobressaltos.*

Por isso, “Eu prefiro escrever uma poesia que seja de paralelepípedos
irregulares a uma poesia que seja corredia. Eu prefiro escrever com pedras.”



(34 Letras) Escrever com pedras é alijar-se da inspiração. Escrever pisando irregularmente é fugir do fácil. Escrever com ascese é superar a indolência, a lei-do-menor-esforço. O que leva à conquista da poesia que seu estatuto estabelece é feito de pontas, de pedras, de sofrimento que a paixão – em seu étimo original – somatiza, razão suficiente para que seu operar dependa diretamente da reflexão. A reflexão sobre a motivação da reflexão o faz deduzir que sua estrada estética só é viável quando os pés experimentam o castigo das pisadas. Devanear ou mergulhar na efusão lírica, então, é impossível, abrindo-se caminho para a atitude de vigília, instigada pela aguçada realidade do cotidiano. A própria cultura popular ecoa fiel a sua postura de 45 pelos versos de vinte anos depois, em *Travessia* (Milton Nascimento / Fernando Brant): caminho pedregoso não permite sonhar.

J. Cabral sabe por que marcha na contramão: “O escritor brasileiro ainda acredita muito na inspiração. Ele escreve por inspiração, acha que vai chegar num encontro daqueles e falar bem baseado apenas no improviso, na inspiração. Eu não acredito nisso.” (Cadernos, mar. 96: p.21) Emendando ainda mais, não acredita na intuição, na espontaneidade do talento, na produção ao sabor de zéfiros e calmarias...

Traça com precisão os termos da vitória da composição contra a inspiração, em versos de *Psicologia da composição*, com dois quartetos da parte VI (Meió Neto, 1994: p.95):



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

.....

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

.....

O resultado da vigilância constante e tenaz dessa disciplina ascética e austera se define, para Barbieri (1998: p.28), como “*serena forma do vazio.*”

A *Fábula de Anfion* (op. cit.) consagra tal esvaziamento. Descreve o herói em três etapas: o ressecamento de sua flauta, o surgimento de Tebas pela nova vibração da flauta e o lançamento da flauta aos peixes. Com a ausência da flauta, que ele desejara estéril, proclama-se o ressecamento dos sentimentos e o percurso do deserto, em silêncio, aridez e desnudamento. A renúncia ao instrumento musical, segundo Nunes (1971: p.48-49),



“significa o deliberado corte entre a matéria extraída do mais íntimo e pessoal da experiência subjetiva e a criação poética. (...) É a necessidade expressiva do Eu, co-substancial à poesia lírica, que ele decide sacrificar com esse gesto.” Em síntese, a afirmação dialética da poesia só se consubstancia pela articulação da negação, da recusa e do silêncio.

O verso de Cabral elaborado com essa opção – o despojamento das lembranças íntimas que levam ao subjetivismo na construção – estará consoante à epígrafe (*riguroso horizonte*, de Jorge Guillén), norteando *Psicologia da composição*. O verso disciplinado, despojado e trabalhado com equilíbrio coerente estará inserido nesse horizonte rigoroso da consciência, não se permitindo a irreflexão de ultrapassá-lo – seria trair por incoerência e infidelidade o material poético que um mundo dolorido lhe ofertava de graça. Para uma realidade martirizada uma poética proporcionalmente martirizada. Isso pode ser verificado em *O cão sem plumas*. Como claramente o afirma Barbosa (Cadernos, mar. 96: p.76), “João Cabral aprendeu que a pior alienação do escritor é aquela que, buscando acusar uma condição miserável, não sabe fazer da linguagem um recurso mínimo de nomeação, sem as ‘plumas’ inadequadas da escrita auto-suficiente”, aquelas mesmas plumas que compunham o plumário tentador registrado em *Arrancada flor*, sumariamente examinado no final do capítulo precédente.



O poeta está atento ao detalhe social: a nomeação da realidade tem que ser coerente com a linguagem empregada para comunicá-la. A população que sobrevive lamacentamente às margens do rio, de forma miserável, cobra um verso abstinente, privado de atavios e fulgurações, ou seja, pela alegoria empregada pelo poeta, um verso *desemplumado*, capaz de realçar a imagem da miséria constrangedora exatamente pelas restrições da expressão verbal.

Essa prática cabralina será persistente no restante da obra, especialmente quando mescla a realidade pernambucana à espanhola, cenários bem mais sintonizados pelo poeta do que outras realidades brasileiras. Vejamos a *Autocrítica* (Melo Neto, 1994: p.456):

Só duas coisas conseguiram

(des)feri-lo até a poesia:

o Pernambuco de onde veio

e o aonde foi, a Andaluzia.

Um, o vacinou do falar rico

e deu-lhe a outra, fêmea e viva,

desafio demente: *em verso*

dar a ver Sertão e Sevilha.



No dizer de Barbosa (Cadernos, mar. 96: p.77), Cabral, sempre coerente com sua proposta de desqualificar a linguagem para qualificar a realidade poetizada, sabe conservar a tensão necessária entre a referência ao objeto e a auto-referencialidade.

Não há dúvida de que a negatividade, que desembocou na antipoesia e esta cristalizou-se como proposta de uma poética com a marca cabralina, tenha sido o valor fundamental da negação do lírico elitista, dando lugar, como já foi assinalado, a um lírico embutido na realidade marginal que só se nota pelo viés da emoção controlada pela racionalidade.

Provavelmente, o momento máximo da pregação antilírica possamos constatar em *Antiode* (Melo Neto, 1994: p.98-102). O texto de cinco partes com trinta e duas quadras é antiode em sua proposta antilírica, mas contraria a proposta antiode na metrificação e no estilo ou quando se mantém sóbria e severa (*style impétueux*, conforme Boileau) ou até em sua temática séria e densa. Só constitui verdadeiramente antiode como arma de guerra *contra tudo que era consagradamente lírico, romântico e simbolista*. E a guerra ganha conotações ideológicas, quando se lê a rubrica logo abaixo do título: *contra a poesia dita profunda*. O alvo era constituído de muitos militantes, mas se dirigia preferencialmente contra poetas da geração de 45, que, na opinião do próprio Cabral, “não tem nenhum poeta original.



Geração é uma coisa real, mas eles tinham um sentido de geração quase de clube!” (34 Letras)

Nesse poema, o lirismo é desmascarado mediante a revelação do jogo metafórico. A metáfora, mescla de esferas em que os semas semelhantes operam a transposição da alegoria para o alegorizado, segredo que constituía o encanto da poesia lírica e especialmente do simbolismo, Cabral a revela, mostrando como a superposição de concreto e abstrato da metáfora está construída. Vejamos os versos:

Depois eu descobriria

que era lícito

te chamar: flor!

.....

(flor, imagem de

duas pontas, como

uma corda).

(Melo Neto, 1994: p.99)

O que tem duas pontas é constituído pelo elemento concreto (1. grau) – *a boca que come o defunto* – ligando-se ao abstrato (2. grau) – *a boca que orna o defunto* –, o primeiro como denotativo é desprovido de encanto, o



segundo como conotativo se reveste das flores, a essência do lirismo que provoca o vômito da antipoesia:

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,

(id.)

O antilírico constitui-se, naturalmente, do peso colocado na flor-objeto, e não na flor-imagem, metáfora em estado puro. Ao revelar o funcionamento da metáfora como era utilizado pela poética tradicional, destacando-se o apelo entranhadamente lírico, o poema expõe didática e poeticamente os componentes da metáfora, a saber, como ela funciona por dentro. Se a metáfora como unidade escondia incógnitas, desmembrada se caracterizará pela clareza e pela evidência, perdendo seu ar de mistério. Então, o elemento-base da construção, a flor ideal, que no princípio do



poema foi descrita como impura (a flor real), será convertida apenas em flor, signo gráfico, como está adiante:

Flor é a *palavra*

flor, verso *inscrito*

no verso, como as

manhãs no tempo.

