

Luiz Henrique Barbosa

**Sujeito, Crítica e Invenção nas Poéticas de João Cabral de Melo Neto e
Manoel de Barros**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Melânia Silva de Aguiar

Belo Horizonte

2010

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

B238s Barbosa, Luiz Henrique
 Sujeito, Crítica e Invenção nas Poéticas de João Cabral de Melo
 Neto e Manoel de Barros / Luiz Henrique Barbosa. Belo Horizonte,
 2010.

141f. : il.

Orientadora: Melânia Silva de Aguiar
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas
Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Poesia brasileira – Crítica e interpretação. 2. Barros,
Manoel de, 1916-. 3. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999. 4.
Metalinguagem. 5. Invenções. 6. Sujeito. I. Aguiar, Melânia Silva
de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa
de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-1

Luiz Henrique Barbosa

**Sujeito, Crítica e Invenção nas Poéticas de João Cabral de Melo Neto e
Manoel de Barros**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras da Pontifícia Universidade Católica de
Minas Gerais como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor em Literaturas de
Língua Portuguesa.

Prof Dr Lúcia Castello Branco – UFMG

Prof Dr Vera Lúcia C. Casa Nova – UFMG

Prof Dr Márcia Marques de Moraes – PUC Minas

Prof Dr Suely Maria de Paula e Silva Lobo – PUC Minas

Prof Dr Melânia Silva de Aguiar – PUC Minas orientadora

Belo Horizonte, 12 de março de 2010

Prof. Dr. Hugo Mari

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas

A Deus, que renovou minhas forças quando elas estavam praticamente exauridas.

AGRADECIMENTOS

À prof Melânia que acompanhou e incentivou este trabalho.

A minha amiga Ciléa, grande interlocutora.

Aos integrantes do Grupo de Estudos de Poesia da Modernidade (GEPOM), da PUC Minas. As discussões proporcionadas pelo Grupo muito me ajudaram na produção deste trabalho.

À banca de avaliação, pela disponibilidade e pela contribuição ao aprimoramento deste trabalho.

A Lúcia Castello Branco, que, ao lado do meu grande amigo Márcio, foi a maior responsável pelo meu mergulho na poesia.

Aos professores e funcionários da PUC Minas, pelo aprendizado e agradável convívio.

A meus amigos e familiares – em especial a Cláudia, Marcus, Rejane e Tia Nenen – que tanto me incentivaram.

À Capes, pela bolsa de pesquisa que tornou possível a realização deste trabalho.

À direção da FCH-FUMEC que, por um ano, reduziu minha carga horária para que eu pudesse me dedicar a esta pesquisa

RESUMO

Partindo da hipótese de que as poéticas de João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros são fortemente guiadas por um traço comum, a *fanopéia*, ou seja, a vertente de poesia que se expressa por meio de uma realidade visual ou visualizável, este estudo busca comparar as duas poéticas, com o objetivo de ressaltar outras possíveis semelhanças e as diferenças mais significativas entre as mesmas. Para isso foram analisados poemas das obras **Gramática Expositiva do Chão, O Livro das Ignorâncias, Ensaios Fotográficos e Memórias Inventadas: a Infância**, de Manoel de Barros, e **Pedra do Sono, O Engenheiro, Psicologia da Composição e A Educação pela Pedra**, de João Cabral de Melo Neto, por encerrarem esses livros muitos dos traços que pretendemos ressaltar em nossa análise. Pôde-se constatar que os poetas não irão fazer uma simples descrição da realidade exterior. Ela será transfigurada em seu processo inventivo, que tem como base a analogia. Outro veio comum aos dois poetas é a indissociabilidade entre poesia e crítica. Ambos os poetas irão produzir poesia crítica e textos críticos poéticos. O estudo mostra que, ao transformar a própria poesia em objeto de crítica, os poetas irão questionar a posição idealizada que o sujeito ocupa na lírica tradicional, mostrando que ele não passa de mera construção de linguagem e, por isso mesmo, pode ocupar vários lugares. Entre os pontos divergentes encontrados estão a preferência de Cabral pela regularidade formal das estrofes, em contraposição à fragmentação das estrofes de Barros, e a linguagem sobretudo comedida usada por Cabral ao elevar o elemento prosaico ao estatuto de arte, em contraposição à linguagem por vezes escatológica de Barros para fazer o mesmo.

Palavras-chave: Manoel de Barros – João Cabral de Melo Neto – Crítica – Metalinguagem – Invenção – Sujeito.

ABSTRACT

Based on the hypothesis that the poetics of João Cabral de Melo Neto and Manoel de Barros are strongly guided by a same trace, the *fanopéia*, in other words, the kind of poetry which expresses itself by a visual or visualized reality, this research attempts to compare both poetics, aiming to highlight other possible similarities and the most significant differences between them. For that, poems from the works **Gramática Expositiva do Chão, O Livro das Ignorâncias, Ensaios Fotográficos e Memórias Inventadas: a infância**, by Manoel de Barros, and **Pedra do Sono, O Engenheiro, Psicologia da Composição** and **A Educação pela Pedra**, by João Cabral de Melo Neto were analysed, for these books embrace many of the traces we intend to highlight in our analysis. We could verify that the poets will not make a simple description of the exterior world. It will be transfigured into its inventive process, which has the analogy as basis. Another common aspect of both poets is the indissociability between poetry and critique. Both poets will produce critical poetry and poetic critical texts. The study shows that, by transforming the own poetry into an object of critique, the poets will question the idealized position the self occupies in the traditional lyric, showing that it is nothing more than a mere language construction and, for this reason, it can occupy several places. Among the divergent points found, there are the preferences of Cabral for the formal regularity of the stanza, in contraposition to the fragmentation of Barros's stanza, and the language, mostly measured, used by Cabral by raising the prosaic element to a statute of art, in contraposition to the language, sometimes scatological, of Barros by doing the same.

Key words: Manoel de Barros – João Cabral de Melo Neto – Critique – Metalanguage – Invention – Self.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 O SUJEITO E SUA INCIDÊNCIA NO TEXTO LITERÁRIO.....	30
3 A POESIA COMO ESPAÇO DE REFLEXÃO CRÍTICA.....	63
4 O DIÁLOGO ENTRE POESIA E OUTRAS ARTES.....	95
5 CONCLUSÃO.....	129
REFERÊNCIAS.....	132
ANEXOS.....	137

1 INTRODUÇÃO

*“Bom é
constar das paisagens
como um rio, uma pedra”*

Manoel de Barros

*“A paisagem que bem conheço
por tê-la vestido por dentro,
mostra, a pequena altura
coisas que ainda entendo.*

*Que reconheço na distância
de vidros lúcidos, ainda:
eis o incêndio de ocre
que à tarde queima Olinda”*

João Cabral de Melo Neto

Pretendemos, com este estudo, fazer uma comparação entre as poéticas dos poetas modernos João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros. A aproximação desses autores foi guiada pela constatação de uma certa semelhança em relação ao tratamento da palavra poética. Não queremos, com isso, afirmar que exista uma influência direta de um autor sobre o outro. Como nos mostrou Octavio Paz, a semelhança entre poetas pode estar relacionada não a uma influência, mas à presença em comum de modos persistentes de pensar, de ver, de sentir:

Friedrich von Schlegel define o amor, a poesia e a ironia dos românticos com termos não muito distantes dos que, um século depois, André Breton empregaria ao falar do erotismo, da imaginação e do humor dos surrealistas. Influência, coincidência? Nem uma, nem outra: persistência de certas maneiras de pensar, de ver e de sentir. (PAZ, 1984, p. 24)

O objetivo de nosso trabalho, já que se trata de um estudo comparativo, será então o de levantar tanto o que há em comum entre os poetas quanto aquilo que os diferencia. Verifiquemos inicialmente algumas dessas aproximações.

Os dois surgem em momentos históricos bem próximos. Manoel de Barros nasce em 1916 e tem seu primeiro livro publicado (**Poemas concebidos sem pecado**) em 1937. João Cabral nasce em 1920 e publica seu primeiro livro (**Pedra do Sono**) em 1942. Ambos são “catalogados” pela História Literária como pertencentes à Geração de 45, que era composta por poetas que tinham em comum o “pendor para certa dicção nobre e a volta, nem sempre sistemática, a metros e formas fixas de cunho clássico”. (WALDMAN *in* BARROS, 1990, p. 29) No entanto, Barros e Cabral desenvolvem propostas bem distintas dos demais poetas aí inseridos. O rigor métrico apresentado pela poesia de Cabral não deve ser confundido com o apego a formas fixas e modelares defendido por tal geração. A preocupação com a forma do poema faz parte de seu projeto de desenvolver uma poesia objetiva, racional, “antilírica”¹. Segundo Alfredo Bosi,

o poeta recifense estreou com a preocupação de desbastar suas imagens de toda ganga de resíduos sentimentais ou pitorescos, ficando-lhes nas mãos apenas a nua intuição das formas (de onde o geometrismo de alguns poemas seus) e a sensação aguda dos objetos que delimitam o espaço do homem moderno. (BOSI, 1994, p. 469)

¹ O termo *antilírica* foi formulado a partir do termo *antilira*, denominação dada pelo próprio Cabral a seu livro **A educação pela pedra**. Para Cabral, sua poesia será antilírica porque se afastará daquelas poesias centradas nas confissões de um eu, para colocar o foco no objeto; é pelo objeto que se chegará à subjetividade.

No estudo que fez sobre a geração de 45, o próprio Cabral irá reconhecer que houve neste grupo poetas que apresentaram posteriormente “formas de expressões exclusivas” (MELO NETO, 1994, p.752), distanciando-se assim dos modelos formais utilizados por alguns poetas em uma primeira fase da geração. Isto o faz concluir que “o que há de comum entre os poetas que a constituem é sua posição histórica” (*Ibidem*, p.752).

O mesmo posicionamento de rejeição a uma poesia de “tendência comum” e de afirmação de pertencer apenas cronologicamente à geração de 45 será apresentado por Barros:

Acho que não pertença à Geração 45 senão cronologicamente. Não sofri aquelas reações de retesar os versos frouxos ou endireitar sintaxes tortas. A mim não me beliscava a volta ao soneto. Achava e acho que ainda não é hora de reconstrução. Sou mais a palavra arrombada a ponto de escombros. (BARROS, 1990, p. 8)

Torna-se necessário entender qual seria o lugar ocupado por tais poetas dentro da moderna poesia brasileira, já que, como apontamos acima, a inserção deles entre os poetas da geração de 45 não procede. Para isso nos apoiaremos no texto de Bueno e Miranda (2000) que traça um panorama sobre a poesia contemporânea brasileira a partir da década de 1960, não sem antes relatar a dificuldade de se fazer uma abordagem sistemática da poesia produzida a partir dessa época devido à “diversidade de temas, dicções, formas de expressão e configuração ideológica”. (BUENO; BRANDÃO, 2000, p. 443) Ainda segundo os autores, a crítica literária irá retratar o perfil da poesia brasileira sob a ótica de duas correntes marcantes entre os anos de 1960 e 1970: a poesia engajada e a poesia formalista.

A poesia engajada terá como seu maior representante o Centro Popular de Cultura (CPC), órgão criado pela União Nacional dos Estudantes (UNE). O manifesto do CPC, redigido em 1962, elegerá o povo e a poesia como elementos fundamentais para se fazer oposição “às pressões do capitalismo monopolista internacional, que se faziam presentes em solo brasileiro.” (*Ibidem*, p. 444). Segundo o manifesto, o artista deveria se colocar ao lado do povo, devendo praticar “o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais”. (*Apud* BUENO; BRANDÃO, 2000, p. 444) Resultado dessa orientação será a produção de uma poesia de dicção populista, que elege o povo simples como matéria de poesia e que não raramente apresenta o eu lírico sofrendo junto com os homens que se colocam à margem da sociedade capitalista. Fica claro neste tipo de poesia a utilização da arte como instrumento revolucionário. Os seus formuladores acreditavam ser a produção artística uma grande aliada na luta pela transformação de uma sociedade erigida sob o signo da desigualdade, na medida

em que poderia conscientizar o povo sobre esta desigualdade e provocar nele o desejo de mudança. Como nos mostram Bueno e Brandão, os versos de Paulo Mendes Campos em “Testamento do Brasil” exemplificam essa vertente da poesia brasileira:

Da cidade da Bahia
quero os pretos pobres todos,
quero os brancos pobres todos,
quero os pasmos tardos todos.
Do meu Rio São Francisco
quero a dor do barranqueiro
quero as feridas do corpo,
quero a verdade do rio
quero o remorso do vale,
quero os leprosos famosos,
escofrulosos famintos,
quero roer como o rio
o barro do desespero.
Dos mocambos do Recife
quero as figuras mais tristes,
curvadas mal nasce o dia
em um inferno de lama. (CAMPOS *apud* BUENO; BRANDÃO, 2000, p. 445)

Um outro movimento na poesia, que, segundo os autores, apresenta também um engajamento é o concretismo. Entretanto, outro tipo de engajamento será apresentado por aqueles que estão à sua volta. Não mais o engajamento político de colocar a poesia a serviço da transformação da sociedade, mas o de colocar a poesia em similitude com as mudanças trazidas pela sociedade industrial. Os poetas concretos irão eleger o espaço gráfico como elemento fundamental da poesia. A grande revolução trazida pela poesia concreta é a de perceber o poema como um objeto por si mesmo; ele não é mais visto apenas como um reflexo de objetos exteriores. É importante ressaltar que esta autonomia do poema concreto de ser o seu objeto ao valorizar a si mesmo, a grafia das palavras, a posição que ela ocupa nas páginas, o formato visual do poema como um todo, não impedirá que, algumas vezes, o caráter político possa também ser contemplado. É o que ocorrerá, por exemplo, no seguinte poema de Décio Pignatari:

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
cloaca (PIGNATARI *apud* BOSI, 1994, p. 478)

Várias das inovações defendidas pelo concretismo podem ser encontradas no poema de Pignatari. A tradicional estrutura frástica é substituída pela estrutura nominal. Se ainda encontramos frases na leitura de cada verso, ela é quebrada quando fazemos leituras a partir de posições diferentes, como recomendam os defensores da poesia concreta. Se fizermos uma leitura vertical ou mesmo de trás para frente, teremos apenas palavras soltas, palavras que não se unem em uma seqüência sintática. Encontraremos ainda a utilização da paranomásia com o intuito paródico. As palavras “beba” e “coca” serão associadas respectivamente às palavras “babe” e “caco” que, apesar de possuírem semelhança sonora com as anteriores, terão sentidos distintos. O sentido de “colocar para dentro” do verbo “beber” será transformado em “colocar para fora” proporcionado pelo verbo “babar”; o refrigerante coca será transformado em lixo ao se usar o significante caco para se referir a ele. Como podemos perceber, temos aqui a máquina concretista a serviço da crítica. O poema se vale do recurso da propaganda – o texto sintético, o uso de verbo imperativo, o apelo à visualidade – para fazer uma crítica ao consumo que ela induz.

Bueno e Brandão afirmarão que um outro grande movimento artístico brasileiro foi o Tropicalismo, vindo, logo a seguir, a poesia marginal.

Também se pode dizer que há traços comuns entre os poetas incluídos neste movimento. O desejo de praticar uma poesia que não fosse refém do sistema editorial fez com que os poetas em pleno milagre econômico adotassem um sistema de produção totalmente artesanal. Eles produziam suas poesias com o auxílio dos mimeógrafos e as vendiam eles mesmos em bares, filas de ônibus, cinemas e teatros. Se esse processo de confecção da poesia foi um dos traços que unificou os poetas, o outro está relacionado à concepção poética adotadas por eles. Verificaremos nos integrantes da poesia marginal tanto um afastamento da concepção de engajamento político adotada pelos poetas dos anos de 1960 quanto daquela que tinha como preocupação a questão formal. Constataremos em sua poesia “um ‘eu’ prosaico e minúsculo, uma fuga estratégica dos grandes temas sociais e um verso displicente em relação ao rigor formal da linguagem concretista.” (BUENO; BRANDÃO, 2000, p. 451)

Pudemos perceber, a partir deste breve panorama sobre a poesia existente entre os anos de 1960 e 1970, que os poetas aí inscritos, mesmo apresentando especificidades, podem ser incluídos dentro de uma corrente comum, já que seus textos apresentam afinidades. Outro será o panorama da poesia existente entre os anos de 1980 e 1990. A diversidade de produção impedirá que elas sejam classificadas dentro de uma corrente comum. É o que nos mostra Bueno e Brandão (2000, p. 457) ao constatarem as variadas temáticas e dicções dos poetas dessa época:

A pluralidade de linguagens convive com escolhas temáticas diferenciadas: a confissão e a encenação do “eu”, na poesia exemplar de Ana Cristina Cesar; a reflexão sobre o próprio fazer poético, como em Armando Freitas Filho; o diálogo crítico entre experimento e tradição que se apresenta nas obras de Sebastião Uchoa Leite e Francisco Alvim; as vozes telúricas de Manoel de Barros e Adélia Prado; as ousadas realizações intersemióticas dos textos de Sebastião Nunes e Arnaldo Antunes, da poesia holográfica e dos videopoemas.

Parece-nos correto o fato de os autores não associarem Manoel de Barros a alguma das correntes marcantes na literatura brasileira a partir da década de 1960. Eles irão apresentar o poeta matogrossense como um poeta singular ao lado de outros que surgiram entre os anos de 1980 e 1990.² A obra de Manoel de Barros, embora dialogue com as referidas correntes, não se vincula a nenhuma delas. Tentemos mostrar as marcas deste diálogo respectivamente com a poesia social, o concretismo e por fim com a poesia marginal. Sabemos que uma das vertentes da poesia de Barros é a de valorizar o mendigo, o pária, aquele que está à margem da sociedade. Como diz o próprio poeta, “de muita dessa compaixão [pelas vítimas] é feita a poesia do nosso século. Um fundo amor pelos humilhados e ofendidos de nossa sociedade banha quase toda a poesia de hoje. Esse vício de amar as coisas jogadas fora – eis a minha competência.” (BARROS, 1990, p. 311) O caráter social na obra de Barros apresentar-se-á de forma bem distinta da poesia engajada dos anos de 1960. Dá-se de uma forma indireta. Não encontraremos em sua obra a referência de sujeitos vítimas de um sistema social injusto como freqüentemente encontraremos na poesia engajada.

Poderíamos pensar ainda em uma certa vinculação da poética de Barros com a do concretismo, já que em ambas existe o deslocamento de foco do sujeito para o objeto, a valorização da sonoridade do significante ou mesmo a confecção a partir de um emparelhamento de palavras, como se as mesmas fossem objetos em uma prateleira. Apesar desses elementos comuns entre os dois projetos, não há por parte de Barros uma adesão sistemática às idéias do Concretismo. O próprio poeta parece já estar acostumado a ver esta aproximação dos dois projetos pela crítica e, em função disso, irá mostrar a sua especificidade: “eles [os concretos] não admitem que a palavra seja intumescida do humano. Eles quebram a palavra no meio como se fosse um objeto e montam os poemas também como objetos”.(BARROS *apud* COUTO, 1993, p. 8) Ou seja, haverá na grande maioria dos

² É importante ressaltar que Manoel de Barros está inserido historicamente na década de 1940. Já nessa época seus textos apresentavam as características que encontramos hoje. Acreditamos que a inserção de Manoel de Barros na década de 1980 se deve ao fato de ser nessa época que o poeta passa a ser mais conhecido por um público especializado.

poemas de Barros a presença de um sujeito. Mesmo que tal sujeito seja “coisificado”, relegado à condição de objeto, ele estará presente.

Elementos comuns com a poesia marginal também poderão ser apresentados, como a opção pelos poemas curtos, o prosaísmo, o trabalho com palavras “pouco poéticas”. No entanto, a poesia de Barros irá se colocar em oposição à poesia marginal no tocante a sua concepção. Enquanto a de Barros é mais sofisticada, intelectualizada, esta última se caracteriza exatamente pela rejeição ao intelectualismo.

Embora haja esses pontos de contato com as correntes emergentes surgidas na literatura brasileira a partir da década de 1960, a poesia de Barros não se filia a nenhuma delas; constitui-se como uma poesia própria, independente. E o que poderíamos afirmar sobre a poesia de Cabral³? Apresentaria ela também essa independência? Acreditamos que sim, embora também no poeta recifense possamos encontrar um diálogo com as mesmas correntes aqui expostas. Sabemos que foi a preocupação com a qualidade de vida do nordestino que motivou Cabral a produzir o livro **O cão sem plumas**. Conta-nos o poeta que “ele nasceu do choque emocional que experimentei diante de uma estatística publicada em o *Observador Financeiro*. Nela, soube que a expectativa de vida do recife era de 28 anos, enquanto na Índia era de 29. Nunca tinha suposto algo parecido”. (MELO NETO *apud* JUNQUEIRA, 2005, p. 331) Apesar de haver um conteúdo social presente na obra de Cabral, ele terá um caráter bem distinto da poesia engajada. Em **O cão sem plumas**, por exemplo, a denúncia da realidade de miséria vivida pelo nordestinos será exposta a partir de imagens absurdas construídas pelo poeta ao referir-se ao rio Capibaribe, um dos principais meios de subsistência do povo recifense.

Também em Cabral podemos fazer uma aproximação com o Concretismo, pelo menos no tocante ao rigor formal de seus poemas. Mas, como o próprio Cabral irá afirmar, ele não seguirá os passos do Concretismo; pelo contrário, é o Concretismo que tomará sua poesia como o seu modelo: “Não sou concretista. O Concretismo – dizem-no os membros do movimento – surgiu a partir da minha poesia.” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 21)

A aproximação de Cabral com a poesia marginal se dá a partir dos mesmos parâmetros que usamos quando a aproximamos da poesia de Barros. Ou seja, o do prosaísmo e do uso de palavras “pouco poéticas”. É evidente que a não preocupação com a forma irá colocar esta

³ É interessante o fato de a poesia de Cabral não ser discutida no texto de Bueno e Brandão. Talvez pelo fato de o autores fazerem um retrato dos poetas que tiveram ascensão a partir da década de 1960. Como sabemos, esse não é o caso de Cabral; ele já tinha despontado para o público bem antes .

poesia em uma posição oposta à de Cabral, já que a forma é elemento essencial para a poética deste último.

Poderíamos dizer então que já encontraríamos um primeiro traço em comum entre as poéticas de Barros e Cabral que, aparentemente, se mostram tão distantes: a não filiação a nenhuma grande corrente da literatura brasileira. Mas será que não poderíamos ir além? Não poderíamos ver outros traços comuns entre essas duas poéticas? À primeira vista este desejo pode soar como um contra-senso, um absurdo, já que o mais comum é apresentar o distanciamento entre eles: enquanto Cabral produz uma poesia geométrica, de aguçado rigor formal, Barros vai em direção contrária: a da implosão da estrofe, dos versos. Dessa forma, poderíamos ligar a poesia do primeiro à “festa do intelecto” e à do último à “derrocada do intelecto”, expressões que Friedrich utilizará para separar respectivamente uma poesia guiada pela “intelectualidade” e “severidade das formas” de outra guiada pelo ilógico, pela liberdade formal. (FRIEDRICH, 1978, p.143) Mesmo que admitamos ser possível enquadrar a poesia de Cabral na primeira classificação de Friedrich e a de Barros na segunda, isso não nos impediria de ver nelas alguns pontos comuns. O próprio Friedrich admite a possibilidade de existirem traços comuns em poéticas que são separadas por tal classificação quando afirma:

A poesia intelectual coincide com a alógica no tocante à fuga da mediocridade humana, ao afastamento do concreto normal e dos sentimentos usuais, à renúncia à compreensibilidade limitante substituindo-a por uma sugestividade ambígua e à vontade de transformar a poesia em um quadro autônomo, objetivo de si própria, cujos conteúdos subsistem apenas graças a sua linguagem, a sua fantasia ilimitada ou a seu jogo irreal do sonho, e não graças a uma reprodução do mundo ou a uma expressão de sentimentos. (*Ibidem*, p. 144)

As afirmações dos poetas sobre a fase literária conhecida como geração de 45 nos permitem apontar uma primeira coincidência entre eles: a de não terem a poesia como único campo de atuação. Ao lado dela, veremos paralelamente uma produção crítica que terá como um dos principais temas a concepção de poesia que cada um deles adota em sua obra. Isso é bastante claro em Cabral, que nos deixou, além de sua obra poética, uma série de textos críticos sobre pintura, poesia, crítica literária, diversidade cultural, entre outros. Embora de forma menos freqüente do que em Cabral, Barros também dará espaço à crítica ao esclarecer nas entrevistas – algumas delas publicadas conjuntamente com sua obra poética⁴ □ sua concepção de poesia.

⁴ Referimo-nos a uma série de entrevistas, dadas no período de 1970 a 1989, publicadas na coletânea poética intitulada **Gramática expositiva do chão** (poesia quase toda).

A relação com a crítica será tão forte em Cabral e Barros, que grande parte de seus poemas nos esclarece sobre a concepção de poesia de cada um. Como entender a opção desses poetas pela crítica? Uma coincidência? Um caminho inevitável para a poesia produzida no momento histórico em que os poetas estão inseridos? Para Octavio Paz, a crítica é algo inerente à literatura da modernidade: “[...] a literatura moderna, correspondente a uma idade crítica, é literatura crítica. [...] nossa literatura é uma crítica [...] total de si mesma. Crítica do objeto da literatura: a sociedade burguesa e seus valores; a crítica da literatura como objeto: a linguagem e seus significados.” (PAZ, 1984, p. 53)

A abertura para a crítica, presente na poesia da modernidade, irá permitir que o poeta deixe explícito tanto a sua concepção de poesia quanto as suas influências. Assim, por mais paradoxal que seja, haverá na poesia da modernidade a presença da tradição, a referência a autores do passado. Conforme nos mostra Eliot (1919), o poeta moderno irá dialogar com os escritores do passado, resignificando o que foi dito por eles.

A influência na literatura será um tema também discutido por Harold Bloom, para quem a literatura se constitui a partir da combinação entre os traços específicos de um escritor e a influência que o mesmo recebe de outros poetas. Para o crítico, “Poemas, contos, romances e peças nascem como uma resposta a poemas, contos, romances e peças anteriores, e essa resposta depende de atos de leitura e interpretação pelos escritores posteriores, atos que são idênticos às novas obras” (BLOOM, 1995, p. 18). A crença na existência de um escritor que não dialoga com outros é, portanto, algo que deve ser rejeitado: “Precisamos parar de pensar em qualquer poeta como um ego autônomo, por mais solipsistas que sejam os poetas mais fortes. Todo poeta é um ser recolhido numa relação dialética (transferência, repetição, erro, comunicação) com outro poeta ou poetas.” (BLOOM, 2002, p.139)

Bloom identificará seis movimentos revisionários nas obras dos “poetas fortes”. O primeiro deles ele denominará de *Clinamen*. Segundo o próprio Bloom, a palavra foi retirada de Lucrecio ao se referir ao movimento de desvio dos átomos que possibilitou a mudança no universo. O desvio dos átomos da queda retilínea irá fazer com que os mesmos entrem em choque, trazendo como consequência a geração dos corpos. Esse mesmo sentido de desvio como responsável pela criação, empregado pela Física, será empregado por Bloom quando se refere à poesia. Para o crítico, “o poema do precursor seguiu certo até um determinado ponto, mas depois deve ter-se desviado, precisamente na direção em que segue o novo poema”. (BLOOM, 2002, p. 64)

É por meio do *Clinamen* que serão explicadas por Bloom as diversas conotações do personagem *Querubim Cobridor* em alguns textos. No Gênesis ele será o anjo de Deus que

preservará da ação do homem a árvore da vida do jardim do Éden. Em Ezequiel, ele passará de protetor do Éden a um ser cheio de violência e pecados provenientes de sua desonestidade. E em Blake ele será “o caído Tharmas e o espectro de Milton”. (*Ibidem*, p. 85)

A palavra central que dá nome ao segundo movimento – *Tessera*, completude e antítese – foi retirada “dos cultos de mistérios antigos, onde queria dizer um sinal de reconhecimento, o fragmento, digamos, de uma pequena jarra, que com os outros fragmentos reconstituiria o vaso”. (*Ibidem*, p. 64) Para Bloom, o poeta irá completar – por meio da antítese – o seu predecessor, absorvendo alguns elementos dele, mas usando-os em um sentido diverso; é “como se o precursor não houvesse ido longe o bastante”. (*Ibidem*, p. 64)

Bloom irá extrair de um texto de São Paulo que trata da humildade de Jesus e que servirá de exemplo da estrutura dialética presente na relação entre Deus e seu filho para referir-se ao terceiro movimento revisionário da literatura, *Kenosis* ou repetição e descontinuidade. Ao se apresentar como a forma de Deus no humano, Jesus irá esvaziar o divino, que adquirirá caráter humano e ao mesmo tempo esvaziará a si próprio ao apresentar-se com caráter divino. Para Bloom, a *Kenosis*, na literatura, é um ato revisionário em que ocorre um esvaziamento tanto do precursor quanto do poeta que dialoga com este, desaparecendo então a estrutura hierárquica.

É a *Kenosis* de Shelley em sua *Ode to the West Wind* [Ode ao vento oeste] uma anulação, um isolamento de Wordsworth ou de Shelley? Quem é mais temerosamente esvaziado em *As I Ebb'd with the Oceano of Life* [Quando eu reflúia com o oceano da vida], Emerson ou Whitman? Quando Stevens enfrenta as terríveis auroras, é o seu outono ou o de Keats que é esvaziado de seu consolo humanizante? (*Ibidem*, p.138)

Assim como Jesus assumiu a forma de Deus, mas não foi igual a ele, já que se esvaziou de todo o poder divino para se tornar semelhante aos homens, o poeta irá repetir o seu precursor de uma forma bem peculiar, não existindo no novo poema formado a submissão ao original. Tal repetição virá marcada pela descontinuidade e criatividade.

O quarto processo revisionário da literatura será nomeado como *Daemonização* ou Contra-sublime e se refere ao diálogo que os poetas fazem com seus antecessores num certo sentido: “Os poemas surgem não tanto em resposta a um tempo presente, como mesmo Rilke pensava, mas em resposta a outros poemas” (BLOOM, 2002, p. 147). Segundo Bloom, os antigos usavam o termo *daemons* para se referirem aos homens que se aproximavam de Deuses. O processo de *daemonização* é praticado por um poeta quando ele se volta para a poesia de seu antecessor:

Voltando-se contra o Sublime do precursor, o poeta de força recente passa por uma *daemonização*, um Contra-Sublime cuja função sugere *a relativa fraqueza do precursor*. Quando o efebo é *daemonizado*, seu precursor necessariamente se humaniza, e um novo Atlântico jorra do transformado ser do novo poeta. (*Ibidem*, p. 48)

Para o crítico, quando um poeta se volta à poesia de seu precursor, assimilando dela alguns traços, a poesia primeira perderá o seu estatuto de hierarquicamente superior. O processo de *daemonização* “torna o filho mais *daemon* e o precursor mais homem” (*Ibidem*, p.153). A constatação dessa “influência não submissa” será exemplificada pela experiência de Shelley, que afirmou:

[...] Um poeta é o produto combinado de forças internas que modificam a natureza e outros; e de influências externas que excitam e mantêm essas forças; ele não é umas ou outras, mas ambas. A mente de todo homem é, neste aspecto, modificada por todos os objetos da natureza e da arte; por toda palavra e sugestão que algum dia ele admitiu atuar sobre sua consciência; é o espelho em que se refletem todas as formas, e no qual elas compõem uma forma. Os poetas, não diversamente dos filósofos, pintores, escultores e músicos, são, em um sentido, os criadores, e, em outro, as criações de sua época. Dessa sujeição não escapam nem os mais grandiosos. (SHELLEY *apud* BLOOM, 2002, p. 151)

Para Bloom, a sujeição a que se refere Shelley, que tinha como “pai poético” Wordsworth, nesse trecho é a de seu precursor. Os versos “Oh, senhor, os bons morrem primeiro/ E aqueles que têm o coração secos como a poeira do verão/ Ardem até o bocal”⁵ foram utilizados como epígrafe do poema *Alastor*, de Shelley. Mas, ao contrário do que possa parecer, é nesse momento que Shelley tornar-se-á um “poeta forte”. “A *daemonização* de Shelley foi essa queda para cima, e mais que qualquer poeta (mesmo Rilke), ele nos obriga a vê-lo na companhia dos anjos, parceiros *daemônicos* de sua busca da totalidade.” (BLOOM, 2002, p. 152)

Bloom valer-se-á de um termo utilizado na prática dos xamãs pré-socráticos para nomear o quinto movimento revisionário da literatura. A *Askesis* é um movimento de autopurgação realizado pelo poeta com o objetivo de alcançar um estado de solidão. Iniciado pelo movimento de *daemonização*, a *Askesis* permitirá ao poeta um afastamento do precursor, possibilitando-lhe uma certa originalidade. Dir-nos-á o crítico: “A *askesis* em Wordsworth, Keats, Browning, Whitman, Yeats e Stevens, para examinar meia dúzia de figuras modernas

⁵ (WORDSWORTH *apud* BLOOM, 1995, p.238). Esses versos são extraídos do poema *The ruined cottage*, de Wordsworth. O poema narra a história de Margaret, uma mulher que vê seu marido ir para longe devido a uma guerra econômica. Mesmo diante dos trágicos acontecimentos, Margaret nutre uma eterna disposição de esperar pela volta do marido. Tal gesto acaba destruindo sua família.

representativas, é necessariamente uma relação revisionária que se conclui à beira do solipsismo.” (*Ibidem*, p. 171)

O sexto e último movimento revisionário será denominado como *Apophades* ou o Retorno dos Mortos. Extraída dos “tristes e infelizes tempos atenienses em que os mortos voltavam a habitar as casas onde haviam morado” (*Ibidem*, p. 65), a palavra *Apohades* vem aqui caracterizar a atitude do poeta de estar novamente aberto à obra do precursor. Para Bloom, um “efeito fantástico” será produzido nesse diálogo. A criação do novo poema não nos dá a sensação de que o precursor estaria ali escrevendo-o, mas, ao contrário, “é como se o próprio poeta posterior houvesse escrito a obra característica do precursor” (*Ibidem*, p. 65). Desta forma, ao se comparar dois poemas que mantêm um diálogo, é praticamente impossível identificar, por critérios intrínsecos ao texto, qual poema foi produzido primeiro.

Embora o estudo de Bloom fique circunscrito ao diálogo texto a texto dos poetas comparados, ele se torna interessante ao problematizar a noção que tradicionalmente se tem de influência. Geralmente tendemos a considerar o poema primeiro como superior ao segundo, ao que veio posteriormente e que faz um diálogo com o seu antecessor. Bloom nos mostra que algumas vezes a noção de hierarquia desaparece, sobretudo quando temos dúvidas em precisar qual poema veio primeiro. Também o fato de o poema segundo ter qualidade inferior à do primeiro é questionado, já que, como foi observado no movimento de *Tessera*, o poeta poderá ir além do caminho trilhado pelo seu predecessor. O estudo de Bloom coloca em evidência o caráter paradoxal de toda poética que se intitula moderna. Muitas vezes o que irá caracterizar o moderno será a convivência com o passado. Esse também é o pensamento de Paz, ao dizer que

Na arte e na literatura da época moderna há uma pertinaz corrente arcaizante, que vai da poesia popular germânica de Herder à poesia chinesa desenterrada por Pound, e do Oriente de Delacroix à arte da Oceania amada por Breton. Todos esses objetos, sejam pinturas e esculturas ou poemas, têm em comum o seguinte: qualquer que seja a civilização a que pertençam, sua aparição em nosso horizonte estético significou uma ruptura, uma mudança. (PAZ, 1984, p. 20)

Para Paz, a presença do passado na poesia moderna não ficará restrita aos diálogos que os poetas modernos farão com os seus predecessores. O crítico identificará nela o que ele denominou de “tradição de analogia”. Paz afirmará, como bem nos mostrou Silvano Santiago (1989), que o poeta moderno, em muitos casos, irá afastar-se do momento histórico em que está inserido para se inserir no século XVI, época em que a visão do universo era guiada pelo processo analógico. Nessa visão, cada coisa será vista como uma metáfora de outra. O mundo

será visto como um poema a ser decifrado; o poema será um duplo do universo: “Se o universo é um texto ou um tecido de signos, a rotação desses signos é regida pelo ritmo. O mundo é um poema; o poema, por sua vez, é um mundo de ritmos e símbolos.” (PAZ, 1984, p.89)

A poesia centrada no pensamento analógico será vista por Paz como a possibilidade de explicitação da pluralidade do mundo. A analogia é uma ciência das correspondências que sobrevive graças ao não apagamento das diferenças. Ao se fazer uma correspondência entre palavras e coisas, estamos fazendo uma reflexão sobre a diferença entre elas; estamos criando uma ponte entre elas sem suprimir a distância que as separa. Pode-se notar então que uma característica intrínseca ao pensamento analógico será a crítica. “A poética da analogia só podia nascer em uma sociedade fundamentada – e corroída – pela crítica.” (PAZ, 1984, p. 100)

Neste estudo que nos propomos a fazer – a comparação entre as poéticas de Manoel de Barros e João Cabral de Melo Neto –, tentaremos mostrar que as duas poéticas, apesar de se mostrarem inovadoras, se valem da tradição, incorporando em si referências de poetas, estéticas e pensamentos anteriores. Acreditamos que a teoria de Bloom sobre a influência e a de Paz sobre a analogia serão fundamentais nesse processo, já que podemos perceber, nas duas poéticas, um diálogo explícito com poetas e estéticas anteriores e a utilização do processo analógico.

Utilizaremos como método de análise a Literatura Comparada. O estudo comparado das obras literárias não é algo novo. Joseph Texte (*In*: COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 27) nos mostra que ele era familiar à crítica dos antigos. Comparou-se “Homero com Virgílio, Demóstenes com Cícero, Menandro com Terêncio”, investigou-se o que determinado autor latino incorporou de tal autor grego, perguntou-se em que fonte “Plauto buscou o tema de suas comédias, Horácio as regras de sua Arte Poética, Sêneca as intrigas de suas tragédias.”. (TEXTE *in* COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 27)

No entanto, o surgimento da Literatura Comparada como uma ciência é datado de 1828, com a publicação da obra **Tableau de La littérature au XVIIIe siècle**, de Villemain. Segundo Jeune (*In*: COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 223), “[...] é provavelmente Villemain quem deu à França o primeiro exemplo de um grande livro comparatista baseado num método rigoroso.”. A expressão, ao que parece, surgiu sob a influência das ciências biológicas. No início do século XIX, as ciências biológicas adotaram como método científico o comparativismo:

Cuvier em anatomia comparada (1800 – 1805), Blainville em fisiologia comparada (1833), Coste em embriogenia comparada (1837) todos eles tinham, com objetivos diversos, publicado seus trabalhos sob o prisma do estudo comparativo: não a simples preocupação – demasiado evidente para qualquer observador – de cotejar os objetos análogos *de um mesmo grupo* para fins de classificação, mas a comparação de fenômenos *destacados, sob certos aspectos, do grupo ao qual normalmente pertencem* e submetidos a uma confrontação que evidencia um caráter comum e, com isso, sugere uma *relação de parentesco e de desenvolvimento entre grupos tidos como estranhos* até então. (BALDENSPERGER in COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 73)

Ao ser transposto para a área da literatura, o comparativismo terá como objetivo a busca de laços de analogia, parentesco e influência da literatura sobre outros domínios de expressão ou sobre outros textos literários que pertençam a línguas ou culturas diferentes, próximos ou não no tempo ou no espaço.

A preocupação em se cotejar obras pertencentes a línguas ou culturas diferentes já não é mais uma exigência do método comparativo na literatura. Encontraremos hoje estudos comparativos sobre poéticas de autores de uma mesma nacionalidade, como é o caso do nosso.⁶ Mostraremos aqui como as poéticas de Manoel de Barros e João Cabral se aproximam nas seguintes vertentes: afastamento de uma poesia centrada na subjetividade, incorporação da crítica como elemento poético e diálogos com as vanguardas estéticas. E mais, tentaremos mostrar que estas três vertentes é que seriam responsáveis pelo caráter de invenção na obra destes poetas. Por ora falemos um pouco sobre cada uma das vertentes.

Influenciado pela arquitetura de Le Corbusier, para quem as casas deviam se guiar pela funcionalidade, Cabral levará para o poema as estruturas nítidas e precisas que foram tão admiradas pelo arquiteto: “Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência que teve Le Corbusier. Durante muitos anos, ele significou para mim lucidez, claridade, construtivismo. Em resumo: o predomínio da inteligência sobre o instinto.” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 133)

Lucidez, claridade e construção serão temas do poema “O Engenheiro”, inserido na obra de mesmo nome, publicada em 1945:

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

⁶ Embora o veio principal de nossa pesquisa seja o de comparar autores de uma mesma nacionalidade, em alguns momentos, estaremos também comparando a poética desses autores com outros domínios de expressão que pertencem a outras nacionalidades. É o que irá acontecer quando formos examinar o diálogo estabelecido por eles com as outras artes.

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. (MELO NETO, 1994, p.69)

Um primeiro aspecto que podemos ressaltar no poema é o cuidado que o poeta dispensou à sua forma. Ele é composto por quatro estrofes de quatro versos, sendo que no primeiro verso de três delas há a enumeração, em realce, de três substantivos concretos (“A luz, o sol, o ar”/ “O lápis, o esquadro, o papel”/ “A água, o vento, a claridade”). Podemos assim indicar o deslocamento do foco do sujeito para o objeto. Afastando-se de uma concepção lírica de poesia que nos apresenta questões existenciais de um sujeito, o poema em questão colocará em relevo o mundo dos objetos. O grande número de substantivos concretos presentes no poema é uma prova disso. A presença de um sujeito no poema – “o Engenheiro” – só se justifica pelo fato de ser ele aquele que estará a serviço dos objetos a serem utilizados em sua edificação.

Essa atitude de valorização dos objetos, verificada no poema acima, repetir-se-á em grande parte da poética de Cabral. Segundo Marta Peixoto, farão parte das palavras-tema do poeta “pedra, deserto, faca, sol” (PEIXOTO, 1983, p.10). A primeira pessoa quase não irá aparecer em seus textos. Quando isso acontece, tal sujeito não irá se referir a uma pessoa, será antes a personificação de um objeto. É o que acontece no poema “O Rio”:

Sempre pensara em ir
Caminho do mar.
Para os bichos e rios
Nascer já é caminhar.
Eu não sei o que os rios
Têm de homem do mar;
Sei que se sente o mesmo
E exigente chamar.
Eu já nasci descendo

A serra que se diz do Jacará,
Entre caraibeiras
De que só sei por ouvir contar
(pois, também como gente,
não consigo me lembrar
dessas primeiras léguas
de meu caminhar). (MELO NETO, 1999, p. 117)

Embora possamos perceber a presença da subjetividade no poema acima, constatada pela utilização do pronome pessoal de primeira pessoa, quem fala não é um indivíduo, por meio da voz poética, mas o próprio rio. Esse processo de personificação das coisas será largamente utilizado por João Cabral.

O percurso em direção a uma poesia dos objetos também é praticado por Manoel de Barros. Publicado no livro **Face Imóvel**, de 1945, o poema “O Muro” mostra-nos a direção desse olhar:

O Muro

Não possuía mais a pintura de outros tempos.
Era um muro ancião e tinha alma de gente.
Muito alto e firme, de uma mudez sombria.

Certas flores do chão subiam de suas bases
Procurando deitar raízes no corpo entregue ao
tempo.

Nunca pude saber o que se escondia por detrás dele.
Dos meus amigos de infância, um dizia ter violado tal
segredo,
E nos contava de um enorme pomar misterioso.

Mas eu, eu sempre acreditei que o terreno que ficava
Atrás do muro era um terreno abandonado! (BARROS, 1990, p.65)

O poema acima afastar-se-á das reflexões subjetivas de um adulto sobre sua infância, tão comum, por exemplo, na poesia romântica, para se fixar nas características físicas de um objeto daquele tempo. Aqui também encontramos a personificação de um objeto⁷: “Era um muro ancião de alma de gente”. Ao ser indagado sobre a ausência do mundo do *eu*, com suas questões pessoais, subjetivas e da valorização do mundo do *ele*, do objeto, Manoel de Barros irá responder:

⁷ É importante ressaltar que o processo de personificação adotado aqui por Barros irá diferir do de Cabral, citado anteriormente. Enquanto no poema “o rio”, o poeta dá voz ao objeto; no poema “o muro”, o poeta atribui características humanas ao objeto.

Poesia é um lugar aonde a gente ainda pode fazer que o absurdo seja uma sensatez. Sempre se falou da humanização das coisas, e da coisificação dos homens. Quando escrevo: *um muro ancião*, humanizei o muro. Aliás, quem humanizou o muro foi a palavra ancião. Esse objeto é o meu sujeito pois. Falo de dentro dele. Desloquei o foco. Desloquei o palanque... (BARROS *in* BARBOSA, 2003, p. 125)

Podemos afirmar que os poemas de Cabral e Barros, citados acima, exemplificam um distanciamento entre suas poéticas, no que se refere ao aspecto formal. Em Barros não existe a construção de uma poesia “geométrica”, como vemos em Cabral. O próprio poeta irá afirmar que “se alguma alteração tem sofrido a minha poesia, é a de tornar-se em cada livro, mais fragmentária” (BARROS, 1990, p. 309). No entanto, entre outros aspectos, suas poéticas irão se aproximar no que se refere à eleição do objeto como “matéria de poesia”. Assim como em Cabral, na obra de Barros algumas palavras-objeto irão figurar insistentemente: “a única palavra citadina legítima que consta de meus arquissemas é *parede*...As outras dez ou doze palavras que são meus arquissemas, vêm de minha infância. São elas árvores, sapo, lesma, antro, musgo, boca, rã, água, pedra, caracol...” (BARROS, 1990, p. 327)

A quase inexistência de uma poesia em primeira pessoa em Cabral e a personificação do objeto em Barros não caminhariam para uma mesma direção, a de uma poesia que rejeitaria expressões e sentimentos de um sujeito? Acreditamos que sim. Barros e Cabral irão se filiar a um tipo de poesia que tem como marca o olhar sobre o exterior⁸. Ao poeta interessa mais falar sobre os objetos com os quais o sujeito se relaciona do que sobre suas (do sujeito) reflexões existenciais. Assim, farão parte dos “arquissemas” dos dois poetas palavras “pouco poéticas”, como *faca, pedra, fezes, muro, lesmas, musgos*, etc. Os poetas irão estetizar objetos que tradicionalmente não são considerados como matéria poética. Tal tipo de poesia foi também largamente praticado nos albores da modernidade, como se vê em Baudelaire. Abandonando o idílio característico da poesia lírica tradicional, Baudelaire encontrará naquilo que é desprezado pela sociedade moderna o “seu assunto heróico” (BENJAMIN, 1989, p. 78). “Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é registrado por ele”. (BENJAMIN, 1989, p. 78)

Essa mudança em relação à lírica tradicional, percebida na poesia de Baudelaire, pode ser verificada nas poéticas de João Cabral e Manoel de Barros. Assim como Baudelaire, Barros e Cabral, muitas vezes, apresentarão elementos rejeitados como matéria poética pela

⁸ A respeito do caráter visual na poesia de Cabral, Ivan Junqueira irá dizer: “Toda a poesia de João Cabral (...) mergulha suas raízes na fanopéia, ou seja, na vertente que expressa uma realidade visual ou visualizável.” (JUNQUEIRA, 2005, p. 324) Acreditamos que essa afirmação sobre a poesia de Cabral pode ser perfeitamente aplicada também à poesia de Barros.

lírca tradicional, ao levarem para a poesia objetos considerados “pouco nobres” e nos colocar diante de um sujeito cindido, fragmentado, ou mesmo relegado à condição de objeto. Quando perguntado sobre o tema de sua poesia, Barros irá responder:

Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar de morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm por dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém a nós, a nós, sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo as crenças, perdeu sua unidade interior. (BARROS, 1990, p. 309)

Se a valorização do objeto - praticada pelas poéticas de Barros e Cabral - pode ser considerada como um primeiro movimento em direção a uma poesia que vê o sujeito destituído de unidade, um segundo movimento é a metalinguagem. Maria Ester Maciel (1994) fala-nos que a metalinguagem pode ser considerada como uma “primeira tentativa de se evidenciar teoricamente o descentramento do ‘eu’ poético e a crise da idéia de literatura como representação”. (MACIEL, 1994, p.77) O poeta moderno deixará de pensar literatura como representação mimética, o que o fará não mais falar de suas angústias, dores e sentimentos, mas da crise da representação sígnica. O poeta tem a consciência do distanciamento entre a palavra e o seu referente e fará questão de desmistificar “a idéia de literatura como mímese da realidade”. (*Ibidem*, p. 78) É o que veremos no poema de Barros “Passeio nº 3”:

Raízes de sabiá e musgo
Subindo pelas paredes
Não era normal
O que tinha de lagartixa na palavra paredes (BARROS, 1990, p.191)

Nesse poema, Barros mostra-nos claramente – por meio da explicitação da analogia – que existe uma grande distância entre as palavras e as coisas e que o desejo do poeta é diminuir tal distância. Para encurtá-la, então, Barros irá atribuir ao significante características “coisais”. Assim, a palavra *paredes* deixa de ser um significante e se torna a própria coisa que ela nomeia. Ao dizer que havia lagartixa na palavra *paredes*, o poeta “finge” transformar o significante na “coisa em si”. Ao fazer isso, Barros nos abre os olhos para a impossibilidade da literatura de reproduzir a realidade. Todo recorte do mundo será nada mais que linguagem, representação.

O poema de Cabral “Catecismo de Berceu” fará uma discussão semelhante ao nos dizer:

Fazer com que a palavra leve
pese como a coisa que o diga,
para o que isolá-la de entre
o folhudo em que se perdia.

Fazer com que a palavra frouxa
ao corpo de sua coisa adira:
fundi-la em coisa, espessa, sólida,
capaz de chocar com a contígua. (MELO NETO, 1994, p. 385)

Ao se valerem da metalinguagem, os poemas de Cabral irão nos passar uma lição sobre a sua poética. João Alexandre Barbosa fala-nos sobre a importância que a aprendizagem desempenha na obra de João Cabral e dá como exemplos o livro **A escola das facas** e **Uma faca só lâmina**: “Os 44 poemas do livro desenham um arco tenso entre educação e instrumento: a escola é de facas porque ali se aprende a eliminação de tudo o que é excesso, como já se afirmara em *Uma faca só lâmina*”. (BARBOSA, 1998, p.91) Vejamos o poema que dá título ao primeiro livro mencionado por João Alexandre:

A ESCOLA DAS FACAS

O alísio ao chegar ao Nordeste
Baixa em coqueirais, canaviais;
Cursando as folhas laminadas,
Se afia em peixeiras, punhais.

Por isso, sobrevoada a Mata,
Suas mãos, antes fêmeas, redondas,
Ganham a fome e o dente da faca
Com que sobrevoa outras zonas.

O coqueiro e a cana lhe ensinam,
Sem pedra mó, mas faca a faca,
Como voar o Agreste e o Sertão:
Mão cortante e desembainhada. (MELO NETO, 1999, p. 429)

Ao tematizar ventos que cortam plantações de cocos e canas, desbastando o excesso de folhas, o poeta está também nos apresentando a concepção de poesia defendida por ele: uma poesia sintética, livre de floreios e excessos sentimentais, que são características de uma poesia centrada no eu, como é o caso da poesia romântica.

O próprio João Cabral já admitiu essa aproximação entre poesia e crítica em entrevista: “Eu queria saber se era possível fazer uma poesia crítica, pois eu sou um antilríco,

e me considero mais crítico do que poeta. Então eu fiz uma quantidade muito grande de poemas sobre pintores e escritores”. (MELO NETO *apud* PEIXOTO, 1983, p. 203)

Também em Manoel de Barros a aprendizagem irá adquirir grande importância. Seus textos irão nos mostrar sua concepção de poesia. Vejamos um poema em que isso acontece:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa
era a imagem de um vidro mole que fazia uma
volta atrás de casa
Passou um homem depois e disse: essa volta
que o rio faz por trás de sua casa se chama
enseada.
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás da casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem (BARROS,1993, p. 27)

O poema acima, além de apresentar-nos uma imagem poética para um referente, a enseada, irá apresentar-nos o projeto poético de Barros: a “desnomeação” das palavras. O poeta deseja abolir de seu vocabulário as palavras que já foram desgastadas pelo seu uso frequente.

Os diálogos das poéticas de Barros e Cabral com as vanguardas estéticas dar-se-ão a partir do estabelecimento de correspondência entre elas e a poesia. Os autores irão se valer de algumas técnicas utilizadas por elas. É o que podemos constatar no seguinte poema de Barros:

Colear
sofre de borboleta
e prospera
para árvore
Colear
prospera
para o homem
o homem se arrasta
de árvore
escorre de caracol
nos vergéis
do poema (BARROS, 1990, p. 167)

Valendo-se do princípio surrealista de união de realidades distantes, Barros irá fazer um rearranjo na gramática da língua. Assim, verbos transformar-se-ão em substantivos e novas regências serão criadas. A sensação experimentada pelo leitor após a leitura desse poema provavelmente será a de um grande estranhamento.

Um processo similar será adotado no poema “A André Masson”, de Cabral:

Com peixes e cavalos sonâmbulos
pintas a obscura metafísica
do limbo.

Cavalos e peixes guerreiros
fauna dentro da terra a nossos pés
crianças mortas que nos seguem
dos sonhos.

Formas primitivas fecham os olhos
escafandros ocultam luzes frias;
invisíveis na superfície pálpebras
não batem.

Friorentos corremos ao sol gelado
de teu país de mina onde guardas
o alimento a química o enxofre
da noite. (MELO NETO, 1999, p. 54)

No poema de Cabral, o cenário onírico, que é uma das características da pintura surrealista, é associado a uma profusão de imagens que se sucedem. Principalmente a segunda e a terceira estrofe adquirem um formato de colagem, não existindo uma ligação sintática entre uma sentença e outra.

Vistas essas possibilidades de abordagem das poéticas de João Cabral e de Manoel de Barros, decidimos privilegiar, dentre os muitos livros dos dois poetas, as seguintes obras: de Manoel de Barros, **Gramática Expositiva do Chão** (1966), **O Livro das Ignorâncias** (1993), **Ensaio Fotográficos** (2000), **Memórias inventadas: a infância** (2003); de João Cabral, **Pedra do Sono** (1941), **O Engenheiro** (1945), **Psicologia da Composição** (1947), **A Educação pela Pedra** (1965). A seleção de tais obras se deveu ao fato de nelas podermos encontrar um maior número de poemas que ilustram a nossa investigação, ou seja, poemas que irão apresentar o sujeito cindido, a valorização dos objetos e da metalinguagem

Nosso estudo será dividido em três capítulos. No primeiro, faremos uma discussão sobre a peculiar não incidência do sujeito em Cabral e Barros. Mostraremos que seus textos afastar-se-ão de uma poesia confessional, que apresenta sujeito centralizado no seu existir, para nos apresentar um sujeito descentrado, que ocupa diversos lugares, inclusive o de objeto.

No segundo capítulo, discutiremos o apagamento dos limites entre crítica e poesia na obra dos autores. Mostraremos a importância da metalinguagem nas duas poéticas a partir da constatação do grande número de poemas metalingüísticos que serão comparados e analisados.

No terceiro capítulo, mostraremos que os poetas apoiar-se-ão no pensamento analógico ao levarem para sua obra técnicas e métodos adotados por estéticas de algumas vanguardas artísticas, tomadas aqui como “precursoras” de certo fazer poético.

2 O SUJEITO E SUA INCIDÊNCIA NO TEXTO LITERÁRIO

*“Bom era
ser como junco
no chão: seco e oco.
Cheio de areia, de formiga e sono.
Ser como pedra na sombra (almoço de musgos)
Ser como fruta na terra, entregue
aos objetos...”*

Manoel de Barros

*“As coisas, por detrás de nós,
exigem: falemos com elas,
mesmo quando nosso discurso
não consiga ser falar delas.
Dizem: falar sem coisas é
comprar o que seja sem moeda:
É sem fundos, falar com cheques,
em líquida, informe diarréia.”*

João Cabral de Melo Neto

Para examinar o espaço concedido ao sujeito nas poéticas de Cabral e de Barros é oportuno que apresentemos antes as diversas concepções de sujeito presentes em períodos distintos de nossa história. Krysinski (2007), ao discutir sobre o sujeito e sua incidência no texto literário, mostra-nos que, embora etimologicamente o termo *sujeito* seja filiado a uma significação de subordinação e submissão, essa não será a única a ser-lhe atribuída:

Etimologicamente, o sujeito remete ao termo *subjectus*, participio passado do verbo *subjicere*, cujos diferentes sentidos convergem para a idéia de submissão, de subordinação e de sujeição. Assim, o sujeito é determinado por uma ação que lhe é exterior e à qual ele deve se submeter. [...] Para que o *subjectus* de submissão e sujeição se torne uma categoria antropomorfa por completo, categoria filosófica, jurídica, sociológica etc., foi preciso fazê-lo sofrer certas operações discursivas e ideológicas que, do papel de paciente, elevaram-no ao papel de agente. (KRISINSKI, 2007, p. 51)

As concepções distintas adquiridas pelo sujeito serão explicitadas na obra de Hall (2005). Preocupado em traçar o perfil do sujeito na pós-modernidade, o sociólogo irá identificar outras duas concepções do sujeito: o sujeito do Iluminismo e o sujeito sociológico. A concepção do sujeito do Iluminismo era baseada na centralização do indivíduo, que tinha plena capacidade de ação, razão e consciência. Há neste momento uma autonomia do sujeito em relação ao mundo em que está inserido.

A concepção de sujeito sociológico surge a partir das mudanças ocorridas no mundo moderno. Tem-se a consciência da não autonomia do sujeito, de um sujeito que será dependente de outras pessoas. Tais pessoas são responsáveis pela mediação – para este sujeito – da cultura do mundo que ele habita. Segundo Hall, embora ainda exista nessa concepção de sujeito um eu que possui uma “essência interior”, este eu “é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem”. (HALL, 2005, p. 11)

Para Hall, a concepção de sujeito pós-moderno estaria associada à percepção da fragmentação de identidades. O sujeito, que antes se percebia como uma “identidade unificada e estável”, vê-se agora composto de várias identidades. Muitas delas são contraditórias, o que impossibilita sua convergência. É até possível que nos sintamos como possuidores de uma identidade unificada e estável. Mas, se isso acontece, é porque nós a inventamos. “Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é, pois, uma fantasia. (HALL, 2005, p. 13)

Hall mostrar-nos-á que essas distintas concepções de sujeito estão diretamente ligadas a movimentos importantes que ocorreram no pensamento e na cultura ocidentais. Contribuíram para a formação de um sujeito centrado a Reforma e o Protestantismo, o Humanismo Renascentista, as revoluções científicas e o Iluminismo. Todos esses movimentos tiraram o homem de uma posição passiva e colocaram-no em destaque, como um ser dotado de razão, capaz de questionar e de decidir sobre os rumos que deveria tomar.

Segundo Hall, para o “descentramento” do sujeito, ocorrida na pós-modernidade, contribuíram cinco movimentos: a) a reinterpretação do pensamento de Marx; b) a descoberta do inconsciente por Freud; c) as afirmações de Saussure sobre o funcionamento da língua; d) as constatações feitas por Foucault sobre um novo tipo de poder surgido nas instituições do século XIX; e) o impacto do feminismo sobre a sociedade. Falemos um pouco sobre cada um deles.

Embora os estudos de Marx tenham sido produzidos no século XIX, uma importante releitura de seu pensamento foi feita no século XX. A afirmação de Marx de que “os homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas” (*apud* HALL, 2005, p. 34) será vista pelos novos intérpretes de seu pensamento como a incapacidade de os indivíduos serem os autores da História, uma vez que eles poderiam agir apenas utilizando recursos materiais e culturais criados por outros. Marx opera então a descentralização do sujeito ao colocar as relações sociais e não a noção de homem como centro de seu sistema teórico.

Em sua teoria do inconsciente, Freud irá mostrar que o desejo humano será guiado por processos simbólicos do inconsciente que escapam à lógica operada pelo sujeito racional. Como observou Lacan na leitura que fez do pensamento freudiano, por traz da criação imaginária que o sujeito faz de si mesmo – o *ego* – “existe um para além do *ego*, um inconsciente, um sujeito que fala, desconhecido pelo sujeito”. (LACAN, 1988, p. 217) Uma consequência dessa divisão entre sujeito do consciente e do inconsciente é a constatação das múltiplas identidades do indivíduo – muitas vezes em oposição – que permanece com ele durante toda sua vida.

A contribuição de Saussure para a concepção do sujeito descentrado será a sua constatação de não sermos “em nenhum sentido, os ‘autores’ das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua”. (*Apud* HALL, 2005, p. 40) Para Saussure, embora a língua sirva para expressarmos os nossos pensamentos individuais, há algo nela, característico de sua estrutura, que nos impede de alcançar essa autonomia individual. A língua é um sistema social que possui regras próprias que devem ser aceitas por aquele que

fala e escreve. Assim sendo, todo discurso deve ser guiado pelas regras da língua; regras essas que não foram estabelecidas individualmente pelos falantes.

O quarto descentramento do sujeito para Hall ocorrerá em uma série de estudos feito por Foucault. Ao discutir o sujeito moderno, Foucault irá identificar um novo poder, o poder disciplinar. Presente nas instituições que se desenvolveram ao longo do século XIX – quartéis, escolas, prisões, clínicas e hospitais –, o poder disciplinar teria como objetivo manter a

saúde física e moral [do indivíduo], suas práticas sexuais e sua vida familiar, sob estrito controle e disciplina, com base no poder dos regimes administrativos, do conhecimento especializado dos profissionais e no conhecimento fornecido pelas “disciplinas” das Ciências Sociais. (HALL, 2005, p. 42)

Produto das instituições coletivas, o poder disciplinar interferirá na individualidade de cada sujeito, que será construída a partir das regulações estabelecidas por tais instituições.

O quinto e último descentramento do sujeito será desencadeado pela atuação do movimento feminista. Surgido juntamente com uma série de movimentos libertários da década de 1960 – os movimentos estudantis, os movimentos da contracultura, os movimentos revolucionários do Terceiro Mundo, etc. –, o movimento feminista questionará “a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a ‘Humanidade’, substituindo-a pela *questão da diferença sexual*”. (*Ibidem*, p. 46) O movimento feminista que, em um primeiro momento, quis contestar a posição social das mulheres frente aos homens, acaba por contribuir para o nascimento do que veio a se chamar de a *política da identidade*. Assim como homens e mulheres deveriam ser encarados a partir de sua diferença, cada movimento social possuiria uma identidade própria. Estamos nesse momento, mais uma vez, diante da fragmentação do sujeito ao lhe atribuirmos identidades múltiplas.

Podemos afirmar que a representação do sujeito nos textos poéticos será guiada pelas diferentes concepções de sujeito apresentadas por Kryszynski e Hall. Em alguns deles, encontraremos um sujeito central que acredita na poesia como expressão pessoal do poeta. Estamos aqui diante do sujeito do Iluminismo, guiado pela visão universalista do *logos*. O poeta crê ser capaz de apresentar um retrato fiel do que pensa, do que sente, do que vive. Nesse tipo de poesia, haveria então uma projeção das vivências do poeta no *eu* que se encena no texto. Teríamos assim um tipo de texto baseado no vivido, que daria à poesia um caráter confessional. Um exemplo clássico deste tipo de texto é o poema “Meus oito anos”, do poeta romântico Casimiro de Abreu, que reproduzimos abaixo:

Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

Como são belos os dias
Do despontar da existência!
□ Respira a alma inocência
Como perfumes a flor;
O mar é – lago sereno,
O céu – um manto azulado,
O mundo – um sonho dourado,
A vida – um hino de amor!

Que auroras, que sol, que vida,
Que noites de melodia
Naquela doce alegria,
Naquele ingênuo folgar!
O céu bordado d'estrelas,
A terra de aromas cheia,
As ondas beijando a areia
E a lua beijando o mar!

Oh! dias da minha infância!
Oh! meu céu de primavera!
Que doce a vida não era
Nessa risonha manhã!
Em vez das mágoas de agora,
Eu tinha nessas delícias
De minha mãe as carícias
E beijos de minha irmã!

Livre filho das montanhas,
Eu ia bem satisfeito,
Da camisa aberto o peito,
□ Pés descalços, braços nus □
Correndo pelas campinas,
Atrás das asas ligeiras
Das borboletas azuis!

Naqueles tempos ditosos
Ia colher as pitangas,
Trepava a tirar as mangas,
Brincava à beira do mar;
Rezava às ave-marias,
Achava o céu sempre lindo,
Adormecia sorrindo
E despertava a cantar! (ABREU, 2000, p. 34)

Sobre Casimiro de Abreu, Antonio Candido afirmou: “nele, o lirismo é pura expressão da sensibilidade”. (CANDIDO *in* ABREU, 2000) É o registro do sensível que parece perseguir também o poema acima. Elegendo temas caros ao Romantismo – a saudade da infância e o amor pela natureza –, Casimiro faz da linguagem um espelho de suas emoções. O

poeta acredita ser possível transpor para os signos tanto a emoção vivida pela criança no auge dos seus oito anos quanto a do adulto que lembra com nostalgia aquele passado feliz.

É por acreditar que a linguagem pode reproduzir toda a emoção do vivido, que o poeta imprimirá nela as marcas desta emoção. E como fazer isso? Carregando as descrições de adjetivos e expressões exclamativas. Sabemos que a adjetivação do texto será um dos elementos mais utilizados pelos escritores românticos. Isso porque a utilização dos adjetivos não irá apenas constatar a qualidade de um objeto que se encontra no campo visual de um sujeito, mas dirá também do estado interior deste sujeito. Expliquemos melhor tomando como exemplo o poema de Casimiro. Percebemos que grande parte da rememoração do eu-lírico será constituída pela descrição que ele faz da natureza que o envolve. E como é descrita esta natureza? A partir de adjetivos que a conotarão como bela, radiante. Fazem parte dela “tardes fagueiras”, “céu bordado de estrelas”, e “terra de aromas cheia”.

Mais importante que constatar que o poeta dá à natureza um espaço relevante é apontar como ele a utilizará para descrever o estado de alma do eu-lírico. Sabemos que uma das principais características da poesia romântica é a correspondência entre os elementos da natureza e as sensações interiores do sujeito. No caso do poema de Casimiro, há uma relação direta entre natureza e infância. O caráter radiante e belo da natureza corresponderá a uma infância feliz. Para o eu-lírico, os primeiros anos da infância serão associados à aurora do dia; neles a criança respira inocência, assim como a flor respira perfumes. Podemos concluir, portanto, que a natureza se encontra, no poema, em segundo plano; o foco principal é o sujeito. A natureza só está ali como uma metáfora da experiência do sujeito.

A crença na possibilidade de a linguagem expressar, e não apenas representar, as emoções do sujeito irá fazer com que o poeta apresente uma linguagem carregada de sentimento. A adjetivação excessiva seria então uma forma de mostrar o encantamento daquela criança que vivia em uma situação de completa felicidade, em plena harmonia com a natureza. Outro recurso é a utilização de marcas lingüísticas que nos apresentarão quão intensa é a emoção do sujeito que rememora os tempos de infância. É dessa forma que podemos explicar o uso das interjeições no texto. Um texto bem diferente do que este que nos apresenta Casimiro de Abreu poderia ser produzido por um autor que tivesse consciência da impossibilidade de a palavra ser o registro fiel das emoções vividas por um sujeito. Nesse caso, devido à consciência da impossibilidade de a palavra apresentar o vivido, poder-se-ia produzir um texto que falasse de momentos de forte emoção vivida por um sujeito que não se deixasse contaminar por tal emoção.

Muitos acreditam ser a poesia que se apresenta como o registro fiel da experiência do sujeito a única presente na lírica. No entanto, como nos mostra Friedrich (1978), apesar de esse tipo de poesia ter sido muito comum na lírica, ele é apenas uma de suas vertentes.

[...] desde os trovadores até a época anterior ao Romantismo, só em alguns casos [a lírica] recorre a vivências, só rara vezes é comunicação, em forma de diário, de sentimentos pessoais; o equívoco de alguns historiadores da literatura, contagiados pelo Romantismo, fez com que se considerasse a lírica, em seu conjunto, desse modo. (FRIEDRICH, 1978, p. 110)

A lírica moderna perceberá a impossibilidade de o *eu* que se encena no poema ser o depósito de toda a vivência do poeta. Terá consciência de que o poema é produto de linguagem, é representação, dando-nos apenas uma visão parcial do que ele é. Diante de tal constatação, o *eu* percebido no poema é visto não mais como um sujeito empírico, a experiência do poeta, mas uma máscara, uma ficção. A transformação do eu empírico para o *eu* ficcional na lírica moderna será denominada de “despersonalização” por Friedrich . Segundo o crítico, ela é iniciada por Baudelaire e seguida, dentre outros ⁹, por Rimbaud e Mallarmé.

Friedrich afirma que, apesar de existir em **Les Fleurs du Mal** as angústias de um homem solitário e doente, não há nenhuma poesia cuja temática possa ser explicada pelos dados biográficos do poeta. Diferentemente de Victor Hugo, Baudelaire não datou nenhuma de suas poesias. O freqüente uso da primeira pessoa nos textos de Baudelaire não seria suficiente então para caracterizar sua poesia como confessional. Em uma carta sua encontramos a constatação da “intencionada impessoalidade de sua poesia”. (BAUDELAIRE *apud* FRIEDRICH, 1978, p. 37) As poesias de Baudelaire não são compostas a partir do seu eu empírico. Ele fala em seus versos de um *eu* vítima da modernidade, de uma experiência que é coletiva. Uma característica de tal poesia seria a ausência de “sentimentalismo pessoal” em favor de uma “fantasia clarividente”, que cumpriria de forma mais adequada a abordagem de temas difíceis. (FRIEDRICH, 1978, p. 37)

Assim como em **Les Fleurs du Mal**, o *eu* que se encena nas poesias de Rimbaud não pode ser analisado como a pessoa do autor. Friedrich nos mostra que as experiências do menino e do jovem Rimbaud podem contribuir para uma abordagem psicológica de seus textos, mas pouco contribuem para o conhecimento dele. O *eu* e os conteúdos que figuram nos textos de Rimbaud são produtos da imaginação. “Este eu pode vestir todas as máscaras,

⁹ O poeta que separou de modo mais determinado a poesia da expressão pessoal fora da França foi, para Friedrich, Edgar Allan Poe.

estender-se a todas as formas de existência, a todos os tempos e povos.” (FRIEDRICH, 1978, p.69) Para comprovar o uso das máscaras por Rimbaud, Friedrich cita uma passagem de **Une Saison en Enfer**. Segundo o crítico, quando Rimbaud, no início de **Une Saison**, faz referência a seu antepassado gálico, parece ir em direção a uma autobiografia, mas logo em seguida lemos: “Vivi por toda a parte, não existe uma família que não conheça. Há em minha cabeça, caminhos de planície da Suábia, vistas de Bizâncio, circunvalações de Jerusalém”. (RIMBAUD *apud* FRIEDRICH, 1978, p. 69) A visão do texto como autobiográfico não se sustenta, ele é “fantasia motriz e não autobiografia”. (FRIEDRICH, 1978, p.69)

A ausência de sentimentalismo – advinda do “eu artificial” e da “desumanização” – na poesia de Rimbaud é comprovada, por Friedrich, pelo poema “Le dormeur du val”. O poema apresenta-nos um soldado que dorme no vale. Rimbaud adota uma linguagem suave no início e sóbria no final, quando é revelado que o moço adormecido é um soldado morto. Apesar de retratar um tema que provoca emoção, o poeta não se envolve:

A descida à morte sucede muito devagar. Rimbaud a retarda e a deixa surgir só bem no final, rápida e inesperadamente. O conteúdo artístico da poesia é o desenrolar de sua ação da claridade à obscuridade. Todavia é um desenrolar que se realiza sem a participação do poeta, em placidez fria, que tampouco profere o nome da morte, mas emprega, para indicá-la, a mesma palavra que antes designara o prado do vale [...]
(FRIEDRICH, 1978, p. 70-71)

A presença da morte não é capaz de provocar o sobressalto do coração do poeta. Aqui, como em Baudelaire, a máscara do poeta frio e plácido para retratar os temas difíceis é colocada em ação.

Para Friedrich, Mallarmé irá seguir o caminho proposto por Novalis e Poe, o que conduz “o sujeito poético a uma neutralidade suprapessoal” (*Ibidem*, p.110). Segundo o crítico, já nos primeiros textos de Mallarmé pode ser identificada a desumanização. Cita como exemplos passagens do conto “Igitur” e do poema dramático “Hérodiade”. O título “Igitur” refere-se a um fantasma artificial que se parece com um homem e que pratica um ato espiritual ao anular-se no absoluto do Nada. No poema dramático “Hérodiade”, Mallarmé incorpora características espirituais à Salomé bíblica. “A jovem, assustando-se com seu corpo, seus instintos, os aromas e as estrelas, descobre seu destino, o de ser um ente da idealidade pura”. (*Ibidem*, p. 111) Salomé entregará sua vida à noite branca de gelo não sem antes afirmar: “De resto, nada quero de humano”. (MALLARMÉ *apud* FRIEDRICH, 1978, p. 111). Para Friedrich, esse verso poderia sintetizar toda a poesia de Mallarmé.