(id.: p.101)

À poesia, portanto, desprovida de atavios, o mais importante das pretensões será a dimensão gráfica da palavra escrita.

Mineralizada na escrita, a palavra poética terá que morrer para ser perene. Seu túmulo será o livro, donde procurará renascer a cada nova leitura. E de morta passa a viva pelo processo vivificador que lhe imprime cada poematário, naquele exercício imorredouro de mais uma vez cumprir a tarefa iniciada pelo poematizador. Como bem o assinala Barbieri (1998: p.29), “esse paradoxo de morte e vida da linguagem persegue a consciência cultural do ocidente desde Platão, que entendeu a palavra escrita como imitação fatal da língua viva.”

Embora se respeite sua obstinada faina na edificação detalhista do verso conscientemente sob medida, cabe aqui pequena ressalva.



Se a posição de Cabral com seu antilirismo levou tantos críticos (e a ele próprio) a não encaixá-lo em nenhuma poética de cunho sentimental ou emotivo, o fato é que sua proposta de uma nova poética não deixa de sustentar certa lírica. Silva (nov. 99: p.18) acende uma luz amarela: “Há um lirismo em Cabral que é difícil de qualificar, aspecto pouco lembrado sempre que se fala, com razão, da concisão, do rigor e do anti-sentimentalismo cabralinos.” Também C. Drummond é rotulado, quantas vezes, de antilírico.

O lirismo de superfície se encanta e se contenta com a reprodução do sentimento . Já o outro lirismo – o que brota de uma emoção racionalizada ou de uma racionalização emocionada – é mais exigente e simultaneamente provocante. Aquela pedra que não se vê, mas está entre os grãos de feijão: quando mastigada, impacta, machuca, desafia, não permite uma leitura leviana. O próprio Cabral chamava a atenção ao falar da crítica: “Se o meu poema, além da construção, que o crítico João Cabral apreciaria, consegue essa emoção que interessa a você, é porque talvez o crítico João Cabral tivesse uma sensibilidade, já que a crítica não é somente um julgamento frio sobre os objetos, você tem que sentir a obra também.” (34 Letras)

A propósito, Rubén Darío (Ramoneda, 1996: p.36) em *Los Cisnes* comenta a possibilidade de um nível fundamental invariante revestido por diversos níveis de superfície variantes,



Los mismos ruiñeñores cantan los mismos trinos,
y en diferentes lenguas es la misma canción.

o que fundamenta a essência temática se mostrar clara ou opaca, sem que daí se possa concluir acerca do sentimento ou não do emissor do discurso. A disciplina férrea de Cabral para chegar ao verso rigoroso certamente induziu analistas apressados a radicalizar sua postura diante do poetizável.

perseguido a essência

Segundo Nunes (1971: p.57), o laboratório da linguagem acaba por anular as emoções superficiais, cumprindo o papel fundamental de evitar que os sentimentos depois de arruinados se ergam, sublimando-se, como essência da poesia pura, arvorando-se em flores inefáveis do espírito.

Se a busca da poesia chamada pura era o supremo ideal dos puristas, tão acremente renegada por Cabral, em *Antiode* (Melo Neto, 1994: A, 5a. estrofe, p.98),

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



a elaboração da poesia essencial é o supremo anelo de investigação.

A busca da essencialidade necessariamente teve que passar pela negação da forma tradicional de construir o poema, para arribar à antipoesia, que dialeticamente surge como inovação (nova proposta) de outra linguagem. Mas onde, de fato, localizar a essencialidade? Se a poematização experimentou ociosamente caminhos equivocados que levassem ao âmago da ambição poética, o exercício de J. Cabral apresentará reiteradamente aquela frustração por não tê-la alcançado também. Paes (2001: p.39), em *Lição de coisas*, depois de morder o miolo de uma nêspira branca e constatar que o sabor é idêntico ao das amarelas, chega à conclusão inevitável: *tudo é superfície*.

Apesar disso, ninguém pode tirar do insatisfeito a liberdade de correr atrás de respostas. E a busca da essencialidade em Cabral, além de uma idéia fixa que o atormenta, se trata de um projeto para ele exeqüível. Tenta conciliar o anseio limitado por talento insuficiente com o desejo veemente de vencer a batalha que todos os dias ele trava diante da folha em branco, esperando ser desvirginada. A mesma sensação de Borges (2001: p.10): “toda vez que me deparo com uma página em branco, sinto que tenho de redescobrir a literatura para mim mesmo. (...) Tenho apenas minhas perplexidades a lhes oferecer. (...) Dediquei a maior parte de minha vida à literatura, e só posso lhes oferecer dúvidas.”



A propósito, vale a pena cotejá-los intertextualmente e constatar essa evolução. O tema é a dança espanhola. De uma parte, a prodigalidade, o devaneio e o esbanjamento de imagens sublimadas no poema rilkeano; de outra, a avareza, a austeridade e a economia do verso cabralino.

Em Rilke, predomina o espaço e tempo circulares, ampliando-se por horizontais e verticais, por abundância de movimentos em rodopios estonteantes, a fim de alcançar em seu final a sublimação simbólica de pés que mal tocam o solo. Melhor, predomina em seu poema a transcendência, o devaneio, mais do que tudo a ostentação da pantomima aliada ao cromatismo que almejam enaltecer o circunstancial sensibilizador com prejuízo da imanência submersa na realidade dançante:

Como um palito de fósforo na mão, alvar
antes de, aceso, estender suas línguas ardentes
para todos os lados – a dança circular
de junto do espectador começa a alargar
seus círculos, célere e cálida sempre.

E eis que de súbito se faz chama a dança inteira.

Com o olhar, a bailarina inflama a cabeleira
e, com arte ousada, de um só golpe distende o



seu vestido todo num rodopiar de incêndio
do qual, serpentes, em desnudez e susto vão
surgir os braços despertos, num bater de mãos.

.....

Triunfante e segura, com um sorriso amável,
ela saúda então, ergue o rosto e sem disfarce
o esmaga com seus dois pezinhos implacáveis.

(Rilke, 2001: *Bailarina Espanhola*, p.91)

Já em Cabral (1994: *Estudos para uma bailadora andaluza*, 3, p.221), prevalece a busca do contido, do mínimo espaço, nitidamente a preocupação da exploração de uma só metáfora desdobrada (a bailarina como telegrafista). Ao invés de nos encantarem as evoluções voltadas para fora e para cima, destaca-se em sua andaluza um retraimento convergente à intimidade, à reflexão, ao profundo sentido de seu gesto folclórico, fartamente registrado em pinturas. Com esse proceder e recurso, a que se pode acrescer o material poematizador em consonância ao temático em exibição, ele deixa o poematário com aquela perplexidade diante do desafio de penetrar na ontologia do percurso temático, alegorizado pelo percurso figurativo, que vai se mostrando em fatias avaras:

Quando está taconeando



a cabeça, atenta, inclina,
como se buscasse ouvir
alguma voz indistinta.

Há nessa atenção curvada
muito de telegrafista,
atento para não perder
a mensagem transmitida.