As variações de sentido atribuídas ao sujeito no texto literário nos fazem refletir sobre a natureza do pronome pessoal “eu”. Como um mesmo significante pode apresentar sentidos tão diversos? Como um mesmo pronome pode, em alguns momentos, ser apresentado como o depósito da experiência de vida de um sujeito e, em outros, como uma máscara, uma construção? Benveniste, por meio do estudo que fez sobre a natureza dos pronomes, nos ajuda a responder tais questões. Para o lingüista francês, os pronomes pessoais “eu” e “tu” diferem das demais designações da *língua* por não se remeterem “nem a um conceito nem a um indivíduo”:

Não há conceito “eu” englobando todos os *eu* que se enunciam todo instante na boca de todos os locutores, no sentido em que há um conceito “árvore” ao qual se reduzem todos os empregos individuais de *árvore*. O “eu” não denomina pois nenhuma entidade lexical. Poder-se-á dizer, então que *eu* se refere a um indivíduo particular? Se assim fosse, haveria uma contradição permanente admitida pela linguagem, e anarquia na prática: como é que o mesmo termo poderia referir-se indiferentemente a qualquer indivíduo e ao mesmo tempo identificá-lo na sua particularidade? Estamos na presença de uma classe de palavras, os “pronomes pessoais”, que escapam ao *status* de todos os outros signos da linguagem. A que, então, se refere o *eu*? A algo de muito singular, que é exclusivamente lingüístico: *eu* se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. (BENVENISTE, 1991, p. 288)

Para Benveniste, o *eu* funcionará como um *shifter*¹⁰, um significante vazio que será preenchido na instância discursiva. Uma das especificidades do eu será a pluralidade. O *eu* que é apresentado no poema remeter-nos-á a dois sujeitos: o do enunciado e o da enunciação.

O sujeito da enunciação é o sujeito que não é significado ou expressado no enunciado, mas apenas simbolizado através de um embreador. O sujeito do enunciado é o que atualmente faz uso da instância do discurso e, por conseguinte, está numa relação de exterioridade com respeito ao sujeito da enunciação. (VALLEJO; MAGALHÃES, 1979, p.41)

Teremos consciência sobre o sujeito do enunciado a partir das afirmações que ele nos apresenta dentro do meio que o faz existir: o próprio poema. No caso dos tradicionais poemas líricos que o colocam como centro, tais afirmações geralmente se referem aos estados emocionais deste sujeito. Entretanto, não se pode afirmar que existe uma completa correspondência entre o sujeito que enuncia tais estados e o que se apresenta no texto. Há sempre um fosso entre aquilo que representa o enunciante e aquilo que ele é:

¹⁰ Para a Línguística, um *shifter* é uma expressão que tem seu referente determinado pelos interlocutores. O pronome “eu” designa aquele que fala e o pronome “tu” aquele para quem se fala.

[...] no momento em que afirmo “eu digo que sou temperamental”, estou comunicando algo com respeito àquele que é o atual enunciante, mas nunca o que eu digo recobra a totalidade do que enuncia porque, sempre, aquele que enuncia fica como em um abismo com relação ao enunciado sobre ele;[...] (VALLEJO; MAGALHÃES, 1979, p. 156)

Conforme nos mostra Sedlmayer (1997), apesar de o sujeito da enunciação não vir explicitamente expresso no enunciado, podemos saber algo dele por meio do significante. A constatação da Psicanálise de que o inconsciente é estruturado como linguagem permitir-nos-á identificar traços do sujeito do inconsciente em processos lingüísticos como metáfora e metonímia. Um questionamento que se pode fazer é sobre as especificidades da Literatura e da Psicanálise. Poderíamos levar as constatações a respeito do sujeito do inconsciente feitas pela Psicanálise que trabalha essencialmente com o texto oral para a Literatura que tem como foco o texto escrito?

Embora a constatação de Lacan sobre a dependência do sujeito em relação à linguagem e a possibilidade de extrairmos do discurso elementos do inconsciente se dê a partir do texto oral, da prática discursiva do analisando em um consultório, posteriormente ele apresentar-nos-á uma evolução em seu pensamento. Em “Lituraterra”, Lacan “proporá a existência de um saber no Real que não seria da ordem do significante, e sim da letra.” (SEDLMAYER, 1997, p. 64) Com essa nova concepção, Lacan chama-nos à atenção sobre a necessidade de um suporte material para o significante e isso nos permite afirmar que podemos presenciar no texto poético, que tem como essência a letra, traços do sujeito do inconsciente.

As reflexões da Psicanálise sobre o sujeito, a constatação de sua dependência à linguagem, mostra-nos o seu caráter fictício.

O Eu, para Freud, não tem pois uma existência autônoma; é apenas o resultado de uma operação de “projeção” do organismo da psique. A partir de Freud, a psicanálise considera o sujeito individual ou Eu como uma construção imaginária reunindo as diferentes instâncias dessa projeção. (PERRONE-MOISÉS, 1982, p.79)

É aceitando essas constatações sobre a ficcionalidade do sujeito que conseguimos entender as suas diferentes representações no texto literário. Tomemos as duas representações anteriormente citadas: a de um *eu* substancial - receptáculo das experiências vividas pelo poeta -, presente na lírica tradicional e a de um *eu* que se apresenta como máscara, como artefato de linguagem, como é o caso daquele que se engendrou na lírica moderna. Na verdade, ambas as representações se dão a partir de uma construção imaginária do *eu*. A

diferença é que no primeiro caso há uma ocultação do sujeito como artefato de linguagem e uma conseqüente “pessoalização do poético”. (CARA, 1989, p. 31) Esse tipo de texto irá permitir a percepção do poema como confessional, como a experiência das emoções e sentimentos vivida pelo poeta. Haveria então uma correspondência especular entre vida e obra do autor. É devido a essa correspondência que encontraremos, em determinado momento da história literária, um interesse pela biografia do autor. Os dados biográficos do autor se constituiriam como um importante elemento para se entender o poema.

Já no segundo caso, há uma explicitação do sujeito como máscara, como ficção, como artefato de linguagem. Ao perceber a impossibilidade de haver uma especular correspondência entre suas experiências e o produto da linguagem – o poema –, o poeta dará outras características ao *eu*, diferentes daquelas centradas na experiência pessoal. Perrone-Moisés (1982) nos dirá que o que caracteriza o poeta moderno é a consciência da perda do eu dentro da linguagem. “A linguagem foi deixando de ser experimentada como instrumento, mediação, representação da presença, para ser encarada como falta-de-ser.” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 93)

Ao se debruçar sobre a obra de Fernando Pessoa, Perrone-Moisés verá nela a tentativa de o poeta “suprir a vacuidade do sujeito” (*Ibidem*, p. 87) por meio da ficcionalização. Mas, ao contrário da ficcionalização de um sujeito que se vale da ilusão de ser uno, o que se tem em Pessoa é a consciência do *eu* como falta que se tenta preencher por meio da linguagem. A ilusão do *eu* como unidade é então desfeita para dar lugar à multiplicidade do mesmo. A autora vale-se do pensamento de Barthes, que afirma:

Um certo prazer é tirado de um modo de se imaginar como *indivíduo*, de inventar uma última ficção das mais raras: o fictício de identidade. Essa ficção não é mais a ilusão de uma identidade: ela é, pelo contrário, o teatro de sociedade onde fazemos comparecer o plural. (BARTHES *apud* PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 88)

A presença ilusória de um ego unificador dará lugar à pluralidade subjetiva em Pessoa. À primeira vista poderíamos pensar que essa pluralidade estaria restrita à ficção heteronímica. O escritor português criará vários poetas, com biografias e características distintas. No entanto, como nos mostra Perrone-Moisés, a pluralidade subjetiva pode estar presente dentro de um único heterônimo:

Em Fernando Pessoa “ele mesmo”, o sujeito oferece três “soluções”, que não se encaminham para *uma* solução, mas vão e vêm, recorrentes: 1) solução religiosa: sou o sonho de um Outro (Deus), para cujo olhar existo; 2) solução por desistência: prefiro não ser de todo, para nada sentir (quero o sono, o esquecimento, o sossego, a morte, a posição exata da múmia; quero ser levado pelas ondas, pela noite, pela

música, etc.); 3) solução por troca: fui trocado por outro mais verdadeiro; ou então: quero ser outro (a ceifeira, o vizinho, o gato que brinca na rua, as árvores que refletem a luz, etc.). (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 90)

Perceberemos a solução religiosa em Fernando Pessoa “ele mesmo” principalmente nos poemas de **Mensagem** que se dedicam ao mito português do sebastianismo¹¹. Em “o encoberto”, terceira parte do livro, Pessoa mostrar-nos-á um D. Sebastião totalmente subserviente a Deus. Não lhe importa a hora adversa, a sua queda no areal, ou a própria morte, já que, pelas mãos de Deus, ele poderá retornar:

Sperae! Cahi no areal e na hora adversa
Que Deus concede aos seus
Para o intervalo em que esteja a alma immersa
Em sonhos que são Deus.

Que importa o areal e a morte e a desventura
Se com Deus me guardei?
É O que eu me sonhei que eterno dura,
É Esse que regressarei. (PESSOA, 1994, p.84)

A morte também será o tema do poema “Abdicação”, do livro **Cancioneiro**. A solução pela desistência a que se refere Perrone-Moisés pode ser identificada nele. Um rei abandona voluntariamente sua posição de poder e se entrega de corpo e alma aos braços da noite eterna:

Toma-me, ó noite eterna, nos teus braços
E chama-me teu filho.

Eu sou um rei
Que voluntariamente abandonei
O meu trono de sonhos e cansaços.

Minha espada, pesada a braços lassos,
Em mãos viris e calmas entreguei;
E meu cetro e coroa – eu os deixei;
Na antecâmara, feitos em pedaços.

Minha cota de malha, tão inútil.
Minhas esporas, de um tinir tão fútil,
Deixei-as pela fria escadaria.

Despi a realeza, corpo e alma,
E regresssei à noite antiga e calma
Como a paisagem ao morrer do dia. (PESSOA, 1994, p.138)

¹¹ O sebastianismo foi um mito que surgiu em Portugal quando o país se encontrava sob o domínio espanhol. Dois anos antes de perder sua independência, o rei de Portugal, D. Sebastião, fora derrotado e morto na batalha de Alcácer Quibir, no Marrocos. A morte de D. Sebastião foi cercada por relatos divergentes. Alguns diziam que ele morrera ao lado dos combatentes; outros, que ele havia fugido para não ser executado e ainda houve aqueles que afirmavam que ele desaparecera em meio à batalha. Este último relato alimentou a crença do sebastianismo. Para muitos, D. Sebastião estaria vivo e retornaria para devolver a independência de Portugal frente ao domínio espanhol. (WWW.historianet.com.br)

Os poemas “O Encoberto” e “Abdicação” têm em comum o fato de apresentarem um sujeito que se coloca como objeto nas mãos do Outro. No primeiro temos um sujeito que coloca sua existência nas mãos de Deus. No segundo, um que abandona completamente a sua vida, deixando-a ser embalada pelos braços da morte. Preservadas as suas especificidades, os dois poemas mostram-nos a fragilidade do sujeito levando-o à morte. Uma outra maneira de explicitar esta fragilidade pode ser alcançada não pela encenação de um sujeito que tem sua vida esvaída, mas pela constatação do sujeito como um ser de falta. É o que podemos perceber no poema abaixo:

Gato que brincas na rua
Como se fosse na cama,
Invejo a sorte que é tua
Porque nem sorte se chama.

Bom servo das leis fatais
Que regem pedras e gentes,
Que tens instintos gerais
E sentes só o que sentes.

És feliz porque és assim,
Todo o nada que és é teu
Eu vejo-me e estou sem mim,
Conheço-me e não sou eu. (PESSOA, 1994, p.156)

O poeta mostra-se consciente da alienação imposta ao sujeito. A ele só é possível reconhecer-se pela linguagem, que, por sua vez, dará sempre uma visão distorcida do que ele é. Tal alienação provoca no poeta o desejo de ser um outro em que ela não esteja presente. Invoca então a presença do gato, que é regido por leis diferentes das que regem o homem. Àqueles guiados pelos instintos não existe a separação entre as sensações e o conhecimento delas já que não são seres de linguagem.

O que podemos perceber a partir desses poemas que ilustram a classificação de Perrone-Moisés a respeito das soluções apresentadas ao sujeito em Fernando Pessoa “ele mesmo” é algo mais do que uma simples pluralidade subjetiva. Deve-se ressaltar o lugar atribuído ao sujeito em cada um deles. A presença de um sujeito centrado, consciente de si, como vemos em muitas poesias da lírica tradicional, é abandonada para dar lugar a um sujeito descentrado. No lugar de um sujeito agente, teremos um sujeito que se coloca como objeto do desejo do Outro. No lugar de um sujeito que ocupa uma posição de poder, teremos um sujeito que a abandona. A descentralização do sujeito chegará ao seu momento máximo quando o

sujeito, insatisfeito com as “imperfeições” proporcionadas pela subjetividade, deseja trocar a consciência humana pelo instinto animal.

A apologia da não-consciência não ficará restrita aos poemas de Fernando Pessoa “ele mesmo”. Em “O guardador de rebanhos”, de Alberto Caeiro, verificaremos a encenação de um sujeito que abdica de uma das características que muitas vezes o coloca em posição de superioridade a outros seres: a razão. É o que constatamos no seguinte trecho:

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...

O mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo... (PESSOA, 1994, p. 204-205)

A frustração proporcionada pela defasagem entre a experiência do sujeito e a consciência dela por meio da linguagem é eliminada em Caeiro. Perrone-Moisés nos mostra que, em sua poesia, “o Eu deixa de perguntar-se ‘quem sou?’ para afirmar apenas ‘sou’. Em vez de ser olhado, por outro ou si mesmo, Caeiro olha para fora. Caeiro não pensa, existe; não é uma mente que especula, é um corpo que sabe.”(PERRONE-MOISÉS, 1982, p.90). Ainda como nos mostra a autora, teremos em Caeiro uma tentativa do sujeito de fundir-se ao objeto no que se refere à simplicidade do existir.

Como mostramos anteriormente, o *eu* é uma construção imaginária elaborada pelo sujeito. Tal construção poderá apresentar percursos distintos. Poderá tanto seguir o caminho de uma confortável identidade única ou de múltiplas identidades que não formam uma unidade. Vimos que o primeiro caminho foi trilhado por grande parte da lírica tradicional. Nela existe a encenação de um sujeito que se coloca como centro. Percebemos com frequência nesse tipo de poesia um sujeito em posição de destaque. Ele está sempre nos falando sobre o seu sentimento, suas emoções, sobre o quanto lhe agrada ou entristece uma realidade exterior.

É interessante observar que o fato de o sujeito colocar-se como centro não implicará necessariamente a ocupação de uma posição confortável deste mesmo sujeito. Tomemos o caso da poesia romântica. Nem sempre será descrita nela uma posição vantajosa do sujeito, mas, pelo contrário, o seu sofrimento. Apesar disso, a posição central do sujeito é mantida. Apesar de o sujeito não ocupar uma posição de poder, já que se coloca como alguém fragilizado pelo sofrimento, ele não deixa de ocupar uma posição central. Neste caso é a sua fragilidade o que mais importa.

Posição diferente será ocupada pelo sujeito dos poemas de Fernando Pessoa citados anteriormente. Em “O encoberto”, a D. Sebastião não será atribuído todo o espaço. Ele será dividido com Deus, que, por sua vez, terá um destaque maior, já que ele se coloca como aquele que tem completo domínio sobre o sujeito. É como objeto do olhar de Deus que se constrói sua existência. Em “Abdicação”, uma semelhante divisão de espaços será construída. Também aqui o sujeito ocupará uma posição inferior. Se no primeiro poema tal desvantagem se dá a partir da relação do sujeito com Deus, em “Abdicação” ela se dará com a morte. Posição semelhante à ocupada por Deus no primeiro poema terá a morte no segundo poema. A ela será dado maior destaque. Todo o poder do sujeito é abandonado, e conseqüentemente sua posição central, quando faz a opção de entregar-se por completo aos braços da morte.

Já nos dois últimos poemas, percebemos uma radicalização em relação ao descentramento do sujeito. No primeiro é explicitada a posição inferior do homem em relação ao gato. Ao gato não é colocada a dualidade entre o pensar e o existir. Para ele existe apenas o sentir. O que poderia parecer uma vantagem do homem sobre o animal acaba se tornando uma imperfeição. O pensamento provoca no homem a sensação de incompletude. Ele é incapaz de dar ao homem uma visão completa de sua existência porque ele é artefato de linguagem, um produto que opera pela mediação. Haverá sempre um distanciamento, inevitável, entre o homem e a linguagem do pensamento, já que o ser do homem é o não-ser da linguagem. A saída encontrada pelo poeta para acabar com a alienação reservada ao homem – a de ter acesso ao sentimento sempre de uma forma imperfeita, já que ela é mediada pela linguagem – é a de se tornar um animal, um ser para o qual não se coloca a questão do pensamento. Esta também será a saída encontrada por Caeiro no segundo poema. Embora não fique explícito nele – como no anterior – o desejo do sujeito em se tornar um animal, é exatamente isso o que acontece. Ao desejar retirar do homem a sua capacidade de pensar, o poeta iguala a existência de homem e animais.

Após traçarmos um quadro sobre os múltiplos lugares ocupados pelo *eu* na poesia, podemos nos deter agora sobre sua incidência nas poéticas de Cabral e Barros. Começemos por João Cabral.

Já se tornou comum associar a poética de Cabral a um apagamento do sujeito e uma conseqüente valorização dos objetos. Como aponta Peixoto (1983, p.10), “sua poesia evita análises do *eu* e volta-se para o mundo dos objetos, paisagens e fatos sociais. A maior parte de seus poemas indagam um objeto externo – uma coisa, uma pessoa, uma paisagem – criando descrições que se acrescem de valores simbólicos.” Como conseqüência disso tem-se, segundo a autora, o desaparecimento gradual do pronome de primeira pessoa ao longo de sua

obra. Para nosso estudo, é importante verificar também a posição ocupada pelo sujeito nos poemas em que ele aparece. Tal sujeito possui uma posição central – como o que figurou na lírica tradicional – ou apresenta uma posição descentralizada, marginal? Tentemos verificar isso a partir de alguns poemas.

Encontraremos em “Poema”, texto que abre o primeiro livro de Cabral – **Pedra do sono** – a presença de um sujeito que observa o exterior e o interior:

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros. (MELO NETO, 1999, p.43)

A primeira estrofe do poema coloca inicialmente em destaque o distanciamento entre o olhar e o mundo exterior e a ilusão do encurtamento dessa distância proporcionada pelo telescópio. Sabemos que o telescópio é um instrumento utilizado para aproximar a imagem de um objeto que se encontra distante de nossos olhos. Embora a imagem fique mais próxima daquele que observa o objeto, a distância entre observador e observado continua a mesma. Um semelhante distanciamento ocorrerá também entre o *eu* e o seu interior. O poeta se vale da analogia ao constatar que o distanciamento existente entre sujeito e objeto, ao se observar uma realidade exterior, pode ser equiparado ao que ocorre quando o sujeito volta seu olhar para si mesmo, quando ele se torna objeto do seu olhar. Teremos, então, ao lado de um sujeito consciente, agente, que afirma algo de si, um sujeito inconsciente, não-autônomo, que não pode afirmar racionalmente nada de si. Ao olhar para si, o sujeito se torna cindido. Ao lado de um *eu* consciente, surge um *eu* interior aparentemente próximo, mas, na realidade, muito distante do primeiro.

É ao sujeito do inconsciente, não-autônomo, que estarão ligadas as ações e imagens da segunda estrofe. Nela teremos não um sujeito que tem controle sobre o que vê; pelo contrário, as imagens invadem o seu campo visual sem que ele tenha um mínimo domínio sobre elas. Diz-nos os versos:

Mulheres vão e vêm nadando
em rios invisíveis.
Automóveis como peixes cegos
compõem minhas visões mecânicas (MELO NETO, 1999, p. 43)

Vários índices nos permitem afirmar que é o mundo onírico que se coloca ao olhar do sujeito. Onde mais seria possível encontrarmos mulheres nadando em rios invisíveis e

automóveis que se transformam em peixes a não ser na realidade dos sonhos? É também na realidade dos sonhos que o sujeito se depara com imagens sobre as quais não possui controle. O poeta evoca o sonho para mostrar-nos um sujeito alienado, que não participa ativamente na escolha dos objetos de seu olhar. A alienação do sujeito atingirá o seu ponto máximo na última estrofe do poema:

Há vinte anos não digo a palavra
que sempre espero de mim.
Ficarei indefinidamente contemplando
meu retrato eu morto. (MELO NETO, 1999, p. 43)

Esses versos mostram-nos a passividade de um sujeito que não tem a liberdade de pronunciar a palavra que possui suas marcas. Resta-lhe apenas a contemplação característica daquele que não fala, mas é falado pela linguagem. O lugar do eu agente, vivo, é substituído por um eu paciente ou morto.

Em vários poemas de **Pedra do sono** teremos a presença de um sujeito que não tem o domínio sobre as situações que enfrenta, que se vê como dependente. Em “Poema Deserto”, teremos: “Todas as transformações / todos os imprevistos / se davam sem o meu consentimento”. (p.43) A falta de autonomia do sujeito recairá sobre sua própria escrita. Em “Homem falando no escuro”, o poeta não terá propriedade sobre os versos que escreve, ele irá apenas transcrevê-los: “Não era inconfessável que eu fizesse versos / mas juntos nos libertávamos a cada novo poema. / Apenas transcritos eles nunca foram meus”. (p.49) A sujeição do *eu* atingirá o seu ponto máximo quando a ele não restar nem mesmo uma fala alienada, quando lhe restar apenas o silêncio: “Tenho no meu quarto manequins corcundas/ onde me reproduzo / e me contemplo em silêncio.” (p.44)

O sujeito poético ocupará na obra **O Engenheiro** uma posição diferente da ocupada em **Pedra do Sono**. Em lugar de um *eu-objeto*, de um *eu* que se apequena em função de sua sujeição à linguagem, às imagens oníricas incontroláveis, às transformações que acontecem em sua volta independentemente de sua vontade, teremos um sujeito que abandona a auto-reflexão e dirige o seu olhar exclusivamente para objetos e paisagens. Este é o caso do poema “A mesa”, que apresentamos a seguir.

O jornal dobrado
sobre a mesa simples;
a toalha limpa;
a louça branca

e fresca como o pão.

A laranja verde:
tua paisagem sempre,
teu ar livre, sol
de tuas praias; clara

e fresca como o pão.

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

e fresca como o pão

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

e fresco como o pão. (MELO NETO, 1994, p.73)

Não será atribuído, no poema, nenhum destaque ao sujeito do enunciado, que muitas vezes ganha existência por meio do pronome de primeira pessoa e dirige suas reflexões a si mesmo. No lugar dele, encontraremos a enumeração dos objetos e paisagens feita pelo olhar distante do sujeito da enunciação. Não se pode afirmar, entretanto, que o sujeito do enunciado se encontra totalmente ausente. Ele irá aparecer indiretamente, já que alguns dos objetos e paisagens virão unidos a pronomes possessivos. Sobre o poema, Costa Lima (1995, p. 222) afirmará: “Não se pretende dizer o homem diretamente, senão através dos utensílios em que ele pratica e objetiva sua humanidade”. Ainda segundo o crítico, o poema capta o homem na sua práxis e não na sua natureza psicológica. Não encontramos nele as divagações de um *eu* que nos permitiriam a construção de seu retrato psicológico. Será a partir da referência aos objetos e paisagens que se colocam ao olhar do sujeito que se construirá sua subjetividade.

Segundo Friedrich (1978), a utilização de objetos como conteúdo será uma das muitas variantes da despersonalização presente na lírica moderna. O crítico cita como expoente dessa vertente o escritor Francis Ponge e, a respeito do poeta francês, afirmará:

Os assuntos de sua poesia livre de formas chamam-se pão, porta, concha, seixos, vela, cigarros. [...] O eu que os acolhe é fictício, é mero suporte da linguagem. Esta, sem dúvida, está muito longe de ser realística. A rigor não deforma os objetos, mas os faz enriquecer tanto ou infunde aos objetos, rígidos por natureza, uma visão tão singular, que cria uma irrealidade sobrenatural. Mas o homem está excluído. (FRIEDRICH, 1978, p. 172)

Podemos então alinhar a poesia de Cabral à de Ponge no que se refere à despersonalização. Entretanto, é importante ressaltar que o esforço do poeta para expulsar o sujeito do enunciado em sua forma tradicional – a utilização do pronome pessoal de primeira pessoa – terá como consequência a supervalorização do sujeito da enunciação.

Peixoto (1983, p.37) afirmará sobre a obra **O Engenheiro**: “os poemas que melhor refletem o título e a epígrafe são aqueles em que a poesia aparece como o produto de um esforço construtivo e que sugerem a existência de um *eu* observando os objetos do mundo físico e controlando racionalmente as emoções”. Não encontraremos, na maior parte dos poemas de **O Engenheiro**, as reflexões de um sujeito. Como já afirmamos, seu espaço é cedido aos objetos, que passam a ter um grande destaque. Podemos então afirmar que, em grande parte dos textos, haverá um deslocamento de foco no que se refere ao sujeito. O seu apagamento no enunciado, proporcionado por uma valorização exclusiva do objeto, será compensada, na enunciação, pela criação de um sujeito racional que tenta expulsar do seu olhar sentimentos e emoções. Isso nos permite afirmar que em tais textos a máscara de um sujeito frio e racional será tão realçada quanto o foco em direção aos objetos.

A incidência de um eu-lírico que deixa de expressar suas emoções por meio de um relato pessoal para registrar paisagens que se colocam sob o seu olhar será verificada também no poema “Olinda Revisited”, de **A Educação pela Pedra**:

Poucas cidades ainda
(sem falar nas igrejas
de úteros matriarcais
e bacias maternas)
podem dar a quem passa
a intimidade aquela
de quem vive uma casa
como outra matriz terna,
habitando paredes,
chãos de tijolo, telhas,
rebocos que respiram
anchuras, estreitezas,
mais porosidade
das quartinhas de terra
que à água dão o gosto
do barro que nos era.
De fora de uma casa
de uma cidade dessas,
o estranho-de-mais longe
sente a morna franqueza
que expressa sua fachada
(mesmo quando se fecha).
Hoje-em-dia em Olinda,
e não só nas igrejas,
viver-se de alma e corpo,
se pode que se veja:

se pode em qualquer casa
e contemplando-a apenas;
quem visita tal casa:
geralmente se casa
com ela, ou se amanceba. (MELO NETO, 1994, p. 431)

Percebemos, no poema acima, o destaque dado pelo poeta a um elemento do mundo exterior. É apresentado ao leitor todo o aconchego proporcionado pelas edificações da cidade de Olinda. O privilégio dado ao elemento exterior pode ser comprovado pela inexistência do pronome de primeira pessoa e pelo grande número de objetos da realidade externa. É curioso observar, entretanto, que a inexistência das marcas pessoais no enunciado e a eleição dos objetos como conteúdo não irão garantir a ausência do elemento humano e da conseqüente presença da emoção. Ao comparar o interior das igrejas com úteros matriarcais, ao dizer que os tijolos respiram anchuras, estreitezas, ao dizer que o barro que compõe as construções outrora foi um componente humano, o poeta expressará sua emoção discreta.

Uma semelhante utilização de objetos como conteúdo e manifestação discreta da emoção serão observados em “A Voz do canavial”, incluído no livro **A Escola das Facas**. Nesse texto o poeta irá voltar o seu olhar para um ambiente externo, e, para falar do som provocado pelo vento ao passar pelas folhas de um canavial, apresentar-nos-á vários objetos:

Voz sem saliva da cigarra,
do papel seco que se amassa,

de quando se dobra o jornal:
assim canta o canavial,

ao vento que por suas folhas,
de navalha a navalha, soa,

vento que o dia e a noite toda
o folheia, e nele se esfola. (MELO NETO, 1994, p. 419)

Ao dizer que o som do canavial é como o das folhas que se amassam quando se dobra um jornal e o de uma navalha, o poeta deslocará o foco do sujeito para o objeto. É apenas indiretamente que percebemos o fascínio do poeta pelo som do canavial. Não existe no poema a encenação de um *eu* lírico que o afirme. A inserção dos objetos como elementos de comparação ao canavial é que irá fazê-lo. É por meio dos objetos que chegaremos à subjetividade do poeta.

João Cabral não usará sempre a técnica de expulsão do sujeito do enunciado para produzir a máscara da racionalidade. Em **Psicologia da Composição**, a presença da primeira

pessoa no enunciado merece ser destacada, já que verificaremos, principalmente nos poemas autônomos que compõem “Psicologia da Composição”, a recorrência de um sujeito¹² que se vale da razão para construir o seu artefato. É o que percebemos no poema abaixo:

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

Eu me refugio
nesta praia pura
onde nada existe
em que a noite pouse.

Como não há noite
cessa toda fonte;
como não há fonte
cessa toda fuga;

como não há fuga
nada lembra o fluir
de meu tempo, ao vento
que nele sopra o tempo. (MELO NETO, 1994, p.93)

Percebemos no poema a incidência de um sujeito racional que deseja um controle absoluto sobre a matéria de que será constituído o seu produto, ou seja, o próprio poema. A cor branca simbolizará essa racionalidade desejada pelo poeta, que deverá evitar tudo aquilo que não for “nítido e preciso”. Em contrapartida, a cor negra simbolizará o que deve ser evitado na construção dos versos: aquilo que escapa à consciência, aquilo que é da ordem do pouco claro, do impreciso, do vago. O poeta faz aqui uma comparação entre as imagens oníricas e versos que não são guiados pela razão. As imagens do sonho nos conduzem ao nebuloso, ao dúbio, ao impreciso. Os versos que não são racionalmente trabalhados poderão ter o mesmo destino.

Uma outra forma de valorização dos objetos será percebida na poesia de Cabral. Encontraremos, em alguns textos, a constatação da composição material de todo o universo. Nesse projeto impossível a palavra perderia as marcas que a ligaria ao elemento humano – a representação de sentimentos e emoções – para se inserir no universo das coisas. É o que podemos constatar no excerto VII do poema “Psicologia da composição”:

¹² É importante ressaltar que nem sempre a indicação do sujeito é dada pela explicitação do pronome de primeira pessoa. Em algumas situações, ele será recuperado por outras classes de palavras. É o que ocorre, por exemplo, em “Saio de meu poema/ como quem lava as mãos”. (p.93). A primeira pessoa é recuperada pelo verbo “saio” e pelo pronome possessivo “meu”.

É mineral o papel
onde escrever
o verso; o verso
que é possível não fazer.

São minerais
as flores e as plantas,
as frutas, os bichos
quando em estado de palavra.

É mineral
a linha do horizonte,
nossos nomes, essas coisas
feitas de palavras.

É mineral, por fim,
qualquer livro:
que é mineral a palavra
escrita, a fria natureza

da palavra escrita. (MELO NETO, 1994, p. 96)

Embora esteja consciente da possibilidade de não escrever o poema (“escrever o verso; o verso que é possível não fazer”), o poeta vislumbra um mundo em que todas as coisas possuam um caráter físico, material. Deseja um mundo em que coisas abstratas – como a linha do horizonte – e concretas – flores, plantas e bichos – se transformem em minerais. E, nessa transformação, a palavra não é deixada de lado. O poeta deseja que ela perca o seu estatuto simbólico e adquira uma existência mineral.

Os comentários acima a respeito dos poemas de Cabral nos permitem fazer algumas asserções sobre o lugar ocupado pelo sujeito em grande parte de sua obra. A primeira delas é a não incidência de um *eu* que se manifesta no enunciado na posição central de um sujeito que expressará seus sentimentos. O sujeito que ocupar a posição central virá sempre com a máscara da racionalidade, que não permitirá os excessos das emoções. Vimos também que esse sujeito racional poderá ser deslocado para a enunciação, para que o conteúdo do poema fique circunscrito aos objetos da realidade exterior.

Uma outra afirmação que podemos fazer é que em Cabral encontraremos também um sujeito em uma posição marginal, descentrada. Nos poemas em que é verificada a incidência deste sujeito a submissão é que dará o tom. No lugar de um *eu* que tem um completo domínio sobre o objeto teremos um eu passivo que se transforma em um objeto de um Outro bem maior que ele. Este *eu* poderá adquirir formas variadas, como Deus, a Morte ou até mesmo o próprio discurso.

Passemos agora a examinar a incidência do sujeito na poética de Manoel de Barros. Parece-nos que em Barros, assim como em Cabral, vários serão os lugares ocupados pelo

sujeito. Começemos primeiro com a apresentação de um sujeito descentrado, que se vê sem controle sobre as ações por ele experimentadas, que se vê dobrado pelos acontecimentos. É o que percebemos no extrato do poema “A voz de meu pai”, do livro **Poesias**, que apresentamos a seguir.

Sou um sujeito magro
Nasci magro.
Estou nos acontecimentos
Como num vendaval: dobrado
Recurvo de espanto
E verdes...

Circulo sob arranha-céus.
Vivo debaixo de cubos:
Na direita, na esquerda
De lado, ao sul
Pelo norte... Vou no meio assustado.
Um pequenino ser com a sua morte dentro,
Com seu ombro desabado
E seus braços descidos pelo caos do corpo.

Sou ligado por cordões e outros aparelhos secretos a um
escritório complicado.
Portas mecânicas me subtraem e me devolvem súbito
ao negro asfalto.
Entro e saio do edifício que come meu rosto e o cunha
na pedra.
Vão becos, bancos e buzinas. (BARROS, 1990, p. 103-104)

A primeira estrofe apresenta-nos um sujeito que não tem o controle sobre os acontecimentos de sua vida. Um sujeito frágil que se deixa ser guiado, que não é capaz de dar um rumo próprio a sua vida. Essa fragilidade é realçada com a caracterização que lhe é atribuída. O poeta apresenta-nos um sujeito magro e assustado que se recurva diante dos acontecimentos como uma pessoa diante de um vendaval.

Na segunda estrofe, a pequenez do sujeito é contrastada com a grandiosidade dos prédios de uma cidade. Também aqui se pode perceber um ser desgovernado. É a cidade que parece obrigá-lo a caminhar por direções distintas, deixando-o assustado e sem destino certo. Os últimos versos intensificam a incapacidade do sujeito de guiar os seus passos, de vencer as dificuldades. É-nos apresentado um sujeito que se queda diante dos acontecimentos, a tal ponto de não ter mais forças nem pra sustentar o próprio corpo. Ombros e braços se desabam em um corpo que traz a morte como principal elemento.

A estrofe final passa-nos a visão de um sujeito comandado por mecanismos que fazem dele quase um autômato. As ações são mais praticadas pelos objetos como bancos e buzinas que pelo sujeito. Embora haja referência a uma ação do sujeito quando é afirmado que ele entra e sai do edifício, tal ação é mera consequência da ação do edifício que, com suas portas mecânicas, subtrai e devolve o sujeito ao asfalto.

Encontraremos ainda em **Poesias** a incidência de um sujeito que irá abandonar o principal traço do gênero humano, a palavra. Insatisfeito com os rumos tomados pela palavra ao construir o registro de sua infância, o poeta irá recusá-la, tirando a vida do órgão do corpo responsável por sua existência: a boca. É o que podemos concluir a partir do seguinte extrato do poema “A Boca”:

Agora penso
nessa abertura
com que por anos
me envenenaste,
com que por anos
a minha infância
tornaste impura,
tornaste indigna
de andar ao lado
de outras infâncias...
Agora penso
deixar na fenda
de tua boca,
dissimulada,
todo o veneno
de que me inundas.
Porém és boca morta
resignada,
ó boca amarga
de namorada
nunca atingida,
sempre anelada,
boca perdida
para as saudades,
jamais beijada.

Dorme entre flores. (BARROS, 1990, p.91-92)

No poema, a boca irá funcionar como metonímia da palavra que será vista como fonte de insatisfação. Desagrada ao poeta a forma como ela registrou sua infância. Embora não possamos precisar a natureza deste registro – já que ele não é detalhado no texto –, algumas inferências nos são permitidas a partir da constatação do poeta de que a boca tornou indigna a infância do sujeito que se encena no texto se comparada a outras infâncias. Tal afirmação leva-nos a imaginar o registro de um sujeito resignado, impotente, fragilizado. A solução encontrada pelo poeta diante disso será a de calar a boca, de decretar a sua morte.

Manoel de Barros, de forma semelhante a Cabral, irá em direção a uma poesia que se volta ao exterior. Será escolhido como tema principal de sua poética toda a riqueza proporcionada pela natureza do Pantanal: as belas tardes, as chuvas pingando das árvores e a presença marcante de animais e vegetais¹³. Também em sua poesia será verificada a valorização dos objetos em detrimento de uma expressão dramática proporcionada pela explicitação dos sentimentos de um eu-lírico. É o que podemos constatar no poema “Infância”:

Coração preto gravado no muro amarelo.
A chuva fina pingando... pingando das árvores...
Um regador de bruços no canteiro.

Barquinhos de papel na água suja das sarjetas...
Baú de folha-de-flandres da avó no quarto de dormir.
Réstias de luz no capote preto do pai.
Maçã verde no prato.

Um peixe de azebre morrendo... morrendo, em
dezembro.

E a tarde exibindo os seus
Girassóis, aos bois. (BARROS, 1990, p. 110)

É interessante observar que, apesar de o poema se referir às recordações de um sujeito, as emoções serão “abrandadas” pela não utilização do pronome pessoal e pela apresentação de coisas e objetos desacompanhados de adjetivos que denotam sentimentos. O poeta irá desfilar uma série de situações – vividas na infância – que marcaram a vida de um sujeito, utilizando, para isso, a apresentação dos objetos. A simples utilização de objetos como regador, barquinhos de papel, baú de folha-de-flandres, capote, maçã, peixe e girassóis é que construirá a subjetividade do poema. Não é necessária a existência de um *eu* que expresse seu sentimento e nem a utilização de adjetivos que qualifiquem tal sentimento para que a subjetividade se apresente.

A valorização dos objetos na poesia de Barros não se dará sempre com a expulsão do pronome de primeira pessoa como foi observado também em Cabral. Mas, apesar disso, há na obra de Barros um destaque para os objetos. O *eu* que se encena no poema dirige o seu olhar para elementos não humanos e não para a interioridade de um sujeito. É o que podemos observar no poema “Borboletas”, de **Ensaio Fotográfico**:

¹³ É importante ressaltar que o poeta não irá registrar uma natureza exuberante, exótica, mas, pelo contrário, ele tentará captar o ínfimo, o degradado. Objetos normalmente desprezados pela sociedade, como lesmas, folhas secas, galhos de árvores sem vida, ciscos, musgos impregnados em uma pedra, bostas de sapos, são a matéria prima de sua poesia.

Borboletas me convidaram a elas.
O privilégio insetal de ser uma borboleta me atraiu.
Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens
e das coisas
Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta –
Seria, com certeza, um mundo livre aos poemas.
Daquele ponto de vista:
Vi que as árvores são mais competentes em auroras
do que os homens.
Vi que as tardes são mais aproveitadas pelas garças
do que pelos homens.
Vi que as águas têm mais qualidade para a paz do
que os homens.
Vi que as andorinhas sabem mais das chuvas do que
os cientistas.
Poderia narrar muitas coisas ainda que pude ver do
ponto de vista de uma borboleta.
Ali até o meu fascínio era o azul. (BARROS, 2000, p. 59)

A subjetividade presente no poema acima é advinda da incorporação do ponto de vista de um elemento não-humano, a borboleta. Para se inserir no poema, o poeta deve abrir mão de suas expressões interiores. E, ao fazê-lo, irá valorizar elementos não humanos, como águas, chuvas, árvores e garças.

Manoel de Barros irá abrir mão da recuperação integral das experiências vividas também na “série autobiográfica” publicada nos anos de 2003, 2006 e 2008. O título delas – **Memórias Inventadas** – e a epígrafe que é usada em cada uma delas – “tudo que não invento é falso” – nos mostram que o poeta não adota a visão da memória como recuperação integral do vivido, mas como reconstrução ficcional.

Castello Branco (1994) mostra-nos que podemos encontrar nos textos memorialísticos duas vertentes. A primeira estaria relacionada à constatação da impossibilidade da memória como reconstituição do vivido. Tem-se a clareza que a narrativa memorialística será sempre uma representação, algo que passará inevitavelmente pelo ficcional. Nesse tipo de narrativa haverá a consciência do estatuto de representação literária do texto, embora seja incorporada a ela a descrição de pequenos detalhes da realidade¹⁴ com o fim de aproximá-la da realidade vivida.

A segunda vertente estaria relacionada à reconstituição das experiências vividas. Encontraremos aqui um texto que parece querer esconder a natureza representativa da linguagem, o seu caráter de mediação. Desta forma, teremos

¹⁴ Cf. o texto “o efeito de real”, de Roland Barthes.

a apresentação de um sujeito aparentemente íntegro, sem fraturas, a produção de uma ilusão referencial, que se pretende reveladora de uma verdade plena, apreensível, e uma noção de memória como possibilidade de resgate do passado em sua integridade, que procurará produzir no texto uma dimensão temporal contínua, linear, sem saltos ou rupturas.” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 56).

O que os textos guiados pela concepção da memória como recuperação do vivido fazem é instaurar uma ilusão referencial, ou seja, eles querem fazer os leitores acreditarem que estamos diante da própria experiência vivida pelo sujeito e não de uma representação dele. Um grande esforço será feito então para a instauração dessa ilusão referencial.

No primeiro livro da série autobiográfica de Manoel de Barros – **Memórias Inventadas: Infância** –, o eu que figura nos textos adotará menos o caráter de um sujeito real que deseja explicitar as suas vivências passadas no espaço extra-texto do que de um sujeito ficcional que teria a função de apresentar a concepção poética do autor. Encontraremos no primeiro poema os seguintes dizeres:

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterradas por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. (BARROS, 2003)

Encontraremos nesse texto a presença de dois sujeitos. O primeiro deles adota a voz de uma criança que presencia o trabalho dos arqueólogos. Um salto temporal pode ser verificado quando o poeta fala do seu desejo – inspirado na prática dos arqueólogos – em escovar palavras. Não temos mais a criança, mas o próprio poeta refletindo sobre sua obra. Apresentar sua concepção de poesia a partir da invenção de uma experiência infantil é o que Manoel de Barros parece fazer. Essa informação pode ser comprovada com o grande número de metapoemas existentes na obra.

Em “Obrar” encontraremos uma criança que defeca sobre o canteiro de rosas da avó que não o recrimina por tal ato. Pelo contrário, “ela disse que as roseiras estavam carecendo de esterco orgânico”. Aprende então com a avó a não desprezar as coisas desprezíveis. Em “Ver”, uma criança nos apresenta uma experiência comum em seus dias de férias: a visão de uma lesma se despregando de sua concha e pregando em uma pedra. Para o poeta, “esses pequenos seres tinham o privilégio de ouvir as fontes da Terra”.

Em “Cabeludinho” encontraremos uma criança que comenta uma subversão lingüística praticada pela avó: “Quando a Vó me recebeu de férias, ela me apresentou aos amigos: Este é meu neto. Ele foi estudar no Rio e voltou de ateu. Ela disse que eu voltei de ateu. Aquela preposição deslocada me fantasiava de ateu.” Para o poeta, a mudança na regência do verbo ampliou a sua significação. Incluiu aí o elemento fantasioso. Voltar de ateu teria a significação de não apenas se transformar em ateu como também a de incorporar um personagem. “Como quem dissesse no Carnaval: aquele menino está fantasiado de ateu.”

Em “Latas” a referência à infância dar-se-á apenas indiretamente. O poeta irá mencionar uma ação recorrente na infância: a prática de chutar latas velhas jogadas pela rua. No entanto, a criança não aparece explicitamente no poema. Interessa ao poeta mostrar todas as transformações vividas pelas latas após serem descartadas pela sociedade. Após perderem os artifícios da indústria que as produziu, “elas irão adoecer”; o contato com a terra fará delas ferrugem e cascas. No entanto, é a partir do momento que elas se transformam em lixo que elas adquirirão um outro estágio. Em vez de desprezadas, elas poderão ser freqüentadas por caracóis; poderão ainda se misturar à própria terra, adquirir raízes, estames e pistilos e um dia se oferecerem às abelhas. O poeta utilizará as latas em seu processo de estetização do lixo; irá elevá-las do “estágio de chutadas nas ruas para o estágio de poesia”.

Esses exemplos vêm nos mostrar que o poeta inventará uma infância com o objetivo de apresentar seu processo de criação. Todas as situações experimentadas pelas crianças se relacionam diretamente com a sua poética. O trabalho de escovação dos arqueólogos – que está sob o olhar das crianças – se relaciona com a prática do poeta de eliminar das palavras as significações já cristalizadas; o desvio sintático praticado pela avó da criança se relaciona com a prática do poeta de produzir novos relacionamentos sintáticos e a estetização do lixo, observada no poema “lata”, é uma das principais características de sua poética. Podemos dizer então que esse sujeito do enunciado – a criança – que aparece em grande parte do primeiro livro de suas memórias se coloca em uma posição descentrada, já que ele assume a voz de outro, a do sujeito da enunciação.

Essa técnica de usar a memória como artifício para reflexão sobre sua poética será empregada também por Manoel de Barros nos dois livros seguintes: **Memórias inventadas: a segunda infância** e **Memórias inventadas: a terceira infância**. No primeiro livro encontraremos, por exemplo, um sujeito – talvez uma criança – que monta com seu amigo uma Oficina de Desregular Natureza que irá produzir frases de estranhos sentidos como “Besouro de olhar ajoelhado”, “Uma idéia de roupa rasgada de bunda” e “A fivela de prender

silêncios”. No segundo, encontraremos frases irracionais produzidas pelas crianças, como “via a tarde correndo atrás de uma cachorro” e “sapo é um pedaço de chão que pula”.

Os diversos poemas de Manoel de Barros aqui comentados permitem-nos afirmar que quase não encontraremos em sua obra poemas que se relacionam com a expressão confessional do eu-lírico que se coloca como centro, como pode ser constatado no seguinte poema:

Retrato Falado

Venho de um Cuiabá de garimpos e de ruelas entortadas.
Meu pai teve uma venda no Beco da Marinha, onde nasci.
Me criei no Pantanal de Corumbá entre bichos do chão,
aves, pessoas humildes, árvores e rios.
Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de estar
entre pedras e lagartos.
Já publiquei 10 livros de poesia: ao publicá-los me sinto
meio desonrado e fujo para o Pantanal onde sou
abençoado a garças.
Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo que
fui salvo.
Não estou na sarjeta porque herdei uma fazenda de gado.
Os bois me recriam.
Estou na categoria de sofrer do moral porque só faço
coisas inúteis.
No meu morrer tem uma dor de árvore. (BARROS, 1993, p. 107)

Apesar de fazer referência a lugares – Cuiabá, Beco da Marinha, Pantanal de Corumbá – e seres não-humanos – aves, árvores, rios, garças, bois –, o foco do poema se dá a partir das impressões que o eu-lírico faz de si ao relatar sua origem, seus desejos. Mas, ainda aqui, o eu, “humano”, se funde (ou se confunde) com os não-humanos ou com coisas e bichos.

Vimos anteriormente que Cabral adotará como forma de valorização dos objetos o desejo de que a palavra perca o seu estatuto simbólico e se transforme em algo físico, material. Um semelhante desejo será apresentado por Manoel de Barros, como pode ser constatado no poema abaixo, extraído do livro **Matéria de Poesia**:

Deixar os substantivos passarem anos no esterco,
deitados de barriga, até que eles possam carrear
para o poema um gosto de chão – como cabelos
desfeitos no chão – ou como o bule de Braque
– áspero de ferrugem, mistura de azuis e ouro
– um amarelo grosso de ouro da terra, carvão de
folhas. (BARROS, 1990, p. 182)

De forma semelhante à adotada em Cabral no poema “Psicologia da composição”, no poema acima fica explícito o desejo do poeta de fazer com que a palavra perca o seu estatuto simbólico e adquira o estatuto material. Em tal projeto, não haveria o distanciamento entre palavras e coisas; as palavras estariam “condenadas” a viver lado a lado com os objetos da realidade exterior. Ao fazer isso, Cabral e Barros darão à linguagem não o caráter de signos, mas o de um “ser bruto”, como aquele que, segundo Michel Foucault, vigorou no século XVI:

No século XVI, a linguagem real não é um conjunto de signos independentes, uniforme e liso, onde as coisas viriam refletir-se como num espelho, para aí anunciar, uma a uma sua verdade singular. [...] No seu ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar. A grande metáfora do livro que se abre, que se soletra e que se lê para conhecer a natureza não é mais que o reverso visível de uma outra transferência, muito mais profunda, que constringe a linguagem a residir do lado do mundo, em meio às plantas, às ervas, às pedras e aos animais. (FOUCAULT, 1990, p.51)

Ao forçar a linguagem a conviver do mesmo lado que os elementos da natureza, as palavras, para o poeta, deixam de ser o veículo que permitirá ao homem compreender os mistérios da natureza. Tal operação irá colocar em xeque toda uma visão racionalista do conhecimento guiada por um sujeito que se encontra no centro. Em vez de uma poesia que coloca o sujeito em posição central – como fez a lírica tradicional –, encontraremos em Cabral e Barros o descentramento do sujeito.

Ao comentar sobre o fato de ter atribuído a si mesmo o título de “antilírico”, Cabral irá dizer que as coisas que o poeta mostra podem exprimir muito mais o que o poeta sente do que uma “confissão lamurienta e lírica”. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 54) Cabral está aqui mostrando-nos que as declarações do sujeito sobre ele mesmo podem não passar de uma criação imaginária e não oferecerem um quadro fidedigno do que ele realmente é: um ser que sofre influências de outro, que não possui uma autonomia sobre aquilo de que fala, que se constitui a partir do outro.

Schneider (1990, p. 15) irá mostrar a interferência do outro na constituição do sujeito. “De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu”. O *eu* não tem uma substancialidade como muitas vezes nos fazem crer os poemas centrados na utilização do pronome de primeira pessoa. Em tais poemas, tem-se a idéia de que de um lado existiria o mundo, a realidade e de outro o sujeito pensante, autônomo, substancial

e consciente de si. Vimos que a psicanálise irá questionar essa pretensa autonomia do sujeito ao constatar que há sempre a interferência do outro na constituição do sujeito, impedindo-lhe existência autônoma. Como nos disse Rimbaud, “o eu é um outro”.

Essas reflexões nos permitem constatar um certo paradoxo na poesia dos poetas aqui estudados. Embora, em grande parte dela, percebamos a expulsão do sujeito lírico para dar lugar às coisas, cidades e paisagens, encontraremos assim mesmo a subjetividade do poeta. Peguemos um poema de Cabral em que fica explícita a alienação do poeta.

A escultura de Mary Vieira

Dar a qualquer matéria
a aritmética do metal
dar lâmina ao metal
e a lâmina ao alumínio

dar ao número ímpar
o acabamento do par
então ao número par
o assentamento do quatro

dar a qualquer linha
projeto a pino de reta
dar ao círculo sua reta
sua racional de quadrado

dar à escultura o limpo
de uma máquina de arte
por sua vez capaz de arte
de dar-se um espaço explícito (MELO NETO, 1994, p. 375)

Apesar de o poema se referir ao trabalho da escultora Mary Vieira, que transforma, a partir da racionalidade, a irregularidade da matéria em algo preciso, o poema refere-se também ao trabalho do poeta com as palavras. Cabral poderia ter optado em construir um metapoema a partir da primeira pessoa, como fez Drummond em “Oficina irritada”, que apresentamos a seguir:

Eu quero compor um soneto duro
Como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,
Seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu soneto, no futuro,
Não desperte em ninguém nenhum prazer.
E que, no seu maligno ar imaturo,
Ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
Há de pungir, há de fazer sofrer,

Tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
Cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
Claro enigma, se deixa surpreender. (DRUMMOND, 2003, p.261)

Sabemos que esse poema de Drummond e todos os demais poemas que compõem a obra **Claro Enigma** foram produzidos em resposta à crítica que vinha recebendo pela utilização dos versos livres. Acusavam-no de não saber produzir poemas que adotassem um rigor formal, como os que são produzidos, por exemplo, pela escola parnasiana. O tom irônico no poema é evidente. Adotando os princípios formais da escola parnasiana, o poeta irá construir um poema que a critica. A incomunicabilidade, a incapacidade de provocar emoção e o hermetismo são vistos como pontos negativos.

Embora saibamos que o pensamento apresentado no poema não seja produto de um sujeito autônomo, muitas vezes assim o interpretamos. Isso acontece porque damos ao pronome de primeira pessoa uma certa substancialidade e unidade que ele não possui. O *eu* que se encena no poema de Drummond traz a marca do outro, da crítica que foi feita ao poeta, do pensamento dos poetas modernistas em relação ao rigor formal. No entanto, o fato de o poema colocar como centro o pronome de primeira pessoa irá mascarar essas influências do *eu*.

O que desejamos mostrar aqui é que nos poemas de João Cabral e Manoel de Barros será desmistificado um sujeito apresentado tradicionalmente pela lírica de forma autônoma. Cabral e Barros, conscientes da ficcionalização do *eu*, irão problematizá-lo, desmistificando-o, descentralizando-o, inventando para ele novos lugares. Pudemos perceber semelhanças e diferenças nesse processo de desmistificação do sujeito e conseqüente valorização dos objetos operada pelos poetas. Como uma primeira estratégia em direção a esse projeto, vimos, tanto em Cabral como em Barros, uma poesia voltada para o exterior. Os poetas irão deslocar o foco do sujeito para a realidade exterior. Irão abordar mais os temas que se colocam diante da visão do eu lírico do que aqueles relativos a sua interioridade, seus sentimentos, suas emoções.

Uma segunda estratégia, verificada também nas duas poéticas, foi a utilização de seres não-humanos como conteúdo da poesia. Encontramos em Cabral a recorrência de seres como jornais, facas, pedras, cana, bala, relógio, janelas e portas. Já em Barros pudemos verificar a repetição de seres como parede, pedra, lagartixa, árvore, musgo, lodo, lesma e rio.

A valorização dos objetos foi verificada também no desejo dos poetas de transformar a própria linguagem na “coisa em si”. Foi o que percebemos quando analisamos o poema

“Psicologia da composição” de Cabral e o poema “Deixar os substantivos passarem anos no estercor”, de Barros. Os dois poemas clamam por uma linguagem que não seja um artefato do homem sobre a realidade que o envolve, mas antes a própria realidade. Como observamos, a linguagem estaria, em tais poemas, no mesmo plano que os animais, os objetos, a natureza.

Encontramos também nas duas poéticas a presença de um sujeito reflexivo que vai discutir sobre o seu próprio fazer poético. Isso ocorre em Cabral quando o poeta expulsa o pronome do enunciado e observa racionalmente uma realidade exterior que se relaciona com sua poética. Em Barros, quando o poeta inventa uma criança para nos apresentar sua concepção de poesia.

Uma diferença relevante em relação ao projeto dos dois poetas é o fato de que encontraremos em Cabral, com freqüência, um sujeito que se distancia do objeto para melhor refletir sobre ele. Já a opção de Barros será a deixar o sujeito fundir-se ao objeto, eliminando dele – do sujeito – a capacidade da razão. Isso pode ser comprovado, por exemplo, em um poema do livro **O guardador de águas**, em que se nota um diálogo com o poema “O guardador de rebanhos”, de Alberto Caeiro. No poema de Barros, o contato entre o homem e a natureza irá fazer com que o sujeito abandone as características humanas para se tornar uma árvore: “Um dia chegou em casa árvore./Deitou-se na raiz do muro, do mesmo jeito que um rio fizesse para estar encostado em alguma pedra./ Boca não abriu mais?/ Arbora entre paredes.” (BARROS, 1990, p. 227)

A poesia de Cabral e Barros afastar-se-á de uma poesia centrada na exposição dos sentimentos do *eu*, de uma poesia que apresenta um *eu* sem fissuras, autônomo e pleno, para se filiar a uma poesia que teve como principais expoentes Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Nessa poesia, torna-se clara toda a complexidade do sujeito moderno; ele é algo coletivo, múltiplo, fragmentário, descentrado, ficcional. Cabral e Barros – algumas vezes de maneira semelhante, outras vezes de forma distinta – fazem o mesmo.

3 A POESIA COMO ESPAÇO DE REFLEXÃO CRÍTICA

*“Retiro de novo as pragas: dejetos de aves,
adjetivos
(Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem as
plantas)
E deixo o texto germinar sobre o branco do papel
Na maior masturbação com as pedras e as rãs.”*

Manoel de Barros

*“Catar feijão se limita com escrever:
Jogam-se os grãos na água do alguidar
E as palavras na folha de papel;
E depois, joga-se fora o que boiar.”*

João Cabral de Melo Neto

Barthes (1970), ao discutir a relação entre literatura e metalinguagem, irá se apoiar na lógica, que, segundo ele, nos ensina a diferenciar *linguagem-objeto* da *metalinguagem*. Para o autor, a linguagem-objeto é a própria matéria da investigação lógica e a metalinguagem é a linguagem artificial pela qual se constrói tal investigação. Tomemos, para exemplificar, o estudo de uma língua real. Neste caso, a própria língua seria a linguagem-objeto e a linguagem simbólica, que se constituiria como meio para a reflexão de sua estrutura, de suas relações, a metalinguagem.

Segundo o crítico francês, durante séculos, a literatura não se imaginou submetida à reflexão lógica, como qualquer outra linguagem. “Ela falava, mas não se falava”. (*Ibidem*, p.28) Entretanto, mais tarde, a literatura irá se sentir dupla; irá ser “fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura”. (*Op. cit.*) Barthes irá apontar algumas fases nesse percurso desenvolvido pela literatura:

Primeiramente uma consciência artesanal da fabricação literária, levada até o escrúpulo doloroso, ao tormento do impossível (Flaubert); depois, a vontade heróica de confundir numa mesma substância escrita a literatura e o pensamento da literatura (Mallarmé); depois, a esperança de chegar a escapar da tautologia literária, deixando sempre, por assim dizer, a literatura para o dia seguinte, declarando longamente que se *vai* escrever, e fazendo dessa declaração a própria literatura (Proust); em seguida, o processo da boa-fé literária multiplicando voluntariamente, sistematicamente, até o infinito, os sentidos da palavra-objeto sem nunca se deter num significado unívoco (surrealismo); inversamente, afinal, refazendo esses sentidos a ponto de esperar obter um *estar-ali* da linguagem literária, uma espécie de brancura da escritura (mas não uma inocência): penso aqui na obra de Robbe-Grillet. (BARTHES, 1970, p. 28)

Barthes acrescenta ainda que a literatura vem praticando um jogo com sua própria morte. Ela “finge destruir-se como linguagem-objeto sem se destruir como metalinguagem”. (*Ibidem*, p.28) No entanto, para ele, isso é também um modo de torná-la viva. O abandono da linguagem-objeto e a procura de uma metalinguagem fazem com que a própria metalinguagem se defina como uma nova linguagem-objeto. A metalinguagem passa então a ser responsável por manter viva a literatura ao eleger um novo tema: a própria literatura. E mais ainda, o texto literário ganha necessariamente uma característica que nem sempre a acompanhou: a crítica. Encontraremos em muitos poetas modernos, como nos mostrou Maciel (1994, p.76), poesia convertida em “espaço de reflexão crítica e de debate sobre si mesma”.

Ainda segundo a autora, muitos desses poetas não ficarão restritos ao trabalho com os poemas; vários deles irão produzir textos teóricos sobre o fazer literário.

Embora Barthes tenha nos mostrado a confluência entre literatura e crítica por meio da metalinguagem em escritores dos séculos XIX e XX, tal prática foi sistematicamente adotada pelo romantismo alemão no final do século XVIII. “Reunidos em torno da revista-manifesto *Athenaeum*, os poetas Novalis, August e Friedrich Schlegel inauguraram um modelo poético não menos contraditório que inovador, que tinha como princípio básico a auto-reflexão”. (MACIEL, 1994, p. 76)

É importante ressaltar que, ao inserirmos essa prática da literatura que volta pra si mesma ou a produção teórica de poetas paralela a sua produção criativa em tais períodos históricos, estamos nos referindo a uma conjunção sistemática entre poesia e crítica. Sabemos que, em vários momentos da literatura ocidental, encontraremos práticas esparsas da confluência literatura/crítica.

Em Dante, por exemplo, coexistiram o criador, o teórico da linguagem e o pensador político. Camões exerceu com maestria a metalinguagem em muitos de seus poemas, e Horácio foi, além de poeta, um eminente teórico da poesia clássica. Não podemos nos esquecer também de autores que antecederam imediatamente o advento do romantismo alemão, como Schiller e Goethe. Neste último encontramos o modelo mais completo de poeta-pensador que, afeito ao entrecruzamento de diferentes campos de conhecimento, compôs uma obra enciclopédica, onde a *práxis* poética convive com uma ampla reflexão sobre temas universais. (MACIEL, 1994, p.78)

Torna-se necessário, neste momento, detalharmos sobre os efeitos produzidos no texto e no leitor a partir da aproximação entre poesia e crítica. Antes é importante ressaltar que essa confluência se constituiu como uma via de mão dupla. Houve tanto uma aproximação da poesia em relação à crítica quanto desta em relação àquela. Expliquemos melhor. Do lado da poesia, encontraremos poetas que irão fazer do poema um espaço de discussão sobre o seu próprio fazer poético. Por meio dos poemas metalingüísticos, eles irão falar sobre o que desejam escrever, sobre a concepção poética que os guiam ou até mesmo sobre a dificuldade de se escrever. Ainda deste lado teremos os próprios poetas exercendo a atividade crítica fora do texto poético.

Por outro lado, encontraremos poetas que, além de uma produção poética, terão uma consistente produção crítica a respeito da literatura em geral, de seu próprio fazer poético, da pintura, da filosofia, da sociedade. Como exemplos poderíamos citar aqui, além dos citados anteriormente, Eliot, Valéry, Ezra Pound, Edgar Allan Poe, Mallarmé, Baudelaire, Octavio Paz e os brasileiros Augusto de Campos, Haroldo de Campos e João Cabral de Melo Neto.

Em tais poetas, a atividade crítica que se deu fora do poema vai adotar a forma do ensaio. Este, entretanto, não será o único meio adotado pelos poetas para exercer sua atividade crítica. Segundo Maciel (1994, p. 84), “as cartas e os depoimentos (aqui podem ser incluídas as entrevistas) também foram e são exercitados como atividade crítica. Só que, à diferença dos outros textos, têm uma marca mais explicitamente subjetiva, sem contudo se furtarem à reflexão e ao rigor estético.”

Pensemos agora do lado da crítica. Encontraremos também uma confluência de poesia e crítica entre aqueles que elegeram a crítica como sua principal atividade. Como observou Perrone-Moisés (2005), percebemos um texto crítico tradicional como um discurso que desenvolve reflexões a respeito de uma questão precisa, “a obra crítica tradicional é uma *dissertatio*” (*Ibidem*, p.87). E quais seriam os objetivos de uma dissertação crítica? Auxiliar os leitores em seu processo de compreensão de um objeto. Para ter sucesso em tal tarefa, elegem-se como objetivos principais a comparação, a classificação, a avaliação. Outra característica fundamental em tais textos se refere ao uso da linguagem adotada. Exige-se que o texto dissertativo adote uma linguagem científica, precisa, clara, sem as ambigüidades percebidas, por exemplo, no texto poético. Entretanto, encontraremos do lado dessa crítica-*dissertatio* uma crítica-escritura¹⁵, uma crítica criativa, uma crítica que irá incorporar em seu corpo características do texto científico e do texto poético. Falaremos desse tipo de texto mais à frente; primeiro é preciso cumprir a promessa que fizemos anteriormente de discutirmos detalhadamente sobre os efeitos do uso da metalinguagem no texto poético.

Como já foi abordado anteriormente, o uso da metalinguagem esteve presente em momentos distintos da história da literatura. Apesar disso, é na modernidade que ela encontrará um ambiente propício para se desenvolver. Chalhub (2002, p. 42), a esse respeito, afirmará: “O poema que se pergunta sobre si mesmo e, nesse questionamento, expõe e desnuda a forma com que fez a própria pergunta é um poema, digamos assim, marcado com o signo da modernidade.” Tentemos então perceber as transformações ocorridas na modernidade e ver em que medida elas podem ter refletido no texto literário, principalmente no aspecto que nos interessa: a metalinguagem.

Sabemos que a Revolução Industrial provocou grandes transformações sociais no fim do século XVIII. A principal delas foi uma mudança radical nos modos de produção. As ferramentas foram substituídas pelas máquinas e o modo de produção artesanal pelo sistema fabril. Com a automatização, surge o método de produção em série, que terá como principal

¹⁵ O termo *escritura* foi criado por Roland Barthes e aparece pela primeira vez em sua obra **O grau zero da escritura**, publicada em 1953.

consequência a perda da singularidade do objeto produzido. No sistema de produção artesanal, as peças produzidas por um artífice adquirem o seu valor pela sua singularidade – mesmo que queira fazer duas peças iguais, isso não será possível –; já no sistema mecanizado, a repetição é que será valorizada.

Para Benjamin (1996), esta singularidade do objeto está ligada à tradição, o que lhe dá uma dimensão de algo cultuado dentro de um ritual. O autor apresenta-nos o exemplo da arte grega para comprovar sua argumentação:

Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum às duas tradições, contudo, era a unicidade da obra ou em outras palavras, sua aura. A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função de ritual. (BENJAMIN, 1996, p.171)

Com a automatização da sociedade, mudanças na percepção da obra de arte serão operadas. Segundo Benjamin (1996), a reprodutibilidade técnica do objeto artístico retirará do mesmo o seu valor “aurático”, ou seja, sua característica de ser único. E como isso se dá? Eliminando das obras de arte a seu elemento ritual e aumentando a sua exposição. Explica-nos que a pouca exposição do objeto artístico atribuía ao mesmo o seu caráter de ser único, transformando-o em algo a ser cultuado. O alce reproduzido pelo homem das cavernas – que era encarado por ele como elemento mágico – só ocasionalmente era visto por outros homens; certas madonas, na Idade Média, eram cobertas por quase o ano inteiro e eram vistas por poucas pessoas. O mesmo não ocorrerá com as produções artísticas na época moderna. A fotografia, que é fruto das transformações tecnológicas ocorridas na sociedade, irá aproximar o objeto artístico de seu apreciador. Benjamin (1996, p. 170) afirmará: “fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade”. Ao ser reproduzida em fotos e gravuras, a estátua de Vênus, por exemplo, deixará de ser sagrada, deixará de ser objeto de culto para ser um mero objeto, como tantos existentes na sociedade tecnológica.

A sacralização da obra de um escultor no passado pode ser comparada também à obra do poeta: seu poema. Vimos que a estátua de Vênus pôde ser percebida como um objeto sagrado, único, irrepetível em um certo momento da História ocidental; algo semelhante acontecerá com o poema. Chalhub (2002) nos mostrará que também o poema, em certos

momentos da História, foi percebido como “aurático”. O poeta era visto como um ser especial e a sua produção como algo único e irrepitível. O poeta torna-se, portanto, o responsável por instaurar o mito da criação. E como se pensava o mito da criação? A autora responder-nos-á:

Algo insondável e inspirado ao poeta, e este, como ser único, a destilar a magia do dizer, possuído por uma luz transcendente, falando como porta-voz, pelos homens, criava um objeto único e irrepitível, coberto de véus misteriosos. Inefabilidade. Um ser privilegiado, ‘tocado’ pelo divino, instrumento para que o dom da criação se manifestasse. (CHALHUB, 2002, p. 43)

Neste momento, o poema é percebido como um objeto artístico perfeito, completo, restando ao leitor uma recepção passiva e distante do mesmo. A visão do leitor como um ser atuante no processo de significação da obra, trazida pela Estética da Recepção, seria impensável aqui. Posteriormente o poema passará por situação semelhante a outros objetos artísticos, como a pintura e a escultura. Deixará de ser um objeto sagrado, cultuado, uma expressão que traz a marca do divino, para ser encarado simplesmente como construção humana. No caso destes últimos, a perda da aura pode ser creditada ao avanço da técnica na sociedade, mas o que se poderia dizer a respeito do primeiro? Chalhub (2002) atribuirá também às mudanças trazidas pela Revolução Industrial a nova maneira de conceber o poema. Para a autora, ao fazer referências a seu processo de criação, ao falar sobre sua dificuldade de expressão, o poeta valer-se-á de um dos principais efeitos proporcionados pela Revolução Industrial: a invenção crítica.

Sabemos que a razão crítica foi o elemento que guiou as transformações ocorridas na sociedade do século XVIII, cenário da Revolução Industrial. Foi a partir da crítica que o homem faz sobre o modo como se organizava a sociedade anterior é que foi possível transformá-la. O homem viu que seria possível usar a razão para transformar um sistema de produção artesanal familiar, que era moroso e garantia apenas a sua subsistência, em um sistema de produção fabril, o que aumentaria em grande escala seus lucros. Ao ser guiado pela razão crítica, o homem deixa de ver a organização da sociedade como uma manifestação divina para percebê-la como um produto de sua ação. Ocorre neste momento uma troca de lugares entre Deus e o homem. No período anterior, era Deus o ser que ocupava a posição central do universo, sendo responsável inclusive pelas formas de organização humana. Auxiliado pela razão crítica, o homem destituirá Deus desta posição e passará a ocupá-la. Tal atitude permitir-lhe-á compreender que estaria em suas mãos a possibilidade de transformação da sociedade, de construir sua própria história. Entende-se assim por que as épocas em que o homem ocupava tal posição foram palco de uma série de revoluções sociais.

Entretanto, essa posição central do sujeito não permanecerá por muito tempo. Vimos, no capítulo sobre o sujeito, que já no século XX transformações ocorridas na sociedade irão deslocar novamente o sujeito de sua posição central. É interessante pensar que, se foi a razão crítica a responsável por destituir Deus de sua posição central e colocar em seu lugar o homem, será também ela que irá novamente tirar o homem do centro do universo. No caso da literatura, esta tarefa será delegada à metalinguagem.

Encontraremos, principalmente a partir do século XX, um grande número de poemas que mostram claramente a dificuldade do poeta em escrever. Tomemos um trecho do poema “o lutador”, de Drummond como ilustração.

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.
Algumas, tão fortes
como o javali.
Não me julgo louco
Se o fosse, teria
poder de encantá-las.
Mas lúcido e frio,
apareço e tento
apanhar algumas
para meu sustento
num dia de vida.
Deixam-se enlaçar,
tontas à carícia
e súbito fogem
e não há ameaça
e nem há sevícia
que as traga de novo
ao centro da praça.

(...)

O ciclo do dia
ora se conclui
e o inútil duelo
jamais se resolve.
O teu rosto belo,
ó palavra, esplende
na curva da noite
que toda me envolve.
Tamanho paixão
e nenhum pecúlio.
Cerradas as portas,
a luta prossegue
Nas ruas do sono. (DRUMMOND, 2003, p.99-100)

Chalhub (2002, p. 47) afirmará que “um metapoema não é aurático (...) porque sua feitura está à mostra, dessacralizada e nua”, ou seja, é um poema que exhibe sua incompletude. No caso do poema de Drummond, citado acima, o texto produzido é antes uma reflexão sobre o fazer do que o feito. Expliquemos melhor. Podemos afirmar que a confecção de um poema, como a de qualquer outro artefato, envolve duas etapas: uma que abrange o seu processo de execução e outra que é a exibição do produto final. Se por um lado encontraremos um grande número de poemas que se apresentam como produto final, que falam sobre um objeto externo a ele, encontraremos também poemas que se voltam sobre o trabalho do poeta antes de chegar à finalização. Muitas vezes serão os metapoemas os responsáveis pela dessacralização do poeta ao colocarem explicitamente o árduo trabalho do escritor até chegar ao produto final.

Voltemos ao poema de Drummond. O próprio título já nos diz da dificuldade do poeta em arranjar as palavras no poema. Ao fazer isso, acaba por retirar o poeta da posição de um ser superior que tudo pode, que tudo controla para nos mostrar o poeta refém de suas próprias palavras. Mas, ao mesmo tempo, mostra-nos também a sua concepção poética. O poema em questão pode ser percebido como um símbolo da concepção poética adotada pelo poeta. Se para muitos poetas a poesia é expressão, para Drummond ela é essencialmente construção racional.

Como falamos anteriormente, uma outra elucidação proporcionada pela metalinguagem, além do descentramento do eu poético, será o desnudamento da literatura como representação. Sabemos que a literatura se faz conhecer pelo seu caráter representativo. Segundo Iser (2002), ela é construída a partir de um “repertório de signos” que se mostram como algo distinto da realidade. “(...)No entanto, os diversos signos ficcionais não indicam que por eles se operam uma oposição à realidade” (...) (ISER, 2002, p.969) Ou seja, muitos textos ficcionais não se preocupam em deixar explícito ao leitor que a literatura é representação, que, mesmo quando ela fala sobre objetos de existência real, ela está nos apresentando as palavras e não os próprios objetos. Ao deixar “oculta” ao leitor essa relação palavra-coisa, estes textos acabam por passar uma certa ilusão referencial. O distanciamento entre palavra-referente parece ser anulado e não é raro encontrarmos leitores que acabam por se “esquecer” do caráter fictício do texto literário.

Fica claro então que os textos que não são guiados pela mimese, por uma cópia da realidade, parecem nos chamar a atenção a todo o momento para o caráter fictício da literatura. Nestes textos as combinações improváveis de acontecerem na realidade irão explicitar o seu caráter de ficcionalidade. Bacon irá ver este tipo de combinação como elemento característico da poesia. Para ele, a poesia adotava um processo combinatório “que

pode à vontade estabelecer uniões e divórcios ilegais de coisas (...) comumente ultrapassa a medida da natureza, unindo a seu bel-prazer coisas que na natureza nunca viriam juntas e introduzindo outras que na natureza nunca aconteceriam”. (BACON *apud* ISER, 2002, p. 965)

Nos textos não miméticos, a não coincidência entre a realidade externa e a textual impossibilita o leitor de cair na armadilha da ilusão referencial, de ver o texto como a realidade e não como representação da mesma. Neste caso, temos a convicção de que estamos diante de uma construção sígnica. Essa, entretanto, não é a única maneira de colocar à mostra que a literatura é representação. Vimos anteriormente que alguns textos acabam por “esconder” seu caráter representativo; outros pelo contrário, nos apresentam um “desnudamento de sua ficcionalidade”. (ISER, 2002) Esse é o caso, por exemplo, do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, cuja primeira estrofe reproduzimos abaixo:

O POETA é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente. (PESSOA,1994, p.164)

Nesse poema metalingüístico, Pessoa nos mostra que é característico da arte poética a prática do fingir. O fingimento tem aqui mais a conotação de ser um duplo instaurado pela representação do que uma mentira. É claro que a mentira pode ter seu lugar em um poema. A poesia não tem que ser necessariamente confessional; o poeta pode inventar experiências. Este, entretanto, não é o caso do poema de Pessoa. O poema deseja antes desnudar o processo de representação da literatura. Mesmo que o poeta experimente determinadas sensações, ao serem transpostas para o poema, elas, embora se pareçam com as sensações do poeta, se transformarão em outras. No caso do poema, a dor sentida passa a ser a dor representada.