Mas o que faz duvidar
possa ser telegrafia
aquelas respostas que
suas pernas pronunciam

Simultaneamente, o poeta aproveita para ir reiterando valores de sua estese, quais sejam a circunspecção, o retraimento, o verso desemplumado por dicção reduzida ao mínimo de uma linha bem lacônica, que se desdobra pelas várias semias reconhecíveis ao longo de seus poemas; destes sobressai singular *Moenda de usina* (id.: p.445-446), com sua *linha* trifurcada pela geometria da realidade esbelta ou lhana, pelo verso a cavalgar em seu ritmo ao longo da página, pelo procedimento sintonizado



com o social, a que se pode acrescentar a linha-via invisível da poesia que
reata emissor a receptor:

é que a mensagem de quem

lá do outro lado da linha

ela responde tão séria

nos passa despercebida.

Mas depois já não há dúvida:

é mesmo telegrafia:

mesmo que não se perceba

a mensagem recebida,

.....

já não cabe duvidar:

deve ser telegrafia:

basta escutar *a dicção*

tão morse e tão desflorida,

linear, numa só corda,

em ponto e traço, *concisa*,

a dicção em preto e branco

de sua perna polida.



(id.: *Estudos para uma bailadora andaluza*, 3, p.221-222)

As duas estrofes finais de *O Ferrageiro de Carmona* (id.: p.596) renovam a síntese desses predicados de seu poematizar pela contenção da expressão verbal e pelo distanciamento da matéria-prima do poetizável, ao mesmo tempo que trazem a receita da comunhão do essencial com a arte:

Dou-lhe aqui humilde receita,
ao senhor que dizem ser poeta:
o ferro não deve fundir-se
nem deve a voz ter diarréia.

Forjar: domar o ferro à força,
não até uma flor já sabida,
mas ao que pode até ser flor
se flor parece a quem o diga.

Em suma, o discurso poético de J. Cabral deve limitar-se por dois aspectos, orientado pelo ferrageiro: no quantitativo, primar pela substantivação, sem os derramamentos habituais da verborragia, pelo contrário, circunscrever-se ao âmbito preferível da frase nominal, ainda que não se enquadre no esquemático; no qualitativo, ao distanciar-se o mais possível do objeto da poesia, fugindo à cópia servil do real, ao empenhar-se



em transformá-lo, de tal maneira que se aproxime do propósito que o poeta tem em mira. Assim, o aprimoramento disciplinado apenas convirja para o objeto (a flor) já conhecido, sem que a reproduza, mas que consiga dizer o objeto (a flor) que assim pareça a quem o exprime.

Mais ainda, a busca do essencial que melhor se ensina e realiza em verso é aquela alegorizada por *Faca só lâmina*. (id.: p.205-215)

Partindo da conjugação Pernambuco-Catalunha, mediante os versos finais de *Duas paisagens* (id.: p.166-167), em que a *Bem plantada* catalã identifica-se e pode também ser substituída pelo *Mal Adubado* pernambucano, instaura-se um movimento bipolar brasileiro-espanhol com convergências e divergências, mediante as relações plausíveis entre imagem e realidade.

Em *Faca só lâmina*, exibem-se essas relações de permuta de forma contundente. Por exemplo, destacam-se a seguir elementos concretos que vão sendo substituídos por imagísticos,

Assim como uma *bala*

enterrada no corpo,

fazendo mais espesso

um dos lados do morto;

.....

igual ao de um *relógio*



submerso em algum corpo,

ao de um relógio vivo

e também revoltoso,

.....

assim como uma *faca*

que sem bolso ou farinha

se transformasse em parte

de vossa anatomia

de tal maneira que esses objetos muito valorizados por Cabral, um conjunto de três símiles encadeados, principalmente coisas como contundência, faca, essas coisas nítidas, cortantes (34 Letras),

da *imagem em que mais*

me detive, a da lâmina,

porque é de todas elas

certamente a mais ávida.

vão sendo reduzidos regressivamente passo a passo, até atingir o cerne da imagem que mais se coaduna à realidade despida, a saber, a realidade da faca, *só lâmina*, melhor ainda, a faca reduzida a sua essencialidade.

Do outro lado do oceano, José Tolentino Mendonça repercute a mesma figura que evoca as mesmas escondidas razões da existência



sugeridas pela lâmina cabralina, embaladas pelas horas solitárias da reflexão, recuperáveis pela aguardada ressurreição de fênix, pelas marcas profundas de preceitos hauridos com a sonda em busca do essencial. Ouçamos sua voz (Antologia, 1999: *Pérgamo*, p.448):

Na lâmina, no mortal fio da lâmina
caminham pensamentos, avisos, envios
esses nomes que sem querer condenámos
à terrível escuridão de um abrigo
no fundo do nosso corpo

Lâmina está despida de qualquer acessório, seja o oco sentimentalismo, seja o estéril especulativismo, seja o falseamento do psicologismo, elementos capazes de desproporcionar e por essa mesma razão falsificar os problemas humanos evidentes. Por isso, lâmina está na mesma linha de antíode: antagônica ao pseudoprofundo, sua função é ferir fundo para extrair a essencialidade. Comportamento adequado à imanência.

Nada melhor explica o triunfo da busca do imanente, senão a alegoria mesma do título. *Faca só lâmina*, despida de todos os acessórios que não se prestam ao corte, à laceração, ao serviço depurador, sintetiza-se nela, se possível tão-somente no fio da lâmina:

Por isso é que o melhor



dos símbolos usados

é a *lâmina cruel*,

porque nenhuma indica

essa ausência tão ávida

como a imagem da faca

que só tivesse lâmina.

Similar aos andaimes que servem ao erguimento do edifício poético, ausentes, mas essenciais ao futuro efeito agradável do poema, aqui já lembrados quando se fez referência ao soneto *A um poeta*, também a operacionalização ilustrada pelo procedimento que vai gradualmente do complexo ao simplificado mostra que a construção rigorosa com o propósito de mergulhar no âmago da realidade tem de passar pelas etapas indispensáveis explicitadas pelo último verso do soneto bilaquiano: trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!

A imagem da *faca*, como chama a atenção Nunes (1971: p.102), é um acumulador de outras imagens, como o são os notáveis *pedra* e *cabra* que já foram privilegiados ao longo de tantos poemas. Cada elemento desses tem sua conotação e é explorado à exaustão no processo de desdobramento metafórico. A *lâmina / faca*, particularmente, nos reporta ao cortante, ao agudo, ao penetrante, ao agressivo, tanto no âmbito de estados e de atitudes humanas quanto no das coisas e da linguagem.



Enfim, uma faca reduzida à essência de sua tarefa – cortar, penetrar, contundir e agredir – , mas sem o elemento cabo, essencial ao manejo, acaba por ser a epifania da ausência e da incompletude, “que mais aumentam quanto maior o golpe com que a faca da linguagem recorta as coisas e penetra na sua carnadura perceptiva, feita de mil camadas verbais.” (id.)

a metáfora em metalinguagens

Se A. Candido teve o mérito de descortinar na década de 40 do século XX, já no alvorecer da obra cabralina, um poeta em que se mesclava certa estética de visão surrealista com dados cubistas, ainda que impactante pela ousadia de sua despoetização, coube a Benedito Nunes, há 30 anos, aprofundar-se em sua obra, realizando uma exegese que tem norteado a quantos queiram reler J. Cabral e percorrer com segurança os cânones de seu discurso poético.

As sucessivas camadas verbais citadas acima, embora entrevistas na convergência do verso em dinâmica, estabelecem-se em sua análise. Com muita acuidade, mergulha na lógica de sua composição, dali extraíndo os princípios norteadores que levaram o poeta a desagregar suas metáforas, com sucessivas séries de imagens e relações, com convergências e divergências temáticas e verbais. Acima, já mencionei esse comportamento



composicional. A boa nova de Nunes (1971: p.142-143) foi estabelecer a axiologia que amarra sua construção, sem abordar muito explicitamente por que assim o fazia.