Precisamos ressaltar, após essa exposição sobre a metalinguagem, dois pontos. O primeiro é a eleição da metalinguagem como um importante objeto na poesia moderna. A metalinguagem passa a ser um elemento tão recorrente quanto os clássicos temas poéticos (amor, dor, paixão, etc.). O outro é a presença do elemento crítico nos textos metalingüísticos. Com a metalinguagem, o leitor terá acesso a uma série de reflexões, como o lugar ocupado pelo poeta, a dificuldade do mesmo para produzir o seu texto, a concepção de poesia que adota. Feita a discussão sobre a presença da crítica no texto poético, podemos passar agora para a outra mão da já referida via: a presença do poético na crítica.

Perrone-Moisés (2005) mostrar-nos-á que, a partir do final do século XIX, haverá uma fusão entre duas modalidades de textos que tradicionalmente se apresentavam separados: a poesia e a crítica. A relação entre estes dois tipos de textos obedecia a uma certa hierarquia. Segundo a autora, a produção crítica era sempre da ordem da reprodução. O texto crítico se apresentava sempre como subordinado ao texto poético, já que a seu principal objetivo era o de explicá-lo, descrevê-lo, parafraseá-lo. Com a fusão, algumas características do texto poético irão ser incorporadas ao texto crítico, tornando ele próprio uma produção poética. E, para explicar as características da mensagem poética, a autora retomará Jakobson, que definirá como seus elementos, dentre outros, o seu caráter intransitivo, a não separação entre forma e conteúdo e a ênfase na mensagem em si mesma.

A união entre os dois gêneros textuais – poesia e crítica – produzirá um texto que assimilará tanto o caráter descritivo, analítico e esclarecedor da crítica tradicional quanto a valorização do próprio código, a ambigüidade, a inventividade e a proliferação de sentidos do texto poético. A este novo gênero textual dar-se-á o nome de crítica-escritura. Produzirão a crítica-escritura tanto escritores que são preferencialmente críticos, como Maurice Blanchot, Roland Barthes e Michel Butor quanto aqueles que são conhecidos também por sua obra literária, como é o caso de Octavio Paz. A respeito da crítica-escritura deste último, são bastante esclarecedoras as afirmações de Maria Esther Maciel:

Se as linhas regulares e seqüências de um discurso dissertativo se impõem, num primeiro momento, logo essa aparente linearidade descortina um movimento espiralado de palavras e frases que se repetem e se confrontam ao longo do texto, à feição de um caleidoscópio. Paradoxos, tautologias, metáforas, aliterações, paranomásias convivem com silogismos, conceitos, citações teóricas e termos científicos. O limite, assim, entre o que se esperava de uma dissertação crítica (com seus critérios de objetividade, clareza e cientificidade) e o que compõe a linguagem de um poema fica impreciso: o texto é, simultaneamente, *transitivo*, à medida que informa, argumenta, relaciona, interpreta, e *intransitivo*, ao exhibir sua própria textualidade como um espetáculo. (MACIEL, 1995, p.65)

Parece-nos que a metáfora do caleidoscópio apontada por Maciel é precisa para retratar o movimento adotado pelo texto-escritura. Apesar de assimilar elementos do texto científico, ele recusará sua linearidade. Não encontraremos nele limites claros entre um discurso que explica a partir de um fio condutor preciso e racional e outro que dissemina significados e imagens poéticas. O resultado desse arranjo verbal em relação ao leitor é o de um certo desconforto. Assim como no texto poético, haverá sempre algo de indecifrável, intraduzível, que poderá ser compreendido apenas a partir de suas bordas. É por isso que, muitas vezes, não poderemos falar sobre um texto como este, mas sim com ele. O fato de o

escritor usar imagens poéticas nos impede de traduzi-las; se assim o fizéssemos, estaríamos eliminando o trabalho do crítico-escritor de valorização da própria linguagem.

Feita a discussão sobre o encontro poesia/crítica na modernidade, mostraremos agora como se dá tal encontro em João Cabral e Manoel de Barros. Para verificar a presença do elemento crítico na poesia de cada um, analisaremos vários poemas críticos e metalingüísticos e, para verificar a presença do poético nos textos críticos, nos debruçaremos sobre os ensaios críticos de Cabral e as entrevistas por escrito de Barros publicadas na coletânea **Gramática Expositiva do Chão**.

Iniciemos com João Cabral. Podemos afirmar que a aproximação do poeta com a crítica já não é nenhuma novidade para o seu leitor. O próprio poeta já confirmou em uma série de entrevistas esse encontro, como podemos ver nessa seguinte passagem: “Muito pouca gente notou isso, mas a minha poesia é sempre crítica. Esse negócio que se chama metapoesia, poesia sobre poesia, é uma preocupação de crítico. Escrevi uma quantidade enorme de poemas sobre autores, sobre escritores, sobre pintores. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.25) A partir dessa declaração do poeta, poderíamos, em um primeiro momento, afirmar que a crítica estaria inserida em sua obra sob duas configurações: uma interna e outra externa a sua própria obra. Expliquemos melhor. Encontraremos na obra de Cabral poemas auto-reflexivos, que se voltarão para o próprio poeta em seu trabalho de criação e outros que farão uma crítica a um objeto externo ao poema, como outros escritores, pintores, arquitetos.

Essa divisão apontada acima é a mesma que o poeta adotará ao organizar uma coletânea que irá reunir poemas eminentemente críticos intitulada **Poesia Crítica**. Helton Souza, em seu estudo sobre tal obra, confirma-nos esta classificação ao fazer referência a uma nota de Cabral incluída na obra:

Poesia crítica, constituída de oitenta poemas, estrutura-se em duas partes intituladas “Linguagem” e linguagens”. Esclarece JCMN, na “Nota ao autor”, que agrupam-se na primeira parte os poemas que possuem como assunto a “criação poética” e, na segunda, os que possuem como assunto a “obra ou a personalidade de criadores poetas ou não”. (SOUZA, 1999, p. 47)

Adotaremos aqui a classificação feita pelo próprio poeta¹⁶ para discutirmos alguns dos poemas que irão promover o encontro com a crítica. Começemos com um poema da primeira vertente, “O funcionário”, publicado no livro **O Engenheiro**:

¹⁶ Apesar de seguirmos a classificação de Cabral, não iremos aqui nos guiar por sua seleção de poemas feita para a antologia.

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

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

O macio monstro
impõe enfim o vazio
à página branca;
calma à mesa,
sono ao lápis,
aos arquivos, poeira;

fome à boca negra
das gavetas, sede
ao mata borrão;
a mim, a prosa
procurada, o conforto
da poesia ida. (MELO NETO, 1994, p.76)

A respeito desse poema, podemos dizer primeiramente que ele irá dessacralizar o ato da criação poética. O poeta não é visto como um ser superior, que está acima da grande média dos mortais e que habita um lugar privilegiado. Tais elementos poderiam ser usados como explicação para o fato de o poema não poder ser produzido por qualquer um. O poema irá afastar-se dessa visão idealizada ao apresentar o poeta como um simples funcionário, que, em uma sala de seu local de trabalho, toma junto a si uma folha de papel em branco e tenta construir o seu texto. A visão do poema como um produto da inspiração, como produto de um sopro divino que iluminará o poeta será descartada. Em tal concepção poética, o poeta é menos um produtor do que um receptáculo daquilo que foge ao seu controle racional. Ao contrário disso, esse poema nos mostra que na criação poética a máquina racional do poeta é colocada em ação. E mais ainda: mostra-nos que esse ato da criação não é algo simples, de fácil conquista pelo poeta.

O tema do poema cujo processo de construção é discutido pelo poeta é a flor. Sabemos que a flor é uma metáfora tradicionalmente utilizada para se referir à palavra poética. Podemos pensar então que o poeta está abordando aqui as dificuldades do ato de escrever proporcionadas principalmente pelo seu grande nível de exigência. O poeta ficará em desvantagem na luta entre o branco imposto pela folha de papel vazia e a negra marca do

carvão sulcada pelo lápis. A vida de cada nova palavra escrita será colocada a termo pela ação da borracha. O poeta irá se deparar então com a impossibilidade – mesmo que seja momentânea – do escrever e um ambiente de inatividade será então instaurado aos objetos que estão envolvidos no ato de criação. Não haverá nenhuma movimentação na mesa, o lápis pegará no sono, os arquivos – possível fonte de criação – ficarão empoeirados, as gavetas ficarão famintas por não serem alimentadas pela produção do poeta e os mata-borrões que entram em ação na fase final da produção – quando o carvão do lápis é substituído pela tinta da caneta – morrerão de sede. É interessante observar que, mesmo estando diante de uma certa infertilidade criativa, o poeta não assume uma postura pessimista. A ação imposta pelo seu próprio ato – o de apagar o escreveu – impediu de fazer um poema sobre a flor, mas não uma “prosa” que discuta a dificuldade de escrever.

Como em vários poemas metalingüísticos, o poema em questão irá também colocar a nu o processo de ficcionalidade da literatura. Vimos anteriormente que há textos que escondem ou não se preocupam em explicitar o caráter representativo da literatura. Isso fica claro principalmente na segunda estrofe quando o poeta deixa claro que a poesia é representação de uma realidade exterior a ele. O que o poeta apaga é o signo, a palavra flor e não a “planta viva a arfar no cimento”.

A dessacralização voltará a ser abordada em outro poema metalingüístico, “Antiode”, incluída no livro **Psicologia da Composição**. Desta vez o poeta irá dessacralizar não mais o ato de criação poética, mas a própria poesia. Logo no início do poema já temos uma idéia de que o poeta irá criticar um tipo de poesia que se caracteriza por um certo requinte, por um conteúdo elevado. A ode é um texto poético tradicional que apresenta um caráter confessional. Ao abordar temas clássicos como o amor ou os prazeres, será inevitável o envolvimento emocional do poeta. O prefixo de negação *anti* presente no título nos permite pensar que estaremos diante de um texto que se coloca em oposição ao lirismo das odes. Isso é reforçado com a frase, colocada entre parênteses, que vem logo abaixo do título: “contra a poesia dita profunda”. O poema, que é dividido em cinco seções, classificadas de A a E, constituir-se-á a partir da associação entre poesia, flor e fezes. A flor simbolizaria toda uma poesia de temas profundos – no poema em questão, as odes □ enquanto fezes simbolizaria uma poesia que se afastaria da padronização das odes, uma poesia que, apesar de ser constituída de dejetos, de coisas rejeitadas pelo seu caráter de impureza, será valorizada pelo

seu caráter inovador.¹⁷ Na primeira seção, o poeta nos apresentará as duas visões de poesia, criticando sua primeira opção pela de conteúdo elevado:

Poesia te escrevia:
flor! conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer,

(...)

Delicado, evitava
o estrume do poema,
seu caule, seu ovário,
suas intestações. (MELO NETO, 1994, p.98)

Valendo-se da metáfora da flor, o poeta, neste primeiro momento, teria associado a poesia apenas ao elemento visivelmente belo. É por isso que alguns elementos que não compõem a estrutura central da flor – suas pétalas, seu miolo – são rejeitados, apesar de a falta deles implicarem a não existência da flor. Sabemos que tanto o caule de uma flor – que se liga à terra, ao estrume – quanto seus elementos internos, abrigados pelo ovário, são fundamentais para a existência da mesma. No entanto, para o poeta, tais elementos seriam “impossíveis de poema”, pelo menos de um poema que valoriza “as puras transparentes florações”.

Na seção B, o poeta criticará a poesia profunda, caracterizada por apresentar “gentis substâncias” e “doces carnações”:

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

Circunstâncias? Vossas
gentis substâncias? Vossas
doces carnações? Pelos
virtuosos vergeis

de vossas evocações?
Pelo pudor do verso
- pudor de flor –
por seu tão delicado

¹⁷ Segundo Peixoto (1983), o teor de “Antiode” deslocar-se-á entre a crítica e o elogio. Ou seja, será criticada a poesia repetitiva, de caráter “idealizante”, representada aqui pela ode, e será elogiada a poesia criativa, que se afasta de um padrão já estabelecido.

pudor de flor,
que se abre
quando a esquece o
sono do jardineiro?) (MELO NETO, 1994, p.99)

Peixoto (1983) identificará a presença de um tom satírico e debochado nessa seção. Para a autora, ao se valer da apóstrofe cerimoniosa “vós” para referir-se à poesia, o poeta presentifica uma tradição de poesia como arte decorativa. Em tal tipo de poesia, devido a seu caráter imitativo, é mínimo o esforço do poeta para confeccioná-lo. Ou, se seguimos a metáfora do poeta, estamos diante de uma flor que se abre “sem o esforço do jardineiro”.

A seção C parece ser a zona limítrofe entre as duas visões de poesia apresentada pelo poeta. As duas seções anteriores nos apresentaram uma poesia de um certo requinte temático. Evita-se “o estrume do poema” em benefício do “pudor do verso”. Na seção C, aquilo que foi escondido retorna com a missão de dar vida ao poema:

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

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

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

O dia? Árido.
Venha, então, a noite,
o sono. Venha,
por isso a flor. (MELO NETO, 1994, p. 100)

O poeta produz uma analogia entre um vício que entorpece o corpo de um sujeito e o trabalho cotidiano do escritor ao produzir seus versos. Em oposição a uma poesia fácil, baseada na imitação, e que, por isso mesmo, exige pouco do trabalho do poeta, ele nos apresenta uma poesia que exige do poeta um árduo trabalho. Para se conseguir algo novo, é preciso trabalhar sobre o verso cotidianamente, ao ponto de o corpo do poeta ficar debilitado, entorpecido. Nessa parte do poema, o poeta trabalhará com as antíteses noite/dia e vida/morte. Curiosamente, inverterá a tradicional significação que damos a esses elementos. Geralmente associamos o dia e a vida à produtividade, ao trabalho, e noite e morte ao descanso, à inatividade. No caso da concepção de poética criticada pelo poeta, o elemento dia não tem a

conotação positiva. Pelo contrário, os textos guiados pelas “puras” e “transparentes florações” acabam se tornando estéreis por se apresentarem repetitivos, sem a presença do novo. A alternativa para se produzir esse novo será a de matar essa concepção idealizada de poesia para dar surgimento a uma poesia reflexiva. É o que veremos na seção seguinte:

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

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

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo. (MELO NETO, 1994, p. 101)

Chamar atenção para o significante *flor* torna-se então uma atitude renovadora da poesia. O poeta neste momento desmistifica uma concepção de poesia baseada na *mimesis*, de uma poesia que oculta o fato de haver uma distância entre a palavra e seu referente. Ao dizer que se refere à palavra *flor*, ele coloca em evidência tal distanciamento e, ao mesmo tempo, se afasta também de uma poesia repetitiva, de uma poesia em que flor é sempre virtude, é sempre algo que vem embelezar objetos pouco nobres, como os urinóis.

A seção seguinte pode ser considerada como o ápice da defesa do poeta por uma poesia renovadora:

Poesia, te escrevo
agora: fezes, as
fezes vivas que és.
sei que outras

palavras és, palavras
impossíveis de poema.
Te escrevo, por isso,
fezes, palavra leve,

contando com sua
breve. Te escrevo
cuspe, cuspe, não
mais; tão cuspe

como a terceira
(como usá-la num
poema?) a terceira
das virtudes teológicas. (MELO NETO, 1994, p.101-102)

Embora geralmente possamos atribuir um conteúdo pejorativo às palavras *fezes* e *cuspe*, classificando-as como palavras não “poetizáveis”, elas aqui ganham uma nova significação. São consideradas dignas de figurar em um poema exatamente por essa não ser uma prática comum, repetitiva. “Para Cabral, as palavras ‘impossíveis de poemas’ não são aquelas proibidas pelo decoro (...) mas as que chegam ao poeta já possuindo um verniz poético.” (PEIXOTO, 1983, p. 81) Percebemos afirmar que “Antiode” pode ser considerada como um ensaio sobre a concepção poética de Cabral. Nesta poesia fica claro o seu percurso: o de um poeta que evitará as poesias centradas na introspecção de um eu, as poesias que apresentam imagens já cristalizadas pela tradição para se aproximar de poesias que são produtos da inquietação do poeta pela procura do novo.

Cabral utilizará uma segunda forma de criticar determinada concepção poética e valorizar uma outra: a apresentação de objetos que irão trazer um ensinamento ao poeta. Vimos, ao comentarmos o poema “A escola das facas”, que a faca será escolhida pelo poeta pelo fato de seu uso poder ser aproximado da ação do poeta com as palavras. Uma das utilidades da faca é o de cortar aquilo que se mostra excessivo ou que não é bom. Essa mesma ação será desempenhada pelo poeta ao produzir um poema. É preciso cortar os excessos, eliminar os floreios sentimentais. Um outro objeto que servirá de aprendizado ao poeta é a pedra. Tomemos o poema “Uma educação pela pedra”.

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, freqüentá-la;
captar sua voz inefática, 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 de pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la. (MELO NETO, 1994, p. 338)

Embora o poeta deixe explícito apenas uma característica de semelhança entre sua poesia e a pedra – a sua concretude –, todos os elementos da pedra estarão associados à concepção poética adotada por ele. Uma pedra é um objeto, podendo ser caracterizada como impessoal, assim como a poesia de Cabral. Possui uma resistência fria, o que lhe dá a característica de ser dura, mas, ao mesmo tempo, maleável. Também a palavra poética é algo duro, é uma matéria bruta que deve ser maleada pela ação do poeta. É preciso transformar as

palavras que estão em estado de dicionário em um poema. O caráter compacto da pedra também será assumido pela poesia de Cabral, que tem a economia verbal como uma de suas principais características.

Passemos agora para a outra configuração da crítica na poesia de Cabral: a que elege um objeto exterior ao poema. Esse é o caso, por exemplo, do poema “O sim contra o sim”, incluído no livro **Serial**. A primeira parte do poema terá como conteúdo dois poetas e dois pintores: Marianne Moore, Francis Ponge, Miró e Mondrian. Sobre Moore, o poeta irá ressaltar o instrumento de que se vale para produzir os seus versos:

Marianne Moore, em vez de lápis,
emprega quando escreve
instrumento cortante:
bisturi, simples canivete. (MELO NETO, 1994, p. 297)

Para mostrar a precisão dos versos de Moore, Cabral usa a metáfora do bisturi. Sabemos que o bisturi é um instrumento utilizado pelo médico para intervenções que exigem grande precisão. Essa metáfora é perfeita porque dá-nos a exata dimensão do grande esforço do poeta na produção de seus versos. Marianne Moore, assim como Cabral, irá arquitetar o seu poema com extrema precisão. Em “The fish”¹⁸, por exemplo, as oito estrofes que o compõem apresentam uma extrema regularidade em relação à extensão dos versos.

Será elogiada por Cabral também a marca deixada pelo bisturi no corpo do poema. “Para ler textos mais corretos”, Moore irá penetrar nas palavras, deixando nelas a marca de sua ação:

Com a mão direita ela as penetra,
com lápis bisturi,
e com eles compõe,
de volta, o verso cicatriz. (*Ibidem*)

A conotação negativa que muitas vezes tem a cicatriz, principalmente para aquele que a carrega em seu corpo, é aqui abandonada. As marcas da interferência do cirurgião-poeta sobre o corpo do poema se tornam bem-vindas porque elas permitem identificar que houve ali o trabalho do poeta, um esforço em produzir seu artefato de linguagem.

¹⁸ Cf ANEXO A, pág. 137-138

Cabral abre a segunda seção do poema fazendo uma referência a Francis Ponge. A metáfora do cirurgião será mantida para se falar da precisão do poeta em manejar as palavras. No entanto, haverá uma mudança em relação à técnica empregada:

Francis Ponge, outro cirurgião,
adota uma outra técnica:
gira-as nos dedos, gira
ao redor das coisas que opera.

Apalpa-as com os dez
mil dedos da linguagem:
não tem bisturi reto
mas um que se ramificasse. (MELO NETO, 1994, p.298)

Sabemos que Ponge será uma das influências de Cabral por mais de uma razão. Assim como Cabral, ele irá eleger as coisas como conteúdo principal de sua poesia. É o que acontece, por exemplo, no poema “A grama”:

Que pode haver em nós de semelhante à grama?
Fina e nua, sempre de cabeça fria,
Fria e una,
Não de graças mil, mas miligramas,

A atitude é natural.
Bem contente em seu canto,
Certa antiguidade da decoração,
Ela assiste ao boi¹⁹. (PONGE *apud* MOTTA, 2000, p. 99)

A primeira estrofe do poema pode ser aproximada ao poema “Uma educação pela pedra”, de Cabral. Em ambos são mostradas características das coisas que podem ser emprestadas a outros elementos. No poema de Cabral, vimos como algumas características das pedras serão encontradas em sua poética. Em Ponge, haverá um esforço de mostrar algumas semelhanças entre o grama e o homem.

¹⁹ L'HERBE

Qu'y a-t-il en nous de pareil aux herbes?
Fines Et nues, toujours d'humeur froide,
Froides e unes,
Non pas mille graces mais mille herbes,

D'attitude très naturelle.
Contentes sur place,
Sûres de l'ancienneté de leur décoration,
Elles assistent au boeuf.

Já a segunda estrofe pode ser aproximada do poema “O Rio”, de Cabral. Embora o poema de Ponge adote a terceira pessoa e o de Cabral a primeira, encontraremos em ambos a personificação do objeto. As semelhanças entre as poéticas de Cabral e de Ponge não irão se restringir ao destaque dado por eles aos objetos. Ponge, assim como Cabral, irá fazer uma poesia crítica, “uma poesia que se realiza, do mesmo golpe, como crítica, ou que ao trabalho do olhar acrescenta uma reflexão sobre maneiras de olhar, em literatura como em pintura.” (MOTTA, 2000, p. 20)

A pintura será o tema das duas partes seguintes de “O sim contra o sim”. A primeira delas irá tecer elogios ao pintor catalão Joan Miró, que será valorizado por sua constante procura pela invenção:

*Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.*

*Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.*

*Pois que ela não pôde, ele pôs-se
a desenhar com esta
até que se operando,
no braço direito ele a enxerta*

*A esquerda (se não se é canhoto)
é mão sem habilidade:
reaprendendo a cada linha,
cada instante, a recomençar-se. (MELO NETO, 1994, p. 298)*

O tema arte modelar/arte criativa, que já fora trabalhado no livro **Psicologia da Composição** a partir do poema “Antiode”, volta a ser discutido por Cabral. No poema acima, o autor fala-nos da preocupação do artista de sempre procurar o novo. No caso da pintura, o trabalho cotidiano do artista pode trazer como consequência a repetição do traço. A mão pode ficar viciada e produzir imagens automaticamente. O poeta nos mostra que o desejo de Miró era o de pintar sem a habilidade conquistada pelos inúmeros quadros já produzidos. E por que evitar tal habilidade? Porque ela produz o modelar, a padronização. Uma forma de evitá-la seria pintar com a mão esquerda. Ao fazer isso, você estaria trazendo uma certa “virgindade” ao traço, você estaria renovando-o. É dessa forma que podemos entender o “enxerto” operado por Miró. Para produzir quadros novos é preciso pintar com a mão direita como se ela fosse a mão esquerda. É preciso abandonar os traços padronizados a partir dos inúmeros quadros já

pintados por ela e produzir um traço novo, um traço que se “reaprende a cada linha”, a “cada instante”.

O tema da “desautomatização” da mão de direita voltará logo em seguida, quando o autor mostra-nos a experiência do pintor Mondrian:

Mondrian, também, da mão direita
andava desgostado;
não por ser ela sábia:
porque, sendo sábia, era fácil.

Assim, não a trocou de braço:
queria-a mais honesta
e por isso enxertou
outras mais sábias dentro dela.

Fez-se enxertar réguas, esquadros
e outros utensílios
para obrigar a mão
a abandonar todo improvisado (*Op. cit.*)

Cabral mostra-nos nessa seção que o trabalho de Mondrian é matematicamente arquitetado. Para evitar a facilidade de uma arte que pode ser guiada pela inspiração, pelo improvisado, Mondrian irá se munir de utensílios que exigirão do artista um árduo trabalho de planejamento.

Podemos afirmar que, mesmo quando escolhe como conteúdo de sua crítica objetos exteriores ao seu fazer poético, Cabral está fazendo metapoesia. Os poetas e artistas escolhidos por ele apresentarão pontos comuns a sua poética. A precisão dos versos de Marianne Moore, a eleição dos objetos e da crítica como conteúdo de poesia vistos na poesia de Ponge e a busca pela “desautomatização” do trabalho artístico encontrada nas obras de Miró e Mondrian farão parte de sua poesia. Assim, ao mesmo tempo em que o poeta lança o seu olhar crítico sobre a produção de tais artistas, ele faz uma reflexão sobre sua própria poesia, ele apresenta ao leitor a sua concepção poética. Em algumas situações, Cabral usará temas que, à primeira vista, parecem não apresentar nenhuma relação com sua poesia. Este é o caso do poema “Alguns toureiros”:

(...)

Mas eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais deserto,
O toureiro mais agudo,
Mais mineral e desperto,

(...)

O que melhor calculava
o fluido aceiro da vida,
o que com mais precisão
roçava a morte em sua fímbria (MELO NETO, 1994, p. 158)

O toureiro Manuel Rodríguez será admirado por Cabral por sua perspicácia, por estar sempre vigilante em seu trabalho de enfrentar o touro. Será admirado ainda por calcular com precisão o ponto mais próximo que é possível ter com a morte.²⁰ Esta perícia de Manolete no enfrentamento do touro irá servir de ensinamento aos poetas:

Sim, eu vi Manuel Rodriguez,
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:

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. (*Op. cit.*)

Manolete sabe que, ao enfrentar o touro, deve dispor de frieza e autocontrole. Ele não pode adotar uma atitude intempestiva de já no primeiro momento desferir seu golpe mortal. É preciso controlar a ansiedade, “domar a explosão” para que, no momento certo, possa derrubar o touro. Este enfrentamento racional frente ao touro deverá ser procurado também pelo poeta em seu enfrentamento com as palavras. Na concepção poética de Cabral, as emoções e os sentimentalismos perderão o seu lugar para a racionalidade extrema.

Caminhemos agora em direção aos textos escritos em prosa de João Cabral²¹. Ao abordarmos a aproximação entre crítica e poesia na modernidade, ressaltamos a falta de limites claros entre os gêneros. É a ausência desses limites que permitirá, por exemplo, que um poeta transforme a poesia em espaço para a crítica da própria poesia, das artes, do mundo. Vimos que uma considerável parte da poesia crítica produzida por Cabral irá ter como objeto o próprio fazer poético. Isso irá acontecer mesmo quando o tema do poema parece não estar diretamente ligado a este fazer, como foi o caso dos poemas sobre pintores e toureiros.

²⁰Nas touradas, se o toureiro matasse o touro de qualquer forma, ele era vaiado pelo público. Exigia-se do toureiro uma *performance* exemplar, que, muitas vezes, colocava em risco sua vida.

²¹Trabalharemos aqui com parte de sua obra ensaística, principalmente os textos que têm como conteúdo temas afins à poesia.

Vimos também que um outro lado dessa aproximação entre crítica e poesia é uma produção em prosa de poetas que, apesar de produzirem um texto informativo, tendo como base o princípio da *dissertatio*, irão incorporar a este texto elementos poéticos. Isso terá como consequência a existência de um texto híbrido, no qual estariam presentes a objetividade da dissertação e a criatividade do texto poético. No caso de João Cabral, não encontraremos a produção deste texto híbrido. Seus textos em prosa irão seguir os princípios básicos da dissertação: clareza, informação, objetividade. Entretanto, podemos encontrar a não dissociabilidade entre poesia e crítica percebida nos escritores que produziram textos híbridos também em Cabral. Como o poeta fará isso? Criando uma ponte entre o texto crítico e o texto poético. É possível verificar que a discussão apresentada no texto crítico será também elaborada no texto poético.

Tomemos como primeiro exemplo o texto “Poesia e Composição”. Nele Cabral mostrará que o processo de composição literária oscilará entre dois pontos: a inspiração e o trabalho de arte. Para o poeta, os autores guiados pela inspiração entenderão o poema como uma tradução da experiência vivida. O poema será algo recebido, guiado, muitas vezes, pela improvisação e não por um trabalho de construção do poeta. Nesse tipo de concepção poética, “é raro o poema sobre tal ou qual objeto. Quando esse poema ocorre, apenas comunica, do objeto, a visão subjetiva que o poeta se formou dele”. (MELO NETO, 1994, p. 731) Ainda segundo Cabral, o poeta apresentará sempre uma postura passiva diante do poema, será sempre aquele que espera o poema.

Do lado dos poetas que adotam o trabalho de arte, haverá uma rejeição ao inefável, ao irracional, ao lirismo, a qualquer passividade. Essa concepção poética dará espaço ao poema objetivo, “ao poema no qual não entra para nada o espetáculo de seu autor e, ao mesmo tempo, pode fornecer do homem que escreve uma imagem perfeitamente digna de ser que dirige sua obra e é senhor de seus gestos”. (MELO NETO, 1994, p. 733)

Essa mesma discussão de concepções distintas de poesia será apresentada no poema “Antiode”. Como vimos anteriormente, será criticado no poema a poesia que é fruto da emoção do poeta, a poesia que floresce em função da passividade do poeta e será valorizada a poesia guiada pelo trabalho do poeta, da sua racionalidade e capacidade de dominar as palavras.

Podemos remeter também a última parte do texto “A geração de 45” ao poema “Antiode”, como foi mostrado por Peixoto (1983). No texto, Cabral fala da rejeição dos poetas dessa geração ao elemento prosaico. “Trata-se de uma poesia feita de sobre-realidades, feita com zonas exclusivas do homem, e o fim dela é comunicar dados sutilíssimos a que só

pode servir de instrumento a parte mais leve e abstrata dos dicionários” (MELO NETO, 1994, p. 752) No poema, encontraremos uma contraposição entre uma poesia que utiliza “palavras nobres”, requintadas e uma poesia que se vale do prosaico, muitas vezes associada ao baixo, ao não sublime. Ou seja, entre uma poesia-flor e uma poesia-fezes.

Em “Joan Miró”, Cabral irá elogiar a forma de composição da obra do pintor catalão por ela apresentar um certo dinamismo. Para Cabral, Miró libertará o ritmo que fora aprisionado pela pintura renascentista:

Seria possível outra forma de composição? Seria possível devolver à superfície aquele sentido antigo que seu aprofundamento numa terceira dimensão destruiu completamente? A pintura de Miró parece responder afirmativamente a esta pergunta. Ela me parece, analisada objetivamente em seus resultados e em seu desenvolvimento, obedecer ao desejo obscuro de fazer voltar à superfície seu antigo papel: o de ser receptáculo do dinâmico. Ela me parece uma tendência para libertar o ritmo do equilíbrio que o aprisiona e que aprisiona toda a pintura criada com o Renascimento. (MELO NETO, 1994, p. 695)

O traço de Miró será admirado por Cabral por sua extrema liberdade. Para ele, essa liberdade é tanta, que o pintor catalão não procura criar leis contrárias à dos pintores renascentistas. Ele produz um traço dinâmico tão livre de qualquer padrão, que o olho do observador não pode prever qual será o seu percurso. Seu traço parece “recomeçar a cada momento um novo caminho”. (MELO NETO, 1994, p. 705) Essa liberdade do traço de Miró, como já mostramos anteriormente, será tema de uma das seções do poema “o sim contra o sim”: “quis então que desaprendesse/ o muito que aprendera,/ a fim de reencontrar/ a linha fresca da esquerda”. (MELO NETO, 1994, p. 298)

Esses exemplos nos mostram que também Cabral irá promover um encontro entre poesia e crítica quando produz textos críticos. Fará isso de uma forma diferente daqueles que produziram um texto híbrido no qual encontraremos traços do texto dissertativo e do texto poético. Ao levar uma discussão presente no texto crítico ao texto poético, Cabral irá fazer uma ponte entre os dois, aproximando-os.

Passemos agora a examinar o encontro entre poesia e crítica na obra de Manoel de Barros. Também Barros terá grande parte de sua obra composta de poemas metalingüísticos que irão nos esclarecer sobre o seu processo de composição literária. Tomemos um poema incluído em **O livro das Ignoranças** que nos permite comprovar tal afirmação:

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas
leituras não era a beleza das frases, mas a doença
delas.

Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor,
esse gosto esquisito.
Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.
- Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável,
o Padre me disse.
Ele fez um limpamento em meus receios.

(...)

Veja que bugre só pega por desvios, não anda em
estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas
e os araticuns maduros
Há que apenas saber errar bem o seu idioma.
Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de
agramática. (BARROS, 1993, p. 89)

Embora Manoel de Barros fale aqui ainda de sua experiência de leitor, verificaremos que esse gosto pelas frases “defeituosas” será levado para sua poesia. Ao ser indagado – em uma entrevista – sobre a origem de suas subversões lingüísticas, Barros irá lembrar de sua experiência de estudante em colégio de padres que foi transformada no poema acima. Afirmará o poeta: “O padre me dava livros. Eu não gostava de refletir, de filosofar; mas os desvios lingüísticos, os volteios sintáticos, os erros praticados para enfeitar frases, os coices nas gramáticas dados por Camilo, Vieira, Camões, Bernardes – me empolgavam. Ah, eu prestava era praquilo!” (BARROS, 1990, p. 324)

É importante ressaltar que os erros praticados por Barros possuirão uma natureza diferente daqueles que os praticam por desconhecimento daquilo que é considerado como correto. Se assim não fosse, poderíamos cair no engano de achar que o poeta não tivesse um completo domínio de seu próprio idioma. Ao contrário disso, pode-se perceber claramente a erudição do poeta. O que acontece é que Barros adota a concepção de poesia baseada no desvio do falar comum, na subversão de normas lingüísticas cristalizadas pela língua. Desse modo, a frase do poema acima “É preciso saber errar bem o idioma” deve ser lida literalmente. Por mais estranho que possa parecer, o poeta irá usar toda a racionalidade para produzir o “erro”, para construir frases gramaticalmente incorretas se forem analisadas a partir da gramática oficial da língua. No poema acima, o próprio Barros irá atribuir – talvez ironicamente – o adjetivo de belo às frases gramaticalmente corretas e o de doente às que se afastam da norma lingüística.

Talvez possamos afirmar que associar a beleza de uma frase à sua correção gramatical possa ser adequado a uma forma de expressão que tem como objetivo a clareza, a informação, a não dubiedade. Mas como a poesia nem sempre segue esses parâmetros, a falta de beleza das frases é que poderia ser associada à beleza da poesia, como nos afirma o próprio poeta:

“Um desvio no verbo pode produzir um assombro poético. E isso eu sei bem como funciona. Sou da família. O comércio mais íntimo com as palavras me ensina. Sei que urdir conotações dementes é saudável para a poesia.” (BARROS, 1990, p. 318)

A ausência de beleza na poesia de Barros não será associada apenas aos “erros” lingüísticos empregados por ele. A técnica de elevação do baixo, do não sublime, daquilo considerado tradicionalmente como antipoético, será utilizada em grande escala em seu fazer poético. O poema “A borra”, incluído em **Ensaio Fotográfico**, nos dá a dimensão desta escolha do poeta:

Prefiro as palavras obscuras que moram nos
fundos de uma cozinha – tipo borra, latas, cisco
Do que as palavras que moram nos sodalícios –
tipo excelência, conspícuo, majestade.
Também os meus alter-egos são todos borra,
ciscos, pobres-diabos
Que poderiam morar nos fundos de uma cozinha
- tipo Bola Sete, Mário Pega Sapo, Maria Pelego
Preto etc.
Todos bêbedos ou bocós.
E todos condizentes com andrajos.
Um dia alguém me sugeriu que adotasse um
alter-ego respeitável – tipo um príncipe, um
almirante, um senador.
Eu perguntei:
Mas quem ficará com os meus abismos se os
pobres-diabos não ficarem? (BARROS, 2000, p.61)

Embora Barros aponte em muitos de seus poemas a predileção pelo baixo, por aquilo que a sociedade pisa e rejeita²², esses elementos nunca figuram sozinhos no poema. Em seus textos haverá quase sempre uma opção pelo antitético. No caso do poema acima, apesar da opção de uma poesia que valoriza elementos pouco nobres como borra, latas ciscos e pessoas que se encontram à margem da sociedade, um outro tipo de poesia, contrastante com essa será apresentada, aquela que usa palavras requintadas, que apresenta um *corpus* a ser utilizado pelos seus seguidores. Podemos fazer aqui uma aproximação com o poema “Antiode”, de Cabral. São grandes as semelhanças entre eles. Também no poema de Cabral existe a crítica de uma poesia que se vale de palavras nobres, de uma poesia que exige do poeta uma obediência a um padrão e a opção pela poesia de palavras vulgares, de expressões prosaicas. Essa opção pelo elemento antitético será discutida pelo próprio Barros em um poema em que indiretamente ele fala da influência de Baudelaire em sua obra:

²² Castelo Branco (1995) mostrar-nos-á esta predileção do poeta pelo insignificante, pelo escatológico: “É nesse território úmido dos brejos e lodaçais que vamos encontrar a poesia de Manoel de Barros” (CASTELO BRANCO, 1995, p. 122)

Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras.
Sou formado em desencontros.
A sensatez me absurda.
Os delírios verbais me terapeutam.
Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).
(E sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso
porque não encontrava um título para os seus poemas.
Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que
apareceu *Flores do mal*. A beleza e a dor. Essa antítese o
acalmou.)