O verso coletivo de J. Cabral estriba-se axiologicamente na verticalidade e na horizontalidade. Nesta, sobressai a organização estrófica, sempre que por diversas associações de versos resulte uma modificação no significado. É o que se pode constatar, por exemplo, em *Congresso no Polígono das Secas* (1994: p.271-278), poema constituído por 16 conjuntos de 4 quadras cada, num total de 16 versos por conjunto, perfazendo no final 256 versos. Trata-se de *um ritmo senador com sotaque sulista*, cuja originalidade maior reside no fato de os cemitérios gerais sobre o que versa o poema se subdividirem em quatro seções cemiteriais. Para tanto, os conjuntos que orientam a leitura não se sucedem convencionalmente, porém o fazem de forma heterodoxa, com a salvaguarda da simetria lógica, em que cada conjunto só se liga ao imediato com intervalo de três, de tal forma que se mantenha a magia do quadrado por quadras:

1a. seção: 1 5 9 13 (16 quadras)

2a. seção: 2 6 10 14 (16 quadras)

3a. seção: 3 7 11 15 (16 quadras)

4a. seção: 4 8 12 16. (16 quadras)



Se se quisesse reatá-los convencionalmente, bastaria seqüenciá-los em ordem numérica. Para demonstrar como a organização é artificial, mas que guarda subjacente uma ordem lógica, os conjuntos que sucedem ao 1, ao 5, ao 9 e ao 13 (respectivamente, 2, 6, 10, 14) começam não por *Cemitérios gerais*, mas por *Nestes cemitérios gerais* (em clara referência a *cemitérios* já enunciado) para retornarem simetricamente a *Cemitérios gerais* nos conjuntos finais de cada série (4, 8, 12, 16). Essa articulação engenhosa e construída, repito, pode induzir o leitor à falsa idéia de ser apenas um capricho, que, no entanto, segundo o propósito do poeta, visa a uma instauração significativa preponderante no poema. Em outras palavras, assim analisa Nunes (1971, p.143), o resultado da tessitura horizontal da construção cabralina: “as imagens, que não se interpenetram, sucedem-se claramente como elementos distintos de uma série. É a série das qualidades ou dos atributos do objeto, decomposto em unidades descritivas e rearticulado numa estrutura formal plena de sentido.”

Quanto ao eixo vertical, o notável é que a desagregação da metáfora em sucessivas imagens que se explicam e reexplicam mediante recursos diferentes de linguagem acabam por constituir o que Nunes, em alegoria precisa e a um tempo metalingüística, chamou de *arborescência da imagem* (veja em *incorporação do ritmo, como elemento da musicalidade*, p.181). Oito anos antes, o crítico português Óscar Lopes (Colóquio, 2000: p.23),



assumindo metáfora no sentido que lhe atribuía Henry Wells, designou a metáfora arborescente por *metáfora expansiva*, pois dá a impressão de que tanto o denotativo quanto o conotativo se multiplicam indefinidamente, “à maneira de imagens em espelhos paralelos: a dialéctica da *crosta* e do *miolo*, do *fora* e do *dentro* carregam-se em Melo Neto de um significado indubitavelmente humano e social...” Os núcleos verbais que se ramificam, formando em patamares significativos distintos transições sêmicas entre os termos substantivos, nos induzem à imagem de uma árvore que se desdobra indefinidamente. Processo semelhante à música de Bach, principalmente as fugas, em que os temas básicos se perseguem ininterruptamente, ou mesmo em certos movimentos *allegro* de concertos sinfônicos, que podem ser ouvidos sem intervalo e incessantemente, porque perfazem um círculo-vicioso, unindo-se o final da obra a seu início de forma envolvente e mágica. O mesmo se passa com a poesia de J. Cabral, cuja técnica de organização obedece ao sucessivo, ao cruzado, ao retorno e ao posterior, mediante termos léxicos diferentes e similares na semântica. O processo construtivo arborescente propicia chegar ao final da dicção, sem que se saiba corretamente onde se encontram as raízes ou a copa, de tal maneira que tudo provoque no poematário a sensação do eterno recomeçar.

Cabral testemunha com sinceridade que esse aprendizado do desdobramento da metáfora foi buscá-lo em Londres, quando era



diplomata: “Os poetas metafísicos ingleses me impressionaram muito. (...) O que aprendi com eles foi basicamente a discussão da metáfora. Isto que você vê na minha poesia de apresentar uma metáfora e depois discuti-la, associá-la a outras, negá-la de novo, reafirmá-la, isto eu aprendi com eles. Claro que a substância da metáfora é diferente, mas a técnica eu aprendi com os metafísicos ingleses.” (Cadernos, mar. 96: p.20) Os metafísicos ingleses, segundo Augusto de Campos (id.), não tinham nada de metafísica; por isso mesmo, o versejar de Cabral (condicionado por sua visão imanente) passou por eles, principalmente por T. S. Eliot, de quem leu os ensaios (id.: p.24).

Árvore pode ser explicada a partir de um tronco que se desenvolve unitariamente ou polipartido por subtroncos. O mesmo se passa com a arborescência: as metáforas desfolhadas sucessivamente agrupam-se, tendo como referência uma única matriz que as articula, ou então trabalham paralelamente em duas ou mais colunas-mestras, cujo papel é dar sentido às metáforas verticais que se sucedem e simultaneamente relacioná-las, a fim de que os subtroncos reiterem a unidade prevista na construção do poema.

No primeiro caso, inclui-se, por exemplo, a apresentação de Severino em *Morte e vida severina* (op. cit.: p.171-172). A partir do nome que se repete para não mais se esquecer (por dez vezes em situação biográfica e social, real e imaginária, instalado e migrante), sua árvore genealógica é



esmiuçada evangelicamente, à semelhança da genealogia de Cristo que aparece em Mateus e Lucas, com a distinção de nos evangelhos obedecer a uma seqüência de pai para filho, o que não sucede com Severino: primeiro, porque é autobiográfico; segundo, porque a genealogia é tecida pelo tear literário, onde, como em lançadeira mecânica, os pormenores vão e vêm, sobem e descem, mas nunca estacionam, circunscritos ora ao enumerar do indivíduo marginalizado no espaço indigente, ora ao espaço ingrato como cenário social da desventura em que Severino se situa apenas como retirante.

Igualmente, em *Litoral de Pernambuco* (Melo Neto, 1994: p.240-241), o texto poético se encarrega de estabelecer o desdobramento:

O mar se estende pela terra
em ondas ondas que se revezam
e se vão *desdobrando* até
ondas secas de outras marés:

as da areia, que mais adiante
se vão *desdobrando* nos mangues,
que se *desdobram* (quase palha)
num capim lucas, de limalha,



que se *desdobra* em canaviais,
desdobrados sempre em outros mais,
e *desdobrando* ainda mais longe
o campo raso do horizonte,

como se tudo fosse o mar
em mais onda a *desdobrar*
a mesma natureza rente
de um verde ácido e higiene:

tudo debaixo do alumínio
de um sol de cima e nordestino,
sem que nada, ou coisa, interponha
o domingo de alguma sombra,

tudo sob um céu mineral
que preside em pedra, imparcial,
e que devassa tudo ali:
mesmo os grotões onde parir.