As antíteses conçoçam. (BARROS, 1997, p. 49)

Além do gosto pelas antíteses, podemos afirmar que Barros irá admirar em Baudelaire o seu gesto de levar para a poesia o lixo, os párias, os seres desprezados pela sociedade. Sobre Baudelaire, Ivan Junqueira nos afirmará: “Contrariamente ao que sustentam Gautier e Banville, Baudelaire jamais cogitou de que poesia pudesse bastar-se a si mesma e, em lugar de uma estética do Belo, caberia atribuir-lhe a criação de uma estética do Feio, que lhe embasa essa moderníssima liberdade de dizer tudo em poesia”. (JUNQUEIRA *in* BAUDELAIRE, 1995, p.81) É pelo princípio da liberdade que podemos explicar a existência também em Barros de poemas com temas tão diversos, de poemas que vão da sagração do lixo à referência de um autor ou de um pintor, como o que vem a seguir.

Miró

Para atingir sua expressão Fontana
Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas
que aprendera nos livros.
Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.
Fazia um ritual para atingir essa pureza: ia ao fundo
do quintal à busca de uma árvore.
E ali, ao pé da árvore, enterrava de vez tudo aquilo
que havia aprendido nos livros.
Depois depositava sobre o enterro uma nobre
mijada florestal.
Sobre o enterro nasciam borboletas, restos de
insetos, cascas de cigarra etc.
A partir dos restos Miró iniciava a sua engenharia
de cores.
Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um
dejeto de mosca deixado na tela.
Sua expressão Fontana se inicia naquela mancha
escura.
O escuro o iluminava. (BARROS, 2000, p. 29)

Podemos aproximar o poema acima a outros poemas de Cabral. O primeiro é o poema
□ anteriormente comentado por nós □ em que Cabral elogia, assim como Barros, o não

automatismo do pintor. Se Cabral usou a imagem do enxerto da mão esquerda na mão direita para falar do esforço de Miró em desaprender o que já sabia e produzir uma linha livre, Barros usará a do enterro do que fora aprendido pelo pintor catalão – que será associado ao lixo – e posterior nascimento de uma nova engenharia de cores. Sabemos que essa imagem de Barros não é um simples delírio poético. Miró nos conta que, algumas vezes, ele produzia um quadro a partir de uma mancha, de um borrão ocasionado por um contato descuidado entre a tela e o pincel: “Ali, foi a cor que escorreu. Óbvio que não enxugo. Ali, não! Pode ser que no processo eu cubra, mas ainda não posso prever. Em todo caso, a coisa precisa ficar assim, porque de uma maneira ou de outra vai me servir.” (MIRÓ, 1992, p. 115) Miró transforma assim o lixo em criação. Essas manchas que sujam o quadro, que não são esteticamente belas, podem ser o caminho para que descubra um outro traçado, para que se desautomatize do que foi aprendido.

O segundo poema de Cabral que pode ser associado a este de Barros é o já tão comentado “Antiode”. Nele teremos também a associação do lixo, do impuro, do descartável com a criação:

Poesia, te escrevia:
flor! Conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer,

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

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

extinta de flor, flor
não de todo flor,
mas flor, bolha
aberta no maduro.) (CABRAL, 1999, p. 98)

Podemos associar a metáfora das fezes que produzem uma flor estranha, uma “espécie extinta de flor” com a poesia que faz do lixo a sua matéria. Nesse sentido, a poesia de Cabral e Barros se aproximam. Ambas irão em busca dos objetos comuns, do prosaico, da dessacralização da própria poesia. Vimos que um dos caminhos para essa dessacralização é a atitude do poeta mostrar o esforço despendido para a produção do texto poético. Essa atitude, ao mesmo tempo em que nos esclarece sobre os modos de composição do poeta, apresenta-

nos também a sua escolha a respeito da matéria de poesia. Isso ficará claro no poema “Comportamento”, de Barros, incluído no livro **Ensaio Fotográficos**:

Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,
folhas secas, penas de urubu
E demais trombolhos.
Seria como o percurso de uma palavra antes de
chegar ao poema.
As palavras, na viagem para o poema, recebem
nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades.
E demais escorralhas.
As palavras se sujam de nós na viagem.
Mas desembarcam no poema escorreitas: como que
filtradas.
E livres das tripas do nosso espírito. (BARROS, 2000, p.21)

Nesse poema, Barros põe a nu seu comportamento de poeta. Mostra-nos que também o seu fazer é guiado por uma racionalidade²³. Valendo-se da metáfora do curso de um rio para abordar o discurso poético, Barros nos mostrará que o poeta deve lutar contra o espontâneo, aquilo que pode estar associado à intuição e não à racionalidade. O trabalho do poeta deverá ser sempre o de domar as palavras que chegam até ele. Ao ser perguntado sobre a importância da inspiração em seu processo de criação, o poeta irá responder:

Acho que a inspiração é um entusiasmo para o trabalho, um estado anímico favorável à poesia, mas não chega por si só a fazer arte. Seria, quando muito uma erupção sentimental, brotoeja, esguicho romântico, soluço de dor de corno, etc etc. Seria quando muito, material sobre que trabalhe o artista – como para o oleiro é o barro. Poeta tem de imprimir sobre esse barro a sua técnica, escolhendo, provando, cortando palavras, até que as coloque à sua feição e ganhe uma estrutura própria, com um sentido, um som e um ritmo próprios. (BARROS, 1990, p. 309)

É com o objetivo de dar uma estrutura própria a seus versos, que Barros irá desenvolver um processo de criação peculiar. Irá confeccionar um grande número de cadernos nos quais anotar as mais diferentes frases coletadas por ele falas de bêbados e crianças, frases encontradas em Guimarães Rosa, na Bíblia, desvios fonéticos e semânticos encontrados nos textos que lê. É com esse extenso material²⁴ que ele irá construir seu poema. Como o próprio poeta afirma, é preciso domar esse caos, é preciso cortar palavras compridas, alcançar ritmos variados. Sabendo deste processo criativo do poeta, podemos entender a utilização de

²³ Em uma entrevista Barros afirmará: “Me guio pelo faro. Não serei nunca um poeta cerebral. Tenho um substrato de ambigüidades e disfarces em mim”. (BARROS, 1990, p. 331) Embora negue a racionalidade, podemos constatar com os próprios poemas de Barros e com outros trechos de entrevistas suas o constante cuidado do poeta em “domar” as palavras que chegam até ele. Não seria esta uma atividade racional?

²⁴ Em uma entrevista publicada em 1990 ele fala da existência de 50 cadernos de anotações... (BARROS, 1990)

uma mesma frase em poemas diferentes. No entanto, essa repetição nunca será a mesma, já que a frase repetida virá no novo contexto associada a outras frases. Vimos no poema acima e em seu depoimento logo a seguir que haverá uma preocupação constante do poeta em não deixar que o discurso poético seja dominado pelas “tripas do seu espírito”, por um “esguicho romântico”. O curso seguido pela poesia de Barros, assim como o de Cabral, é o da não introspecção lírica e o do controle sobre a máquina do poema.

Constatamos também em Cabral a metáfora de um rio que carrega detritos no seu fluir associada ao discurso poético. Encontraremos em uma seção do poema “O Rio”, a seguinte passagem:

Rio lento de várzeas,
vou agora ainda mais lento,
que agora minhas águas
de tanta lama me pesam.
Vou agora tão lento,
porque é pesado o que carrego:
vou carregado de ilhas
recolhidas enquanto desço;
de ilhas de terra preta (MELO NETO, 1999, p. 139)

Algumas diferenças podem ser ressaltadas entre o poema de Barros e o de Cabral. No do primeiro, o rio é objeto do olhar do poeta, ele é algo de que se fala; no último, é o próprio rio que fala, ele é sujeito. A outra diferença refere-se à utilização que os poemas fazem da associação do percurso do rio à palavra poética. Em Barros, o percurso do rio é associado a uma poética a ser evitada; em Cabral, a uma motivação da palavra poética. É o que nos mostra Peixoto (1983, p. 84): Tal qual o rio, pesado de lama, a linguagem poética parece ser contagiada e moldada por aquilo que ela descreve”. Segundo a autora, Cabral imprimiu ao discurso poético uma forma “aparentemente descuidada”, com redundâncias e repetições numa tentativa de imitar a realidade do rio. Temos assim a tentativa do poeta de dar ao signo uma motivação, de diminuir o distanciamento entre a palavra e o que ela representa. Também em Barros encontramos essa tentativa dar ao significante uma motivação, eliminando-lhe o seu caráter de arbitrário. É o que acontece no poema “Garça”, incluído em **Poemas rupestres**:

A palavra garça em meu perceber é bela.
Não seja só pela elegância da ave.
Há também a beleza letral.
O corpo sônico da palavra
E o corpo nível da ave
Se comungam.
Não sei se passo por tantã dizendo isso.
Olhando a garça-ave e a palavra garça
Sofro uma espécie de encantamento poético (BARROS, 2007, p. 49)

Ao mesmo tempo em que o poeta constata o distanciamento existente entre palavra e coisa, promove uma aproximação a partir de uma característica comum entre elas. No caso deste poema, é a beleza que será responsável por esta aproximação. A beleza proporcionada pelo olhar do poeta para um referente concreto, a garça, será encontrada também no próprio significante. O significante deixa de ser uma simples mediação para se tornar o próprio referente; para o poeta, o significante irá trazer em seu corpo as marcas da coisa que representa. Ao ver a beleza não só no corpo elegante da ave, mas também no “corpo sônico” da palavra ave, o poeta tira da palavra o seu caráter de mediação e dá a ela o estatuto de “coisa-em-si”. Estamos diante da tentativa poética da promoção de um mundo sem contrastes, sem a separação entre palavra e coisa.

Debrucemos agora especificamente sobre os textos críticos de Barros para verificarmos se existem neles a confluência do gênero poético e dissertativo. Como já ressaltamos anteriormente, Barros não possui uma produção ensaística sistematizada como a de Cabral e é por isso que nos deteremos sobre as entrevistas por escrito que ele concedeu a diversos periódicos do país. Alguns trechos delas já foram apresentados neste capítulo para ilustrar, por exemplo, o pensamento do poeta a respeito do seu processo de composição poética. E o que se pode perceber, pelo menos nas entrevistas já apresentadas, é que elas serão guiadas pelo princípio da *dissertatio*. Ou seja, o poeta, ao falar de sua poesia, irá adotar o discurso científico, referencial, não deixando se “contaminar” pela linguagem criativa da poesia produzida por ele. No entanto, essa prática não será a única adotada por ele. Ao ser questionado, em outra entrevista, sobre como é o seu processo de criação, ele responderá:

Como quem lava roupa no tanque dando porrada nas palavras. A espuma que restou no ralo vai ser boa para o começo. Depois é ir imitando os camaleões sendo pedra sendo lata sendo lesma. As palavras de nascer adubam-se de nós. Então no meio da coisa pode saltar uma clave ou um rato. Daí a gente tem que trabalhar. O horizonte fica longe que nem se vê. Um horizonte pardo como os curdos. Também faz parte desse processo desarrumar a cartilha. Seduz-me reaprender a errar a língua. Eis um ledó obcídio meu. (BARROS, 1990, p. 314)

No texto acima, as metáforas poéticas e o neologismo □ presente na expressão “obcídio” – irão conviver com a referencialidade do texto dissertativo. Para dizer que é preciso retirar das palavras os sentidos já padronizados devido a seu uso regular na prática poética, o poeta empregará a imagem de uma lavadeira que bate a roupa no tanque para retirar da mesma a água que ela abriga. Para dizer que o poeta Barros elege como matéria de sua

poesia elementos como latas e lemas, ele se vale da analogia do camaleão que se cola a estes objetos a ponto de se confundir com eles. Podemos afirmar que, neste momento, Barros exerce a prática do texto-escritura. O poeta se apropria das imagens poéticas, das analogias para produzir um conhecimento, para refletir e deixar claro para o leitor as técnicas utilizadas no seu processo de criação poética.

Ao discutirmos a aproximação entre poesia e crítica na poesia de Cabral e Barros, pudemos perceber várias semelhanças entre os poetas. Em Cabral percebemos o gesto de dessacralizar a poesia ao refletir sobre o seu processo de construção, mostrando inclusive as dificuldades encontradas pelo poeta ao produzi-la. Ainda nesse sentido – o da dessacralização □, pode ser entendido o gesto do poeta de falar sobre tudo.

Em Barros, o mesmo processo de colocar a nu os modos de composição do poema é apresentado. Quanto à matéria eleita como conteúdo de poesia, pudemos verificar que em Barros parece haver uma maior intensidade na apresentação do elemento prosaico. Embora encontremos também em Cabral a tentativa de elevar a escória, os rejeitos ao estatuto de poesia, isso se dá em com maior freqüência em Barros.

É importante ressaltar ainda o interesse de ambos os poetas pela desautomatização da poesia, pela produção de uma poesia que se renova a cada momento. É nesse sentido que podemos entender os caminhos trilhados pelos poetas. Ao fazer elevar ao estatuto de poesia elementos pouco nobres, ao fazer da crítica a matéria fundamental de sua poesia, eles estariam renovando uma poesia que não se vale de tais elementos.

4 O DIÁLOGO ENTRE POESIA E OUTRAS ARTES

*“Me achei como aqueles des-heróis de Callais
que Rodin esculpiu: nus de seus orgulhos e
de suas esperanças”*

Manoel de Barros

*“Esse recifense em Paris
taquigrafou (como Miró)
o magro e o nu, o in excessivo
de onde nasceu e se exilou;
e essa parca caligrafia
de recifense soube apor
aos verdes podres do alagado,
traduzindo o que é lama em cor.”*

João Cabral de Melo Neto

Já tem sido ressaltado pela crítica o diálogo que as poéticas de João Cabral e Manoel de Barros estabelecem com certas correntes estéticas e ainda, com outros objetos artísticos – quadros, instalações – ao falarem dessas correntes e objetos ou ao levarem para o texto algumas de suas técnicas. Mario Praz (1982, p. 3) irá nos mostrar que o diálogo entre a literatura e outras artes – em sua vertente poesia/pintura – não é recente. Observa que duas afirmações “vêm desfrutando indiscutível autoridade há séculos”, quando tentamos aproximar as duas artes: a) “pintura é poesia muda e poesia é uma pintura falante”; b) *ut pictura poiesis* (o poema deve ser como um quadro).

A primeira é atribuída por Plutarco a Simonides de Cós e a última foi proferida por Horácio, em sua **Ars poetica**. Prates atenta que, embora a afirmação de Horácio tenha sido interpretada como um preceito, o poeta queria dizer apenas que, “como certas pinturas, alguns certos poemas agradam uma única vez, ao passo que outros resistem a leituras repetidas e a exame crítico minucioso” (PRAZ, 1982, p. 3). Mesmo que tais afirmações não tivessem o intuito de serem verdades sobre as duas artes, dando a elas o estatuto de irmãs, o certo é que elas influenciaram a prática de pintores e poetas ao longo dos tempos. Pintores irão buscar na literatura inspirações para suas composições e escritores irão colocar diante dos leitores textos que chamam atenção pelo seu caráter visual. Praz cita como exemplos da influência da pintura sobre a literatura a descrição de Aquiles feita por Homero, as plásticas descrições da **Divina Comédia**, as pinturas retratadas em verso por Spencer e Shakespeare e as passagens de Keats, que foram inspiradas em Ticiano e Poussin, entre outros.²⁵

A aproximação entre literatura e artes plásticas experimentada pelos poetas e pintores será vista com bons olhos por Roland Barthes, que defenderá o apagamento da linha que as divide:

Se a literatura e a pintura já não são mais consideradas numa relação hierárquica, uma sendo espelho de fundo para a outra, por que mantê-las como objetos ao mesmo tempo unidos e separados, em resumo classificados juntos? Por que não eliminar a diferença entre elas (que é puramente de meio material)? Por que não renunciar à pluralidade das artes, para afirmar tão mais fortemente a pluralidade dos textos? (BARTHES *apud* OLIVEIRA, 1993, p.44)

Para o teórico francês, como afirma Oliveira (1993, p.44), “se as artes não são separadas por abismos intransponíveis, torna-se possível procurar entre elas relações esclarecedoras de sua estruturação”. Mas se Barthes ressalta essa similaridade entre a

²⁵ Pode-se notar que a literatura, neste momento, é influenciada por uma pintura guiada pela mimesis, por uma pintura que tem como principal característica a verossimilhança, a cópia da realidade.

literatura e as artes plásticas trazida à discussão pela expressão *ut pictura poesis*, outros teóricos irão alertar para as especificidades de cada uma, o que criará barreiras à comparação.

Lessing, já no século XVIII, enfatizava a diferença entre a poesia e a pintura. Para ele, a pintura “recorre a figuras e cores no espaço” e a poesia “a sons articulados no tempo” (LESSING, 1964, p. 115). Assim, a pintura só pode registrar um único momento da ação, tendo que escolher, portanto, o mais representativo. Em contrapartida, a poesia, ao produzir um encadeamento sucessivo de signos, só pode registrar “uma única qualidade dos corpos, tendo de escolher por isso aquela que suscita a mais sensível imagem do corpo naquele aspecto em que ela o requer” (LESSING, 1964, p.116). Para exemplificar a impossibilidade da captura instantânea do objeto como um todo, como é realizado em um quadro, Lessing cita uma passagem da **Ilíada** em que Homero deseja nos exibir o carro de Juno. Para que isso ocorra, é preciso que Hebe no-lo apresente em partes:

Hebe colocou rapidamente no carro as brônzeas rodas bem arqueadas, de oito raios, em torno do eixo de ferro. As cambas eram de ouro inatacável, recobertas de círculos ajustados de bronze, maravilhoso espetáculo. Os cubos, de prata, giravam de um e outro lado; sustentavam o assento correias ornadas de ouro e prata, e duplo parapeito circundava o carro. O timão era de prata e, na extremidade, Hebe suspendeu um belo jugo de ouro, prendendo nele formosas correias de áureos enfeites. (HOMERO *apud* LESSING, 1964, p. 118)

Outros teóricos que irão fazer algumas objeções à abordagem *ut pictura poesis* são Benedetto Croce, Austin Warren e René Wellek. Como nos mostra Gyorgy M. Vajda,

Benedetto Croce se opunha por princípio à tendência de constatar analogias e laços internos entre as letras e as artes ou das artes entre si, remetendo-se à singularidade de expressão de cada arte (...) Seus pontos de vista não deixaram, sem dúvida, de influenciar Austin Warren e René Wellek, quando, também eles chegaram à conclusão de que a tarefa dos historiadores da arte e dos historiadores da literatura e da música será descrever o sistema expressivo dos diferentes domínios artísticos com as características específicas que os distinguem um dos outros. (VAJDA *apud* OLIVEIRA, 1993, p. 45)

Segundo Oliveira, “as objeções de Warren e Wellek baseiam-se pois num ponto central (...) os diferentes meios materiais usados pelas diversas artes criam entre elas barreiras que não podem ser ignoradas” (OLIVEIRA, 1993, p.46). Para a autora, o que Warren e Wellek querem frisar é que as relações entre a literatura e as artes plásticas são complexas. Assim, apesar das objeções, os autores acreditam que existe “a possibilidade de uma arte tomar emprestados os efeitos de outra”. (OLIVEIRA, 1993, p. 46)

Oliveira apontar-nos-á que os autores que fizeram crítica à abordagem *ut pictura poesis* acreditavam ser possível traçar paralelos entre a poesia e pintura, desde que tais artes se apoiassem em traços estilísticos comuns. Para a autora, ao se fazer tal paralelo, devemos ter em mente que estamos considerando a literatura como “sistema de sistemas” que proporcionará uma correlação entre “a ordem literária e outras ordens estética, social, ou histórica, deixando a porta aberta para a comparação entre as artes, aqui incluindo seus estilos”. (OLIVEIRA, 1993:47)

Apoiados na afirmação de Oliveira – a possibilidade de comparar a ordem literária com uma outra ordem estética – tentaremos aqui não apenas aproximar a poesia da pintura, mas teorias e manifestações de toda uma estética artística. Tentaremos mostrar que Barros e Cabral assimilaram, em seu fazer poético, algumas técnicas das vanguardas artísticas, como Surrealismo e Cubismo e, no caso específico de Cabral, também do Neoplasticismo. Começamos falando da influência do Surrealismo nas obras desses autores, movimento artístico que tem como marco oficial o ano de 1924, quando André Breton, um de seus líderes, escreve o **Manifesto do Surrealismo**.

O Surrealismo²⁶ tem como uma de suas principais características a elevação dos objetos concretos e banais ao estatuto de arte. Faz isso destruindo o significado que eles adquiriram a partir de seu uso utilitário. Os surrealistas desejam revelar o que se encontra por trás do conteúdo manifesto dos objetos. Segundo França (2008, p.100),

O Surrealismo valoriza a faculdade metafórica que permite aos poetas, aos artistas, aos intelectuais irem para além da vida manifesta dos objetos, anulando seu valor convencional e enfatizando seu poder evocador, poder de vir-a-ser de cada objeto, de se tornar outra coisa de cada coisa. Por não ser essa coisa palpável, distinta do sujeito, o objeto surrealista é aquele sobre o qual nos enganamos, um lugar de incertezas e interrogações, uma matéria duvidosa que questiona a importância do mundo das coisas. Dessa maneira, a arte surrealista quer criar um envolvimento não com os olhos do eu, mas com o olhar, com o sujeito escópico inconsciente.

Como os surrealistas fazem isso? Como podem representar o vir-a-ser de um objeto? Construindo algo a partir da união de realidades distantes. Essa técnica foi muito utilizada também pelo Cubismo e Dadaísmo. Podemos citar como exemplo de um produto do Dadaísmo os *ready-mades* de Marcel Duchamp. Ao colocar uma roda de bicicleta em cima de um tamborete, Duchamp retirou desses objetos sua função utilitária e provocou no observador

²⁶ Não apresentaremos aqui todas as características do movimento, mas somente aquelas que serão mais visivelmente assimiladas pelas poéticas de Cabral e Barros.

da obra a sensação experimentada quando se está diante de uma arte abstrata. É como se ele estivesse diante de algo que não possui um referente real, externo. Poderemos extrair uma significação de cada objeto se analisado individualmente, mas que significação poderemos extrair desse incomum encontro? Como estamos diante de um objeto sem existência utilitária real, tenderemos a analisá-lo apenas como um objeto estético, por mais estranho que ele possa parecer. É exatamente isso que nos mostra a seguinte frase de Lautréamont, cara aos integrantes do Surrealismo: “Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”. (LAUTRÉAMONT *apud* MORAES, 2002, p. 40)

Eliane Robert Moraes irá nos mostrar que “mais que apontar um caminho decisivo para o movimento, ela [a frase] parecia indicar os novos campos de experiência poética”. (MORAES, 2002, p.40) Segundo a autora, a expressão coloca em destaque o pensamento analógico, o único que, de acordo com Breton, teria a capacidade de produzir efeitos poéticos. Afirma ainda que, como nos mostrou Breton em **Point du jour**, o processo analógico não estava restrito a comparar os diversos elementos do universo; era preciso criar as comparações de elementos que irão apresentar um distanciamento. É por não se tratar de uma simples comparação entre elementos já existentes que os surrealistas irão eliminar o advérbio “como” da expressão “belo como”. Segundo Moraes (2002, p.41), Breton queria com isso “reiterar a supremacia da analogia sobre a comparação”. Para a autora, a expressão “belo como” nos coloca na posição de um simples reconhecimento de uma realidade anterior à linguagem. O que a supremacia da analogia em relação à comparação nos apresenta é o ato de criação sobre a linguagem ao estabelecermos a comparação.

Torna-se necessário aqui discutir que tipo metáfora é produzida na poesia surrealista em função do ato criador sobre a linguagem levada a cabo por seus poetas. Riffaterre (1989) mostra-nos que a sensação desconcertante produzida pela imagem surrealista não se dá unicamente pela utilização de elementos exteriores ao poema, mas também por um modo peculiar de produção do verso. Afirma-nos o autor:

As imagens surrealistas são geralmente obscuras e desconcertantes, e até mesmo absurdas. Os críticos geralmente se contentam em constatar essa obscuridade ou explicá-la pela inspiração subconsciente ou qualquer outro fator exterior ao poema. Contudo, parece-me que muitas dessas imagens só aparecem obscuras e gratuitas se forem consideradas isoladamente. Em contexto, explicam-se através daquilo que as precede: elas têm antecedentes mais facilmente decifráveis, aos quais são ligadas por uma cadeia ininterrupta de associações verbais que resultam da escrita automática. O arbitrário dessas imagens só existe com relação aos nossos hábitos lógicos, a nossa atitude utilitária diante da realidade e da linguagem. (RIFFATERRE, 1989, p.195)

Segundo Riffaterre, a sintaxe do poema surrealista só nos parecerá ilógica se levarmos em consideração a linguagem utilitária, padronizada, que adotamos para nos comunicar. No entanto, poderemos decifrá-la se tivermos conhecimento do método da escrita automática desenvolvida pelos surrealistas.

A escrita automática foi uma técnica desenvolvida pelos surrealistas de produção de texto sem o controle racional do sujeito. Guiados pelo princípio da liberdade, os surrealistas desejavam produzir um texto em que os arranjos das palavras não passassem pelo crivo ordenador do escritor. Durozoi e Lecherbonnier (1972) assim explicarão tal técnica:

Aparentemente, nada mais simples: tratar-se-ia apenas de fazer o vazio no seu espírito, a fim de que aí se possa operar um afluxo incontrolado de palavras; deixar falar em si a linguagem, sem tentar orientá-la por pouco que seja; confiar a escrita a um ditado interior, que obriga a transcrever o que ela se dá a ouvir. (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 119)

O desejo dos surrealistas com a escrita automática é o de deixar a própria linguagem falar. Em tal processo a comunicação, a informação sobre algo deixa de ser um fim a ser conquistado para que seja valorizada a linguagem por si própria e não por sua função utilitária. Como consequência da valorização da linguagem, teremos a não subserviência da palavra ao processo de comunicação; ela não mais será utilizada como veículo de conhecimento na voz de um sujeito. Blanchot (1987) identificará essa soberania da linguagem na fala poética; principalmente em alguns momentos da poesia de Mallarmé. Segundo o crítico,

A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se o essencial e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial. Isso significa, em primeiro lugar, que as palavras, tendo a iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins. Doravante, não é Mallarmé quem fala mas é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da linguagem. (BLANCHOT, 1987, p. 35)

Para Blanchot, encontraremos em Mallarmé um universo de palavras guiado pelo som, pelo ritmo, num espaço “soberanamente autônomo”. Esta soberania da linguagem irá destituí-la da posição segunda que tantas vezes ocupa. Ela deixará de ser um veículo de mediação para se chegar à realidade, para se tornar a própria realidade. Torna-se óbvio, portanto, que, se o estatuto da linguagem já não é mais o de representar um mundo exterior a ela e sim expor a

sua essência, estaremos distante de uma linguagem que produz comunicação e pensamento. Encontraremos assim textos poéticos que promovem uma guerra à sintaxe e a significação, textos que são guiados mais pelo fio do ritmo e da sonoridade dos vocábulos do que pelo seu sentido.

Embora os textos surrealistas provoquem um certo estranhamento ao leitor, já que a linguagem parece se afastar de seu uso comum, não se pode afirmar que eles alcancem o estatuto da linguagem da não comunicação e do não pensamento. As alterações sintáticas e semânticas produzidas pelos surrealistas não serão suficientes para produzirem um texto *nonsense*. É o que nos mostrará Riffaterre ao analisar um verso do poema “Ecoute au coquillage”, de Breton, cujo extrato reproduzimos abaixo:

Je vois ce qui m'est caché à tout jamais
Quand tu dors dans la clairière de ton bras sous
les papillons de tes cheveux
Et quand tu renais du phénix de ta source
Dans la menthe de la mémoire
De la moiré énigmatique de la ressemblance dans
un miroir sans fond
Tirant l'épingle de ce qu'on ne verra qu'une fois²⁷ (EMILA.canalblog.com)

O verso que será objeto de análise de Riffaterre é “E quando renasces da fênix de tua fonte”. Para o crítico, ele “parece ser uma imagem que ilustra a idéia de nascimento para uma vida nova, que tiraria seu efeito da sobreposição do veículo *fênix* a um conteúdo de *fonte* (ele próprio talvez já metafórico em contexto)”. (RIFFATERRE, 1989, p. 207). Para Riffaterre, essa idéia nos é garantida pelo início do verso, já que foi empregado um verbo que possui essa significação. No entanto, a organização sintática não acompanha a organização semântica. “Seria preciso *cinzas* em contexto de *fênix*, *rochedo* ou *solo ressecado* em contexto de *fonte*.” (RIFFATERRE, 1989, p. 207) Assim, para que houvesse uma correspondência entre a organização semântica e a sintática, teríamos que ter uma frase como “E quando renasces como uma fênix das cinzas e como uma fonte de um solo ressecado”.

²⁷ Eu vejo o que permanece oculto para sempre
Quando dormes na clareira de teu braço sob
as borboletas de teus cabelos
E quando renasces da fênix de tua fonte
Na menta da memória
no *moiré* enigmático da semelhança em
um espelho sem fundo
Puxando o alfinete do que só uma vez se verá (Tradução nossa)

Adotando o método da escrita automática, os surrealistas irão produzir uma desordem na sintaxe do verso, eliminando expressões, transformando sujeitos em advérbios, alterando a ordem das palavras na frase. O curioso é que, embora tais alterações sintáticas promovam um certo estranhamento ao leitor, elas não impedem que o mesmo construa uma significação coerente. Tomemos o exemplo do poema de Breton. Foi eliminado do verso, como mostramos, alguns termos que o deixariam dentro de uma ordem sintática comum aos leitores e deixado nele, como apontou Riffaterre, apenas paradigmas de renascimento (*renascer, fonte e fênix*). A eliminação dos elementos que poderiam vir no poema associados aos termos fênix e fonte – cinzas e solo ressecado – não trazem prejuízo à significação do verso.

O verso de Breton, analisado por Riffaterre, mostra-nos uma alteração sintática provocando um estranhamento de sentido. No entanto, dentro dos textos surrealistas poderemos encontrar textos de uma impecável organização sintática, mas com certas incompatibilidades semânticas. É o que ocorrerá com o poema em prosa número 22, do livro **Peixe Solúvel**, também analisado por Riffaterre. Trata-se da perseguição erótica na noite de uma cidade. A visão de uma bela mulher caminhando pelas ruas provoca em um homem o desejo de possuí-la. Trava-se então uma perseguição a esse objeto que irá provocar o homem na medida em que em alguns momentos a mulher abre o seu casaco, exhibe o seu corpo nu, mas não se deixa ser alcançada. Riffaterre verá na passagem da perseguição alguns trechos ininteligíveis que serão destacados por ele. Vejamos quais são.

Aquela mulher, conheci-a em um VINHEDO IMENSO, alguns dias antes da vindima e segui-a uma noite ao redor do muro de um convento. Ela estava DE LUTO FECHADO, e eu me sentia incapaz de resistir ÀQUELE NINHO DE CORVOS para mim representado pelo clarão de seu rosto há alguns instantes, quando empreendia A ASCENSÃO das VESTIMENTAS nas quais balançavam GUIZOS DA NOITE. De onde ela vinha e o QUE É QUE EVOCAVA EM MIM AQUELE VINHEDO, ERGUENDO-SE NO CENTRO DE UMA CIDADE, no lugar do teatro? – pensava eu. Ela não se voltou mais para mim e, sem o súbito brilho de sua barriga da perna que me mostrava por instantes o caminho, eu teria perdido as esperanças de vir a tocá-la. Dispunha-me, contudo, a alcançá-la, quando ela deu meia-volta e, entreabrindo o casaco, descobriu para mim sua nudez mais sedutora do que os pássaros. Ela parara e me afastara com a mão, como se se tratasse, para mim, de galgar picos desconhecidos, neve demasiadamente altas. (BRETON *apud* RIFFATERRE, 1989, p, 222)

É importante ressaltar aqui que o estranhamento percebido no texto acima é exclusivamente de caráter semântico. O texto não nos oferece nenhuma alteração na estrutura gramatical das frases. No entanto, vários elementos não serão explicados pela narrativa. Alguns deles poderão ser compreendidos pelo próprio ato da perseguição erótica, tema muito comum nos textos surrealistas. É o caso da expressão “luto fechado” e da imagem associada

a ela: “aquele ninho de corvos”. Riffaterre (1989) nos mostrará que o luto fechado é um elemento recorrente às cenas eróticas. O luto denota a viúva, uma mulher que se encontra fragilizada pela perda do companheiro, tornando-se uma presa fácil para aquele que pretende seduzi-la. A expressão “ninho de corvos” será vista pelo crítico como uma “metáfora ornitológica” em que pássaro teria o valor de inspiração, promessa. “O rosto feminino entrevisto desencadeia a paixão, perturba a vontade, altera uma vida”(RIFFATERRE, 1989, p.222). O significante “corvo” seria então um deslizamento do significante “pássaro” e seria mais apropriado para a situação, já que a sedução foi provocada por uma dama que possui uma ligação com a morte, assim como o corvo, para muitos supersticiosos.

Mas como explicar “vinhedo imenso” em um cenário da cidade e os guizos nas vestimentas da mulher? À primeira vista, tais elementos parecem ser fruto do processo da escrita automática. O que temos aí são trechos inseridos pelo autor de forma inconsciente, provocando assim uma incompatibilidade semântica entre as seqüências narrativas. Entretanto, Riffaterre irá constatar que a inserção desses elementos estranhos na narrativa não são tão inconscientes assim. O crítico afirmará que os detalhes incompreensíveis no texto de Breton foram inspirados em um trecho da obra **Os miseráveis**, de Victor Hugo. Trata-se da cena em que Jean Valjean escapa da polícia de Paris juntamente com Cosette, uma órfã, que está de luto, adotada por ele. Outros elementos serão coincidentes com a narrativa de Breton. O lugar onde os perseguidos se escondiam era um convento, o lugar onde a criança se refugia antes da perseguição era a *rue des Vignes-Saint-Marcel*, onde outrora foi um vinhedo. Jean Valjean, que usava na prisão vestes vermelhas, escala com a criança o muro do convento cujo jardim é cuidado por um jardineiro que possui um guizo atado a suas roupas.

Riffaterre verá esses textos automáticos de Breton como um tipo peculiar de intertextualidade. Eles não se constituem nem como citações nem como alusões, mas como “sinédoques do conjunto da narrativa hugoliana, seus *restos visuais*... na memória subconsciente”. (RIFFATERRE, 1989, p.225) Poderíamos então indagar se tais restos visuais não seriam uma falsificação de um automatismo psíquico, se Breton não consultou a obra de Hugo, retirou de lá alguns acessórios e injetou-os em seu texto de forma que eles pudessem adquirir a roupagem de uma escrita automática.²⁸ Riffaterre irá ponderar que pouco importa a autenticidade ou não da escrita automática. “Sua literariedade não consiste em ser um ditado do subconsciente, mas em parecê-lo.” (RIFFATERRE, 1989, p. 226)

²⁸ Sabemos que muitos críticos acusaram os surrealistas de forjarem automatismos.

O seguinte pensamento do poeta Pierre Reverdy sobre a imagem poética exercerá uma influência tão grande no ideário do movimento surrealista quanto à frase de Lautréamont:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem distantes e justas, tanto mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá... (REVERDY *apud* BRETON, 2001, p. 35)

Essa prática de promoção do belo a partir da união de realidades distantes será utilizada em várias obras surrealistas. Podemos citar como exemplo a técnica das imagens duplas de Salvador Dalí. Em “Aparição de rosto e fruteira numa praia”²⁹, tela produzida em 1938,

descobrimos que a paisagem onírica no canto superior direito – a baía com suas ondas, a montanha com seu túnel – representa ao mesmo tempo a cabeça de um cão cuja coleira é também um viaduto ferroviário sobre o mar. O cão paira em pleno ar – a parte média do seu corpo é uma fruteira com peras, a qual, por sua vez, se converte no rosto de uma mulher cujos olhos são formados por estranhas conchas marinhas, numa praia repleta de intrigantes aparições. (GOMBRICH, 1999, p. 593)

Dalí não se contentará em apenas unir objetos distantes. Ele promoverá a interpenetração deles a tal ponto de um se tornar o outro. Essa tela de Dalí nos dá a compreensão exata da afirmação de França (2008, p. 100) sobre o desejo dos surrealistas de representar o “para além da vida manifesta dos objetos”. Nela, vários seres abandonam o seu caráter convencional para assumir o caráter de outro. Isso terá como consequência a produção de um objeto, se analisado em seu conjunto, sem referencial externo. E é exatamente por isso que essa imagem irá provocar no espectador incertezas. O que vemos ali, em seu conjunto, não possui nenhum correspondente com os objetos da realidade externa ao quadro. A significação que podemos extrair das imagens dar-se-á sempre a partir de suas partes que, por sua vez, serão compostas pela técnica de imagens duplas. Veremos, na tela em questão, ora a cabeça de um cão, ora a baía com a montanha e seu túnel; ora o corpo de um cão, ora as peras em uma jarra, que por sua vez se transforma em um rosto de mulher. Tais objetos, vistos separadamente, nos permite uma ligação com a realidade exterior; todos eles possuem um correspondente no mundo. Mas o que dizer sobre a união deles em um mesmo espaço? A sensação que eles provocarão no espectador é a de um estranhamento. O quadro parece nos

²⁹ Cf ANEXO B, pág. 139.

colocar frente à realidade dos sonhos, caracterizada pelo etéreo, pela condensação e superposição de imagens que parecem não tem nenhuma relação entre si e pela dificuldade de se extrair de seu conjunto uma significação. Podemos afirmar que o reconhecimento das imagens, se analisadas em partes, e a situação de estranhamento, se analisadas como um todo, ocorrerão também em relação ao texto poético surrealista.

Willer (*In*: GUINSBURG; LEIRNER, 2008) irá citar como exemplo da técnica surrealista de aproximação de realidades distantes na poesia o seguinte poema de Benjamin Péret:

Rosa de jasmim na noite de lavagem dos linhos
Rosa de casa assombrada
Rosa de floresta negra inundada de selos azuis e verdes
Rosa de papagaio-de-papel sobre um terreno baldio onde brigam
crianças
Rosa de fumaças de charuto
Rosa de espuma de mar feita cristal
Rosa (PÉRET *apud* WILLER *in* GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p.290)

Não teremos nesse poema apenas a aproximação de realidades distantes. Se em um primeiro momento poderíamos dizer que o poeta estaria aproximando o substantivo “rosa” de outros distantes dele – jasmim, casa, floresta, fumaça, espuma –, a utilização da preposição “de” transformará tais substantivos em adjuntos adnominais, em elementos formadores da rosa. Encontramos aqui também as alterações sintáticas promovidas pelos surrealistas a partir da escrita automática. Podemos afirmar também que temos aqui, em termos lingüísticos, o correspondente à interpenetração de objetos realizada pela pintura surrealista.

Barros e Cabral construirão poemas que possuem uma similitude com as características da estética surrealista apontadas por nós. Vejamos como isso se dá. Começemos por Cabral, pelo título de sua primeira obra, **Pedra do sono**, que foi publicada em 1942. Podemos perceber aí a união de duas realidades distantes por meio de dois substantivos que nos apresentam sentidos díspares: a “concretude” da pedra se contrapõe à abstração do sono. Se considerarmos aqui a palavra *pedra* como um símbolo de uma realidade concreta e a palavra *sono* como um distanciamento da mesma, já que é por meio do sono que passamos do mundo da realidade para o dos sonhos, a união delas por meio da preposição *de*

destruirá a oposição entre as duas.³⁰ A união dessas duas realidades pode ser observada também no poema “A poesia andando”:

Os pensamentos voam
dos três vultos na janela
e atravessam a rua
diante de minha mesa.

Entre mim e eles
estendem-se avenidas iluminadas
que arcanjos silenciosos
percorrem de patins.

Enquanto os afugento
e ao mesmo tempo que os respiro
manifesta-se uma trovoadas
na pensão da esquina.

E agora
em continentes muito afastados
os pensamentos amam e se afogam
em marés de águas paradas. (MELO NETO, 1994, p. 46)

Percebemos, no poema, a sugestão de instauração de duas realidades: uma concreta e outra onírica. Isso pode ser comprovado já na primeira estrofe. Embora o uso do hipérbato, presente nos dois primeiros versos (“os pensamentos voam dos três vultos na janela” em vez de “os pensamentos dos três vultos na janela voam”), possa oferecer-nos uma primeira dificuldade de interpretação, podemos inferir que essa primeira estrofe nos apresenta um homem, provavelmente sentado em sua mesa, observando, com um certo distanciamento, uma realidade onírica. O homem observa os pensamentos de três vultos atravessarem a rua que pode ser vista de sua mesa. A instauração do ambiente onírico é proporcionada pela utilização de elementos evanescentes – vultos – e pela impossibilidade das realizações dos pensamentos no plano da realidade concreta. Poderíamos até atribuir à expressão “os pensamentos voam” um sentido metafórico. No entanto, a personificação recorrente na última estrofe (“amam”, “se afogam”) nos permite entrever aqui o recurso surrealista da metamorfose³¹, já que uma leitura possível seria a de ver os pensamentos dos três vultos serem transformados em pássaros que saem da janela e cruzam a rua.

³⁰ O fato de *Pedra do Sono* ser o nome de uma pequena localidade de Pernambuco não invalida as considerações sobre o inusitado da aproximação dos elementos *pedra/sono* e o proveito que Cabral tira, surrealisticamente, dessa disparidade semântica.

³¹ Como foi exemplificado anteriormente, ao descrevermos uma tela de Dalí, um uso bastante comum nas telas surrealistas é a apresentação de objetos se transformando em outros.

O distanciamento entre as duas realidades ainda se mantém na segunda estrofe. Ao utilizar-se da preposição *entre*, o poeta atesta o afastamento entre o sujeito e os vultos, que são responsáveis pela imagem onírica dos arcanjos silenciosos percorrendo de patins avenidas iluminadas.

Na terceira estrofe, temos a ruptura do distanciamento ente sonho e realidade quando o sujeito afirma: “enquanto os afugento/ e ao mesmo tempo que os respiro/ manifesta-se uma trovoad/ na pensão da esquina”. O sujeito tenta o afastamento dos pensamentos oníricos para simultaneamente se apropriar deles. Embora o desejo dele seja o de refutá-los, ele acaba por assimilá-los. É o que podemos constatar a partir da utilização do verbo *respirar*, que assume a significação de absorver, colocar para dentro. Nesse momento, os dois espaços – realidade e sonho – são aproximados.

A última estrofe apresenta a continuidade da realidade onírica em continentes, paisagens do sonho, atestada pelo afogamento dos pensamentos em “águas paradas”; há, assim, no poema, a tentativa de valorização do sonho por um sujeito, como matéria ou como fonte de poesia. O poema parece descrever a passagem de um estado de vigília, ou de semi-vigília, a um estado onírico ou de apagamento de uma consciência “pensante”, possibilitando assim o surgimento da poesia, dessa “poesia andando”, agora instalada. Essa valorização do sonho foi também defendida pelo Surrealismo. Para o Surrealismo, existe um pensamento também no mundo dos sonhos e tal pensamento não deve ser visto como inferior ao pensamento produzido nos estados de vigília. Breton, em **Manifesto do Surrealismo**, questionará:

Por que não hei de esperar das pistas que o sonho me fornece mais do que espero de um grau de consciência cada vez mais elevado? Porventura também o sonho não pode ser usado na resolução das questões mais fundamentais da vida? São essas questões as mesmas, num e noutro caso e, porventura, já existem no sonho? Por acaso está o sonho menos sobrecarregado de sanções do que tudo o mais?
(BRETON, 2001, p. 26)

Breton irá ser influenciado pela obra **A interpretação dos sonhos**, de Freud, por ela apresentar uma tese cara aos surrealistas: as múltiplas possibilidades de sentido que um signo carrega. Nessa obra, Freud mostrar-nos-á que as imagens oníricas estão ligadas a uma outra lógica, à do inconsciente, produtora de sentidos diversos daquele que apreendemos de forma imediata quando do encontro com o signo visual.

Sobre a obra de Freud, França (2008, p. 98), irá dizer:

O ponto fundamental da tese de *A interpretação dos Sonhos* é que o sonho é uma linguagem em imagens numa composição pictórica onde a figurabilidade é a própria forma de expressão e onde a articulação dos elementos ocupa o lugar das palavras, cujo valor é significante e não da ordem do significado, ou seja, a imagem não é portadora ela mesma de seu significado.

No processo analítico, não há uma relação direta entre as imagens oníricas e a experiência vivida pelo sujeito. Muitas vezes as imagens sofrem um processo de deslocamento de sentido. Dessa forma, não basta ao analisando descrever ao analista as imagens de seu sonho; torna-se necessário que ele articule tais imagens com sua história de vida. Embora as imagens ocupem o lugar das palavras, é imprescindível a articulação das palavras sobre tais imagens para se extrair seu significado.

Essa não coincidência entre o significante e o significado, verificada no processo do sonho, será amplamente utilizada na pintura surrealista, diferentemente do que acontece, por exemplo, em uma pintura realista. Analisemos cada um dos casos. Tomemos primeiramente o quadro “Os quebradores de pedra”³², do pintor realista Gustave Courbet. Nessa pintura, Courbet tentou ser o mais fiel possível à cena que presenciara: o trabalho de dois homens em uma estrada. Foi para manter tal fidelidade à realidade que pintou os dois homens em tamanho natural. Essa técnica acaba por criar no espectador uma ilusão referencial; é como se ele estivesse diante de uma janela – o quadro – que lhe permitisse ver, a uma certa distância, uma cena da realidade concreta: o trabalho árduo de dois homens. Em uma representação como essa, torna-se desnecessária a articulação de um discurso sobre as imagens. É como se elas falassem por si sós, apresentando-nos um sentido explícito.

Recepção bem diferente terá o observador que se deparar com um quadro surrealista. Retomemos o exemplo da pintura “Aparição de rosto e fruteira numa praia”, de Salvador Dalí. Embora a tela seja composta de objetos que possuem uma existência exterior – um cachorro, um rosto, uma fruteira, uma montanha, um viaduto –, eles se encontram transfigurados. A interpenetração nos objetos promovida pelo artista quebrará a ilusão referencial. Duas constatações podemos tirar a partir de uma obra como essa. A primeira é a de que se trata de um objeto artístico que não tem intenção de apresentar uma similitude com seu correspondente real. A segunda é a de que, exatamente por não ter um caráter realista, as imagens não poderão “falar por si sós” e, como consequência disso, serão passíveis de várias interpretações.

³² Cf ANEXO C, pág 140.

Percebemos que, na tela de Dalí, assim como no processo do sonho, há imagens claras e outras vagas e evanescentes. Caberá ao espectador, portanto, assim como ao analisando que descreve seu sonho, tornar claras tais imagens evanescentes. E mais ainda, caberá a ele extrair a significação desse inusitado encontro entre uma fruteira, um rosto e um cachorro em uma praia.

O que queremos ressaltar aqui é que, diferentemente de uma obra realista em que as imagens são elas próprias portadoras do significado, nas obras surrealistas elas são significantes que deverão ser interpretados pelo espectador.³³ Decorre a partir disso que as obras surrealistas exigem uma maior participação do espectador, já que o sentido será deslocado das imagens para a conjunção imagem- olhar.

A técnica surrealista de não-similitude com a realidade será empregada por João Cabral, entre outros, em seu poema “Espaço jornal”, do livro **Pedra do Sono**:

No espaço jornal
a sombra come a laranja
a laranja se atira no rio,
não é o rio, é o mar
que transborda de meu olho.

No espaço jornal
nascendo do relógio
vejo mãos, não palavras,
Sonho alta noite a mulher
Tenho a mulher e o peixe.

No espaço jornal
esqueço o lar o mar
perco a fome a memória
me suicido inutilmente
no espaço jornal. (MELO NETO, 1994, p. 54)

Em um artigo sobre **Pedra do Sono**, Antonio Candido verá em tal obra “emoções que se organizam em torno de objetos precisos que servem de sinais significativos do poema” (CANDIDO *apud* PEIXOTO, 1983, p. 21). No entanto, como nos afirma Peixoto (1983, p. 21), “estes objetos não criam um espaço mimético; em vez de formatarem uma composição paralela e representativa do mundo exterior, eles agem como projeções da vida mental”. Assim como no processo do sonho em que várias imagens concretas poderão fornecer algumas pistas sobre o estado emocional do sujeito, nesse poema de Cabral as transformações

³³ É necessário esclarecer aqui que mesmo as imagens realistas provocaram nos observadores percepções distintas. O que queremos ressaltar é que o fato de haver uma similitude entre as imagens e a realidade concreta permite a um observador uma primeira percepção comum a vários outros. No caso da pintura de Courbet, a primeira percepção, que pode ser comum à de vários outros observadores, é a retratação de homens quebrando pedras.

dos objetos irão apontar para os possíveis conflitos do *eu*. Temos, no poema, objetos que se transformam em outros e que executam ações incomuns: o olho se transforma no mar, palavras em mãos e a mulher em peixe; uma sombra come uma laranja que se atira ao mar e mãos nascem de um relógio.

Vimos que o caráter não mimético de uma tela surrealista aumenta suas possibilidades de interpretação. Fato análogo irá ocorrer com o poema de Cabral. As múltiplas transformações dos objetos e o caráter evanescente do contexto por ele criado impedirão uma leitura guiada pelas imagens, como aquelas que realizamos em obras que optam por uma representação mimética da realidade exterior. Torna-se óbvio, portanto, que obras como esta exigirão uma maior capacidade interpretativa do leitor, que deverá dirigir a elas o seu olhar específico.

Uma possível interpretação das absurdas imagens reveladas pelo poema é a de que o sujeito se encontra em sua casa, lendo um jornal, quando imagens interceptam o seu olhar. Dois espaços parecem estar aí representados: a casa e o mar. A presença do relógio leva-nos a inferir sobre uma certa preocupação com o tempo. Provavelmente o sujeito lembra-se de um momento vivido na praia com uma mulher. A terceira estrofe do poema apresenta-nos uma atitude radical do sujeito: o apagamento do tempo presente e do tempo passado por meio de seu suicídio. O leitor exerce aqui uma atitude semelhante ao analisando ao descrever e interpretar as imagens aparentemente ilógicas de seu sonho³⁴

Freud nos mostrou que a estrutura do sonho é formada por deslocamentos e condensações que podem ser interpretados pelo próprio sujeito e esclarecer-lhe sobre sua história, já que para ele os sonhos carregam manifestações do inconsciente. No poema de Cabral, percebemos essa estrutura condensada a que se refere Freud; torna-se necessária então a ação do leitor para transformar o ilógico das imagens em um discurso racional. Foi o que fizemos com o poema ao buscar analisá-lo.

Vimos anteriormente, ao explicarmos o processo da escrita automática, que a representação de um sujeito autônomo, agente, ordenador do discurso, desaparecerá para dar surgimento a um sujeito passivo, dominado pela linguagem. Podemos verificar tal sujeição no poema “Composição”, de **Pedra do sono**:

³⁴Ao compararmos a estrutura do sonho com o poema de Cabral, não podemos nos esquecer de que se podemos encontrar pontos semelhantes entre os dois – os processos de deslocamento e condensação – há também diferenças. O sonho é algo que independe da nossa vontade. Ninguém consegue escolher as imagens que povoarão o seu sonho. Já no poema, existe uma certa autonomia do poeta no processo de escolher as imagens que comporão o texto.

Frutas decapitadas, mapas,
Aves que preendi sob o chapéu,
Não sei que vitrolas errantes,
A cidade que nasce e morre,
No teu olho a flor, trilhos
Que me abandonam, jornais
Que me chegam pela janela
Repetem os gestos obscenos
Que vejo fazerem as flores
Me vigiando em noites apagadas
Onde nuvens invariavelmente
Chovem prantos que não digo (MELO NETO, 1999, p. 52)

Peixoto (1983, p. 23) associará esse poema a um processo de colagem. Para a autora, “‘Composição’ suscita uma perplexidade através da enumeração caótica e de uma disposição de objetos que dificulta a imediata compreensão do leitor”. Podemos afirmar também que existe no poema uma ausência de “discursividade”. Os vários elementos emparelhados não nos levam a uma unidade de sentido. A grande fragmentação do poema promove uma guerra contra o sentido. Qualquer tentativa de compreendê-lo não poderá fugir do seu caráter caótico. É por isso que podemos associá-lo também com o processo da escrita automática desenvolvido pelos surrealistas. Na escrita automática, a não intervenção do sujeito sobre a linguagem fará com que ele fique em uma posição passiva em relação a ela. Tal posição pode ser verificada no poema acima. Como apontou Peixoto (1983), os objetos aparecem no poema como agentes ativos que ameaçam o *eu*: são “trilhos de trens que o abandonam, jornais que chegam pela janela e repetem o gesto obsceno das flores que o vigiam”. (PEIXOTO, 1983, p.24)

Parece-nos que não estaríamos apresentando nada novo ao dizermos que o livro **Pedra do sono** possui uma forte influência surrealista. Muitos críticos que se debruçaram sobre a obra de Cabral já confirmaram isso e o próprio Cabral já a admitiu: “[...] com *Pedra do sono*, que é meu primeiro livro publicado, minha intenção foi escrever poemas com uma certa atmosfera noturna obtida através de uma aparência surrealista”. (MELO NETO *apud* ATHAÍDE, 1998, p. 100)

No entanto, essa influência surrealista na obra de Cabral será vista com reserva tanto pelo autor como pelos críticos, que irão colocar **Pedra do sono** como um livro atípico dentro do conjunto da obra. Para os últimos, a influência do “alocismo surrealista” desse primeiro livro será abandonada a partir de **O engenheiro**, quando a obra de Cabral irá adquirir o caráter de racionalidade. É o que nos mostra um artigo de Haroldo de Campos ao comparar o livro **O engenheiro** com **Pedra do sono**:

O poeta que, em *Pedra do Sono*, exibia ainda as impregnações do alogicismo surrealista, aqui se volta deliberadamente à lógica (não científica, mas poética) do construir. É a instauração, na poesia brasileira, de uma *poesia de construção*, racionalista e objetiva, contra uma *poesia de expressão*, subjetiva e irracionalista. Os poemas de *O Engenheiro* são como que feitos a régua e a esquadra, riscados e calculados no papel [...] (CAMPOS, 2004, p.80)

Duas reflexões devem ser feitas diante dessa crítica de Campos. A primeira é que, como tentaremos mostrar, a influência surrealista está presente em vários momentos da obra de Cabral e não apenas em seu primeiro livro. Não queremos com isso dizer que ele desenvolve uma poesia surrealista. Como o próprio Cabral já afirmou, o Surrealismo só lhe interessou “pelo trabalho de renovação da imagem”. (MELO NETO *apud* SECCHIN, 1999, p.326) Portanto, não podemos afirmar que não existe um trabalho racional em seu primeiro livro. Consciente do efeito poético proporcionado por algumas técnicas surrealistas, o poeta valer-se-á delas, mas de forma consciente, intencional. O próprio poeta confirmará esse trabalho de construção em **Pedra do sono** ao afirmar que “[...] o livro foi laboriosamente construído. No fundo, sinto que sou um racionalista total. Meu traço principal é o racionalismo, e foi isso que me fez abandonar a atmosfera noturna e irreal de *Pedra do Sono*.” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998:100)

A segunda é a de que podemos concordar apenas parcialmente com Haroldo de Campos e com o próprio Cabral que vêm em **Pedra do sono** um livro destoante em relação aos outros. Não há como negar que, como o próprio poeta afirmou, “a atmosfera noturna e irreal de *Pedra do Sono*” cederá lugar a uma atmosfera solar nos próximos livros. A partir de **O Engenheiro**, será freqüente a remissão ao mundo concreto, adquirindo a poesia cabralina um caráter mais referencial. Serão freqüentes os poemas que podem ser associados à experiência de vida do homem João Cabral. Dentre eles, podemos citar os que tematizam as cidades pelas quais o poeta passou e a natureza de seu Estado natal. Está claro, para nós, que, pelo menos em relação a esse aspecto referencial, a poesia de Cabral afastar-se-á da influência surrealista constatada no início de sua obra. Entretanto, há outros aspectos do Surrealismo que continuaram presentes em sua obra. Tomemos como exemplo para confirmar tal afirmação o seguinte trecho de “Paisagem do Capibaribe”, uma das partes do poema **O cão sem plumas**:

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

(...)

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

(...)

Aquele rio
jamaís se abre aos peixes,
ao brilho,
à inquietação de faca
que há nos peixes,
Jamais se abre em peixes.

Abre-se em flores
pobres e negras
como negros.
Abre-se numa flora
suja e mais mendiga
como são os mendigos negros.
Abre-se em mangues
de folhas duras e crespos
como um negro. (MELO NETO, 1999, p. 105-106)

A afirmação de Breton sobre a capacidade de o pensamento analógico produzir efeitos poéticos é comprovada por esse poema de Cabral. A utilização de elementos concretos tão díspares – cidade, rua e fruta – acentuarão o caráter visual do poema. Se podemos afirmar com tranqüilidade que essa visualidade trazida pelos primeiros versos distanciar-se-á daquela produzida pelos surrealistas por se apresentar de forma aparentemente objetiva – não há nenhuma transfiguração na imagem de uma cidade sendo cortada por um rio, na de uma rua sendo atravessada por um cachorro e na de uma fruta sendo atravessada por um instrumento cortante –, o mesmo não podemos dizer do versos “Aquele rio/era como um cão sem plumas”. Eis aqui uma imagem surrealista. A primeira sensação que esses versos nos causam é de um estranhamento semântico. Como as plumas, elementos que recobrem o corpo das aves, colaram-se ao corpo de um cão?

Poderíamos interpretar analogicamente as plumas como o elemento que irá revestir o corpo do cão, que irá protegê-lo. Sabemos que tanto o pêlo nos mamíferos quanto as plumas nas aves são responsáveis por manter a integridade da pele, por manter a temperatura corporal. A perda de tais elementos traria como consequência um desequilíbrio a esses seres. A analogia aqui se torna adequada porque o poeta nos fala de um rio em desequilíbrio, um rio

que “jamais se abre em peixes”. A metamorfose animal criada pelo poeta parece querer apontar não apenas para a perda da essência do rio – seus peixes – mas também para a perda do caráter estético. As plumas muitas vezes são empregadas em nossa sociedade como elemento decorativo e mesmo quando ela não possui este traço utilitário, quando elas ainda estão coladas no corpo das aves, elas são as responsáveis pela qualificação de uma ave como bela. Não é raro ouvirmos de um admirador de um pássaro a expressão “que bela plumagem!”. A falta desse elemento poderia fazer com que víssemos uma ave não mais como majestosa, bela, mas como pobre e feia; características que são atribuídas pelo poeta ao rio Capibaribe.

Resta-nos falar sobre a ligação entre o ser absurdo criado pelo poeta – a partir da união de um cão e uma ave – e a realidade nordestina. Ao deslocar um elemento de um ser – a pluma – e atribuí-lo a outro ser – o cão – que jamais poderia adquiri-lo, o poeta deseja denunciar a realidade de privação dos habitantes da região do rio Capibaribe, despojados até mesmo daquilo que eles não têm. Imagem absurda, visualizada, entretanto, por meio de uma construção lógica e objetiva, como é a comparação, para denunciar o absurdo de uma situação. Sobre o poema, Peixoto (1983, p.102) afirmará:

O uso de analogias engenhosas e surpreendentes, paradoxos, hipérboles, combinações incongruentes, reversões inesperadas de valores, e a alusão explícita ao processo de elaboração de imagens, exprimem o esforço de descrever adequadamente uma realidade perturbadora.

Não há como negar o caráter denunciador do poema. O rio Capibaribe adquire uma função metonímica. Irá representar toda uma região nordestina assolada pela fome e miséria. O rio de águas cristalinas da segunda estrofe do poema tem sua vida comprovada pela fartura de peixes. Já no Capibaribe, que possui águas turvas, quase não existe vida. Em vez de peixes cortando límpidas águas, encontraremos nele caranguejos escondidos na lama dos mangues. A facilidade em se alimentar encontrada por aqueles que residem à margem de um rio que “se abre em peixes” não se repetirá em um rio “que se abre em mangues”, como o Capibaribe. A pesca dos caranguejos é sempre mais difícil, já que se torna necessário que o pescador se afunde na lama. O caráter barrento dos mangues impedirá a visualização dos caranguejos, o que tornará a pesca não muito produtiva. Ou seja, aqueles que ganham o sustento a partir da pesca de caranguejos nos mangues do Capibaribe possuem uma vida árdua, de muitas privações, como é a vida de muitos nordestinos.

A poesia de Cabral não ficará restrita ao diálogo com a estética surrealista. A fortuna crítica sobre sua obra tem apontado um importante diálogo do poeta com o Neoplasticismo, movimento artístico surgido na década de 1920 que irá fazer uma guerra contra a pintura figurativa ao promover a destruição do objeto. O Neoplasticismo foi influenciado pelo Construtivismo, movimento artístico ocorrido a partir de 1913, na Europa, principalmente na Rússia. O movimento russo irá defender uma arte despojada de qualquer referência à natureza. Há, portanto, uma ruptura com a arte que se propõe a representar a realidade para se valorizar uma arte que se volta para si mesma. Uma outra característica do movimento é a valorização do que há de mais primitivo na pintura. Encontraremos nele telas em que nada é pintado, para se ressaltar a materialidade da tela.

Mondrian foi um dos principais teóricos do Neoplasticismo. Os princípios do novo estilo foram expostos na revista **De Stijl**, publicada em 1926 com a parceria de Michel Seuphor. São eles:

1-O meio plástico deve ser a superfície plana ou o prisma retangular em cores primárias (vermelho, azul e amarelo) e em “não cores” (branco, preto e cinzento). Em arquitetura, este último elemento é substituído pelo espaço livre e a cor é o material utilizado; 2- Deve existir uma equivalência entre os instrumentos utilizados no plasticismo. Embora diferindo em tamanho e cor devem, no entanto, ter valor idêntico. O equilíbrio implica geralmente, uma superfície larga e sem cor ou espaço livre e uma superfície bastante pequena de cor ou matéria; 3- A composição exige, igualmente, a dualidade de elementos opostos no plasticismo; 4- O equilíbrio permanente atinge através do contraste e expressa-se pela linha reta (limite do instrumento plástico na sua principal posição, isto é, o ângulo reto); 5- O equilíbrio que neutraliza e elimina o instrumento plástico atinge-se através das proporções a que o mesmo é sujeito e que cria o ritmo vivo; 6- Toda a simetria deve ser excluída. (ELGAR, 1973 *apud* SOUZA, 1999, p. 147)

Interessou ao pintor revelar o que há de mais primário e estrutural nos objetos: a linha, o plano, a cor. Embora um artista produza objetos diferentes, todos eles possuem uma estrutura comum. É essa estrutura comum que Mondrian desejou explicitar em seus quadros, que adquirem, portanto, um caráter de semelhança entre si. É o que nos mostra Argan:

Todos os quadros de Mondrian, entre 1920 e 1940, assemelham-se uns aos outros: uma “grade” de coordenadas, que formam quadros de diversos tamanhos, cobertos de cores elementares, com o predomínio freqüente do branco (luz) e a presença quase constante do negro (não-luz). Cada um deles depende de uma situação perceptiva (portanto, sensorial e emotiva) diferente: o resultado, em termos de valores, é sempre o mesmo. (ARGAN, 1995, p. 409)

Ao optar pela revelação dos elementos primários na construção do objeto artístico, Mondrian irá desviar o foco dos seus quadros dos objetos para o processo artístico. Assim, diferentemente de uma pintura figurativa que cria uma ilusão referencial – ao fazer coincidir os objetos externos ao quadro e a representação dos mesmos – e coloca o artista em um segundo plano, suas telas desejam tornar explícito o processo criador do pintor e a separação entre o mundo da arte e a natureza.

Como influência do Neoplasticismo na obra de Cabral, como já foi atestada por vários críticos, podemos citar a visualidade proporcionada pela freqüente utilização das quadras em sua poesia, como nos mostra Peixoto:

A maior parte dos poemas de *Quaderna* tem um número total de estrofes múltiplos de 4. A constância quase obsessiva da construção em 4 chega ao máximo em *Serial*, onde todos os poemas, compostos de quadras, contêm 4 partes e um número total de estrofes múltiplo de 4. (PEIXOTO, 1980, p. 140)

Esse freqüente uso da quadra irá dotar a poesia de um caráter visual. A regularidade das estrofes levará o leitor à percepção de que se encontra diante de quadriláteros de tamanhos diversos: pequenos se virmos apenas uma estrofe; grandes se virmos blocos de estrofes ou mesmo o poema como um todo. É como se estivéssemos diante do quadro *New York City*³⁵, de Mondrian, em que a união de linhas ortogonais forma quadriláteros de diversos tamanhos.³⁶

Peixoto aponta ainda como pontos de contato entre o trabalho de Mondrian e o de Cabral “o jogo de repetições e a investigação das diferenças significativas baseadas na reiteração com variações mínimas” (PEIXOTO, 1980, p.140). Mondrian produziu séries de telas que têm como elementos básicos os quadrados. O que vai variar é a espessura da linha, a cor e o tamanho deles. Cabral irá construir poemas repetindo versos de um em outro. Esse é o caso dos poemas “O mar e o canavial” e o “Canavial e o mar”, que reproduzimos abaixo:

O MAR E O CANAVIAL

O que o mar sim aprende do canavial:
A elocução horizontal de seu verso;
A geórgica de cordel, ininterrupta,
Narrada em voz e silêncio paralelos.

³⁵ Cf. ANEXO D, pág. 141.

³⁶ A visualidade da poesia de João Cabral foi tema do trabalho de Helton Gonçalves de Souza – intitulado *A poesia crítica de João Cabral* –, em que mostra o diálogo de João Cabral com a pintura de Mondrian.

O que o mar não aprende do canavial:
A veemência passional da preamar;
A mão-de-pilão das ondas na areia,
Moída e miúda, pilada do que pilar.

O que o canvaial sim aprende do mar:
O avançar em linha rasteira da onda
O espriar-se minucioso, de líquido,
Alagando cova a cova onde se alonga.
O que o canavial não aprende do mar:
O desmedido do derramar-se da cana;
O comedimento do latifúndio do mar,
Que menos lastradamente se derrama. (MELO NETO, 1994, p. 335)

O CANAVIAL E O MAR

O que o mar sim ensina ao canavial
O avançar em linha rasteira da onda;
O espriar minucioso, de líquido,
Alagando cova a cova onde se alonga
O que o canavial sim ensina ao mar:
A elocução horizontal de seu verso;
A geórgica de cordel, ininterrupta,
Narrada em voz e silêncio paralelos

O que o mar não ensina ao canavial:
A veemência passional da preamar;
A mão-de-pilão das ondas na areia,
Moída e miúda, pilada do que pilar.
O que o canavial não ensina ao mar:
O desmedido do derramar-se da cana;
O comedimento do latifúndio do mar,
Que menos lastradamente se derrama. (MELO NETO, 1994, p. 340)

Podemos notar a semelhança entre os poemas, de imediato, a partir dos títulos. Houve apenas uma troca de posição dos elementos que o compõem. Essa, porém, não será a única semelhança entre eles. Seis versos da primeira estrofe e seis versos da segunda estrofe – do primeiro poema – repetir-se-ão no segundo poema (com variação entre “aprender” e

“ensinar”). Notamos ainda que os versos que se repetem podem ser agrupados em um bloco, já que todos eles se referem a um mesmo tema: ensinamento ou aprendizagem. Se assim o fizermos, perceberemos que o poema adquirirá uma característica visual. O verso que anuncia a aprendizagem ou o ensinamento pode ser comparado a uma linha que irá separar os blocos. Estes, por sua vez, podem ser comparados a quadriláteros constituídos por cada uma das aprendizagens e dos ensinamentos. Ao compararmos os dois poemas, notamos que, apesar de serem comuns, os blocos não seguem a mesma seqüência; há uma variação do lugar em que eles aparecem em cada poema. Cabral parece adotar aqui algo semelhante às pequenas variações de certos quadros de Mondrian.

Passemos agora a examinar o diálogo entre a poesia de Manoel de Barros e as outras artes. Começemos pela sua obra **Gramática expositiva do chão**, que foi publicada em 1969. Podemos constatar que também o título desta obra, como foi apontado na obra **Pedra do Sono**, de Cabral, adota a prática surrealista da união de duas realidades distintas. A expressão *gramática* nos traz a idéia de algo cultural, abstrato, de um conjunto de regras criadas pelo homem para reger sua língua, enquanto o termo *chão* nos remete ao que é natural, concreto, físico. É interessante observar que a expressão *expositiva* remete-nos a dois sentidos distintos que se relacionam à poética de Barros. Tem a acepção de descrever alguma coisa ou mostrar, colocar à vista. É por isso que podemos alinhar a poesia de Barros à de Cabral no que se refere a esse intenso voltar-se para o mundo exterior. Percebemos ainda, em sua poesia, o desejo do poeta, como comprova o próprio título discutido acima, de promover um encurtamento entre a palavra e a realidade que ela representa. Não há, para o poeta, um mundo das coisas de um lado e o das palavras de outro. A tradicional cisão entre palavras e coisas deixará de ser uma realidade. Contrapondo-se a isso, irá construir um mundo sem contrastes, como nos afirmou Berta Waldman (1990, p. 28):

[...] é difícil ler os poemas de Manoel de Barros sem que a imagem de uma contínua transfusão ocupe nosso espírito: a lagartixa e a parede, o homem e a água, a boca e a terra, a criança e a árvore, a rã e a pedra, decorrem tão fluidamente um do outro, e tão generosamente revertem do homem ao animal, vegetal, mineral e vice-versa, que somos levados a habitar um tempo sem rupturas nem contrastes[...]

A interpenetração de elementos tradicionalmente vistos como separados irá fazer com que as características de um sejam associadas a outros. Conseqüência disso, em termos poéticos, será uma freqüente utilização de sinestésias, personificações e animismos. É o que podemos observar no seguinte poema:

Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu,
e meu canto.
Meu canto reboja.
Não tem margens com a palavra.
Sapo é nuvem neste invento.
Minha voz é úmida como restos de comida.
A hera veste meus princípios e meus óculos.
Só sei por emanções por aderência por incrustações.
O que sou de parede os caramujos me sagram.
A uma pedrada de mim é o limbo.
Nos monturos do poema os urubus me farreiam.
Estrela é que é meu penacho!
Sou fuga para flauta e pedra doce.
A poesia me desbrava.
Com águas me alinhavo. (BARROS, 1990, p. 203)

O canto do poeta “não tem margens com a palavra”, ou seja, não é um discurso produzido exclusivamente pela palavra, veículo de comunicação utilizado pelo homem para exprimir, com um certo distanciamento, a realidade à sua volta. O poeta deseja uma ligação de todos os seres a partir de uma “transusão”. O último verso do poema pode se constituir como uma metáfora da prática dessa transusão. Alinhavar com água é o mesmo que não alinhavar; é não definir contornos claros, é deixar que a fluidez, a transferência de parte de um elemento para outro seja uma realidade de seu fazer poético. Dessa forma, o canto do poeta será úmido, irá rebojar, adquirindo características próprias do vento e da água. A hera assimilará características humanas e, em contrapartida, o humano irá perder a sua capacidade de conhecimento racional e passará a aprender por emanções, aderências e incrustações.

Ao promover a aproximação entre a natureza e o homem, o poeta irá fazer também uma transusão na sintaxe da língua, incorporando algumas características da escrita automática dos surrealistas. É o que acontece, por exemplo, no poema abaixo.

Seria o homem do Parque?

O homem tinha 40 anos de líquenes no Parque

era forte de ave

gafanhotos usavam sua boca

quase sempre nos intervalos para o almoço
era acometido de lodo

à noite seria carregado por formigas até as
bordas de um lago

madrugada contraía orvalho nas escamas e na
marmita (BARROS, 1990, p.156)

O título do poema oferece-nos uma primeira chave de interpretação do poema. Poderíamos pensar inicialmente tratar-se de um homem que cuida de um parque. Entretanto, à medida que o lemos, verificamos que a relação do homem com o parque é de maior proximidade. O poeta fala-nos de um homem encostado à natureza a tal ponto de as características de um se ligar à do outro. É dessa forma que podemos interpretar, por exemplo, o verso “O homem tinha 40 anos de líquenes no Parque”. O poeta uniu um homem de 40 anos à presença de líquenes no Parque. Para mostrar uma não cisão entre o homem e natureza, ele irá adotar uma sintaxe que não separe as características de cada um. Expliquemos melhor. O poeta não quis simplesmente falar-nos de uma aproximação de um homem da natureza. Se fosse apenas isso, poderia escrever no primeiro verso algo como “o homem tinha 40 anos de vida dedicados ao contato com os líquenes no parque”. Em tal construção, existe a aproximação entre homem e natureza, mas não uma integração completa. O poeta deseja uma continuidade entre os reinos animal, vegetal e mineral; deseja habitar um mundo sem cisões. É isso que o próprio poeta afirmará em uma entrevista:

Entre o poeta e a natureza ocorre uma eucaristia. Uma transubstanciação. Encostado no corpo da natureza o poeta perde sua liberdade de pensar e julgar. Sua relação com a natureza é agora de inocência e erotismo. Ele vira um apêndice. Restará preso ao corpo, às lascívias, ao vulgar, ao comum, ao ordinário. (BARROS, 1990, p. 320)

Poderíamos dizer inicialmente que o verso analisado acima nada mais é do que a escrita automática entrando em ação. A exclusão dos termos na frase hipotética criada por nós poderia ser explicada pelo princípio do não controle das palavras pelo poeta. No entanto, outra será nossa interpretação após as declarações de Manoel de Barros sobre a eucaristia entre o poeta e a natureza. A exclusão dos termos agora será vista como algo fundamental à adequação ao projeto do poeta de não separação entre homem e natureza. Um homem que tem 40 anos de líquenes é um homem que tem o musgo impregnado em seu corpo. A aparente escrita automática em Barros pode ser encarada então como um artifício laboriosamente pensado a partir de seu desejo de criar um mundo sem rupturas.³⁷

Podemos ver também na poesia de Barros o princípio surrealista de aproximação de realidades distantes. Fiquemos ainda no poema citado acima. Ao unir um verbo, que comumente é usado para indicar uma afetação por uma doença, um sentimento (acometer), ao

³⁷ O fato de a escrita automática em Barros ser algo elaborado conscientemente não invalida a aproximação que fazemos aqui da sua poética com a estética surrealista. Como nos alertou Riffaterre, muitos textos automáticos dos surrealistas tinham apenas a aparência de uma escrita não orientada.

substantivo *lodo*, o poeta criará uma imagem inusitada. Berta Waldman (*In BARROS, 1990, p. 23*) afirmará que

o poeta investirá na construção de imagens em que a ligação dos termos será de certo modo fortuita, provocando o atrito do qual jorra uma luz especial – aquilo que os surrealistas chamavam de *clarão e imagem*, cujo valor depende da centelha obtida que é função da diferença potencial entre dois condutores.