Fala da imagem (*onda*, por exemplo) e de sua performance, pelo
sucessivo *desdobrar* com tríplice função: mostrar a metáfora que se



amplifica ou expande ou mais se desvela como as folhas que se desfolham; estabelecer vários núcleos de palavras que, além de se oporem bipolarmente (mar / terra, onda / ondas secas, onda / areia, areia / mangue, mangue / capim, capim limalha / canavial, canavial / campo raso, campo do horizonte...), caminham desdobrando-se do elemento macio e plácido até o solo seco que ali tudo destrói sob o sol inclemente; indicar a metalinguagem da arborescência (desdobramento) empregada pelo poeta como expediente técnico de várias finalidades, cuja principal é facilitar a compreensão do poema para o leitor, de acordo com o próprio J. Cabral (34 Letras).

Outras vezes, como anota Nunes (1971: p.143), a arborescência metafórica se esgalha por duas séries de vocábulos, uma de teor negativo, desenvolvendo-se num dos troncos da árvore, outra de teor positivo, prosseguindo por outro, ambos vinculados ao mesmo núcleo semântico, ao tronco-base. Isso se opera por desdobrados atributos de sentido antagônico, mas complementares. Seja *Poema(s) da cabra* (Melo Neto, 1994: p.254, 1), em que o *negro da cabra* constitui o conector isotópico – o tronco comum, estabelecendo-se por ele simultaneamente um ponto de convergência e outro de divergência que levam a uma série de alegorias de cunho social, sobressaindo no texto a isotopia negativa, ao se relacionarem valores da sociedade preconceituosamente rejeitados:



A cabra é negra. Mas *seu negro*
não é o negro do ébano duto
(que é sempre azul) *ou o negro rico*
do jacarandá (mais bem roxo).

O negro da cabra é o negro
do preto, do pobre, do pouco.

Negro da poeira, que é cinzento.

Negro da ferrugem, que é fosco.

Negro do feio, às vezes branco.

Ou o negro do pardo, que é pardo.

Disso que não chega a ter cor

ou perdeu toda cor no gasto.

É o negro da segunda classe.

Do inferior (que é sempre opaco).

Disso que não pode ter cor

porque em negro sai 'mais barato'.



metáfora que se desdobra como lição

Nota-se em seus poemas uma preocupação em ser ao mesmo tempo claro e didático, o que termina por desembocar na lucidez, um dos maiores predicados de sua poesia, ratificando o que já foi afirmado bem atrás. A metáfora que se explica e novamente se metaforiza para de novo desdobrar-se é uma evidência de seu propósito fundamental para que seja compreendido. “Eu quero apenas dar a ver com minha poesia. (...) Você não vê um poema meu que seja pura reflexão. Minha poesia é toda tópica.” (34 Letras)

Seu interesse didático, com o explícito propósito de tornar sua poesia meridiana, vincula-se àquilo que é próprio do artista que enfrenta a dificuldade de alguns assuntos, tentando vê-los esgotados e clarificados à altura de sua consciência criativa. (Chamie, 1976: *João Cabral: severo severino*, p.154) Naturalmente, subjaz a esse esforço outro também imprescindível, que citei de outra maneira: o poeta atua como criador de significados e de abundantes semias articuladas a um campo semântico ou estreitamente vinculadas a um eixo irradiador. Nos inéditos significados, a sociedade poderá reconhecer-se pela dimensão da identidade e da diferença. Se de uma parte a linguagem expressa pelo poeta é idêntica àquela que a história da sociedade foi impondo para passar seus valores, ele, de outra, ao



recusar determinados valores e significados (tarefa primordial do poeta, segundo P. Valéry), se impôs por coerência nomeá-los pela ruptura do convencional. Nem por isso, entretanto, o poeta, ao recusar as praxes da sociedade e da história, esteja recusando-as. “O que se recusa não é o caráter social ou histórico do procedimento poético mas uma sociedade ou história que se pretende substituir no horizonte utópico das transformações existenciais.”, segundo a reflexão de J. A. Barbosa (Sampaio, 1978: *Prefácio*, VII) Emprestar um novo significado à linguagem, esmiuçá-la pelas conotações arborescentes ou expansivas, rebaixá-la ao nível da sociedade são tarefas por vezes que beiram a utopia, em todas as vezes tarefas clarividentes, a fim de se aproximar da comunidade humana que se quer em relação estreita com a lição do poeta. Portanto, se utiliza várias metáforas, reiteradas vezes, permanece a intenção da nitidez do discurso e do didatismo, como aspirações básicas, presentes nas particularidades e generalidades do verso em construção. A razão de interpretar tanto sua poesia é “porque eu sinto que ainda não dei a *ver* o suficiente.(...) O meu esforço não é escrever harmonioso, não é escrever bonito, *é escrever claro*.” (34 Letras)

Os exemplos em que as metáforas e alegorias se vão traduzindo, expandindo-se e ramificando-se à exaustão para tornar clara a mensagem poética passeiam ao longo de toda sua obra, radicada no verso, migrante de



verso para verso, abraçada na corrente que perpassa consciente por todos os versos, soldados com a função de sentinelas de uma poematização tensionada em sua constante intenção. Seja a arborescência de a grande lição transmitida em *A Educação pela pedra* (Melo Neto, 1994: p.338) – o poema que dá título ao livro –, aprendendo por sua metapoesia a grande lição de seu estatuto poético:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, freqüentá-la;
captar sua voz *inenfática, impessoal*
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, *sua resistência fria*
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, *sua carnadura concreta*;
a de economia, *seu adensar-se compacta*:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse não ensinaria nada;



lá não se aprende a pedra: *lá a pedra,*
uma pedra de nascerça, entranha a alma.

* * * * *

Aí, estão inscritos em suma alguns dos mais importantes pontos doutrinários da teorese concernente à construção de seu verso. Restringi-me a expô-los até agora, como de início afirmei, sem absoluta organização e severidade, preferindo, isso sim, comentar o caminho progressivamente severo percorrido pelo verso cabralino em sua construção.

Poematizar para J. Cabral constituiu sempre um laboratório da linguagem construída em prol da inteligência, *a leitura por dentro*. O grande equilíbrio que almejou foi conciliar o poema inspirado ao poema construído. Os dois tipos de poetas – inspirados e construtivistas –, embora pareçam antagônicos, podem, segundo sua opinião, conviver na fidelidade dos meios-tons. Ele em grande parte o conseguiu. Sua propensão o inclinou, como vimos ao longo dessa exposição, para o projeto e modelo construtivista, embora enalteça o exemplo dos poetas metafísicos ingleses como protótipos de poetas que alcançaram o meio-tom (Cadernos, mar. 96: p.21): se o puseram no caminho vertical do desdobramento metafórico, também o motivaram a alcançar a homeostase de uma construção poética equidistante do sentimento inspirador e da mecânica construtora, sintetizada



na epígrafe de Le Corbusier: *machine à emouvoir*. Segundo Alcides Villaça (Bosi, 1996: *Expansão e limite da poesia de João Cabral*, p.149) e de acordo com menções reiteradas no transcurso dessa análise, os objetivos a conquistar foram árduos, o que justifica a pretensão relativizada: a “afirmação do elementar sobre o compósito, do limpo sobre o sujo, do analítico sobre o sintético, do ordenado sobre o caótico, do deduzido sobre o especulado.” Se de alguma forma não conseguiu a completeza equilibrada do estatuto poético, ficou sua lição teórica à guisa de código para os poetas do futuro. Diante da pergunta se forjou herdeiros, esboçou uma sinceridade simples: “Não creio. Eu apenas posso ter contribuído para que os poetas *escrevam mais conscientemente, com maior objetividade, de uma forma racional*, só isso.” (Cadernos, mar. 96: p.26)



CONCLUSÃO

O verso em construção prevaleceu sobre a evolução do verso, sob a condição de o verso construído ter justificado mais as razões que o geraram do que mostrar como prioridade as causas mesmas responsáveis por suas diversificadas arquiteturas. Mais do que explicitar a metamorfose inequívoca ao longo das eras literárias, sempre se aspirou ao jogo lúdico-lúcido, retomando a feliz conjugação cabralina da arte operada pela visão consciente e pelo prazer que o verso engenhosamente construído proporcionou. Por tais razões, o estatuto sólido explícito no segundo capítulo pode ser retroprojetado naquele do primeiro: a análise diacrônica evidenciou que, para se conquistarem os valores sistêmicos fundamentais da estrutura, o labor e o trabalho dos poetas sempre convergiu à operação



construtiva do verso, como intenção primeira, passando para segundo plano o resultado previsível da transformação. Se se pôde verificar como a estrutura do verso sofreu alterações ao longo da história, ora sendo reduzido à contenção e sobriedade clássicas; ora ampliando-se a fim de atender a cânones de escolas que prezavam a emoção, o transbordamento lírico e a sublimidade da expressão; ora novamente retornando ao código impessoal para depois abraçar parâmetros de diversas tendências expressionistas, preponderou incessante a perseguição do verso que se constrói.

O capítulo inicial condicionou o posterior. Com tal aspiração mantida desde o começo, o que esteve em jogo lúcido foi canonizar desde João Cabral aqueles comportamentos estéticos que o tornaram inconfundível e simultaneamente o lançaram como corifeu de uma estese que veio para alavancar – pelo menos, em prazo médio – os arquitetos-engenheiros de uma poesia que se foi e se vai construindo. Para estabelecer-se nesse ponto-de-referência, muito trabalhou, muito burilou, muito pensou, até o esmero e esmerilamento final de cada unidade rítmica indispensável a cada poema. Especialmente, muito se entregou e se isolou com *paixão*, o indispensável à obra-de-arte.

Em síntese, algumas circunstâncias tornaram nosso poeta um centro irradiador de influências. Seu declarado *construir* e o implícito *silenciar* se



debatem em diálogo constante e conflito benéfico à sua poesia. Dito de outra forma em *Um baobá no Recife* (Melo Neto, 1994: p.531):

senado sem voto e discreto:
onde o sim valesse silêncio,
e o não, sussurrar de ossos secos.

Alcides Villaça (Bosi, 1996: *Expansão e limite da poesia de João Cabral*, p.155) destaca esse diálogo atualíssimo que se concretiza entre “determinação consciente de um limite [*silenciar*] para a arte e a expansão [*construir*] dos ritmos, imagens e afetos de que a linguagem humana ainda não quis ou não pôde se livrar.” Como foi dito no capítulo sobre ele, bem que o quis, mas *não pôde se livrar* (Melo Neto, 1994: *Dúvidas apócrifas de Marianne Moore*, p.554) : se a poesia deve mostrar-se por si mesma (“dar a ver”), interferiu em sua epifania, feliz ou infelizmente, o ser do poeta com toda sua carga de características e experiências, ainda que tenha procurado delas despir-se, com muita consciência.

O desnudamento: “como se desveste uma roupa, / das verticais, do falar alto, / menos de quem prega, apregoa” (id.: *Ouvindo em disco Marianne Moore*, p.552) fez parte do processo de austeridade, da continência adequada à castidade expressiva; a purgação do poeta,



entretanto, se deu por calvário distinto daquele expresso por Pablo Milanés em *Años*:

A todos dices que sí,
a nada digo que no,
para poder construir
la terrible armonía
que pone viejos los corazones.

A *terrível harmonia*, uma síntese prenhe ainda de ressaibos dialéticos, João Cabral a conquistou por um compromisso estético e social de que constante emerge a coerência. O jogo das conveniências foi driblado pela inconveniência do *sim* afinado pela *afirmação* ou do *não* concorde à *negação*, apesar dos pesares. Sua voz resistente não se dobrou às facilidades de uma estética frouxa, “o escorrer liso da melodia / que é o que se chama e pede à poesia” (id.: *O poeta Thomas Hardy fala*, p.553), ou às tentações acomodáticas de quem vê o mundo social de cima para baixo. Se a harmonia que os espertos conquistam *pone viejos los corazones*, aquela almejada pelo poeta, embora pelos caminhos da contradição, do conflito, da dialética, mantém o coração-soldado, pois “quis verso que até nos tropeções / mostrasse o absurdo e seus mil tons.” (id.)



Ficou patente uma poesia voltada para a intimidade. Uma poesia que exige uma dicção tão precisa e sóbria quanto sua construção. Mais ainda, uma oralidade quase sussurrante, à guisa de reflexão ensimesmada, pois quanto mais abissal é sua sondagem, mais ressonâncias produz nas paredes poematórias que se sucedem gradativamente, desde seu epicentro. Todo cuidado é pouco para ir descobrindo sua poesia, palha plantada nos intervalos das palavras, ditas por magros lábios de areia, como se deduz de *Morte e vida severina* (id.: p.174). A discrição entrevista pelos meandros de seus versos avaros “exige todo um paciente assédio para que se possa vislumbrar, pelos interstícios das pedras que a protegem, sua casta intimidade.” (Escorel, 1973: p.9)

Seu verso sólido e soldado constituiu uma ponte que se construiu entre a aridez nordestina – com close na paisagem pernambucana – e a sequidão andaluza – especificamente sevilhana. Embora seu material para a poesia ele vá buscá-lo nessa ponte e nos revela os calcinantes cenários desumanizados dessa topografia restrita, mediante versos igualmente ressequidos (com exceção dos dois últimos livros, onde aparece mais explicitamente o abrandamento pela presença feminina reiterada), eles também nos mostram a marca essencial do universalismo, com aquele saudável provincialismo, porta de entrada para a compreensão da nossa relação com o mundo. Para as pequenas paixões, existe a afeição;



entretanto, para sentir a humanidade existe a poesia. Esse seu engajamento nordestino-andaluz, por poemas compostos em missões diplomáticas, poderia levar-nos a considerá-lo desligado (*descolado*) da realidade literária brasileira. Entretanto, foi capaz de operar uma coalizão histórica, por sua ímpar qualidade poética e liderança sabidamente modesta. “Aquele que, ‘estrangeiro’, *impediu a diáspora da poesia brasileira* e a sustentou num tom elevado”, segundo Régis Bonvicino (Folha Ilustrada, 6. caderno, 11/10/99, p.8)

O verso em processo construtivo é uma aventura artística, cujos experimentos, afirmação sobejamente mencionada, apresentam convergências sintetizadoras e divergências criativas que revelam dois aspectos: a insistência permanente sobre cânones essenciais do verso e mutações circunstanciais. As experiências dos poetas se prestaram a ilustrar como estão, em sua essência, presentes na qualidade estética do verso cabralino. Porque sintetiza, é clássico: se esquia à tentação de retalhar as frases em excesso, para não mutilar o pensamento, porém prioriza a concisão que o conduz diretamente ao intuito primeiro; é um clássico no sentido de ser inimigo da improvisação, pelo contrário, obedece sempre a um plano esboçado e minuciosamente executado; é clássico, ainda, porque a sobriedade, a exatidão e a permanente consciência sobre sua construção são administradas pela razão, atenta a não se deixar trair pela emoção



descontrolada ou descontroladora. Por isso, tanto se falou do que lhe é muito próprio: a tendência a despoetizar a poesia tradicional (liricização derramada), “que meu último poema / mande-o ainda em poema perverso, / de antilira, feito em antiverso” (Melo Neto, 1994: *O último poema*, p.560), e o intuito de puxar o verso para seu papel fundamental, com um quê de fluidez prosaica, “prosaico mas não aquele / que em verso é incapaz de verso”, segundo Alexandre O’Neill, em *Saudação a João Cabral de Melo Neto* (Colóquio, jul./dez. 2000: p.7-8), de quem tomo conceitos precisos que resumem a estese cabralina:

Prosaico: o não enfático,
o que não mente a si mesmo,
o que não escreve a esmo,
o que não quer ser simpático,
o que é *a palo seco*...