A ligação fortuita de termos distantes será explicada pelo próprio poeta quando esclareceu, em entrevista, a sua prática de “molecar o idioma”:

Eu faço *gags* com palavras. Assim: *entrar na prática do limo; O corgo ficava à beira/de um menino; Gramática Expositiva do Chão*. Poesia é também um pouco ser pego de surpresa pelas palavras. Amigo meu, certa vez, Nelson Nassif, poeta oral dito e ouvido, saiu-se com esta: *Hoje minha boca não está idônea para o beijo*. Tomei uma surpresa poética. Aquele adjetivo *idônea* saiu de seu habitual contexto de responsabilidade (cargo idôneo, firma idônea, etc.) e veio se encostar em uma boca! Entrou em contexto de volúpia. Molecou o idioma. Na verdade me preparei a vida inteira para frases dementadas. (BARROS, 1990, p.313)

A “molecagem do idioma”, praticada pelo poeta, não ficará restrita ao emprego de palavras em contextos diferentes daqueles em que comumente são empregadas. O poeta irá também fazer uma mutilação na sintaxe, mudando a regência de verbos e nomes (WALDMAN *in* BARROS,1990), como pode ser comprovada no poema citado acima. O homem era forte de ave não como ave; era acometido de lodo e não por lodo.³⁸

A expressão “molecagem do idioma” leva-nos a perceber um veio importante na obra de Barros. O poeta fará uma incursão no universo infantil. Interessa-lhe a maneira libertária com que a criança se utiliza da linguagem. A criança, por não ter um completo controle sobre as regras da língua, irá “errá-la”, produzindo alterações sintáticas e semânticas. Esse interesse do poeta pela linguagem infantil será explicitado no poema “VII”, que reproduzimos a seguir.

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá
onde a criança di: *Eu escuto a cor dos
passarinhos*.
A criança não sabe que o verbo escutar não
funciona para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um
verbo, ele delira.

³⁸ A ligação com o Surrealismo, portanto, fica evidenciada tanto na “poética explícita” do autor (filiação aberta a certas estratégias surrealistas) quanto em sua “poética implícita” (o próprio poema). Sobre os conceitos de “poética explícita” e “implícita”, veja-se Umberto Eco em **Obra Aberta** (1991, p.64)

E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é voz
de fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 1993, p. 17)

Interessa ao poeta esse “erro” praticado pelas crianças porque ele trará como contribuição um certo revigoramento da língua. A criança, ao produzir outros relacionamentos para as palavras, estaria exercitando a principal função da poesia, segundo o poeta, a de não deixar que o idioma seja corroído pelo uso dos clichês. Associado a isso veremos na poética de Barros um interesse de encontrar uma palavra primitiva, virginal, ainda não contaminada pelo uso utilitário da língua. Afirmará o poeta: “Os governantes mais sábios deveriam contratar os poetas para esse trabalho de restituir a virgindade de certas palavras ou expressões, que estão morrendo cariadas, corroídas pelo uso em clichês. Só os poetas podem salvar o idioma da esclerose.” (BARROS, 1990, p. 310)

Poderemos também aqui fazer novamente uma associação com o Surrealismo. Também nele se verificou um interesse pelo primitivo. Grande será a fascinação de Breton pelas máscaras oceânicas, pela estatuária africana e pelas bonecas Katchimas, esculpidas pelos índios do Arizona. Breton afirmará que estas últimas são “a justificação mais brilhante da visão surrealista” (BRETON *apud* DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 231). Como entender esse interesse dos surrealistas pelas artes selvagens? Durozoi e Lecherbonnier,(1972) irão ver nesse interesse algo mais do que a valorização – sem discriminação qualitativa – de todas as capacidades do homem levada a cabo pela estética surrealista. Para os autores, o grande fascínio que as artes primitivas geravam era o fato de elas não se submeterem aos modelos mentais impostos pelo Ocidente. Conseqüência disso será a produção de objetos artísticos com um grande poder de revelação. A arte primitiva desempenharia então a função de renovação dos padrões artísticos cristalizados pela arte ocidental. Será ressaltado ainda pelos autores o caráter coletivo das criações primitivas. Não existe uma separação entre o artista e seu grupo como no Ocidente. A arte é feita por todos e para todos. E mais ainda, ela é intrínseca à vida das pessoas. Não é um mero artefato para ser observado em lugares apropriados – os museus – e distantes do sujeito. Segundo Breton, tal arte “esboça em nós uma certa conciliação do homem com a natureza e com ele próprio”. (BRETON *apud* DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 232)

Também em Manoel de Barros encontraremos o primitivo como sinônimo de liberdade e revelação. A linguagem das crianças, primitiva, se a tomarmos no sentido de linguagem primeira, ainda não totalmente subjugada à sintaxe da língua, produz novas

seqüências lingüísticas. E, como já foi mostrado por nós, encontraremos em Barros a conciliação entre homem e natureza observada na arte primitiva. Vários são os poemas que irão promover uma volta do homem à natureza.

Podemos fazer também uma aproximação da poética de Barros com a estética cubista. O “cubismo assimilava, ao seu mundo pictórico, os próprios elementos da realidade, estranhos à pintura: fragmentos de corda, tecidos, jornais, madeira”. (SYPHER,1989, p. 199) Se, em um primeiro momento, podemos interpretar esse gesto cubista como a afirmação do mundo da arte que não deve ser confundido com o da natureza, ele pode ser interpretado também como um encurtamento da distância que separa esses dois mundos. Segundo Sypher (1980, p. 220), “Braque costumava levar seus quadros para os campos ‘para que eles encontrassem as coisas’, para testar se a sua representação mantinha o seu lugar ao lado do mundo natural do qual fora excluída”. No cubismo, a abstração do signo pictórico unir-se-á à concretude dos objetos da natureza. Uma similar associação entre o abstrato e o concreto será verificada no poema “Protocolo Vegetal”, que apresentamos a seguir:

*Trata de episódio que veio a possibilitar a descoberta de um
caderno de poemas*

Prenderam na rua um homem que entrara na
prática do limo

lista de objetos apreendidos no armário gavetas buracos de parede, pela ordem: 3 bobinas enferrujadas 1 rolo de barbante 8 armações de guarda-chuva 1 boi de pau 1 lavadeira renga de zinco (escultura inacabada) 1 rosto de boneca – metade carbonizado – onde se achava pregado um caracol com a sua semente viva 3 correntes de latão 1 caixa de papelão contendo pregos ruelas zíperes e diversas cascas de cigarras estouradas no verão 1 caneco de beber água 1 boneco de pano de 50 centímetros de altura com inscrições nas costas “O FANTASMA DE OLHOS COSTURADOS” 2 senhoras da zona (esculturas em mangue) 29 folhas de caderno com escritos variados sob os títulos abaixo:

- a- 29 escritos para conhecimento do chão através de São Francisco de Assis
- b- protocolo vegetal
- c- retrato do artista quando coisa
- d- a criatura sem o criador
- e- você é um homem ou um abridor de lata?

E mais os seguintes pertences de uso pessoal:

o pneu o pente
o chapéu a muleta
o relógio de pulso
a caneta o suspensório
o capote a bicicleta
o garfo a corda de enforcar
o livro maldito a máquina
o amuleto o bilboquê
o abridor de lata o escapulário
o anel o travesseiro
o sapo seco a bengala

o sabugo o botão
o menino tocador de urubu
o retrato da esposa na jaula
e a tela (BARROS, 1990, p. 153)

Atrai a nossa atenção nesse poema o grande número de objetos apresentados e a maneira como eles são apresentados. Verificamos nele o desejo do poeta de fazer com que a palavra perca o seu caráter vicário, representativo e ganhe um estatuto material, de que a palavra carregue em si a materialidade da coisa que representa. Se na primeira parte do poema eles nos são apresentados por meio de palavras carregadas pelo seu estatuto simbólico – foi feita uma lista dos objetos que estavam sob o poder do homem que “entrara na prática do limo” –, na segunda parte, quando são apresentados os objetos de uso pessoal, o emparelhamento das palavras irão dar maior concretude a elas. É como se o poeta não estivesse emparelhando palavras, mas os próprios objetos. Talvez possamos afirmar que o poeta faz na poesia o que a estética cubista fez na pintura. Podemos afirmar, juntamente com Waldman, que a promoção de novos relacionamentos para as palavras, praticada pelo poeta, seria análoga à experiência cubista das colagens: “o brusco encontro de um pedaço de estopa com um arame e tampinhas de cerveja é, no plano plástico, o que na poesia seria combinar versos, expressões e vocábulos desemparelhados[...].” (WALDMAN *in* BARROS, 1990, p. 24)

A técnica de colagem, levada a cabo pelos cubistas, poderia ser associada a outro poema de Manoel de Barros, “Manhã passarinho”:

Uma terena de sol raiz no mato
formiga preta minha estrela
de asa aparada pedras
verdejantes voz
pelada de peixe dia
de estar riachoso
manhã-passarinho
inclinada no rosto esticada
até no lábio-lagartixa
mosquito de hospício verruma
para água arame de estender música
sabão em zona erógena faca
enterrada no tronco meu amor!
esses barrancos ventados...
e o porco celestial (BARROS, 1990, p. 220)

O poema acima é o primeiro de uma série que tem como título “Exercícios Adjetivos”. Esse título nos permite afirmar que há aqui um interesse do poeta em fazer experiências com sintagmas nominais. Há, no poema, uma enumeração de substantivos e adjetivos e

pouquíssimos verbos. Encontramos ainda, além de uma estranheza semântica de algumas expressões – “terena de sol”, “mosquito de hospício verruma para água”, “arame de estender música” –, uma estranheza sintática. Vejamos alguns exemplos. No segundo verso, a expressão “minha estrela” foi separada de seu complemento “de asa parada”, que se localiza no verso seguinte. Esta última irá se unir a “pedras”, que foi separada da sua qualificação – “verdejantes” □, deslocada para outro verso. O freqüente uso do *enjambement* irá fazer com que a seqüência de versos não se encadeie para formar um sentido. Não existe uma relação de contiguidade entre um verso que se apresenta e o que vem logo a seguir. É como se o poeta fosse juntando vários versos aleatoriamente. O efeito produzido pelo poema pode ser comparado àquele produzido pelas técnicas de colagem desenvolvida pelos cubistas. Em ambos os casos estamos diante de um texto não discursivo, fragmentado, de difícil interpretação.

É inegável a influência de estéticas artísticas nas obras de Cabral e de Barros. O primeiro livro de Cabral nos apresenta temas e estilos que foram amplamente empregados pela estética surrealista, como o ilogicismo, a valorização do sonho por meio de imagens oníricas, e a união de realidades distantes. No entanto, a influência surrealista em Cabral não se atém apenas ao seu primeiro livro, como tem afirmado a fortuna crítica sobre o autor. Vimos que em **O cão sem plumas** imagens surrealistas irão ser empregadas pelo poeta para explicitar uma realidade social absurda. A utilização de objetos como pedra e faca, presentes em **A educação pela pedra** e em **A escola das facas** como metáforas de seu fazer poético, pode ser associada ao gosto do Surrealismo pelas associações inusitadas.

Em Cabral, o Surrealismo se mostrou um campo fértil para a sua proposta de não adotar uma poesia centrada na expressão explícita do tom confessional de um sujeito. É por meio dos objetos que chegaremos à subjetividade do poeta. Como nos mostra Shapiro (2001, p. 7), “a dimensão humana da arte não está, portanto, confinada à imagem do ser humano. O homem também se mostra na relação com aquilo que o rodeia, nos seus artefatos e no caráter expressivo de todos os signos e marcas que produz”. Uma constatação semelhante é feita pelo próprio poeta ao falar de sua admiração pela poesia de Cesário Verde: “Em Cesário, são as coisas que ele mostra que exprimem o que ele sente e não a confissão lamurienta e lírica e pessoal do que ele é, do que ele sofre etc.” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998:54). Esse deslocamento sujeito-objeto percebido por Cabral em Cesário Verde é empregado em larga escala pela estética surrealista. Muitas das transformações dos objetos representados em tal estética nada mais são que índices de estados de alma do sujeito.

Uma similar experiência da prática cubista das colagens pôde ser verificada também na poesia de Cabral. Vimos que em **Pedra do Sono**, quando analisamos o poema “Psicologia da Composição”, Cabral irá produzir uma série de versos que se caracterizam pela fragmentação. É como se o poeta colasse um verso após o outro sem se preocupar com o fio discursivo que perpassasse todo o poema. Uma outra influência cubista é o desejo do poeta de dar a sua palavra a materialidade da coisa que ela representa. Um exemplo disso é o poema “A palavra seda”:

A atmosfera que te envolve
atinge tais atmosferas
que transforma muitas coisas
que te concernem, ou cercam.

E como as coisas, palavras
impossíveis de poema:
exemplo, a palavra ouro,
e até este poema, seda.

É certo que tua pessoa
não faz dormir, mas desperta;
nem é sedante, palavra
derivada de seda.

É certo que a superfície
de tua pessoa externa,
de tua pele e de tudo
isso que em ti se tateia,

nada tem da superfície
luxuosa, falsa, acadêmica,
de uma superfície quando
se diz que ela é “como seda”.

Mas em ti, em algum ponto,
talvez fora de ti mesma,
talvez mesmo no ambiente
que retesas quando chegas

há algo de muscular,
de animal, carnal, pantera,
de felino, da substância
felina, ou sua maneira,

de animal, de animalmente,
de cru, de cruel, de crueza,
que sob a palavra gasta
persiste na coisa seda. (MELO NETO, 1994, p. 246)

A materialidade desejada pelo poeta para a palavra “seda” pode ser associada ao desejo presente na estética cubista de que a pintura ultrapasse os limites de representação e passe a adquirir uma existência física.

Há ainda em Cabral, conforme explicitado em vários trabalhos de sua fortuna crítica, e apontado mais acima, o diálogo com o neoplasticismo de Mondrian. Como mostramos aqui, interessou ao poeta a precisão matemática do pintor ao lidar com as tintas e linhas que compõem o seu objeto artístico. O resultado desse diálogo serão poemas cuidadosamente arquitetados a partir de um intenso rigor formal.

Em Manoel de Barros, pudemos perceber também a utilização da técnica surrealista de união de realidades distantes, com a combinação de expressões que comumente não vêm unidas. A transfiguração será um outro elemento comum entre os dois sistemas. A interpenetração de seres representada nos quadros surrealistas reverter-se-á em poemas que mostram, a partir de sinestésias e personificações, uma comunhão entre objetos, seres, animais e natureza. Vimos também que o desejo de aproximar o mundo da arte ao da natureza, verificado na prática cubista de colar objetos concretos nos quadros, pode ser associado à tentativa de Barros de dar à palavra um estatuto material.

O ponto divergente entre as poéticas de Cabral e Barros nesse diálogo com as artes plásticas se dá em relação ao Neoplasticismo. Não encontramos em Barros o princípio encontrado em Cabral de arquitetar o poema dentro de uma estrutura geométrica. A obsessão de Cabral era tanta, que ele primeiro organizava as estruturas do poema, para depois preenchê-las com palavras. A poesia de Barros parece ir em uma direção contrária a esse rigor formal. Sua poesia caminha em direção à fragmentação, como já nos revelou o poeta.

Os dois poetas, por serem grandes admiradores das artes, irão, cada um a seu modo, ser influenciados por elas, assimilando estilos e levando-os para o seu fazer poético. Parece-nos que o propósito de Cabral e Barros ao se apropriarem das linguagens artísticas analisadas aqui é o de promoverem a novidade na poesia. Como já mostramos, Cabral, no poema “O sim contra o sim”, apresenta-nos a experiência de Miró, que, insatisfeito com a incapacidade de criação – a partir de um certo momento – da mão direita, passa a desenhar com a mão esquerda. “A esquerda (se não se é canhoto) /é mão sem habilidade: reaprende a cada linha, cada instante, a recomendar-se” (MELO NETO, 1994, p.298)

Barros fala-nos do desejo de que o poema adquira uma “virgindade”, de que ele esteja a salvo do lugar comum: “Pegar certas palavras já muito usadas, como as velhas prostitutas, decaídas, sujas de sangue e esterco – pegar essas palavras e arrumá-las num poema, de forma que adquiram nova virgindade.” (BARROS, 1990, p.308)

O interesse pela renovação da poesia irá fazer com que Cabral e Barros se aproximem das estéticas artísticas, assimilem algumas de suas técnicas e produzam uma poesia revitalizada. Tal assimilação poderá adotar uma forma explícita, quando fica claro para o leitor o diálogo que o poeta faz com o produto anterior. Este é o caso, por exemplo, do poema “Espaço Jornal”, de **Pedra do Sono**, de Cabral. Como o próprio poeta afirmou, ele teve “a idéia do poema vendo umas reproduções cubistas, de Picasso, Braque, trabalhos que usavam colagens de jornal”. (MELO NETO *in* CADERNOS... ,1998, p. 29). Poderá ainda adotar uma forma implícita, quando o diálogo se dá pela aproximação de técnicas empregadas pelas vanguardas e pelos poetas. Temos como exemplo a ligação fortuita entre elementos distantes empregadas pela pintura surrealista e a aproximação de termos distantes na prática de “molecagem do idioma”, de Manoel de Barros.

5 CONCLUSÃO

O que nos moveu a aproximar as poéticas de João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros foi primeiramente algumas semelhanças encontradas em suas poéticas. Uma delas é a de não se filiarem abertamente a nenhuma grande corrente da literatura brasileira. Apesar de dialogarem com tendências importantes da história de nossa poesia, a obra dos autores parece não fazer par com nenhuma outra, garantindo assim o seu caráter original. Além disso, percebemos que tanto a obra de Cabral quanto a de Barros são guiadas pela *fanopéia*, ou seja, a vertente de poesia que se expressa a partir de uma realidade visual ou visualizável. Ambos os poetas elegerão como matéria privilegiada de poesia uma realidade exterior.

Cabral apresenta como tema os espaços nordestinos e espanhóis - Olinda, Recife, as cidades que abrigavam as touradas – e Barros a natureza do Pantanal. Efeito disso na poesia será uma valorização dos objetos em detrimento das expressões subjetivas do *eu*. Pudemos constatar que esta escolha pelos poetas da realidade exterior não deixará, entretanto, que eles sejam “engolidos” por ela. A ação dos poetas não será a de simples descrição. Haverá sempre um trabalho de criação poética a partir dela. Valendo-se do princípio da analogia, os poetas freqüentemente associarão a realidade exterior a suas poéticas. Em Cabral, as pedras e facas dar-lhe-ão lições de poética; em Barros, a constante renovação observada no chão pantaneiro servirá de motivação para a prática freqüente do poeta de fazer novos arranjos para a palavra, de tirá-las do seu lugar usual e instaurar-lhe uma nova realidade.

Pudemos perceber, desta forma, que, além do elemento de invenção presente nesta prática analógica desenvolvida pelo poetas, encontra-se o elemento crítico. A incorporação da crítica como elemento poético é um dos principais veios da poética dos autores, como mostramos neste trabalho. Ao transformar a própria poesia em objeto de crítica, os poetas irão questionar a posição idealizada que o sujeito ocupa na lírica tradicional, a posição de receptáculo das experiências vividas, e irão desmistificá-lo, mostrando-nos que ele não passa de mera construção de linguagem. Dessa forma, os poetas irão construir diversos lugares para ele, como o de um sujeito cindido, pequeno, subserviente aos objetos ou mesmo explicitamente ficcional.

Pudemos perceber também que o fascínio dos poetas pela crítica os levará a não dissociá-la da poesia e inseri-la em outros momentos além do questionamento sobre o sujeito. É por meio dela que os poetas questionarão também o seu próprio fazer literário. Ou seja, temos a instauração da metalinguagem, proporcionando aos leitores a compreensão da concepção poética dos autores. Vimos que os poemas metalingüísticos, ao mesmo tempo que

tornaram os autores críticos deles mesmos, fizeram mais compreensíveis poéticas que se caracterizam, entre outras coisas, pela complexidade. Outro elemento que nos permitiu verificar a indissociabilidade entre poesia e crítica foi a existência de uma produção considerável de textos críticos que fazem uma reflexão da poesia em geral e da poesia de cada um. Isso nos permite afirmar que tais poetas podem ser classificados como poetas-críticos, ou seja, aqueles poetas que exerceram a atividade crítica não só nos poemas metalingüísticos, mas também nos textos em prosa.

A constatação de que um bom número de poemas dos autores analisados incorporam alguns traços de outras estéticas artísticas pode ser considerada como um outro desdobramento da crítica na obra deles. O olhar crítico dos autores irá ver nas técnicas desenvolvidas pelas estéticas artísticas – como exemplo, podemos citar a união de realidades distantes do Surrealismo e a reiteração de elementos com variações mínimas do Neoplasticismo – uma maneira de renovar a poesia que eles faziam. Irão então se apropriar de tais técnicas e, a partir da analogia, criar poemas com nítidas influências artísticas.

Falta-nos falar se essas aproximações entre Cabral e Barros chegam até o ponto de indicar diálogos explícitos entre eles. Dos poemas que analisamos neste trabalho, os únicos que parecem dialogar explicitamente entre si são respectivamente “o sim contra o sim” e “Miró”. Em ambos há a referência ao pintor catalão para mostrar o interesse dos poetas pela desautomatização da poesia. Apesar disso, não se pode afirmar que um tenha colocado o outro como um modelo inspirador. Pode-se tratar de uma simples semelhança na maneira de os dois poetas pensarem a poesia. Sabemos que tanto Cabral como Barros procuram a cada instante a renovação da poesia. Igualmente sabemos do gosto deles pela pintura. A referência na obra de cada um a um pintor que procura “a linha ainda fresca” □ como nos disse Cabral □ ou que deseja “atingir sua expressão Fontana” – como nos disse Barros – pode ser um exemplo dessa semelhança de pensamento.

Embora tenhamos encontrado influências de outros artistas e poetas nas obras dos autores analisados, elas não se deram de texto a texto. Pelo menos nos textos abordados por nós, elas se deram a partir da apropriação de técnicas estéticas e concepções poéticas admiradas pelos autores. Isso nos permitiu identificar, por exemplo, a influência de Marianne Moore e Ponge em Cabral e de Baudelaire e Miró em Barros. É importante ressaltar que as poéticas dos autores não ficaram subordinadas a estas influências. Embora fique claro a existência de um pai poético ou estético na obra deles, eles irão trilhar um caminho próprio. Isso nos permite associar tanto a obra de Cabral quanto à de Barros ao primeiro movimento revisionário da poesia apresentado por Bloom: o *Clinamen*. Nesse movimento, o poeta segue

o poeta anterior até um ponto para depois desviar-se dele e alcançar o novo poema. Esse mesmo trajeto será feito por Cabral e Barros em relação às técnicas estéticas e concepções poéticas com as quais irão dialogar.

É importante ressaltar que foram encontradas diferenças no processo de comparação das duas poéticas. A primeira delas refere-se ao caráter formal. Como já foi notado por inúmeros críticos, a obra de Cabral possui um rigoroso apuro formal. Seus poemas serão matematicamente construídos, apresentando quase sempre uma regularidade no número de estrofes. Daí a freqüente associação de seus poemas a figuras geométricas como retângulos e quadrados.

A poesia de Barros vai em direção inversa. A fragmentação e a irregularidade das estrofes serão a sua marca. No entanto, não devemos cair no engano de considerar a poesia de Cabral como aquela marcada pela “festa do intelecto” e a de Barros pela “derrocada do intelecto”, nas expressões de Hugo Friedrich. Como mostramos no nosso trabalho, o alogicismo presente na poesia de Barros não é do mesmo tipo daquele defendido pelo Surrealismo ao apresentar a técnica da escrita automática. Ou seja, a produção de um texto que não passe pelo controle da razão. Seu alogicismo será de outra ordem; será laboriosamente arquitetado.

A segunda diferença é mais uma diferença de grau. As poéticas dos dois autores, ao adotarem a *fanopéia*, acabarão por elevar o prosaico ao estatuto de poesia. Mas é em Manoel de Barros que tal prática será mais extremada. Sua poesia não terá o mínimo pudor em usar expressões como “bronha”, “fodida”, “gosmar”. A de Cabral, mesmo quando se refere ao prosaico, adota, preferencialmente, expressões comedidas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro de. **Os melhores poemas**. 2. ed. São Paulo: Global, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ATHAYDE, Félix de. **Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Mogi das Cruzes (SP): Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- BALDENSPERGER, Fernand. Literatura Comparada: a Palavra e a Coisa. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco.(org.) **Literatura Comparada: Textos Fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- BARBOSA, João Alexandre. A lição de Cabral. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.
- BARROS, Manoel de. **Gramática Expositiva do Chão** (poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre Nada**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BARROS, Manoel de. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um Lírico no Auge do Capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BARTHES, Roland. **O Grau Zero da Escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. *In*: BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. 3. ed. Campinas, SP: Pontes/Editora da Unicamp, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

- BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**: os Livros e a Escola do Tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência**: uma Teoria da Poesia. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BUENO, Antônio Sérgio; MIRANDA, Wander Melo. Moderno, pós-moderno e a nova poesia brasileira. *In*: CASTRO, Sílvio (dir.) **História da Literatura Brasileira**. Lisboa: Alfa, 2000. v. 3.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAMPOS, Augusto de. **Da antiode à antilira**. Poesia, antipoesia, antropofagia. São Paulo: Cortez e Moraes, 1976.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A Traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. Palavra em estado de larva. *In*: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literaterras**: as bordas do corpo literário. São Paulo: Annablume, 1995.
- CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2002.
- COSTA LIMA, LUIZ. **Lira e Antilira**: Mário, Drummond, Cabral. 2. Ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco.(org.) **Literatura Comparada**: Textos Fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- COUTO, José Geraldo. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. **Folha de S. Paulo**, 14 nov. 1993, Mais, p. 8-9.
- DUROZOI, Gerard; LECHERBONNIER, Bernard. **O Surrealismo**: teorias, temas, técnicas. Coimbra: Livraria Almedina, 1972.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ELIOT, T. S. Tradição e Talento Individual. *In*: **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Arte Editora, 1989.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**: uma Arqueologia das Ciências Humanas. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

- FRANÇA, Maria Inês. Fascinação: o Olhar e o Objeto no Surrealismo e na Psicanálise. *In:* GUINSBURG, J. ; LEIRNER, Sheila (org). **O Surrealismo**.São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GUINSBURG, J. ; LEIRNER, Sheila (org). **O Surrealismo**.São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOMERO *apud* LESSING, Gotthold Ephraim. **De Teatro e Literatura**. São Paulo: Herder, 1964.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In:* LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. v.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- JANSON, H.W.; JANSON, Anthony F. **Iniciação à História da Arte**. Trad. Jefferson Luiz Camargol. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- JUNQUEIRA, Ivan. **Ensaios escolhidos: de poesia e poetas**. São Paulo: A girafa, 2005.
- KRYNSKI, Wladimir. **Dialéticas da Transgressão**. Trad. De Ignácio Antonio Neis, Michel Peterson, Ricardo Iuri Canko. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LACAN, Jacques. **O Seminário**. Livro 2. O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Trad. Marie Christine Laznik Penot e Antonio Luiz Quinet de Andrade. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LESSING, Gotthold Ephraim. **De Teatro e Literatura**. São Paulo: Herder, 1964.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. **Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v.2, p. 75-96, out. 1994.
- MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MIRÓ, Joan. **A cor dos meus sonhos**. Tradução de Neide Luzia de Rezende. 3.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.
- MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002
- MOTTA, Leda Tenório da. **Francis Ponge: o objeto em jogo**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Artes Plásticas**: o Künstlerroman na Ficção Contemporânea. Ouro Preto (MG): UFOP, 1993.
- PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. Petrópolis: Vozes, 1983.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa, Aquém do Eu, Além do Outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PRAZ, Mario. **Literatura e Artes Visuais**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1982.
- RIFFATERRE. **A produção do Texto**. Trad. Eliane Fitipaldi Pereira Lima de Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. *In: Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHAPIRO, Meye. **Mondrian**: a dimensão humana da pintura abstrata. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de Palavras**: Ensaio sobre o Plágio, a Psicanálise e o Pensamento. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- SEDLMAYER, Sabrina. **Ao Lado Esquerdo do Pai**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- SYPHER, Wylie. **Do Rococó ao Cubismo**. Trad. Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SOUZA, Helton Gonçalves de. **A Poesia Crítica de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Anablume, 1999.
- TEXTE, Joseph. Os Estudos de Literatura Comparada no Estrangeiro e na França. *In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco.(org.) Literatura Comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Ligia C. **Lacan**: Operadores da Leitura. São Paulo: Perspectiva, 1979.

-WALDMAN, Berta *in* BARROS, Manoel de. **Gramática Expositiva do Chão** (poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

-WWW. alguma poesia.com.br

-WWW.historianet.com.br

ANEXO A – Poema “The fish”, de Marianne Moore

wade
through black jade.
Of the crow-blue mussel-shells, one keeps
adjusting the ash-heaps;
opening and shutting itself like

an
injured fan.
The barnacles which encrust the side
of the wave, cannot hide
there for the submerged shafts of the

sun,
split like spun
glass, move themselves with spotlight swiftness
into the crevices –
in and out, illuminating

the
turquoise sea
of bodies. The water drives a wedge
of iron through the iron edge
of the cliff; whereupon the stars,

pink
rice-grains, ink-
bespattered jelly fish, crabs like green
lilies, and submarine
toadstools, slide each on the other.

All
external
marks of abuse are present on this
defiant edifice –
all the physical features of

ac-
cident – lack
of cornice, dynamite grooves, burns, and
hatchet strokes, these things stand
out on it; the chasm-side is

dead.
Repeated
evidence has proved that it can live
on what can not revive
its youth. The sea grows old in it.

“Os peixes”³⁹

vade-
ando negro jade.

Das conchas azul-corvo um marisco
só ajeita os montes de cisco;
no que vai se abrindo e fechando

é que
nem ferido leque.

Os crustáceos que incrustam o flanco
da onda ali não encontram canto,
porque as setas submersas do

sol,
vidro em fibras sol-
vidas, passam por dentro das gretas
com farolete ligeireza –
iluminando de vez em

vez
o oceano turquês
de corpos. A correnteza crava
na quina férrea da fraga
uma cunha de ferro; e estrelas,

grãos
de arroz róseos, mães-
d’água tintas, siris que nem lírios
verdes e fungos submarinos
vão deslizando uns sobre os outros.

As
marcas externas
de mau-trato estão todas presentes
neste edifício resistente –
todo resquício material

de a-
cidente – ausência
de cornija, machadas, queima e
sulcos de dinamite – teima em
ressaltar; já não é o que era

cova.
Repetida prova
demonstrou que ele pode viver
do que não pode reviver
seu viço. O mar nele envelhece.

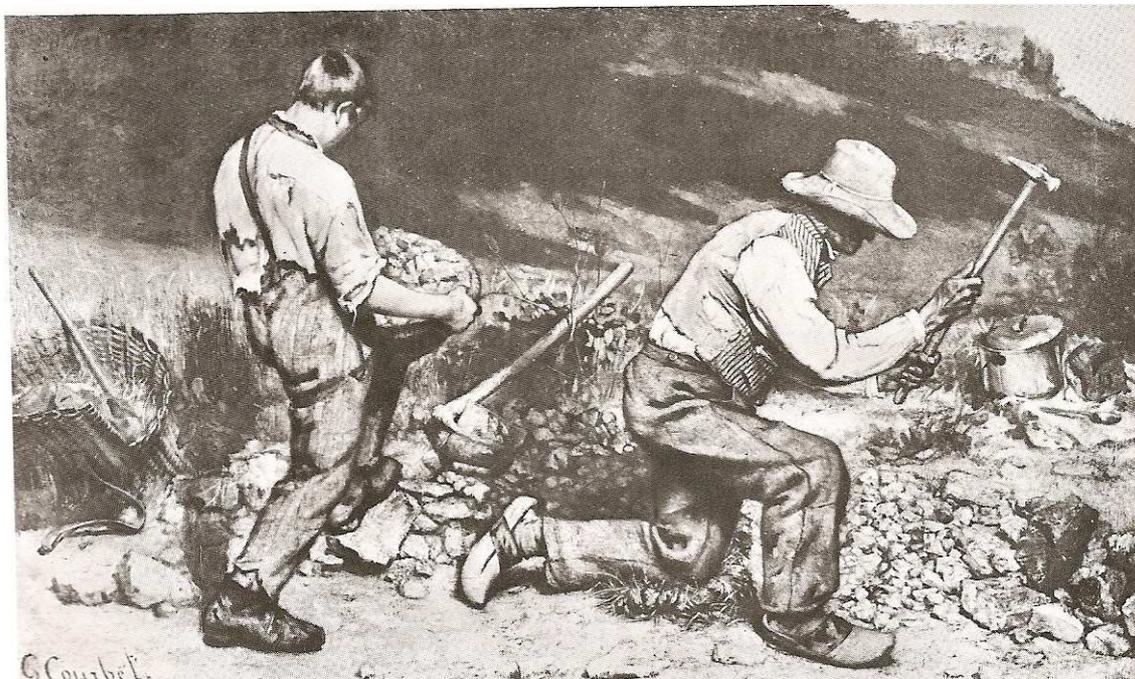
³⁹ Tradução de José Antônio Arantes (WWW.algumapoesia.com.br)

ANEXO B – DALÍ, SALVADOR. *Aparição de rosto e fruteira numa praia*



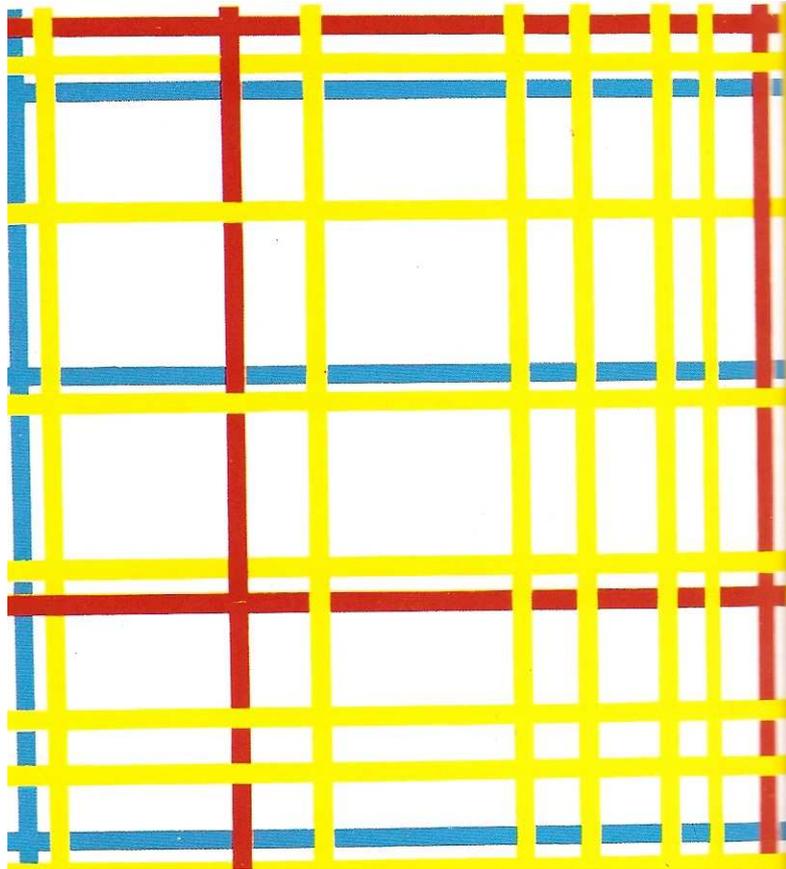
Fonte: GOMBRICH,1999

ANEXO C – COUBERT, Gustave. *Os quebradores de pedra*



Fonte: W. JANSON; F. JANSON, 1996

ANEXO D – MONDRIAN, Piet. *New York City*



Fonte: ARGAN, 1992