E mais imerge quando justifica a aparente prosa da camada ostensiva do verso, por se articular àquela germinadora que lhe transmite a essencialidade:

Já se deixa ver que prosaico,

.....

é um modo de ser,



mesmo antes do verso,

mesmo fora do verso,

mesmo sem dizer.

Tudo o que foi enunciado constitui inteira justiça à poesia de João Cabral, vasta exposição da realidade num verso estudadamente estrito, nada fortuito, em que sua personalidade se anulava, coerente com a função transitiva da poesia: em vez de dar-se em espetáculo – atitude constatada e rejeitada em *Função moderna da poesia* (Melo Neto, 1994: p.768) – ela é que se exhibe e se manifesta. A poética precursora que nele se resume e dele se irradia passa a ser uma catálise para a contemporaneidade: “Acho que a obra do João [Cabral] e do [Carlos] Drummond foram sementeiras que vão produzir novos poetas”, Rachel de Queiroz em testemunho logo após a morte de João Cabral. Os poetas que vão surgindo em sua projeção estética e aqueles que se alimentam com a leitura de seus versos podem ver nisso uma forma de perpetuação, quase um consolo pela constatação de sua mortalidade. A única imortalidade palpável é a imortalidade da obra. Ressoando com Josué Montello, resta com seu desaparecimento “a releitura natural de sua obra.”

Enfim, ao par do desafio e prazer por versos medidos e comedidos, corre paralelo o estatuto poético que gera e regenera constantes apelos à metanóia, permeável nos diversos planos responsáveis pela manifestação



artística, mediante um especial modo de ser, *mesmo sem dizer*, tão verdadeiro, tão honesto, tão despojado quanto o material poético que caminha nos subterrâneos de seus poemas. Bem apropriado ao tema relembrar o poeta que lhe inspirou a estética do dizer sem quase nada dizer, aquele que “usava a tinta / de forma singular: / não para colorir, / apesar da cor que nele há” (id.: p.299): ao expor a tese propugnada por Cesário Verde numa das estrofes de *O sim contra o sim* (id.),

Assim chegou aos tons opostos

das maçãs que contou:

rubras dentro da cesta

de quem no rosto as tem sem cor.

insiste exatamente na antítese, cujo triângulo dominante apóia-se nas colunas da probidade humana, social e poética harmonizadas, indispensáveis para manter sua coerência entre discurso e realidade. Dessarte, parafraseando na contramão uma de suas alegorias em *Função moderna da poesia* (id.: p.768), seu alvo é o animal que vê passar em desabalada carreira. Atira a flecha de seu poema com determinação e sabe do resultado: a caça atingida não cai porque casualmente atravessou na frente da flecha, mas porque persiste em sua construção poética uma atitude vigilante por que se harmonizam alvo, flechada e trajetória, respectivamente



os ângulos do triângulo em que se estabelecem as colunas da imanência social, da capacidade humana posta a serviço do material poético, o estatuto que normatiza os planos da camada ostensiva e substantiva da poesia. Por esse processo construtivo-holístico, os versos tão diversos em suas múltiplas perfôrmances e tão universos por seu cunho insistentemente subordinado à precisão, “sem perfumar sua flor, / sem poetizar seu poema” (id.: *Alguns toureiros*, p.158), inserem-se na obra com dupla missão, uma dentro dos cálculos daquele

que à tragédia deu número,

à vertigem, geometria,

decimais à emoção

e ao susto, peso e medida,

(id.)

outra como decorrência de sua poesia especializada em tecer e entretecer fios do enredamento social sob os fios da luz solar: ambas, voltadas para a história e a profecia, devem ser entrevistas por uma análise que se bifurca desde a *edificação* polissemicamente apreendida, ao transitar dos versos *edificados* em sua estrutura concluída a versos *edificantes* como referência promissora.



REFERÊNCIAS

1. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA OU CITADA

34 LETRAS. *Entrevista de João Cabral com Lana Lage, representando 34 Letras, Sebastião Uchoa Leite, Luiz Costa Lima e Carlito Carvalhosa*.
N. 3 (março 1989) : 8-45.

A POÉTICA CLÁSSICA [Aristóteles, Horácio, Longino]. Introd. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. direta do grego e do latim por Jaime Bruna.
7a. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.



- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AGOSTINHO (Santo). *Confissões*. 10a. ed. Petrópolis: Vozes, 1990.
- ALMEIDA, Guilherme de. *Os melhores poemas de Guilherme de Almeida / Seleção de Carlos Vogt*. São Paulo: Global, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião. 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- _____. *Poesia completa*. Rio: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Eugénio de. *Poesia e prosa*. 4a. ed. Lisboa: Publicações Projornal, 1990.
- ANDRADE, Mário de. *Os melhores poemas*. 4a. ed. São Paulo: Global, 1997.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. S. Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ANTOLOGIA DA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: um panorama / Seleção e introdução de Alberto da Costa e Silva, Alexei Bueno. Rio: Lacerda Ed., 1999.
- ANTOLOGIA ESCOLAR BRASILEIRA. Organização de Marques Rebelo. Rio: MEC, 1967.
- ARAÚJO, Murilo. *A arte do poeta*. 2a. ed. Rio: Livraria São José, 1956.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. 14a. ed. Rio: Ediouro.



ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio: Edições de Ouro, [1964].

_____. *Meus poemas preferidos*. 12a. ed. São Paulo: Global, 1998.

BARBIERI, Ivo. *Língua, Lingüística e Literatura*. Org. André Valente. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. *A lição de João Cabral*. Ensaio publicado em 'Cadernos de Literatura Brasileira'. [São Paulo]: Instituto Moreira Salles, n.1, março de 1996.

_____. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001.

_____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Alguma crítica*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2002.

BARROS, Manoel. *Livro sobre o nada*. 2a. ed. Rio: Record, 1996.

BARROSO, Ivo. Trad. e organ. *O torso e o gato*. Rio: Record, 1991.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.



BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. e notas de Ivan Junqueira.

Rio: Nova Fronteira, 1985.

_____. *As flores do mal*. Trad., introdução e notas de

Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BECHARA, Eli Nazareth. *Cabral: dois momentos no tecer da manhã*. São

José do Rio Preto: Centro de Publicações do IBILCE / UNESP,

1991.

BÍBLIA. *O santo evangelho de Jesus Cristo segundo São João*. Trad. do

padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio/São Paulo: Mirador

Internacional, 1980.

BILAC, Olavo. *Poesias*. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São

Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das

Letras, 2000.

_____. (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

BRAVO! *A luz tecida pelas palavras*. Nov. 99, ano 3, n.26, p. 96-99.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. '*A Pedra de Toque da*

Poesia Brasileira', introdução. '*O Amigo Revisitado*', depoimentos.

'*Considerações do Poeta em Vigília*', entrevista de João Cabral com

Alfredo Bósi, Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa, Luiz Costa



- Lima, Marly de Oliveira, José Mindlin e Antonio Fernando de Franceschi, representando CLB. '*A Lição de João Cabral*', por João Alexandre Barbosa. Em *João Cabral de Melo Neto*. [São Paulo]: Instituto Moreira Salles, n.1, março de 1996.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 7a. ed. Porto: Bloco Gráfico.
- CANDIDO, Antonio. *Poesia ao Norte*. São Paulo: Folha de São Paulo, 13.6.1943.
- _____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: USP, 1993.
- CARDUCCI, Giosuè. *Poesias escolhidas*. Tradução e notas de Jamil Almansur Haddad. Rio: Opera Mundi, 1971.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos - 1942-1978*. Rio: UniverCidade, 1999.
- _____. *O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao século XX*. 4a. ed. Rio: Ediouro, 2001.
- CASTELLO, José. *A palavra final e definitiva de José Paulo Paes*. O Estado de São Paulo, 20 de maio de 2001, Caderno 2 / Cultura, D4.
- CASTRO, Sílvio. *A revolução da Palavra*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- CHAMIE, Mário. *A linguagem virtual*. São Paulo: Quíron, 1976.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.



- COLARES, Majela. *O soldador de palavras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- COLÓQUIO / Letras. *Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 157/158, jul./dez. 2000.
- CROCE, Benedetto. *A poesia*. Trad. de Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: UFRGS, 1967.
- CRUZ, Eddy Dias da [Marques Rebelo]. *Antologia Escolar Brasileira*. Brasília: MEC. [1967?].
- CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio: Nova Fronteira, 1982.
- ELIOT, Thomas Stearns. *A tradição e o talento individual*. [avulso, s. d.]
- ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1980. 20 v.
- ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpetração da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- FREIXEIRO, Fábio. *Da Razão à Emoção: II; ensaios rosianos, outros ensaios e documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Transição e permanência: Miró / João Cabral - Da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.



- IVO, Lêdo. *Os melhores poemas*. São Paulo: Global, 1983.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Poemas escolhidos*. Rio: Record, 1999.
- KEATS, John. *Nas invisíveis asas da poesia*. Trad. de Alberto Marsicano e John Milton. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Participação da palavra poética*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e prosa*. Organ. e notas de Marco Luchesi. Rio: Aguilar, 1996.
- LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio: Nova Aguilar, 1997.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Nobel, 1987.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Poemas*. Trad. de Augusto e Haroldo de Campos. 6a.ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MARÍAS, Julián. *Antropologia metafísica*. Trad. de Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Duas Cidades, 1971.
- MAUROIS, André. *Introdução ao método de Paul Valéry*; trad. Fábio Lucas. Campinas: Pontes, 1990.



MEIRELES, Cecília. *Melhores poemas*. 11a. ed. São Paulo: Global, 1999.

MELO NETO, J. C. de. *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Pedra do Sono* (1940-1941). In: —. *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.43-55.

_____. *O engenheiro* (1942-1945). In: —. *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.67-84.

_____. *Psicologia da composição* (1946-1947). In: —. *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.87-102.

_____. *O cão sem plumas* (1949-1950). In: —. *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.105-116.

_____. *O rio* (1953). In: —. *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.119-143.

_____. *Paisagens com figuras* (1954-1955). In: —. *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.147-167.



- _____. *Morte e vida severina* (1954-1955). In: —. *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.171-202.
- _____. *Uma faca só lâmina* (1955). In: —. *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.205-215.
- _____. *Quaderna* (1956-1959). In: —. *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.219-268.
- _____. *Dois parlamentos* (1958-1960). In: —. *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.271-288.
- _____. *Serial* (1959-1961). In: —. *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.291-331.
- _____. *A educação pela pedra* (1962-1965). In: —. *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.335-367.
- _____. *Museu de tudo* (1966-1974). In: —. *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.371-414.



_____. *A escola das facas* (1975-1980). In: — . *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.417-461.

_____. *Agrestes* (1981-1985). In: — . *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.517-585.

_____. *Crime na Calle Relator* (1985-1987). In: — . *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.589-625.

_____. *Sevilha andando* (1987-1993). In: — . *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.629-651.

_____. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* / organização, apresentação e notas de Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio: Nova Aguilar, 1994.

MESTRES DA MÚSICA. São Paulo: Abril Cultural, s. d.

MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. 22a. ed. Rio: José Olympio, 1983.

NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 2000.

NUNES, B. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.



- PAES, J. P. *Socráticas: poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PAZ, Octavio. *Pasado en claro*. 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- _____. *El arco y la lira*. 3a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. 7a. ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, [1990].
- PESSOA, Fernando. *Alguma prosa*. Rio: Aguilar, 1976.
- _____. *O eu profundo e os outros eus* (seleção poética). 3a. ed. Rio: Aquilar, 1974.
- PLATÃO. *Teeteto e Crátilo*. Belém: UFPA, 1988.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. 3a. ed. São Paulo: Globo, 1999.
- PORTUGUÊS I & II. 2a. ed. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1986.
- QUENTAL, Antero. *Sonetos*. Organ., introd. e notas de Nuno Júdice. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.
- QUINTANA, Mario. *Os melhores poemas*. 2a. ed. São Paulo: Global, 1985.
- RAMONEDA, A. *Antología de la Literagtura Española del Siglo XX*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1996.
- REBELO, Marques. *Antologia Escolar Brasileira*. Rio: MEC, 1967.
- RICARDO, Cassiano. *Os sobreviventes*. Rio: José Olympio, 1971.



- RILKE, R. M. *Poemas*. Seleção, tradução e introdução de José Paulo Paes. S. Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco. *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*. Assis (SP): Ilpha-Hucitec, 1978.
- SCHILLER, Federico. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1963.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
- _____. *Poesia e desordem*. Rio: Topbooks, 1996.
- SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Análise do texto literário: Orientações estilísticas*. Curitiba: Criar Edições, 1981.
- SILVA, F. de B. *Feita de Efes e Erres*. Em *Bravo!*, nov. 99, ano 3, n.26, p. 17-19.
- SOUSA, Afonso Félix de. *Pretérito imperfeito (25 anos de poesia)*. Rio: Civilização Brasileira, 1976.
- SPINA, Sigismundo. *A lírica trovadoresca: estudo, antologia crítica, glossário*. 2a. ed. Rio: Grifo; São Paulo: EDUSP, 1972.
- TAVARES, Maria Andresen de Sousa. *Poesia e pensamento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.



TOMAŠEVSKIJ, B. V. *O verso e a linguagem*. Moscovo-Leningrado, 1959.

TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1996.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. Porto: Gráficos Reunidos, [s.d.].

UNGARETTI, Giuseppe. *Razões de uma poesia e outros ensaios*. Trad. Liliana Lagana, Lucia Wataghin, Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora da USP, 1994.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Org. e introd. de João Alexandre Barbosa, trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. 5a. ed. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1999.

WHEELOCK, John Hall. *What is poetry?* New York: Charles Scribner's Sons, 1963.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Folhas de relva*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

YEATS, W. B. *Poemas*. Seleção, tradução, introdução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: Campanhia das Letras, 1992.



2.FILMES

A VIDA È BELA (La vita è bella). Direção de Roberto Benigni. Itália:
Paris Filmes, Lumière, Miramax International, 1997.

O CARTEIRO E O POETA (Il postino). Direção de Michael Radford.
Baseado em texto de Antonio Skármeta. Itália/França: Miramax Filmes,
1995.

VENHA CANTAR COMIGO (Duets). Direção de Bruce Poltrow. Estados
Unidos: Europa Filmes, Seven Pictures & Bacon Pictures, 2000.



